



ЭСТЕТИКА
И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА
XX ВЕКА
ХРЕСТОМАТИЯ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

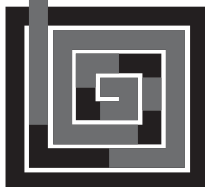
Государственный
институт
искусствознания

ACADEMIA XXI

Учебники
и учебные пособия
по культуре
и искусству

Прогресс-Традиция
Москва
2007

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. КИСИЛЕВА
Т.А. КЛЯВИНА
А.И. КОМЕЧ
(председатель)
И.В. ПОПОВА
(зам. председателя)
К.Э. РАЗЛОВ
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)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Государственный
институт
искусствознания

ЭСТЕТИКА
И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА
XX ВЕКА
ХРЕСТОМАТИЯ

Ответственные редакторы:
Н.А. ХРЕНОВ
А.С. МИГУНОВ

Прогресс-Традиция
Москва
2007

УДК 008(075.8)

ББК 71.05

Э 87

Приложение
к учебному пособию
«Эстетика и теория искусства XX века»,
рекомендованному
Министерством образования и науки
в качестве учебного пособия
для студентов
высших учебных заведений,
обучающихся по специальностям
020600 Культурология,
020100 Философия,
020900 Искусствоведение,
011700 Филология,
050400 Театроведение,
051600 Киноведение,
051400 Музыковедение

В подготовке издания
принимали участие:

В. Г. АРСЛАНОВ
М.Н. АФАСИЖЕВ
И.С. ВДОВИНА
И.В. КОНДАКОВ
А.В. КОСТИНА
О.А. КРИВЦУН
В.П. КРУТОУС
Н.Б. МАНЬКОВСКАЯ
А.С. МИГУНОВ
Д.А. СИЛИЧЕВ
М.Н. СОКОЛОВ
Н.А. ХРЕНОВ

Рецензенты:

А.А. ОГАНОВ
Е.Я. БАСИН

©
Авторский коллектив,
2007

©
Государственный институт
искусствознания,
2007

©
И.В. Орлова, оформление и верстка,
2007

©
Прогресс-Традиция,
2007

Содержание

Введение. Эстетика и теория искусства XX века: альтернативные типы дискурсивности в контексте трансформации культуры (Н.А. Хренов)7

Раздел I

Эстетика как философия искусства

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства	86
Мерло-Понти М. Око и дух.....	111
Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения..	122
Шпет Г. Проблемы современной эстетики	139
Дюфренн М. Эстетика и философия	151
Бердяев Н. Кризис искусства	162
Флоренский П. Обратная перспектива	183
Вейдле В. Умирание искусства	203
Лосев А. Диалектика художественной формы	222
Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости	243
Дики Д. Определяя искусство	262
Бинкли Т. Против эстетики	271
Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома.....	296
Деррида Ж. Правда о живописи	306
Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн?	320

Раздел II

Эстетическая рефлексия в границах смежных дисциплин и научных направлений

Фрейд З. Художник и фантазирование.....	334
Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству	344
Бахтин М. К методологии гуманитарных наук	368
Эйхенбаум Б. Теория «формального» метода	383
Леви-Строс К. «Болеро» Мориса Равеля	417
Якобсон Р., Леви-Строс К. «Кошки» Шарля Бодлера	427
Барт Р. От произведения к тексту	450
Барт Р. Смерть автора	459
Фуко М. Что такое автор?	466
Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве	487
Кристева Ю. Разрушение поэтики	501

Раздел III

Основные направления в теории искусства XX века

Ригль А. Позднеримская художественная промышленность.....	518
Воррингер В. Абстракция и одухотворение	534
Шкловский В. Искусство как прием	549
Малевич К. Издания Витебского периода (1919-1922)	565
Кандинский В. О духовном в искусстве	573
Хлебников В. Наша основа	595
Бретон А. Второй манифест сюрреализма	609
Панофски Э. Иконография и иконология	641
Гомбрих Э.Х. О задачах и границах иконологии	656

Введение

Эстетика и теория искусства XX века: альтернативные типы дискурсивности в контекст трансформации культуры

Н.А. Хренов

Предлагаемая читателю хрестоматия дополняет вышедшее ранее учебное пособие «Эстетика и теория искусства XX века», и предполагается, что включенные в нее тексты иллюстрируют положения, высказываемые авторами учебного пособия. Хрестоматия состоит из трех основных разделов: «Эстетика как философия искусства», «Эстетическая рефлексия в границах смежных дисциплин и научных направлений» и «Основные направления в теории искусства XX века». Первый раздел, «Эстетика как философия искусства», представлен фрагментами, извлеченными из работ представителей самых разных философских направлений. Ставя вопрос о мотивировке необходимости в таком разделе, сошлемся на представителя феноменологии М. Дюффрена, утверждающего, что эстетический опыт является исходной точкой для движения к деятельности и науке. «И это понятно: эстетический опыт пребывает в истоке, в той точке, где человек, перемешанный с вещами, испытывает свое родство с миром; природа в нем раскрывает себя, и он способен читать великие образы, которые она ему предоставляет. Будущее Логоса готовится в этой встрече до всякого языка – здесь говорит сама Природа. Природа творящая, порождающая человека и воодушевляющая его на то, чтобы он следовал разуму. Теперь понятно, почему некоторые философские учения отводят эстетике особое место: они устремлены к истоку и все их искания ориентируются и освещаются эстетикой»¹.

В первом разделе объединены философские тексты, позволяющие получить представление о так называемой «эксплицитной» эстетике, т.е. о тех подходах к эстетическим и искусствоведческим проблемам, что изложены на языке философии. Так, Х. Ортега-и-Гассет представляет поздний период «философии жизни». Тексты М. Мерло-Понти, Р. Ингардена, Г. Шпета и М. Дюффрена представляют феноменологию, интерес к которой

в среде современных эстетиков нарастает. Русская религиозная философия представлена фрагментами из работ Н. Бердяева, П. Флоренского и В. Вейдле. Русская философская эстетика XX века представлена также фрагментом из ранней работы А. Лосева «Диалектика художественной формы» (1927). Ставшее в последние десятилетия исключительно популярным (чего не скажешь о времени его появления) сочинение В. Беньямина примыкает к проблематике Франкфуртской школы в философии. Современная американская философия, и в частности институционализм, представлена работами Д. Дики и Т. Бинкли. Столь сегодня популярная в России постмодернистская философия представлена фрагментами из работ Ж. Делеза, Ж. Дерриды и Ж.Ф. Лиотара.

Второй раздел, «Эстетическая рефлексия в границах смежных дисциплин и научных направлений», составлен текстами, демонстрирующими беспрецедентное в XX веке расширение сфер рассмотрения эстетической проблематики. Раздел открывается двумя текстами (З. Фрейда и К. Юнга), представляющими то, что П. Рикер называет «психоаналитической эстетикой». Важное место в изучении искусства занял структурализм, вдохновлявшийся методами лингвистики и этнологии. Как констатирует Ж. Деррида, «эстетика проходит через семиологию и даже этнологию»². Это направление в хрестоматии представлено именами К. Леви-Строса, Р. Якобсона и Р. Барта. Естественно, что во втором разделе свое место нашла и работа представителя русской «формальной» школы Б. Эйхенбаума. Известно, что сегодня в мировой науке об искусстве русский формализм рассматривают предшественником структурализма. Рядом со статьей Р. Барта, посвященной вопросу об авторстве как ключевому вопросу в разных попытках построения в XX веке поэтики, публикуется статья М. Фуко, не склонного столь жестко формулировать вопросы об Авторе, как это делает Р. Барт, методология которого, как показывает данный текст, свидетельствует о его новых воззрениях, которые показательны уже для постструктурализма. Статья Я. Мукаржовского свидетельствует о том, что крупнейшие исследователи искусства, испытывая воздействие формализма и структурализма как наиболее репрезентативных направлений в теории искусства XX века, тем не менее оказываются в то же время их оппонентами. Отталкиваясь от ключевых идей в теории искусства своего времени, они выстраивают более диалектические и менее противоречивые системы. В момент формалистического ренессанса в отечественной теории искусства в еще большей степени оппонентом формализма явился М. Бахтин. Но, представляя оппонентом формализма, М. Бахтин тем самым оказался уже и оппонентом будущего структурализма,

что он и признает в отредактированной им позднее, уже в 60-х годах, в период повсеместного увлечения структурализмом, ранней своей статье «К методологии гуманитарных наук», также включенной в настоящее издание. Поскольку, критикуя формализм и структурализм, М. Бахтин тем самым уже закладывает основы постструктурализма, то стоит ли удивляться, что представители постструктурализма в лице Ю. Кристевой немало потрудились, чтобы ввести крупнейшего, но в свое время недооцененного и даже непонятого русского мыслителя в контекст мировой науки. Следует отдать должное Ю. Кристевой, статья которой «Разрушение поэтики» включена в настоящее издание, она высоко оценивает идеи М. Бахтина вовсе не только потому, что видит в них предвосхищение постструктурализма, но и потому, что отдает отчет в том, что это одна из наиболее фундаментальных теоретических систем об искусстве, уже оплодотворившая и продолжающая оплодотворять современную мировую гуманитарную мысль.

Таким образом, включенные во второй раздел тексты помогут представить широкий разброс идей и концепций, характерных для того направления науки об искусстве, которое в учебном пособии названо имплицитной эстетикой, актуализирующейся в границах разных гуманитарных дисциплин. Такое расширение обязано, во-первых, активизации уже существующих наук и научных направлений, а во-вторых, появлению новых наук и научных направлений.

Что касается третьего раздела, «Основные направления в теории искусства XX века», то он призван продемонстрировать одну из ярковыраженных тенденций теоретической рефлексии об искусстве, связанную с имеющим место разрывом между философско-эстетической рефлексией, традиция которой начинается в эпоху Просвещения, и собственно искусствоведческой рефлексией, стремившейся разработать специфические подходы к искусству. Неслучайно среди теоретиков, представляющих в теоретической рефлексии об искусстве это направление, мы обнаруживаем имена самих творцов, в частности К. Малевича, В. Кандинского, А. Крученых, В. Хлебникова, А. Бретона, Б. Брехта и других. В этих текстах проявилась также одна из тенденций теоретической рефлексии XX века, а именно: многие новаторские эксперименты в искусстве этого столетия сопровождались теоретическими комментариями и манифестами. Видимо, необходимость в этом была спровоцирована расхождением между искусством и реакциями на него публики или даже общества, которые нередко оказывались негативными, о чем в своих работах рассуждает Х. Ортега-и-Гассет. В этот раздел включены также работы некоторых теоретиков – историков искусства, оказавших колоссальное влияние на эстетиче-

скую и искусствоведческую мысль. Прежде всего это представители так называемой «венской школы», которую представляют исследователи разных поколений, – А. Ригль, Г. Вельфлин, М. Дворжак, Х. Зедльмайр и другие. Поскольку в России труды Г. Вельфлина издаются и переиздаются, то в хрестоматию включен текст А. Ригля, подход которого к искусству до сих пор представляет предмет дискуссий, а между тем его книги и статьи в России практически никогда не издавались и продолжают оставаться неизвестными. Это обстоятельство приводит к тому, что тезис А. Ригля о движении искусства от «осязающего» или «тактильного» к «оптическому» восприятию как главный для понимания логики развития истории искусства нам известен как тезис Г. Вельфлина. Эту логику А. Ригль проследил на материале античного искусства (Древний Восток, античная классика, римское искусство). Однако затем А. Ригль такую же логику смены систем видения обнаружил в западноевропейском искусстве Нового времени, что позволяет считать его основоположником циклического принципа в осмыслении логики истории искусства. Любопытно, что положивший в основу смены великих культур такой принцип О. Шпенглер продемонстрировал влияние именно искусствоведческих идей А. Ригля. Наше плохое знакомство с источниками по эстетике и теории искусства XX века (особенно с зарубежными, которые часто просто не переводились и в России не издавались) становится причиной того, что некоторые оригинальные идеи нам знакомы не в авторском варианте, а во вторичном воспроизведении. Это произошло, например, с идеями А. Крученых по поводу «заумного» слова в поэзии, которые оказались известными благодаря В. Шкловскому. Одна из самых известных статей В. Шкловского, посвященная ключевому, как настаивает О. Ханзен-Леве, понятию русского формализма – остранению, включена в данный раздел. В этот раздел вошли статьи выдающегося искусствоведа Э. Панофского и продолжателя идей венской школы искусствознания Э. Гомбриха. Обе эти статьи посвящены методологии анализа произведения искусства, а именно такому направлению в искусствознании, как иконология. В данном разделе представлен также текст В. Воррингера, первым обнаружившего в предшествующей истории живописи специфическую художественную систему, начавшую обращать на себя внимание в XX веке, а именно систему, связанную с беспредметным искусством. К сожалению в этот раздел не удалось включить текст Ф. Шмита, ощутившего еще в 20-е годы истекшего столетия необходимость в циклическом рассмотрении логики развития искусства на всем протяжении истории. Хотя имя этого теоретика к сегодняшнему дню оказывается почти забытым, тем не менее, подобно Г. Вельфлину, Ф. Шмит

ставил вопрос о логике периодичности и прогресса как определяющей развитие искусства. Нам представляется, что необходимо восстановить справедливость и воздать должное отечественным теоретикам. В свое время вопрос необходимости реабилитации циклической теории Ф. Шмита ставил еще В.Н. Прокофьев³. Идея Ф. Шмита представляет интерес еще и потому, что своим прямым предшественником в создании прогрессивной циклической теории культурно-исторического процесса Ф. Шмит считал Д.-Б. Вико, впервые изложившего основы такого подхода в своем труде «Основания новой науки об общей природе наций».

Таким образом, можно утверждать, что в истекшем столетии искусствоведческие и эстетические вопросы в большей степени рассматриваются не столько в традиционном философском плане, сколько в контексте науки – и той, что находится под сильным влиянием методологии естественных наук, и той, что демонстрирует бурное развитие гуманитарного знания. Активизация науки (высокий престиж естественнонаучного знания, с одной стороны, попытки его использования в гуманитарной сфере, с другой, и, наконец, решительная постановка вопроса о самостоятельности гуманитарного знания как такового и о его размежевании с естественнонаучным знанием), естественно, сказалась и на разворачивающихся исследованиях искусства, на попытках и рассматривать его с естественнонаучных позиций, и с помощью специфических подходов, применяемых лишь в гуманитарных сферах. Однако независимо от того, каких методов придерживались исследователи, когда они обращались к искусству, очевидно одно: отныне рассмотрение искусства должно быть строго научным. Критерий научности применительно к искусству в XX веке явно становится определяющим. Поэтому очевидно, что каждая фиксируемая нами система рассмотрения искусства может быть понята лишь в своих отношениях с тем или иным научным направлением.

Второй раздел открывается текстами, представляющими такое авторитетное для всего XX века направление, как психоанализ. В небольшой по объему статье «Художник и фантазирование» З. Фрейд затрагивает сразу несколько проблем: и игровой характер художественного творчества, для доказательства которого З. Фрейд обращается к функции детской игры и ее отношению к фантазии, и связь творчества с неврозом, и обусловленность творчества художника травмами и переживаниями, имеющими место в детстве, и отношение авторского «я» к героям произведения, и даже катартическое воздействие искусства на воспринимающего, хотя термина «катарсис» З. Фрейд и не употребляет. Однако в данной статье не может не обратить на себя внимание суждение основоположника психоанализа о том, что нередко произведения индивидуально-

творчества актуализируют мифы, представляющие собой грезы целых народов, вековые мечтания юного человечества. Эту тему З. Фрейд подробно не развивает, поскольку под творчеством он подразумевает исключительно индивидуальное творчество, а под бессознательным лишь индивидуальное бессознательное. Однако другой, не менее авторитетный представитель психоанализа, К. Юнг, идеи которого З. Фрейд, как известно, не разделял, под бессознательным понимал не индивидуальное, а коллективное бессознательное. Он был убежден в том, что всякое проявление художественного творчества, в том числе и индивидуальное, является формой актуализации сохраняющихся в памяти народов вневременных формул в виде мифов и архетипов.

На протяжении всего XX века окажется актуальной дискуссия о радикальном изменении статуса автора. Наиболее радикальным образом этот вопрос был сформулирован Р. Бартом, буквально провозгласившим в истекшем столетии «смерть автора», о чем мы еще будем говорить подробно. Однако изменение статуса автора проходит лейтмотивом во многих исследовательских направлениях, и психоанализ, также претендующий на научность в интерпретации искусства, здесь не исключение. Так, З. Фрейд казалось, что творческий инстинкт связан с неврозом, и, следовательно, чтобы понять замысел автора, необходимо углубляться в личные, интимные переживания художника, не исключая и детские травмы. Но поскольку невроз – болезнь, то, с точки зрения З. Фрейда, творчество соотносимо с болезнью, по сути с клиническим актом. В этом случае произведение искусства становится средством изживания тех комплексов художника, которые не могут быть в жизни реализованы, ибо они несовместимы с моралью. Следовательно, в этом случае произведение искусства является материализацией вытесненного сознанием невротика бессознательного. Таким образом, творчество уподобляется сновидению. Как мы убеждаемся, методология интерпретации З. Фрейдом результатов художественного творчества приобретает врачебно-медицинский характер. Однако З. Фрейд был убежден, что именно это обстоятельство и придает такой интерпретации научный статус.

В этом вопросе оппонентом З. Фрейда стал К. Юнг. Пожалуй, именно К. Юнг, а вовсе не Р. Барт впервые формулирует «смерть автора» в одном из своих докладов 1922 года, текст которого включен в данную хрестоматию. Казалось бы, это странно, ведь высокий статус автора исследователи искусства связывают именно с психологией. Так, Ж. Базен фиксирует противоречие, связанное с методологией истории искусства. Очевидно, утверждает исследователь, что в искусстве колоссальную роль играет инди-

видуальный психологический фактор. «Между тем, – пишет он, – наука есть способ выявления общих начал, и потому история как наука призвана не довольствоваться перечислением отдельных наблюдений, но вскрывать причинную взаимосвязь между различными частными фактами. Видимо, ей надлежит игнорировать случайные события – но именно таковыми и являются *par excellence* результаты индивидуального творчества. Индивидуальное начало как бы выпадает в осадок исторического исследования и принадлежит уже не к сфере истории, а к другой науке – психологии»⁴. Однако, как свидетельствует представитель одного из направлений в психологии, К. Юнг, дело обстоит не столь просто. В самом деле, полемизируя с З. Фрейдом, поставившим акцент на личном содержании художественного творчества, К. Юнг формулирует: «Установка на личное, провоцируемая вопросом о личных побудительных причинах творчества, совершенно неадекватна производству искусства в той мере, в какой произведение искусства не человек, а нечто сверхличное. Оно – такая вещь, у которой нет личности и для которой личное не является поэтому критерием. И особенный смысл подлинного произведения искусства как раз в том, что ему удается вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы, оставив далеко позади всю временность и недолговечность ограниченной индивидуальности»⁵. Скоперниковским радикализмом К. Юнг впервые убирает с пьедестала автора, на который его успела поставить предшествующая культура и, в частности, культура Нового времени. Помнению К. Юнга, главным действующим лицом в творческом процессе является не личность художника. Определяющей силой творческого процесса является анонимная сила, перед которой творческая воля художника бессильна. Кажется, что не воля автора, а само произведение диктует художнику фиксировать образы. «Произведения эти буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении. Произведение приносит с собой свою форму: что он хотел бы добавить от себя, отбрасывается, а чего он не желает принимать, то появляется наперекор ему. Пока его сознание безвольно и опустошено стоит перед происходящим, его захлестывает потоп мыслей и образов, которые возникли во все не по его намерению и которые его собственной волей никогда не были бы вызваны к жизни. Пускай неохотно, но он должен признать, что во всем этом через него прорывается голос его самости, его сокровенная натура проявляет сама себя и громко заявляет о вещах, которые он никогда не рискнул бы выговорить. Ему осталось лишь повиноваться и следовать, казалось бы, чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение выше его и потому обладает над ним властью, которой он не в силах перечить»⁶.

Естественно, и тут К. Юнг не расходится с З. Фрейдом: этой стихией, перед которой сознание и воля художника оказываются бессильными, становится бессознательное. Но если в данном случае художник не является хозяином положения, не управляет творческим актом и бессилён его контролировать, то, следовательно, стоит ли удивляться тому, что в созданном произведении содержится много такого, что сам художник осознать бессилён. Получается, что «художник, намереваясь сказать нечто, более или менее явственно говорит больше, чем сам осознает»⁷. Как тут не констатировать, что К. Юнг приходит к тем же выводам, которые делают представители герменевтики, будь то В. Дильтей или Х.Г. Гадамер. Так, Х.Г. Гадамер, доказывая, что эстетика является важным элементом герменевтики, пишет: «Язык искусства предполагает прирост смысла, происходящий в самом произведении. На этом покоится его неисчерпаемость, отличающая его от всякого пересказа содержания. Отсюда следует, что в деле понимания художественного произведения мы не вправе довольствоваться тем испытанным герменевтическим правилом, что заданная тем или иным текстом истолковательная задача кончается на замысле автора. Наоборот, именно при распространении герменевтической точки зрения на язык искусства становится ясно, насколько не исчерпывается тут предмет понимания субъективными представлениями автора. Это обстоятельство, со своей стороны, имеет принципиальное значение, и в данном аспекте эстетика есть важный элемент общей герменевтики»⁸.

Однако как все же К. Юнг объясняет это вторжение в творческий процесс автономного и безличного комплекса? Откуда он берётся? По мнению К. Юнга, в данном случае актуализируется и приходит в движение неосознаваемая часть психики. Любопытно, что, когда К. Юнг объясняет генезис этой неподвластной воле художника силы, он почти смыкается с культурно-исторической школой в психологии (Л.С. Выготский). Ведь активность автономного комплекса у художника сопровождается регрессивным развитием сознательных функций, т. е. сползанием на низшие, инфантильные и архаические ступени⁹. Но что означает этот регресс как механизм художественного творчества? Оно означает незначимость личного содержания творчества, т. е. ту самую «смерть автора». Поэтому К. Юнг рассуждает так. Источник художественного творчества следует искать не в бессознательном авторской личности (читай: не там, где его пытается найти З. Фрейд), а в сфере бессознательной мифологии, образы которой являются достоянием не отдельных индивидов, а всего человечества. Как мы можем отметить, к этому выводу близко подходил и З. Фрейд, о чем свидетельствуют процитированные нами выше строки из его статьи,

подходил, но все же не развернул свое наблюдение так, как это сделает К. Юнг. Образы коллективного бессознательного, или первообразы (архетипы), сформированы всей предшествующей историей человечества. Вот как их характеризует сам К. Юнг. Утверждая, что в отличие от индивидуального бессознательного коллективное бессознательное нигде и никогда не вытеснялось и не забывалось, а потому и не образовывало слои психики под порогом сознания, К. Юнг пишет: «Само по себе и для себя коллективное бессознательное тоже не существует, поскольку оно есть лишь возможность, а именно та возможность, которую мы с прадревних времен унаследовали в виде определенной формы мнемонических образов или, выражаясь анатомически, в структуре головного мозга. Это не врожденные представления, а врожденные возможности представления, ставящие известные границы уже самой смелой фантазии, так сказать категории деятельности воображения, в каком-то смысле априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову праобразалишь путем образного заключения от законченного произведения искусства к его истокам»¹⁰. Собственно, выявляя действие в творческом акте безличных сил, К. Юнг касается не только собственно творчества, но и воздействия результата творчества, т. е. произведения. К. Юнг даже употребляет выражение «тайна воздействия искусства». Лишь провоцирование архетипа в творческом акте позволяет произведению трансформироваться в нечто общезначимое, а художник как мыслящий праобразами возвышает личную судьбу до судьбы человечества. Имея в виду социальную значимость искусства, К. Юнг пишет, что оно «неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше недоставало»¹¹. Пожалуй, этот тезис детально и более глубоко раскрывает единомышленник К. Юнга – Э. Нойманн. Повторяя мысль К. Юнга о том, что вторжение коллективного бессознательного в процесс творчества кажется вторжением чего-то чужого, Э. Нойманн обращает внимание на возникающее особое состояние сознания, которое он называет трансформацией. В стабильные эпохи функционирование коллективного бессознательного контролируется культурным канонами и установками типа цивилизации. Культурный канон – сложное образование, включающее и индивидуальную психологию, и идеологию, и ориентации культуры. Возникновение его связано, видимо, с необходимостью формирования императивов сознания и поведения,

столь важных для выживания больших человеческих коллективов. Однако помимо позитивной функции культурного канона можно констатировать его негативную сторону. Возникновение культурного канона связано с подавлением какой-то части психики, и, следовательно, «я» индивида в этом случае не может свободно проявляться. Это обстоятельство способствует формированию «подпольной сферы» в психике со свойственной ей опасным эмоциональным зарядом и деструктивностью. Однажды деструктивные силы могут выйти из «подполья», и будут иметь место «сумерки богов», т. е. культурный канон, способствующий выживанию цивилизации, окажется разрушенным. Когда-то культура воздвигла против деструктивных сил хаоса грандиозный бастион из мифа, религии, ритуалов, обрядов и праздников. Но в современной культуре все эти механизмы оказались утраченными. Поэтому их функции трансформировались в функции искусства, что значительно повысило его статус в культуре XX века. Однако несмотря на то, что искусство такие функции осуществляет, его компенсаторная природа все еще остается неосмысленной. Дело в том, что ради преодоления однобокости, узости культурного канона, преследующего практические цели, художник становится маргиналом, анархистом и бунтарем. По этому поводу сетует Ф. Ницше, сравнивая поэтов прошлого с современными. «Как это странно звучит в наше время, но бывали поэты и художники, душа которых была выше судорожных страстей с их экстазами и радовалась только самым чистым сюжетам, самым достойным людям, самым нежным сопоставлениями и разрешениями. Современные художники в большинстве случаев разнуздывают волю и поэтому иногда являются освободителями жизни, те же были укротителями воли, усмирителями зверя и творцами человечности, словом, они создавали, переделывали и развивали жизнь, тогда как слава нынешних состоит в том, чтобы разнуздывать, спускать с цепи, разрушать»¹². Иллюстрацией разрушительной деятельности художника может служить, например, теория и практика сюрреализма. Тем более, что его вожди, и прежде всего А. Бретон, восхищались З. Фрейдом, о чем свидетельствуют и тексты. Так, во втором манифесте сюрреалистов А. Бретон комментирует тезис З. Фрейда из его работы «Пять лекций по психоанализу» по поводу преодоления невроза с помощью его преобразования в художественное произведение»¹³. Однако А. Бретон склонен представлять бунт художника еще более радикальным. Ведь он уподобляет художника террористу. Так, в его манифесте не может не эпатировать такое утверждение: «Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы, взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе»¹⁴. Конечно, это эпатаж.

Однако следовало бы прислушаться к замечанию вспомнившего эту фразу А. Бретона А. Камю о том, что сюрреализм пришел к служению идеалам революции. Сюрреалисты прошли путь от Уолпола до Маркса. «Но ясно чувствуется, – пишет А. Камю – что отнюдь не изучение марксизма привело их к революции. Напротив, сюрреализм непрерывно силился примириться марксизмом свои притязания, приведшие его к революции. И не будет парадоксом мысль, что сюрреалистов привлекло к марксизму то в нем, что сегодня они больше всего ненавидят»¹⁵. В самом деле, бунтарство и нигилизм сюрреалистов не ограничиваются призывом к разрушению языка, культом автоматического, т. е. бессвязного, языка, жизненным порывом, бессознательными импульсами изовомир-рационального. Как великое бунтарское движение оно дошло до восхваления убийства и политического фанатизма, до отказа от свободной дискуссии и оправдания смертной казни. Конечно, художественный акт не обязательно перерастает в акт насилия, как это провозглашается сюрреалистами, но, с другой стороны, это всегда отклонение от культурного канона, обычно воспринимаемое членами коллектива, а в особенности властью весьма болезненно. Ведь манифест А. Бретона представляет собой сплошной диалог теми, кто пытается опорочить и скомпрометировать сюрреализм, а таких охотников было много, в том числе и среди коллег – художников, имена которых А. Бретон называет. Бунт характерен и для такого художественного направления, как футуризм, сопровождавшийся эпатажными критикой и публику агрессивными и нигилистическими манифестами, в том числе, и по отношению к классическому искусству. Так, восхищаясь мюзик-холлом как способом разрушения традиций и привычных ценностей, Ф.Т. Маринетти писал: «Мюзик-холл уничтожает все торжественное, освященное, серьезное, что в искусстве с прописным И. И он участвует в футуристическом уничтожении бессмертных шедевров, плагиатируя и пародируя их, исполняя их без церемоний, без пышности и раскаянья, как какой-нибудь номер аттракциона. Вот почему мы вслух одобряем исполнение в 40 минутах Парсифаля, как его приготавливают в одном из лондонских мюзик-холлов»¹⁶.

Тем не менее, как это ни покажется парадоксальным, но в таком отклонении художника от культурного канона и заключается, по утверждению Э. Нойманна, позитивный смысл искусства. Такое отклонение от культурного канона получает поддержку в пробуждении именно коллективного бессознательного с присущей ему стихийной энергией. Если культурный канон, формируемый в границах какой-то цивилизации, всегда связан с архетипом отца, то художник сохраняет связь с материнским началом, которое тоже архетипично. Отрицая культурный канон в формате творческого акта,

художник оживляет в коллективном бессознательном вытесненный сознанием материнский архетип, то же необходимо и человеческому сообществу. Хотя механизм адаптации противодействует активизации этого архетипа в жизни, тем не менее именно он может нарушить утраченное в рационалистических цивилизациях равновесие индивидов. Но если материнский архетип, способствующий связи сознания с бессознательным, невозможно восстановить в жизни, то искусство призывается для его актуализации в эстетических формах. В этом и проявляется позитивная компенсаторная функция искусства. В конечном счете, несмотря на одиночество художника, на обычную по отношению к нему агрессию со стороны общества, творец в не меньшей степени способствует выживанию человеческих коллективов, чем любая практическая деятельность. Таким образом, включенные в настоящее издание тексты представителей психоанализа и его ответвления – аналитической психологии – позволяют судить о результатах, связанных с вторжением в сферу искусства науки и с прокламируемым в XX веке тезисом о необходимости повышения критерия научности в исследовании искусства. В данном случае такой наукой предстает психоанализ. Однако решающей причиной явились далеко не только меняющиеся возможности науки. Пожалуй, основной причиной все же явилась трансформация самой сферы искусства. Может быть, точнее было бы сказать: трансформация условий функционирования искусства в обновляющихся обществах. Однако изменяющийся контекст функционирования, естественно, не может не оказывать влияния и на специфические творческие процессы. С рубежа XIX–XX веков стали возникать и множиться многие художественные течения и направления. В этой ситуации теоретизирование искусства трансформировалось в оправдание каждого из таких течений и направлений. Естественно, что в соответствии с каждым таким течением и направлением представлялась и логика предшествующего периода в истории искусства. Так, например, для Д. Мережковского предтечами символизма предстают многие художники XIX века¹⁷. Опыт символизма сопровождался мощным подъемом теоретической рефлексии об искусстве. Не менее мощным оказался подъем, спровоцированный футуризмом. Во всяком случае, русская «формальная» школа была вызвана к жизни именно экспериментами футуризма. М. Бахтин писал: «Это влияние футуризма на формализм было настолько велико, что, если бы дело закончилось сборниками Опояза, формальный метод стал бы объектом науки о литературе в качестве лишь теоретической программы одного из разветвлений футуризма»¹⁸.

Наше утверждение о природе теории искусства в XX веке можно было бы также иллюстрировать и конструктивизмом

как художественным направлением, опыт которого все еще недостаточно осмыслен и прокомментирован. К сожалению, в хрестоматию не вошли тексты замечательного теоретика-искусствоведа Н. Тарабукина и исследователя социологического направления Б. Арватова. Основная идея конструктивистов заключалась в стремлении преодолеть опыт предшествующего искусства, порвавшего с жизнью и выражавшего вкусы аристократии и мещанско-предпринимательского слоя общества, упразднить индивидуализм в творчестве и придать ему коллективный, даже классовый смысл. В связи с этим то, что ранее в эстетике считалось художественными границами, должно быть расширенным. Художественная деятельность должна раствориться в производственной деятельности, а художник обязан превратиться в инженера, проектировщика. Лишь это обстоятельство позволит преодолеть разрыв между искусством и жизнью. Однако, ставя своей задачей преодоление индивидуализма и классово-сословного предназначения искусства, связанного с гедонистическими и развлекательными функциями, теоретики-конструктивисты все же находили в прошлом аналогии с тем, что они считали идеалом искусства. Так, Н. Тарабукин писал: «Идея производственного мастерства нова, как теоретическая проблема, но самый факт существования производственного мастерства имеет прецеденты в прошлом. Искусство первобытных народов (утварь, оружие, идылы), частично искусство Египта, Греции, наконец, народное и религиозное искусство являли собой форму производственного мастерства, хотя и в условном понимании»¹⁹.

Естественно, что, находя в прошлом, в том числе и в архаическом искусстве, синтез художественного и производственного, Н. Тарабукин предлагает пересмотреть историю искусства в ее традиционном понимании. При этом такой пересмотр касается как методологии исследования, так и всего накопленного за многие столетия фактического материала. «Если под углом зрения производственного мастерства мы взглянем на процесс эволюции художественных форм, то увидим, что чем дальше в глубину веков, тем более тесно было связано искусство с производством. Лишь со временем искусство, замыкаясь в станковые формы, становясь музейным, уходило от производства, пока приблизительно в XVIII столетии не произошел окончательный разрыв между ними. Искусство становится “чистым”, а производство – ремесленным»²⁰. Кстати, ко времени такого разрыва теоретик приурочивает и зарождение эстетики, которую единомышленник Н. Тарабукина в отношении к производственной тенденции искусства Б. Арватов подвергает решительной критике. Ведь эстетика, возникшая в XVIII веке, не ставила и не стреми-

лась ставить никаких практических задач. «Эстетика, попавшая в монопольное владение философов и психологов, окопалась в университетах, также, как сейчас там засело искусствознание; но художников в университетах не было – они работали в мастерских, в том “святая святых”, куда буржуазный ученый, благоговей перед “священным” творчеством, не смел войти с объективным орудием научного анализа»²¹. В частности, критике Б. Арватов подвергает даже И. Канта за его тезис о незаинтересованности, неутилитарности искусства, который, как он полагает, как раз и закрепляет в теории порочную практику искусства на поздних этапах истории и его фактическое вырождение²².

Соотносясь с каким-то художественным течением или направлением и выражая его установки, та или иная теоретическая система начинает претендовать на универсальность. Естественно, что возникающие течения и направления часто оказывались в конфликтных отношениях. Так, представители русской «формальной» школы, формулируя свои исходные методологические установки, полемически направляли их против символизма, что не удивительно, поскольку формалисты не скрывали того, что их школа возникла благодаря другому художественному направлению, а именно футуризму, утверждавшему себя в полемике с символизмом. Отсюда – отношение формалистов к символизму. Б. Эйхенбаум констатирует: «Определившееся к этому времени востание футуристов (Хлебников, Крученых, Маяковский) против поэтической системы символизма было опорой для формалистов, потому что придавало их борьбе еще более актуальный характер»²³. В этих условиях создается ощущение, что традиционная система представлений, сложившаяся в контексте европейской философии, в частности философии Просвещения, уже утратила свойственную ей еще в XIX веке авторитетность. В какой-то степени это так и есть. Философская мысль Нового времени, столь авторитетная и многое определяющая на протяжении последних столетий, уже в XX веке оказывается в кризисе. Ясно, что возникшая в недрах этой философии эстетическая доктрина не могла сохранить за собой былую авторитетность. Можно даже утверждать, что, как философия Нового времени, так и эстетика этой эпохи оказалась в кризисе. И вот констатация В. Дильтея: «А наша эстетика хотя и живет еще на той или иной университетской кафедре, но уже отнюдь не в сознании ведущих художников или критиков, а ведь только тут бы ей и жить»²⁴. Кстати, в такой же ситуации находилась и методология изучения истории искусства. Это особенно очевидно, когда она прилагается к изучению современного искусства, но не только. Например, Х. Бельтинг утверждает, что современное искусство взрывает рамки истории искусства как науки, поскольку

традиционные нормы и концепции к нему неприменимы. По его утверждению, несостоятельность существующего искусства особенно очевидна в том случае, когда его приемы применяются при изучении искусства, существующего за пределами западного ареала. «Но даже и искусство Европы невозможно целиком описать в рамках традиционной истории искусства, поскольку оно выработалось на основе эстетических установок, характерных для весьма непродолжительного исторического периода, заключенного между Ренессансом и барокко»²⁵.

Однако как эксперименты в самом искусстве, начавшие активно стимулировать теорию искусства, так, собственно, и теоретическая рефлексия явились следствием новых исторических процессов, радикальных изменений в отношении человека и мира. Так, посвящая свою работу новаторской методологии М. Бахтина, Ю. Кристева отмечает, что, несмотря на применяемый новаторский инструментарий, формалистам, например, не удалось осмыслить своеобразие романной структуры Ф. Достоевского. Более глубокое проникновение в эти структуры имело место, когда возведенная формалистами система поэтики была разрушена. Собственно, работа Ю. Кристевой так и называется: «Разрушение поэтики», причем не только формалистской, но и структуралистской. Но удивительное дело, проникновение в строение романной структуры Ф. Достоевского М. Бахтиным свое время не было ни замечено, ни оценено, и не только зарубежными исследователями, но и в России. Открытия М. Бахтина могли оценить лишь после того, как на Западе были заново открыты литературные конструкции, а главное, в новой литературе появились эксперименты, заставляющие вспомнить романские построения Ф. Достоевского. «Когда "новый роман" принялся под микроскопом рассматривать всевозможные "неустойчивые состояния", "подобные движению атомов", исподволь расшатывающие линейную коммуникацию между двумя устойчивыми субъектами, то он указал именно на Достоевского как на первого человека, открывшего доступ в этот подпольный мир»²⁶. Поэтому в данном случае вполне можно было бы согласиться с Ю. Кристевой по поводу того, что оригинальность того или иного теоретика (в данном случае М. Бахтина) заключается не только в конструктивности применяемой им методологии, но и в способности ощутить новые структуры. «Это значит, что разрушение формалистической и/или классицистической поэтики, предпринятое Бахтиным, оказалось результатом не только новой научной методологии, но и новой "реальности": это некакой-то годно повествовательный текст, нейтральный, существующий вне времени и пространства, но текст современный, заставляющий вспомнить и выделить определенную традицию (мениппейную,

карнавальную, полифоническую), к которой эта поэтика никогда не могла подступиться»²⁷. Естественно, что исследователи искусства, вдохновлявшиеся философской эстетикой Нового времени, не всегда могли осмыслить самые значительные художественные проявления. Однако существовал еще один аспект, свидетельствующий о «закате» такой эстетики. Этот ее «закат» В. Дильтей усматривал еще в западной городской культуре XIX века с присущими ей революционными и демократическими движениями, с тем, что позднее назовут «восстанием масс». «Как только, начиная со времен Французской революции, взор поэтов и публики стала все сильнее притягивать к себе небывалая реальность Лондона и Парижа – городов, в душах которых стала обращаться новая разновидность поэзии, – как только Диккенс и Бальзак приступили к созданию эпоса современной жизни, протекающей в этих столицах, окончательно прошла поратех принципов поэтики, какие некогда обсуждались в идиллическом Веймаре в беседах между Шиллером, Гёте и Гумбольдтом»²⁸. По сути дела, в мире Шиллера, Гёте и Гумбольдта представлена вся просветительская – и философская, и эстетическая – мысль, которая оттесняется на периферию. А что же можно было наблюдать в реальности уже во времена Бальзака и Диккенса? Прежде всего кризис эстетики как науки, предназначением которой является поддержание нормы в вопросах эстетического вкуса как в среде самих творцов, так критики и публики. Если иметь в виду ситуацию в России, то Б. Эйхенбаум констатирует: эстетика и теория искусства потеряли ощущение собственного предмета исследования. Теоретическое наследие Потебнии и Веселовского продолжало оставаться мертвым капиталом. Таким образом, забвение академической науки способствовало расцвету так называемой науки «журнальной» и импрессионистической критики. Результатом такого кризиса оказывается анархия вкусов. Почему эта анархия стала возможной? Да потому, что уже не столько сами художники или вдохновлявшиеся прежде эстетикой критики стали законодателями высокого художественного вкуса. Уже во времена В. Дильтея вкусы начала навязывать толпа, массовая публика. И вот констатация В. Дильтея: «Царит публика. Толпы, собирающиеся и в колоссальных выставочных помещениях, и в больших и малых и каких угодно театрах, и в библиотеках – эти толпы создают художникам имя и растаптывают их»²⁹. По сути дела, чем ближе к XX веку, тем все более становится очевидно, что элита в лице своих представителей, будут ли таковыми самитворцы или ими будут критики, вынуждена сдать свои бывшие позиции, перестать, вдохновляясь философской эстетикой, внедрять высшие образцы вкуса в общество и уступить свое привилегированное место массе. Однако было бы ошибкой считать, что

возникновение массы является лишь следствием кризиса. Обсуждая омассовление в культуре XX века, Р. Гвардини утверждает, что массе не есть проявление упадка и разложения, она представляет собой историческую форму существования человека, раскрывающуюся как в бытии, так и в творчестве. По сути дела, Р. Гвардини, как бы продолжая суждения В. Дильтея, в то же время солидаризируется с Х. Ортегой-и-Гассетом, утверждая, что с некоторого времени уже невозможно говорить о личности и субъективности в прямом смысле. «Такой человек (человек массы. – Н.Х.) не устремляет свою волю нато, чтобы сохранить самобытность и прожить жизнь по-своему, преобразовав окружающий мир так, чтобы он вполне соответствовал ему и по возможности ему одному»³⁰. Такому созданному Новым временем типу личности противостоит безынициативный, безличный человек массы. «Инстинктивное стремление этой человеческой структуры – прятать свою самобытность, оставаясь анонимным, словно в самобытности источник всякой несправедливости, зол и бед»³¹. Естественно, что такая трансформация на искусство не может не влиять. Некогда существовавшая норма вкуса человеку массы противостоит. Последний любит сильные, захватывающие эффекты, требуя этого и от искусства. «Массы обрели голос и значение, и теперь они с легкостью стекаются к таким центральным пунктам, где могут требовать удовлетворения своего стремления к захватывающим воздействием, которые потрясли бы сердца»³². Это обстоятельство уже в первых десятилетиях XX века сделало актуальным другое научное направление, а именно социологическое направление, хотя возникновением оно обязано XIX веку, т.е. веку позитивизма, разновидностью которого является и социологическое знание. Не случайно Р. Гвардини говорит, что с некоторых пор новый тип массовой личности начинают исчислять статистически³³. Но социологические признаки, по мнению философа, еще не позволяют пробиться к антропологии нового времени. Тем не менее культ коллективизма в 20-е годы, который был столь значим и для футуристов, и для конструктивистов, послужил основой для новой волны в истории позитивистской или функциональной эстетики, которой нами уделено достаточно места, в том числе и в учебном пособии. Функциональная эстетика – это и есть социология искусства. Интерес к ней в 20-е годы был значительным. В какой-то степени он был спровоцирован выходом книги В. Гаузенштейна «Искусство и общество». В. Гаузенштейн исходил из перехода от индивидуальных проявлений искусства в прошлой истории к коллективным, время которых наступает в XX веке. При этом последние он оценивал, как и отечественные конструктивисты, исключительно положительно. «Еще и теперь одна теория искусства, претендующая на

признание, берет исходным пунктом индивидуальное. Как она сама тесно связана с буржуазным индивидуализмом, так и в искусстве она повсюду ищет выражения освобожденной личности, индивидуальных результатов эстетического либерализма. Находит приложение это воззрение на искусство по преимуществам, где процесс индивидуализации выразился наиболее резко: в классических произведениях Античности, в эпохе Возрождения, в классической немецкой поэзии. Образцовые произведения этих эпох изучаются с особым вниманием. Все, что есть в них индивидуального, а нередко и неиндивидуального, прославляется и оценивается в духе гордого индивидуализма: как памятник власти безгранично свободной личности над миром явлений»³⁴. Критически осмысляя индивидуалистическую тенденцию в эстетике и теории искусства, В. Гаузенштейн приходит к выводу о том, что эстетика, культивирующая индивидуализм, расходится с духом времени. Будущая культура должна изжить эту тенденцию. «Поколение младших историков искусства, – пишет он, – начинает чувствовать крайнюю относительность индивидуалистической и классической нормативной эстетики»³⁵.

Функциональная эстетика 20-х годов имела в последующей истории продолжение. В связи с этим обратимся к Х. Ортега-и-Гассету. Когда в своей известной работе «Дегуманизация искусства» он пытается понять изменившийся в XX веке статус искусства, он, фиксируя активность массы, призывает изучать искусство с социологической точки зрения, поскольку лидерство массы в художественной жизни необычайно понизило эстетическое значение искусства, как, собственно, и эстетики. В связи с этим он вспоминает одного из основоположников социологического подхода, М. Гюйо, и его трактат «Искусство с социологической точки зрения». Однако необходимость возродить социологическое истолкование искусства Х. Ортега-и-Гассет обосновывает бросающимся в глаза уже в начале XX века фактом: все новое искусство оказывается непопулярным и массой отторгается. Чтобы представить социологическое направление в истории эстетики и теории искусства, а точнее, функциональную эстетику, вспомним одну из лучших работ этого плана – «Введение в социологию музыки» Т. Адорно. Однако, когда В. Дильтей фиксирует процессы массовления, он утверждает, что вкус человека массы воздействует на художественные ориентации самих творцов, вообще на искусство. «Под влиянием тех же факторов (демократизации общества. – Н.Х.) поэзия и переосмыслена, и сведена на землю. Великие гении повествовательной поэзии – Диккенс и Бальзак – слишком уж приспособлялись к потребности публики, жаждущей чтива. Трагедия же страдает от отсутствия такой публики,

в эстетической рефлексии которой сохранялось бы ясное сознание высших задач поэзии. В этих обществах комедия нравов утратила тонкость ведения действия, благородство развязки; момент трагического, примешивавшийся к серьезной комедии Мольера, придававший ей глубину, вытеснен теперь плоской сентиментальностью, отвечающей вкусам толпы»³⁶. Привсей точности наблюдений В. Дильтея, а справедливость сказанного им продемонстрируют в XX веке и Х. Ортега-и-Гассет, и В. Вейдле, и Н. Бердяев, тексты которых включены в первый раздел настоящего издания, нельзя не констатировать, что В. Дильтеем глубинные мотивы происходящих радикальных в искусстве изменений оказались не осознанными. Сделанные философом наблюдения захватывают лишь поверхностный уровень осмысления разворачивающихся процессов. Глубокий и пронизательный мыслитель не ощутил смысла происходящего на уровне трансформации культуры. Вообще В. Дильтей ставит акцент на кризисе, не пытаясь понять сам кризис как необходимый элемент становления новой системы мышления. Но что не сделал В. Дильтей, то попытался обобщить Х. Ортега-и-Гассет. Приходится лишь удивляться тому, как совпадает диагноз, поставленный испанским философом, с диагнозом, который позволил себе «идеолог» супрематизма или беспредметности в живописи К. Малевич. Так, в связи с кубизмом К. Малевич констатирует: «Новое искусство большинством ученого и неученого общества и критики признано болезненным, а со стороны новых искусств, наоборот, – большинство это признало ненормальным»³⁷. Такое негативное восприятие новых художников возникает в силу того, что из произведения живописи исчезают признаки, по которым узнавались изображенные на картине вещи. Речь идет о беспредметной живописи. «Раздражение общества беспредметными живописными произведениями происходит оттого, что оно всегда видело в произведениях живописную гармонию размазанной по форм человека или предмета. Благодаря утере из виду образа, в силу новых живописных выражений установленные прежние звуковые, цветовые, формовые нормы отношений исчезают, новые считаются дисгармониями»³⁸.

Конечно, известная статья «Дегуманизация искусства» Х. Ортега-и-Гассета не претендует на культурологические обобщения. Философ не видит, какие трансформации культуры обязывают искусство измениться. Но зато он выделил несколько признаков, которые позволили ему описать искусство в его новых формах. Например, к таким признакам он относит тенденцию избегать живых форм. А что такое «живая форма», как не выражение принципа мимесиса? «Вероятно, не будет натяжкой, – пишет он, –

утверждать, что пластические искусства нового стиля обнаружили искреннее отращение к “живым” формам, или к формам “живых существ”. Это станет совершенно очевидным, если сравнить искусство нашего времени с искусством той эпохи, когда от готического канона, словно от кошмара, стремились избавиться живопись и скульптура, давшие великий урожай мирского ренессансного искусства. Кисть и резец испытывали тогда сладостный восторг, следуя животным или растительным образцам с их уязвимой плотью, в которой трепещет жизнь. Неважно, какие именно живые существа, лишь бы в них пульсировала жизнь. И от картины или скульптуры органическая форма распространяется на орнамент. Это время рогов изобилия, эпоха потоков бьющей ключом жизни, которая грозит наводнить мир сочными и изрелыми плодами»³⁹. В качестве иллюстрации этого тезиса испанского философа можно было бы сослаться на представителя театрального авангарда А. Арто, проявлявшего в своих утверждениях агрессию против принципа мимесиса в формах театра, в чем он был не одинок. Позднее к его призывам обращается Ж. Деррида. «Не является ли мимесис наиболее наивной формой репрезентации? Подобно Ницше (и параллели здесь не кончаются), Арто стремится покончить с подражательной концепцией искусства, то есть с аристотелевской эстетикой, в которой воплотилась западная метафизика искусства. Искусство не является подражанием жизни, но сама жизнь – это подражание некоему трансцендентному принципу, в контакт с которым мы вступаем благодаря искусству»⁴⁰.

Работа Х. Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства» написана в 1925 году. Однако аналогичные заключения по поводу нового искусства уже были сделаны в России. Они высказаны в работе Н. Бердяева «Кризис искусства», опубликованной в 1918 году. Так, имея в виду кубизм, и в частности живопись Пикассо, философ приходит к выводу о дематериализации живописи, исчезновении из нее предметного мира. «Живопись, как и все пластические искусства, была воплощением, материализацией. Высшие подъемы старой живописи давали кристаллизованную, оформленную плоть. Живопись была связана с крепостью воплощенного физического мира и устойчивостью оформленной материи. Ныне живопись переживает небывалый еще кризис. Если глубже вникнуть в этот кризис, то его нельзя назвать иначе, как дематериализацией, развоплощением живописи. В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. Все уже как будто изжито в сфере воплощенной, материально-кристаллизованной живописи. В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, кре-

пость, оформленность. Живопись погружается в глубь материи и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности»⁴¹. Мы процитировали суждение философа не только потому, чтобы констатировать созвучность его выводов заключениям Х. Ортеги-и-Гассета, но и потому, чтобы зафиксировать имевшее место в начале XX века осознание угасания принципа мимесиса, оказавшегося столь болезненным, особенно для живописи. Не менее удивительно в статье Н. Бердяева то, что основной темой его работы является идея дегуманизации искусства, хотя в тексте его статьи этого словосочетания мы не обнаруживаем. Тем не менее философ констатирует здесь исчезновение из живописи не только предметного мира, но и образа человека, характерного для ренессансного и постренессансного искусства. «Человеческий образ исчезает в этом процессе космического распыления и распластования... Когда зашатался в своих основах материальный мир, зашатался и образ человека. Дематериализующийся мир проникает в человека, и потерявший духовную устойчивость человек растворяется в разжиженном материальном мире»⁴². Естественно, что кризис пластических искусств, проявляющийся в падении статуса принципа мимесиса, как выражение кризиса искусства в целом одной из актуальных задач теории искусства делал то, что М. Бахтин называет проблемой «зримости». Это настолько серьезная проблема, что именно она вызвала к жизни формализм в его более широком, точнее, европейском смысле, с точки зрения которого русская «формальная» школа, или русский формализм, представляется региональным его ответвлением. Однако, как свидетельствует философия Ж. Дерриды, эта проблема продолжает оставаться актуальной до сих пор. Причем «зримость» все еще продолжает оставаться предметом осмысления в сопоставлении с языком. К ее обсуждению возвращаются, чтобы преодолеть гипертрофию языка, а еще точнее, письма в поздней культуре, преодолеть отчуждение в формах письма с помощью деконструкции логоцентризма и рационализма в культуре. Так, Ж. Деррида возвращается к выражению Ж.-Ж. Руссо «Мы говорим скорее глазам, нежели ушам», т. е. делает предметом внимания язык взглядов и жестов⁴³.

Значимость проблемы «зримости» возрастает еще и потому, что в эпоху культивирования лингвистики, как это ни странно, формировалось мнение, согласно которому зримость представляет особый тип познания, самостоятельный по отношению к собственно языку. Так, К. Фидлер считал, что визуальное восприятие представляет автономный тип познания, и его следует отличать от познания с помощью языка, который в силу своей авторитетности, казалось, совершенно заменил визуальное познание⁴⁴. Правда, когда М. Бахтин этот вопрос обсуждает, он не склонен пе-

реоценивать имевшее место влияние западного формализма на русский, хотя сам Б. Эйхенбаум все же если не влияние, то соприкосновение с ним признает⁴⁵. Однако любопытно отметить, что если великая венская школа в лице ее таких известных представителей, как А. Ригль, Г. Вельфлин, К. Фидлер и другие⁴⁶ предметом исследования делает живопись, то русские формалисты таким объектом делают литературу. Видимо, в этом проявились разные культурные ориентации. Однако, поскольку проблема зримости становится в философии и теории искусства XX века (П. Флоренский, В. Кандинский, М. Мерло-Понти, Э. Жильсон и др.) одной из центральных, уделим этому некоторое внимание, поскольку она свидетельствует и о кризисе той традиции в теории и истории искусства, которая связана с принципом мимесиса, и о возможности выявления в логике развития искусства истекшего столетия циклической логики⁴⁷. Хотя размышления культурологического плана у В. Дильтея по поводу кризиса отсутствуют, в его суждениях мы обнаруживаем весьма любопытные наблюдения, из которых, правда, сделаны не все конструктивные выводы, касающиеся уже новой, нарождающейся культуры. Преодолевая свои традиционные формы, культура XX века пытается в предшествующей истории человечества обнаружить формы и стили, созвучные ей самой. Вот как, например, В. Дильтей описывает анархию массовых вкусов, не обнаруживая в описываемом процессе конструктивного смысла. «Нас осаждает многообразие форм всех времен и народов, и оно, кажется, размывает любые разграничения поэтических видов, любые правила. Тем более что нас с головой затопляет идущая с Востока стихийная бесформенная поэзия, музыка, живопись, – полуварварские, однако наделенные грубой энергией тех народов, у которых борения духа еще совершаются в романах, да в живописных полотнах шириной футов в двадцать»⁴⁸.

Такое прорвавшееся в эстетику и искусство многообразие форм всех времен и народов замечено не только В. Дильтеем, но, например, Ф. Ницше и А. Белым. Так, Ф. Ницше пишет, что современный человек «перегружает» себя чужими эпохами, нравами, искусствами, философскими учениями, религиями, знаниями, что превращает его в «ходячую энциклопедию»⁴⁹. Конечно, по отношению к создавшейся ситуации Ф. Ницше критичен. Это ощущается в сопоставлении его современника, человека конца XIX столетия, с римлянином эпохи упадка. «Римлянин императорского периода, – пишет он, – зная, что к услугам его целый мир, перестал быть римлянином и среди нахлынувшего на него потока чуждых ему элементов утратил способность быть самим собой и выродился под влиянием космополитического карнавала религий, нравов и искусств; эта же участь, очевидно, ждет и современного

человека, который устраивает себе при помощи художников истории непрерывный праздник всемирной выставки; он превратился в наслаждающегося и бродячего зрителя и переживает такое состояние, из которого даже великие войны и революции могут вывести его разве только на одно мгновение»⁵⁰. По сути дела, когда этого феномена касается А. Белый, то он почти пересказывает суждение Ф. Ницше, правда приспособляя его к мировосприятию символистов. «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, – оживают, пронесются мимо нас, как пронесются мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь, ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого – новизна так называемого символизма»⁵¹. Действительно, А. Белый фиксируется все то, что уже констатировали философы жизни В. Дильтей и Ф. Ницше. Однако, оценивая эту ситуацию как кризис, А. Белый видит и его вторую, позитивную сторону, связанную со становлением новой культуры. Он пишет: «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства»⁵². Такая убежденность А. Белого помогает ему подняться над суждениями Ф. Ницше. Сложившаяся ситуация воспринимается А. Белым по аналогии с александрийством, т.е. поздним периодом античной культуры с присущими ему перекрещивающимися различными путями мысли и мирозерцаний. По мнению А. Белого, выразителем нового александрийства явился именно сам Ф. Ницше. Таким образом, кризис – амбивалентное явление. С одной стороны, он свидетельствует об угасании культуры чувственного типа, осмысляемом, например, О. Шпенглером и отождествляемом им с Западом вообще, а с другой, о возникновении и становлении новой культуры, которую П. Сорокин называл «культурой идеационального типа». С точки зрения последней констатируемый В. Дильтейем факт вторжения в эстетику множественности критериев, связанных с ассимиляцией опыта разных эпох и культур, может быть осмыслен как позитивный. В какой-то степени это можно рассматривать и сценированием культуры модерна или культуры чувственного типа, что одно и то же. В самом деле, прерванная непрерывность

истории в культуре модерна представляла опасность. Это ощутил Ф. Ницше, с которого и начался интерес к эпохе, уводящей не только за римско-христианский, но и за александрийский мир. «Модерн теряет свое исключительное положение; он всего лишь последняя эпоха в долгой истории рационализации, как она начинается с разложением архаической жизни и распадом мира»⁵³. Чтобы преодолеть негативные последствия модерна, необходимо было реабилитировать архаические эпохи. Философия и эстетика XX века не случайно культивирует дух Диониса, символизирующий выход за пределы традиционной культурной идентичности с ее гипертрофированным аполлонизмом или рационализмом. Ю. Хабермас, в частности, называет имена Ницше, Хайдеггера и Батая, возвращающих к временам до зарождения западноевропейской истории, к архаическим утрам, чтобы найти следы Диониса в мышлении досократиков или в возбужденном состоянии сакральных ритуалов жертвоприношений. Здесь, в этом пространстве важно идентифицировать утраченный, дерационализированный опыт, который сможет наполнить жизнью понятие «бытие» и «суверенитет»⁵⁴. В самом деле, представляя для своего времени весьма прогрессивное явление, философская эстетика эпохи Просвещения слишком абстрагировалась от эстетического и художественного наследия предшествующих эпохи культур. Это касается не только Античности, Средних веков и Востока, но и архаического наследия человечества. Отвергая и отрицая этот опыт, эстетика модерна исключала столь важные для эстетики мифологические и символические системы мышления. Собственно, именно это обстоятельство и объясняет, почему в осмыслении опыта искусства в эстетике платоновский дискурс оказался в забвении. С другой стороны, именно это обстоятельство объясняет, почему существующая эстетика или эстетика, сформировавшаяся в Новое время, теряет контакт с нарождающимися в XX веке формами искусства. Основывая свои установки на принципе мимесиса, эстетика модерна, сталкиваясь с искусством XX века, оказалась бессильной его интерпретировать, поскольку в нем возрождался альтернативный принцип мимесиса принцип, а именно принцип первообраза, или эйдоса.

Когда Х. Ортега-и-Гассет констатирует отвращение нового искусства к живым формам, что способствовало контакту искусства во все времена с воспринимающей его публикой, то он улавливает как раз и угасание в искусстве принципа мимесиса. А что же приходит на смену этому принципу? Смог ли Х. Ортега-и-Гассет кроме кризиса этого принципа обнаружить что-то принципиально новое, приходящее ему на смену? Несомненно, философ ощутил, что на смену отрицающему богатство предметного

мира искусству приходит заменяющий его мир идей. Имея в виду экспрессионизм и кубизм, Х. Ортега-и-Гассет констатирует: «От изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь в сторону субъективного ландшафта»⁵⁵. Х. Ортега-и-Гассет констатирует и еще один очень важный признак нового искусства. Он связан с возрастающим интересом в XX веке к архаике. Вот как это явление описывает Х. Ортега-и-Гассет: «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 доля 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»⁵⁶. Однако точнее было бы все же утверждать, что в данном случае новое искусство архаика притягивает в силу того, что в ней принцип мимесиса еще не успел себя утвердить, а принцип первообраза предстает в зрелой форме. Когда философ пишет, что в архаическом искусстве имело место «отсутствие традиции», то под этим следует понимать отсутствие традиции мимесиса, а не вообще традиции. В данном случае можно говорить, что традиция первообраза уже имела место и она предшествовала традиции мимесиса. Удивительное дело, употребление выражения вроде «подозрительная симпатия к первобытному искусству» и вообще к «варварской экзотике» у Х. Ортега-и-Гассета слишком выдает отношение философа к выявленному феномену. Не трудно догадаться, что это негативное отношение. Но так ли это на самом деле? К счастью, уже в начале XX века можно фиксировать стремление в этом тяготении к архаике обнаружить позитивный смысл. Правда, было зафиксировано, что такое тяготение к архаике в искусстве имело место на всем протяжении его истории. Так, опираясь на исследование А. Ригля, В. Воррингер, на которого В. Гаузенштейн опирается, разрабатывая социологическую теорию искусства, доказывает, что изучение в последние столетия истории искусства разворачивалось под активным воздействием традиции Ренессанса, что не позволяло в этой истории фиксировать активность той традиции, которая слишком гипертрофировалась в XX веке, что и проявилось, например, в симпатии к так называем-

мому геометрическому стилю, т. е. к той самой архаике. Аргументация В. Воррингера развертывается так. Основываясь на учении Т. Липпса об одухотворении, исследователь приходит к выводу, что, по сути дела, в предшествующих XX веку эпохах истории искусства доминировал именно принцип одухотворения, в соответствии с которым искусство воспринималось способом эстетического наслаждения. В таком понимании искусства проявляется так называемое «чувство мира», в данном случае оптимистическое, свидетельствующее о том, что между человеком и миром отсутствуют конфликтные отношения. Художник пытается запечатлеть мир, в котором ему, как и воспринимающему его искусство, комфортно. Это свое восхищение чувственным миром, с которым он себя отождествляет, он пытается передать воспринимающим его искусство. Однако, во-первых, как утверждает В. Воррингер, когда имеется в виду «чувство мира», то речь должна идти не об индивидуальном мировосприятии художника, как и вообще индивида, а о мировосприятии целых народов, а во-вторых, если внимательно задуматься в логику истории искусства, то к принципу одухотворения ес естине невозможно. Новаторство В. Воррингера заключается в том, что он пытается аргументировать перманентное в истории проявление прямо противоположного принципа, а именно стремления на всем протяжении истории искусства стремления к абстракции. В этом стремлении также проявляется чувство мира, которое можно фиксировать, во-первых, в архаических культурах, а во-вторых, в тех регионах, которые не относятся к европейскому. Чем же отличается чувство мира, способствующее утверждению принципа абстракции? Прежде всего в основе этого мировосприятия лежит конфликт человека с миром, что проявляется в напряженности, беспокойстве, чувстве страха перед пространством. Такое чувство мира исключает оптимизм. Ему присуща, скорее, потерянная человеком. Из этого чувства мира проистекает потребность не в восхищении перед материальным миром, а потребность увековечить отдельные его проявления посредством сведения их к абстрактным формам. «Сильнейшим их (народов. – Н.Х.) стремлением было стремление вырвать объект внешнего мира из природной взаимосвязи, из бесконечной игры существования, очистить его от всякой жизненной зависимости, всякой произвольности, сделать его необходимым и разумным, приблизить его к его абсолютной ценности»⁵⁷. Если следовать А. Риглю, то можно утверждать, что в таком чувстве мира проявляется специфическая «художественная воля». Очевидно, что если искусство XX века проявляет интерес не к принципу одухотворения, а к принципу абстракции, то ведь речь должна идти не о каких-то частных элементах произведения, а об актуализации

специфической художественной воли, присущей в том числе и людям XX века. Этот вопрос не обходит и В. Воррингер. Он убежден в том, что овладевающее искусством XX века новое чувство мира является совсем новым. Современный человек ощущает такую же затерянность и беспомощность перед космосом и миром, как и архаический человек. К аналогичным выводам приходит также и Р.Гвардини. Констатируя позитивные изменения в самоощущении современного человека, он вместе с тем говорит о возникновении у него чувства оставленности. Это становится причиной возникновения у него страха, но страха, уже отличающегося от того, каким его знал, например, средневековый человек. «Страх средневекового человека был связан с незыблемыми границами конечного мира, противостоящими стремлению души к широте и простору; он успокаивался в совершаемой каждый раз трансцензии – выходе за пределы здешней реальности. Напротив, страх, присущий новому времени, возникает не в последнюю очередь из сознания, что человеканет большени своего символического места, нинепосредственно надежного убежища, и ежедневно подтверждается опытом, что потребность человека в смысле жизни не находит убедительного удовлетворения в мире»⁵⁸. Поэтому второй принцип искусства вытесняет принцип одухотворения, превращаясь в истории искусства в доминантный. Пытаясь выявить эстетически предпосылки двух выявленных тенденций, В. Воррингер при аргументации принципа одухотворения опирается на концепцию Т.Липпса. Но совершенно очевидно, что В. Воррингер, не ссылаясь на Аристотеля, имеет в виду все тот же самый принцип мимесиса. Что же касается принципа абстракции, то он тоже, в свою очередь, может быть отождествлен с прообразом.

В. Дильтей (а вместе с ним Н. Бердяев и Х. Ортега-и-Гассет) связывает кризисом, оценивая при этом его негативно, другими мыслителями, к стати менее связанными с философией и эстетикой и более – с практикой и теорией искусства, рассматривается как новая эпоха в искусстве соответствующими ей конструктивными построениями. В этом смысле невозможно пройти мимо концепции В. Кандинского, ставящего акцент на позитивном истолковании того потенциала искусства, который в начале XX века лишь начинает приоткрываться, обещая в будущем плодотворную, творческую эпоху. До сих пор не обращается внимание на то, что, по сути дела, В. Кандинский восполняет пробел, имевший место в теории искусства начала XX века. Мы до сих пор убеждены, тем более что сам Б. Эйхенбаум это признает, что русские формалисты сильны в анализе литературных форм и что это вообще, видимо, присуще русской культуре как культуре литературоцентристского плана. На самом деле реальность далека от этого устоявшегося в литературе

мнения. Ведь если в России не было своего Г. Вельфлина, то это не означает, что в теории пластических искусств отсутствовал мыслитель, способный серьезно ставить вопросы, которые поставлены, например, немецкими теоретиками-формалистами, т.е. вопросы «зримости». Таким значительным теоретиком «зримости» предстает В. Кандинский. Если его теория «зримости» была плохо известна, послужив основанием для ложных искусствоведческих обобщений, то этому были причины не художественного плана. В России малоизвестным было не только его теоретическое наследие, но и его творчество. Причиной этого послужило отрицательное, даже агрессивное отношение власти к той тенденции в искусстве, что В. Воррингером представлена как абстракционизм. Собственно, как и В. Воррингер, В. Кандинский ощущает радикальный поворот в живописи рубежа XIX–XX веков и пробуждающийся интерес в живописи к орнаменту и вообще геометрическому стилю, что и свидетельствует о возрождении в живописи XX века архаических принципов. Так, наблюдение за экспрессионизмом приводит его к выводу, что это направление является частичным возвращением к временам примитивов⁵⁹. Что касается Пикассо, то его эксперименты, как он выражается, обязаны искусству негров, т.е. примитивному искусству. Эксперименты Пикассо показательны для кубизма в целом, для которого характерно выявление и подчеркивание конструкции предметов. Как и Х. Ортега-и-Гассет, с одной стороны, и Н. Бердяев, с другой, В. Кандинский тоже констатирует дематериализацию в живописи материального мира, но при этом он оптимистически смотрит на возможности новой живописи, преодолевающей кризис за счет повышения значимости конструкции. Правда, что касается Пикассо, то его экспериментах В. Кандинский констатирует двойственность – и упразднение материального мира, и одновременно стремление его сохранить. «В своих последних вещах (с 1911 г.) он (Пикассо. – Н. Х.) приходит логически к разложению материи, но не путем ее уничтожения, а при помощи своего рода расчленения отдельных органических частей и их конструктивного рассеяния по картине: органическая раздробленность, служащая целям конструктивного единства. Станным образом он держится при этом крепко за материальную видимость. Он не останавливается в других отношениях ни перед каким средством, и если краска представляет ему помехой к разрешению проблемы чисто рисуночной формы, то он спокойно выбрасывает ее для неговной лишнее за борт, ограничиваясь ее минимумом, и пишет целый ряд вещей только грязно-коричневой и белой краской. Эти задачи и являются его преимущественной силой»⁶⁰. Претензии, предъявляемые В. Кандинским к Пикассо, – совсем иные, чем претензии к нему цитируемых философов. Помнению В. Кандинского, исчезновение

природных форм в живописи компенсируется объективным элементом формы – конструкцией ради композиции. Это обстоятельство свидетельствует о зарождении в истории живописи новой, созидательной эпохи. Что же касается оценки кубизма (как и многих других течений в искусстве XX века), то В. Кандинский полагает, что для переходной эпохи он показателен, ибо в своей основе противоречив. «Так, например, кубизм, – пишет он, – как одна из переходных форм показывает, насколько часто природные формы приходится насильственно подчинять конструктивным целям и какие ненужные препятствия в таких случаях такими формами создаются»⁶¹. Тем не менее «композиционные поиски “кубистов” напрямую связаны с задачей создания чисто живописной сущности, с одной стороны, говорящей о предметном и через предметное, через различные комбинации с более или менее звучащим предметом, с другой стороны, переходящей к чистой абстракции»⁶². Что же, следовательно, стоит за этой конструируемой В. Кандинским в кубизме двойственностью? По сути дела, стоит жесткая теория, хотя, как и Б. Эйхенбаум, В. Кандинский не настаивает на том, что при всех обстоятельствах теория должна предшествовать любому наблюдению над процессами искусства. Он вовсе не имеет намерения представить свои наблюдения над становлением новой формы искусства универсальной теорией. Пытаясь аргументировать правомочность существования беспредметного искусства, В. Кандинский пишет: «Если и окажется возможным даже уже сегодня бесконечно теоретизировать на эту тему, то все же теория в дальнейших уже мельчайших подробностях преждевременна. Никогда не идет теория в искусстве впереди и никогда не тянет она за собой практику, но как раз наоборот»⁶³. Если это суждение и не подходит ко всем эпохам теории искусства, то все же ситуацию начала XX века оно выражает точно. Тем не менее, как свидетельствует теоретическое сочинение В. Кандинского «О духовном в искусстве», в данном случае речь должна идти все же о теории, которую можно уподобить, с одной стороны, концепции В. Воррингера, а с другой, точке зрения Э. Паннофского, обнаруживших действие на всем протяжении истории искусства двух противоположных принципов. Собственно, из этого исходит и В. Кандинский, утверждая, что логика развития искусства сводится одновременно к двум тенденциям: отрицательному и положительному. Отрицательный процесс, в соответствии с точкой зрения В. Кандинского, означает медленное очищение искусства от привходящих в него элементов, не соответствующих его чистой сущности»⁶⁴. Что касается положительного процесса, то оно означает «медленно развитие элементов существенных, не только не отъемлемых от искусства, но обуславливающих его чистую сущность»⁶⁵. В XX веке искусство демонстрирует сосуществование этих двух тен-

денций: реальной и абстрактной. Последняя тенденция внушает оптимизм. Ведь с некоторого времени искусство начинает оперировать формами, лишенными признаков предметности. Чтобы язык новой живописи понимать, необходимо создать «грамматику живописи»⁶⁶. Собственно, проект В. Кандинского создать грамматику живописи, который отчасти в его сочинении и реализовался, роднит его с теми отечественными исследователями, которые такую грамматику создавали в сфере литературы, т. е. с формалистами. Их тоже интересовали конструктивные приемы строения произведения как первостепенные. В связи с этим нельзя не процитировать следующее высказывание В. Кандинского. «Из этих двух первоэлементов – краски и формы – их сочетания, взаимоподчинения, взаимопротяжения и взаимоотталкивания, – пишет он – и создается тот язык живописи, который мы изучаем нынче по складам и отдельные слова которого мы создаем по необходимости сами, как это делается особенно в периоды возникновения или возрождения и языков народов»⁶⁷. Это чрезвычайно значимое высказывание, касающееся не только грамматики живописи, но, например, так называемого «заумного» языка, который культивировали не только формалисты, но прежде всего футуристы. Расшифровывая заумный язык, В. Хлебников говорит, что это язык, находящийся за пределами разума. Однако «то, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным»⁶⁸. Обращение к заумному языку новой поэзии объясняется необходимостью вырвать его из привычной, бытовой логики, вернуть его к поэтичности и метафоричности, чтобы было характерно для языка в момент его рождения. Чтобы преодолеть «книжное окаменение языка», необходимо «словотворчество». «Если современный человек населяет обедневшие воды рек тысячами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим, что они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения»⁶⁹.

Стремление В. Кандинского построить грамматику живописи по образцу грамматики естественного языка, правда, противостоит намерению Ж. Дерриды противопоставить живопись языку, а точнее, письму как системе произвольных и оторванных от означаемых знаков (означающих). Для Ж. Дерриды живопись всячески превозносится именно потому, что здесь означаемое не отделено от означающего и вообще свободно от означающего. В письме предметы и вещи заменены их знаками. Вещь заменяется безличным восполнением. Цитируя высказывание Ж.-Ж. Руссо по поводу того, что «знаки заставляют пренебрегать вещами», Ж. Деррида утверждает, что в своем гипертрофированном виде

пренебрежение вещами предстает в фонетическом письме. Именно этой тенденции «прогресса» к произвольности знака противостоит живопись. «На более архаической ступени письма существовала некая естественная универсальность: живопись, подобно алфавиту, не связана с каким-либо определенным языком. Будучи в состоянии воспроизвести любой чувственно данный предмет, доступный чувственному восприятию, она выступает как своего рода универсальное письмо. Однако его свобода по отношению к конкретным языкам связана не с расстоянием, которое отделяет живопись от ее модели, но с подражательной близостью, которая привязывает живопись к модели. Под видом всеобщности живопись остается совершенно эмпирической, разнообразной, меняющейся – подобно тем чувственно воспринимаемым индивидам, которых она представляет вне рамок какого-либо кода»⁷⁰. Но, собственно, ведь именно это и характерно для формалистов, соотносивших эксперименты в новой поэзии с зарождением языка. Такое совпадение теоретических заключений как в сфере живописи, так и в сфере поэзии лишь подтверждает точку зрения, в соответствии с которой в начале XX века ориентация в культуре на грамматику становится доминирующей. В соответствии с Ю. Лотманом, существуют культурные эпохи, ориентированные на текст, т.е. имеющийся в прошлом образец, прецедент, и культуры, ориентированные на грамматику, т.е. на создание свода правил и норм, в соответствии с которыми можно создавать не имевшие в прошлом места тексты⁷¹. Совершенно очевидно, и об этом свидетельствует пафос теории первых десятилетий XX века, во всех культурах этого времени можно фиксировать ориентацию на грамматику, что и выражает возникшая в разных культурных регионах методология формализма.

С тех пор прошло много времени и, кажется, мысль об искусстве все больше свыкается с тем, что важно не только создавать принципиально новые тексты, но и уметь интерпретировать тексты традиционные. Во всяком случае, ренессанс во второй половине XX века герменевтики об этом свидетельствует. Тем не менее импульс модерна, ориентирующегося на создание структур, донекоторого времени в природе не существовавших, оказывается, возрождается в постмодернизме. Об этом свидетельствует следующее суждение Ж.-Ф. Лиотара. «Постмодернистский художник, писатель оказывается в ситуации философа: текст, который он пишет, произведение, которое он создает, в принципе не могут подчиняться установленным правилам, о них нельзя судить посредством детерминированных суждений, применяя к этому тексту или произведению известные категории. Произведение или текст как раз и заняты поиском этих категорий. Итак, художник и писатель

работают без правил, ради установления правил того, что еще будет сделано. Поэтому произведение или текст обладают особенностями события, поэтому приходится к автору слишком поздно или, что одно и то же, их всегда используют слишком рано»⁷².

Что же касается теории В. Кандинского, по-своему откликнувшегося на разрешение актуальной для XX века проблемы зримости, то представляется любопытным зафиксировать возможную «поддержку» теоретических идей художника со стороны представителей феноменологии. Так, пытаясь показать роль тела в системе видения и аргументировать его значимость, М. Мерло-Понти пишет: «Усилия современной живописи и состояли не только в том, чтобы выбрать между линией и цветом или даже между изображением вещей и созданием знаков, сколько в умножении этих систем эквивалентов, в их освобождении от внешней оболочки вещей – что может потребовать издания новых материалов или новых выразительных средств, но иногда достигается посредством нового изучения и переосмысления тех материалов и средств, которые уже существовали»⁷³. Собственно, ведь именно в этом заключается проект грамматики живописи, который пытался осуществить В. Кандинский. Кстати, М. Мерло-Понти приходит к мысли провести инвентаризацию видимого по типу инвентаризации возможных употреблений языка. Глаз представляет того, кто, выйдя из состояния покоя под определяющим воздействием мира, возвращает это полученное впечатление с помощью проводящей линию руки. «В какой бы цивилизации она (линия. – Н. Х.) ни была рождена, какими бы верованиями, мотивами, мыслями, церемониями ни сопровождалась, даже тогда, когда она казалась предназначенной для другого, – современ Ласко и до наших дней, чистая или прикладная, образная или абстрактная, живопись никогда не культивировала иной тайны, кроме загадки зримости»⁷⁴.

Работа М. Мерло-Понти, включенная в хрестоматию, представляет интерес и с точки зрения того, что философ как истинный феноменолог устраняет гипертрофированную значимость субъективности в живописи и, разгадывая с помощью включения в процесс видения тела загадку зримости, приходит к выводу о воздействии не только художника как субъекта на предметный мир, но и самого предметного мира на художника. Один из выводов М. Мерло-Понти об относительности всех существовавших в истории искусства систем видения обязывает вернуться к теории зримости, принадлежащей П. Флоренскому. Так, по мнению М. Мерло-Понти, техника перспективного изображения, возникшая в эпоху Ренессанс, окажется ошибочной, если будет претендовать на единственно верный способ живописного изображения. Он пишет: «Сами же художники знали по опыту, что ни одна из техник

изображения перспективы не может быть однозначным решением, что нет такой проекции существующего мира, которая учитывала бы все его аспекты и могла бы заслуженно стать фундаментальным законом живописи...»⁷⁵. Как свидетельствует Ф. Шмит, человек Нового времени так привык к линейной перспективе, что ему стоит великого усилия понять, что «вся наша система перспективы условна, и что мы только в силу привычки не замечаем множества абсурдов, к которым она приводит»⁷⁶.

Обращаясь к средневековой живописи, и в частности иконописи, П. Флоренский констатирует несоответствие строения пространства на иконе возникшей в эпоху Ренессанс линейной перспективе, которая с момента возникновения была признана единственно возможной и единственно верной. Так, анализируя построение пространства на иконе, П. Флоренский фиксирует разноточечность. Изображение здесь строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое положение. «Тут одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая – с своей особой точки зрения, т. е. со своим особым центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной»⁷⁷. В связи с этим П. Флоренский задается вопросом: в самом ли деле линейная перспектива выражает природу вещей и должна рассматриваться как безусловная предпосылка художественной правдивости? Отвечая на этот вопрос, П. Флоренский возникновение перспективы связывает с процессом индивидуализации культуры, когда в истории утверждает себя взгляд отдельного лица с соответствующей ему особой точкой зрения. Когда линейная перспектива утверждает себя в эпоху Ренессанс, все предшествующие этапы в истории искусства, в том числе и средневековый присущий ему видением, воспринимаются несовершенными. П. Флоренский приходит к выводу о том, что линейная перспектива – исторически преходящий прием, выражение лишь нового европейского мирозерцания. Между тем отношение к пространству средневекового человека менее схематично и более объективно. Каждый представленный на полотне объект имеет свою форму и свою реальность, и следовательно, приложение к их восприятию любой условной или, как выражается П. Флоренский, монархической схемы могло бы нанести лишь вред. Вообще, линейная перспектива в целом условна. Она представляет реальность остановившегося, неподвижного, а потому и мертвого взгляда.

Проблематика зримости в эстетике и теории искусства связана с переориентацией с принципа мимесиса на принцип

первообраза. Последний выводил из небытия известного в истории философии установителя дискурсивности – Платона. Обсуждая проблему Автора применительно к XX веку, М. Фуко пришел к необходимости констатировать в истории особый тип автора, называемый им «основателем дискурсивности». «Особенность этих авторов состоит в том, что они являются авторами не только своих произведений, своих книг. Они создали нечто большее: возможность и правило образования других текстов»⁷⁸. Суждение М. Фукомы привели, чтобы продемонстрировать в реабилитации Платона в XX веке нечто большее, чем просто реабилитацию одной из философских доктрин, несовместимых с материализмом и в связи с этим не вписывающихся в идеологию. По сути дела, Платон как основатель или установитель специфической дискурсивности становится в XX веке актуальной фигурой в силу того, что его философская концепция соотносима с культурой идеационального типа. Однако это можно утверждать лишь сегодня, когда логика развития искусства XX века в большей или меньшей степени определилась и по отношению к ней возникла историческая дистанция. Что же касается начала этого столетия, то в этот период осмыслить все более обращающую на себя актуализацию платоновской дискурсивности практически было невозможно. Не случайно эта традиция в материалистическую и позитивистскую эпоху была совершенно забыта. Конечно, нельзя утверждать, что такая реабилитация платоновской дискурсивности касается лишь эстетики и теории искусства. Уже художественные процессы рубежа XIX–XX веков, обозначаемые иногда как «неоромантизм», для этой реабилитации давали все основания. В самом деле, весь опыт русского символизма свидетельствовал о новой вспышке интереса к сверхчувственному, что позволяло вспомнить практику романтизма, а следовательно, актуализация платоновской дискурсивности в это время связана именно с новым опытом искусства. Не случайно практика символизма как яркого художественного направления сопровождается обильными теоретическими и философскими трактатами, в которых постоянно имеет место сопоставление разных эпох в истории искусства и культуры, как и стремление ассимилировать некогда существовавшие, но угасшие художественные формы. Но если сама практика искусства была основанием для восстановления платоновской дискурсивности, то естественно, что ни философия, ни эстетика к этому равнодушными не оставались. Если иметь в виду западный опыт, то здесь прежде всего следует говорить о появлении трактата Э. Кассирера «Философия символических форм» (1923–1929), а если сравнить этот вопрос применительно к отечественной эстетике, то здесь невозможно пройти мимо работы А. Лосева «Диалек-

тикахудожественнойформы».Значениеэтойработыневозможно переоценить,ведьвнейидетречьоботношениихудожественной формык первообразу.ВданнойработеА.Лосев оперирует понятием «первообраза» так, словно и не существовало многих столетий забвения платоновского дискурса.Здесь философ не только рассматриваетхудожественнуюформукак синтезчувственности и первообраза, но и удивительно по-платоновски решает кассировскую проблему символизма.По его мнению, художественная форма связана с той частью первообраза, которая является выразимой.Но существует и другая, невыразимая часть первообраза, а потому искусство оказывается невыразимой выразимостью.Вот с этой-то неполной выразимостью первообраза и связаны символические формы мышления.В духе прямолинейности, свойственной дискуссиям 20-х годов, философ формулирует: «Если угодно меня понять, надо отбросить все то, что писалось и думалось о символе вообще, и принять этот термин так, как я его интерпретирую»⁷⁹.Лосевская концепция символа связана с представлением о нем как о выражении первообраза, который до конца невыразим.Для философа символ является «совпадением невыразимости и выразимости первообраза в энергично-выразительной подвижности невыразимого и в энергично-невыражающей подвижности выразимого первообраза»⁸⁰.Любопытно, что, реабилитируя платоновскую дискурсивность, А.Лосев пытается к тому же ее вписать в эстетику Нового времени, т. е. в новоевропейскую традицию в ее кантовском варианте, т. е. в традицию, во многом обязанную игре.Дело в том, что, в соответствии с представлением философа, первообраз в произведении пребывает в регрессе самим собою.Этот вывод философа столь поразителен, он так перекликается со всеми новейшими теориями искусства, в том числе с герменевтикой и постмодернизмом, что его стоит процитировать. «Несомненно, художественная форма есть игра, ибо первообраз, оставаясь самим собою и не нуждаясь ни в чувственном становлении, ни в рассудочном осмыслении (ибо он уже есть все это и дальше гораздо больше этого), тем не менее при воплощении в конкретное произведение искусства вздымает опять целые вороха чувственного материала и осмысленных связей и слегка подчиняет их себе, так что как будто бы и нет ничего, кроме этого первообраза, хотя мы видим, что есть что-то и оно – произведение искусства.Первообраз производит массу перемен в чувственном и рассудочном мире, мобилизует огромные силы там и здесь, рождает целые бури в этих мирах.Но, взглядевшись, мы видим, что все это, все эти перемены и даже бури, есть не большее как зеркально-чистое отражение первообраза, т. е. пребывание первообраза в самом себе, в своей умно-блаженной тишине.Гром и рев вагнеровского

оркестра есть не больше как умный и вечный покой в себе увиденных гением прообразов»⁸⁷.

Вовступительной статье к собственному учебному пособию мы уже достаточно сказали о том, что погружение А. Лосева в античную эстетику – явление двойственное⁸². Во-первых, естественно стремление философа XX века вернуться к античной эстетике, ведь до этого по отношению к ней существовали столь несходные системы ее интерпретации: с одной стороны, винкельмановская, а с другой – столь владеющая умами отечественных теоретиков начала XX века ницшеанская. Естественно, что в соответствии с новыми научными системами и идеями важно было дать более актуальную интерпретацию античной эстетики, что и сделал А. Лосев. А во-вторых, нельзя не видеть, что искусство XX века, начиная с символизма, заметно, хотя и стихийно, реабилитировало платоновскую дискурсивность, теснившую царившую в Новое время аристотелевскую традицию. Концепция античной эстетики А. Лосева – это своего рода «социальный заказ», извлечение из небытия того рода дискурсивности, которая может помочь разобраться в практике современного искусства, а самое главное, соотносилась бы с процессами становления альтернативной культуры или культуры идеационального типа.

Любопытно, однако, что реабилитация платоновской дискурсивности разворачивается не только по линии традиционной философии искусства и даже не только в силу художественных экспериментов, в данном случае практики символизма, но и в формах имплицитной эстетики или в контексте новых научных направлений, например психоанализа. Поэтому сейчас самое время вернуться к теории К. Юнга, которая, видимо, по-настоящему будет понятной (как понятным будет и ее вклад в изучение искусства) лишь в том случае, если ее соотнести с философско-эстетическим дискурсом Платона. Такую параллель, например, провел Р. Арнхейм. Он пишет: «Существует что-то общее между платонизмом и архетипами Юнга. В юнгианстве первичные матрицы лежат вне индивидуального мышления. И так же, как и в платонизме, все вещи являются подражанием неизменным идеям, так же и все понятия юнгианского ума определяются лежащими в их основе архетипами»⁸³. Впрочем, уместны ли в данном случае догадки, если сам К. Юнг сознательно формулировал происхождение своей концепции от платоновского дискурса. Имея в виду творческую фантазию, К. Юнг пишет: «В продуктах фантазии становятся эти “праобразы” явными, из здесь понятие архетипа обретает свое специфическое применение. То, что на эти факты следует обращать внимание, – вовсе не моя заслуга. Пальма первенства принадлежит Платону. Первым, кто указал на наличие определенных, рас-

пространенных повсеместно “прамыслей” в области психологии народов был Адольф Бастиан. Потом были еще два исследователя из школы Дюркгейма – Юбер и Мосс, они говорили уже собственно “категориях” фантазии. Бессознательную преформацию в виде “бессознательного мышления” обнаружил некто иной, как Герман Узенер. Если мне и принадлежит частица в этих открытиях, то это доказательство того, что архетипы ни в коем случае не рассматриваются только лишь благодаря традиции, языку и миграции, но они способны спонтанно возникать – вновь и вновь, во всякое время и повсеместно, и именно в таком виде, который не подвержен влияниям извне»⁸⁴.

Критикуя З. Фрейда, сводящего бессознательное к вытесненному либидо, т. е. к сексуальным влечениям, К. Юнг по-новому ставит вопрос о форме выявления бессознательного, т. е. о символике. Как известно, симптомы бессознательных процессов З. Фрейд называет символами. Тут-то и возникает расхождение между З. Фрейдом и К. Юнгом, ведь под символами последний подразумевает идеи, которые выразить каким-то иным, более совершенным образом невозможно. В этом месте К. Юнг не случайно вспоминает о Платоне, который под символом подразумевал в высшей степени инфантильные фантазии, которые являются предметом внимания З. Фрейда. Когда П. Рикер, касаясь интерпретации символов, сопоставляет подходы З. Фрейда и К. Юнга, предпочтение он явно готов отдать З. Фрейду, ибо его прием является более определенным и четким и в большей степени соответствующим критерию научности в аристотелевском смысле. Имея в виду подход З. Фрейда, П. Рикер пишет: «Этот кладезь символов доступен пониманию, опирающемуся на иные, нежели психоаналитическая, методологии: феноменологическую, гегелевскую и даже теологическую. В семантической структуре символа необходимо увидеть основу для других подходов и возможность их сравнения с психоанализом»⁸⁵. Более того, П. Рикер утверждает, что с З. Фрейдом комфортнее. Естественно, даже привычнее, ибо позитивизм любит точность и определенность. Но трудности с подходом К. Юнга возникают лишь в том случае, если его оценивать в соответствии с позитивизмом, т. е. в соответствии с процедурами мышления, свойственного культуре чувственного типа.

Естественно, что иконология так же сталкивается с острой проблемой интерпретации символа. Этот вопрос обходит и Э. Гомбрих. Но когда он ставит вопрос о существующих в живописи разных традициях интерпретации символов, он указывает на те же два основных типа дискурсивности – аристотелевский и платоновский. Что касается расшифровки символа в соответствии с дискурсом Аристотеля, то, по мнению Э. Гомбриха, она фактиче-

ски основывается на теории метафоры и становится основой того, что можно назвать методом изобразительного определения. Иначе говоря, этот дискурс основывается на идее конвенционального знака. Что же касается альтернативного типа дискурса, восходящего к Платону, то он является «мистическим» или религиозным. В связи с этим Э. Гомбрих напоминает о толковании символа Ф. Аквинским. По мнению Э. Гомбриха, «в этой традиции смысл знака не есть нечто, получившееся в результате соглашения, – смысл просто спрятан, и надо знать, где искать его»⁸⁶. Обратим внимание на то, что Э. Гомбрих не дает четкого ответа на вопрос, какая система интерпретации символа является более истинной. Но при такой, неисторической постановке вопроса ответить на него и невозможно (мы вернемся к этому чуть позже, в связи с конструктивной мыслью Ю. Кристевой об исторических изменениях в отношениях между знаком и символом, о том, что кризис знака возвращает человечество к символической коммуникации Средних веков). Любопытна позиция по этому вопросу у Э. Жильсона. На наш взгляд, феноменолог Э. Жильсон, ставя вопрос о том, что является результатом творческого процесса, не сводит его, с одной стороны, к мимесису и конвенциональному знаку, но, с другой стороны, и не растворяет его в мистическом и религиозном сознании. В определении художественного образа он оказывается гораздо ближе платоновскому, нежели аристотелевскому дискурсу. По мнению Э. Жильсона, изображенное на полотне явно не является воспроизведением материального мира, оно не может возникнуть без «идеи». Расшифровывая стоящий за этим термином смысл, Э. Жильсон говорит, что идея – это не копия, а образец. Это означает, что Э. Жильсон воскрешает платоновский дискурс. «В этом отношении зачаточная форма, несомненно, является идеей; однако при использовании этого слова не следует воспринимать идею как своего рода понятие, как бы предшествующее вещи, а не следующее за ней. Понятие идеи восходит к Платону; как в его учении, так и в доктрине наследующих ему христианских теологов идея полностью отлична от концепта. На самом деле понятие идеи является непротиворечивым лишь применительно к Богу, в котором форма любого будущего произведения, действительно, предсуществует в полностью определенном виде. Ее сотворение Творцом не таит в себе никаких неожиданностей; не будучи становлением, форма не предполагает периода зарождения. В “Тимее”, где мифический Демиург в трудах своих подобен человеку, сотворение мира имеет начало и конец; дело в том, что Демиург в представлении Платона – сверхчеловек или, если угодно, один из богов, но не Бог»⁸⁷. Опираясь на А. Шопенгауэра, Э. Жильсон формулирует: объектом искусства является вовсе не предметный

мир, а платоновская идея. Художник не гонится за видимостью, а познание нацелено на таящееся за видимостью подлинное содержание. Таким образом, художественная способность проявляется в созерцании идеи. «Великий художник сначала отстраняется от субъективного, то есть от воли, направленной на собственную личность, и полностью посвящает себя объективному, внеличному – Идее. В этом смысле гениальность «есть не что иное, как полнейшая объективность»⁸⁸. Получается, что зрение художника обращено не к внешней реальности, а к всеобщему, Идее. Он способен видеть ее лучше остальных. То, что представлено на картине, – это не реальность, а Идея, очищенная от искажений, причиненных реальностью.

Что касается К. Юнга, то символизм, в его понимании (а мы склонны относить методологию К. Юнга к типу платоновского дискурса), возникает в том случае, когда в произведении содержится сверхличное содержание, выводящее его замысел за силовое поле сознательно вложенного в него понимания. «Здесь естественно было бы ожидать странных образов и форм, ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим возможным образом обозначают еще неведомые вещи и служат мостами, переброшенными к невидимым берегам»⁸⁹. В конце концов, в соответствии с К. Юнгом, под символом следует подразумевать возможность улавливать за пределами сиюминутной способности восприятия какой-то универсальный смысл и намек на такой смысл. Но в таком случае символ может быть отождествлен с праобразом. Символические формы – способы функционирования архетипов. Любопытно, что, несмотря на констатацию Х. Ортегой-и-Гассетом угасания принципа мимесиса и несмотря на юнговскую теорию, по сути дела давшую новую жизнь платоновскому символизму, все же платоновский дискурс ассимилируется в эстетике XX века с большим трудом, о чем и свидетельствует признание П. Рикера. Хотя новый опыт искусства соотносим именно с платоновским дискурсом, эстетика все еще исходит из аристотелевского принципа мимесиса. Это обстоятельство, разумеется, объяснимо, ведь в этом неприятии платоновского дискурса эстетикой XX века проявляется установка всей культуры Нового времени. Это обстоятельство объяснено А. Лосевым. В эпоху новоевропейской философии от Возрождения до немецкого идеализма эта традиция понималась плохо, более того, оценивалась весьма низко и пренебрежительно. «Но начиная с XVII века антично-средневековый, да заодно и возрожденческий неоплатонизм совершенно потерял всякий кредит, и те начальные элементы рационализма и эмпиризма, которые зародились в эпоху

Возрождения, стали здесь расцветать в целые мощные школы или по крайней мере создавать вполне антинеоплатоническую проблематику»⁹⁰. Возрождение платоновского дискурса произошло лишь у представителей немецкого идеализма, и прежде всего у романтиков. «Особенно озлобленными врагами неоплатонизма и вообще всего платонизма были, как это вполне естественно, представители Просвещения, прежде всего французского, но за ними и всякого другого. Поэтому расцвет злобы против неоплатонизма относится к XVIII веку. Тут же следует заметить, что немецкий идеализм, который был реакцией на французское просветительство, просуществовал не столь долго. Середина XIX века, вся его вторая половина, а в значительной мере и первые десятилетия XX века, что было расцветом европейского позитивизма, тоже в достаточной степени ненавидели неоплатонизм»⁹¹.

Такое отношение к идеациональному типу дискурсивности как раз и становится фоном, а точнее, контекстом увядания того, что В. Беньямин назвал «аурой» произведения искусства. Если ауру соотнести с современным искусством, то очевидно, что в нем такой ауры больше не существует. Дело тут вовсе не во вторжении техники в искусство и не в возникшей возможности его тиражирования, а в типе сознания. В контексте культуры чувственного типа, выражением которой оказывается и омассовление, и тиражирование, аура не может не угаснуть. Сохранению ауры может способствовать лишь одно – соотнесенность произведения искусства с культом, т. е. с сакральным. Но такая соотнесенность может иметь место лишь в контексте культуры идеационального типа. В культуре чувственного типа ритуальная или культовая функция произведения уступает место его экспозиционной и развлекательной функции. Именно это обстоятельство подчеркивает не столько В. Беньямин, сколько М. Хайдеггер, касающийся гипертрофии в современной культуре экспозиционной сущности произведения. «Творения расставлены и развешаны на выставках, в художественных собраниях. Но разве как творения, как таковые? Быть может, они уже стали здесь предметами суеты и предприимчивости художественной жизни? Творения здесь доступны и для общественного и для индивидуального потребления, для наслаждения ими... Эгинские мраморы Мюнхенского собрания, «Антигона» Софокла в лучшем критическом издании – как творения они всякий раз вырваны из присущего им сущностного пространства. Как бы велико ни было их достоинство и производимое ими впечатление, как бы ни верна была их интерпретация, само перенесение в художественное собрание уже исторгло их из их мира. И как бы ни старались мы превозмочь такое перенесение их, как бы ни старались мы избежать его, приезжая, например, в Пестум, чтобы увидеть

здесь стоящий на своем месте собор, – сам мир наличествующих творений уже распался»⁹².

Многие выводы, имеющие мест в философии искусства XX века, связаны с констатацией не столько угасания ауры произведения искусства, сколько со смертью искусства вообще. В наиболее концентрированной форме эту идею сформулировал В. Вейдле. Вообще, для XX века идея смерти искусства не является новой. Впервые такой диагноз, как известно, поставлен еще в философии Просвещения, в частности Гегелем. Так, он писал: «Мы не считаем больше искусство высшей формой, в которой осуществляет себя истина... Можно, правда, питать надежду, что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа»⁹³. Цитируя это место из «Эстетики» Гегеля, М. Хайдеггер писал: «Но вопрос остается: по-прежнему ли искусство продолжает быть существенным, необходимым способом совершения истины, решающим для нашего исторического здесь–бытия, или же искусство перестало быть таким способом? Если оно перестало им быть, то встает вопрос, почему. О гегелевском приговоре еще не вынесено решения; ведь за ним стоит все западное мышление, начиная с греков, а это мышление соответствует некоторой уже совершившейся истине сущего»⁹⁴.

Предметом своего размышления В. Вейдле сделал именно этот процесс умирания искусства, который, как выразился М. Хайдеггер, растянулся на несколько столетий. Естественно, как представитель русской религиозной философии В. Вейдле в качестве причины умирания искусства выдвигает тезис о разрыве искусства с религией. По его мнению, наиболее верный путь возрождения искусства связан с воссоединением искусства с религией. «Когда отвердевшая вера станет вновь расплавленной, когда в душах людей она будет вновь любовью и свободой, тогда зажжется и искусство ее собственным живым огнем. К этому в мире многое идет, и только это одно может спасти искусство. Другого пути для него нет и не может быть, потому что художественный опыт есть в самой своей глубине опыт религиозный, потому что изъятие веры не может не заключать в себе каждый творческий акт, потому что мир, где живет искусство, до конца прозрачен только для религии»⁹⁵. Несмотря на то что исток этого утверждения В. Вейдле связан содной из авторитетнейших систем в русской религиозной философии – с системой В. Соловьева, было бы все же точнее утверждать, что функционирование искусства в контексте культуры чувственного типа не было для него благоприятным в принципе. На протяжении всей истории этой культуры угасали многие проявления художественной стихии. Но это угасание искусства на самом деле не было полным его угасанием. Угасали лишь те его проявле-

ния, которые связаны с идеационализмом. Поэтому, собственно, платоновская традиция в эпоху модерна и оказалась забытой. Но очевидно, что в XX веке, когда возникает вопрос об актуализации культуры идеационального типа, вопрос о смерти искусства обретает новый смысл. Альтернативная культура как раз способствует возрождению тех граней искусства, которые угасали в контексте культуры чувственного типа. Следовательно, вопрос о смерти искусства снимается.

Поскольку художественный и эстетический опыт XX века невозможно соотнести с единственным дискурсом, то очевидно, что этот опыт соотносим не только с Платоном, т. е. не только с культурой идеационального типа. В этом опыте продолжает многое определять и система Аристотеля, соотносимая с культурой чувственного типа. Как мы успели показать, в XX веке культура тяготеет прежде всего к грамматике, культивирует грамматику, ибо слишком отрывается от традиции, обращаясь в будущее, и потому демонстрирует забоченность созданием системы правил и норм, в соответствии с которыми можно создавать в прошлом еще не существовавшие структуры. Именно это обстоятельство способно объяснить, почему все же в XX веке, кажется, больше вспоминают не Платона, а Аристотеля, а последний соотносим скорее с культурой чувственного, нежели идеационального типа. Это можно утверждать даже применительно к феноменологии. Так, работая над вопросами поэтики, и в частности над обоснованием многоуровневости художественного произведения, Р. Ингарден решительно заявляет о своей причастности к аристотелевской дискурсивности, объявляя, что эта традиция должна быть продолжена и дополнена. «Множественность разнородных компонентов литературного произведения (в частности, трагедии) первым отметил Аристотель в своей “Поэтике”. Но уже и по тем компонентам, которые он перечисляет, можно видеть, что Аристотель еще не постиг структурной основы произведения, а лишь эмпирически уловил некоторые ее особенности, обратившие на себя внимание философа. Интересно, однако, что в числе компонентов произведения Аристотель называет и компоненты строго языкового характера (например, характер, способ мышления, фабула и т. д.). Несмотря на многовековое влияние “Поэтики” Аристотеля, никто, к сожалению, не развил этих его наблюдений и не создал теории, которая могла бы быть подведена под эти конкретные суждения. Напротив, игнорировалось то существенное, чего Аристотелю удалось добиться, несмотря на упрощенность и примитивность своих рассуждений. «Поэтика» Аристотеля должна получить новое освещение на основе теории двух измерений в структуре литературного произведения»⁹⁶. Подобную решительную отнесен-

ность основателей новой поэтики к аристотелевскому типу дискурсивности на уровне вербальной декларации применительно к русской «формальной» школе зафиксировать нельзя. Но, по сути, русские формалисты исходят именно из Аристотеля. Это характерно также для Л. Выготского, который, отдавая должное новациям формалистов и предпринимая аргументированную критику их теории, все же при обосновании своей теории катарсиса из нее исходил. Удивительно, что формалисты остаются верными одним положениям Аристотеля, но оказываются нечувствительными к другим, т. е. к катарсису, хотя, как известно, этот феномен Аристотель обсуждает все в той же «Поэтике». К сожалению, в хрестоматию не включен текст Д. Лукача о катарсисе, который должен был подчеркнуть, что эстетика XX века не утрачивала интереса к тому, что Д. Лукач называет «аристотелевской теорией катарсиса». При этом Д. Лукач убежден, что катартическое переживание искусства характерно не только для античной трагедии, оно характерно для воздействия любого истинного произведения искусства⁹⁷.

Культ Аристотеля в теории XX века, в данном случае в отечественной теории искусства, констатирует в своем фундаментальном исследовании о русском формализме О. А. Ханзен-Леве. «Поэтика» Аристотеля неслучайно была одним из наиболее читаемых и обсуждаемых произведений в области теории литературы в 10–20-е годы XX века (в России в том числе), более того, можно говорить о ренессансе аристотелевского наследия в современном искусствознании и эстетике, правда приведем к достаточно различным новым оценкам. Так, русских формалистов интересовала не столько теория мимесиса, сколько признание Аристотелем конструктивной автономии поэзии и следующей из этого необходимости имманентного анализа, который бы разбирал, подобно логике и риторике, поэтические произведения в их целостности и цельности на предмет соответствующих технических приемов. В этом смысле и Шкловский в своей теории сюжетосложения возводит фундаментальное различие фабулы и сюжета (или материала) к аристотелевскому понятию «сказания» («мифа», *mithos*), выражающему сложение отдельных частей действия в конструктивное единство, которое определяется не содержательно-тематически, а через закономерности его построения и его «технику». Классически-формалистическое определение «прекрасного» у Аристотеля следует понимать таким же образом, поскольку оно объясняется не качествами изображаемых предметов, а взаимными отношениями («размер» и «порядок») используемых элементов⁹⁸.

В конце концов, Аристотель – мыслитель, которого тоже можно называть учредителем особой дискурсивности, а именно

миметической дискурсивности, реальной для всех эпох. Тем не менее, когда В. Дильтей пытается уловить основные тенденции эпохи кризиса, т. е., как выразились бы мы, кризиса культуры чувственного типа, то проявление этого кризиса он усматривает именно в критерии научности в сфере теоретизирования в искусстве. «Таки получается, – пишет он, – что искусство становится теперь демократическим, как и все вокруг, и жаждает реальности, жаждает прочной научной истины насквозь пропитывает его»⁹⁹. Очевидно, что критерий научности не может быть выражением кризиса искусства и культуры, хотя В. Дильтей под ним именно это и подразумевает. В хрестоматию включен фрагмент из работы В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Одно из положений этой работы касается того, как научность является не только внешней, но и внутренней стихией искусства, во всяком случае стихией новых, так называемых «технических» искусств, что философ склонен оценивать как несомненный прогресс. По его мнению, зафиксированная фотокамерой и кинокамерой реальность заслуживает внимания не только художника, но и ученого. Основываясь на психоанализе, В. Беньямин фиксирует, как визуальное содержание фильма связано с тем, что З. Фрейдом названо «оговоркой». Воспроизводя физическую реальность, кино привлекает внимание к таким вещам, которые в обычной жизни оказывались незаметными и практически не воспринимались. Но, привлекая наше внимание, кино уподобляется науке, свидетельствуя о проникновении научного мышления в художественное¹⁰⁰. Тем не менее можно констатировать, что наука иногда не только приближает к подлинному истолкованию искусства, но и оказывается способной отдалять от такого истолкования. На эту сторону дела обращает внимание М. Мерло-Понти. По его мнению, наука манипулирует вещами, отказываясь в них вживаться. Она создает разные модели и комбинации реальности, она оперирует ими, не испытывая стремления соотноситься с действительным миром. В связи с этим представитель феноменологической философии говорит даже об опасности, исходящей от чрезмерного увлечения наукой в сфере искусства. «Если подобного рода мышление, – пишет он, – берется трактовать человека и историю и, полагая возможным не считаться с тем, что мы знаем о них благодаря непосредственному контакту и расположению, начинает их конструировать, исходя из каких-то абстрактных параметров, то, поскольку человек в самом деле становится тем *manipulandum*, которым думал быть, мы входим в режим культуры, где нет уже, в том, что касается человека и истории, ни ложного, ни истинного, и попадаем в сон, или кошмар, от которого ничто не сможет пробудить»¹⁰¹. Чрезмерное увлечение наукой в ее приложении к искус-

ствуязвимо главным образом потому, что искусство и только оно сообщается с тем слоем первоначального, нетронутого смысла, с которым наука не соприкасается. Не случайно Ж.-П. Сартр говорит, например, что живопись «сообщает нам нечто, что никогда не может быть до конца растолковано, для пересказа чего понадобится бы бесконечное множество слов»¹⁰².

Но о какой науке в данном случае идет речь? Видимо, о науке, становление которой развертывается в контексте культуры чувственного типа. Закономерности этой науки во многом представлены расцветом естественных наук, которые господствуют и в осмыслении опыта гуманитарных сфер. Но поскольку в связи с кризисом принципа мимесиса мы касаемся того опыта искусства, что имеет место в контексте становления культуры идеационального типа, то здесь возникает вопрос о форме науки, соответствующей альтернативной культуре, о той самой форме, что способна черпать свои методы в естественных науках, но к ним не сводится. Вообще, в соответствии с П. Сорокиным, культивирование научности является одним из универсальных признаков культуры чувственного типа. То обстоятельство, что весь XX век развертывается под знаком обоснования научных критериев в изучении искусства, свидетельствует о том, что на всем протяжении этого столетия, несмотря на возникновение и становление альтернативной культуры, свидетельствующих о смене культурных циклов¹⁰³, культура чувственного типа своих позиций не сдает. Собственно, вторжение науки в постижение смысла искусства следует признать позитивным фактом. Однако нельзя все же здесь не констатировать и негативных проявлений этой тенденции. Одну из уязвимых сторон этого процесса констатировал М. Бахтин, фиксируя вторжение в сферу гуманитарных наук естественных наук, результатом чего оказывается утрата персонализации. Может быть, к стати, и столь болезненная проблема эстетики и теории искусства XX века, к какой относится проблема понижения статуса авторства как следствие преувеличения значения лингвистики в постижении закономерностей искусства, тоже порождена этим обстоятельством. «Два предела мысли и практики (поступка) или два отношения (вещь и личность). Чем глубже личность, то есть ближе к личностному пределу, тем неприложимее генерализующие методы, генерализация и формализация стирают границы между гением и бездарностью. Эксперимент математическая обработка. Ставит вопросы получает ответ – это уже личностная интерпретация процесса естественнонаучного познания и его субъекта (экспериментатора)... Процессовещствления и процесс персонализации. Но персонализация ни в коем случае не есть субъективизация. Предел здесь не Я, а Я во взаимодействии с другими личностями, то

есть Я и Другой, Я и Ты. Есть ли соответствие «контексту» в естественных науках? Контекст всегда персоналистичен (бесконечный диалог, где нет ни первого, ни последнего слова) – в естественных науках объектная система (бессубъектная)¹⁰⁴.

О том, что весь XX век разворачивается под знаком применения научных критериев в исследовании искусства, свидетельствует, например, исследование авторитетного теоретика искусства Х. Зедльмайра «Искусство и истина. О теории и методе истории искусства», в которой автор приходит к выводу о существовании двух разных наук об искусстве. Исходя из убеждения, что объектом научного изучения искусства является прежде всего произведение, Х. Зедльмайр говорит, что первой, или описательной, науке удастся избежать многих трудностей и противоречий потому, что именно произведения искусства она не касается, ограничиваясь вопросами, связанными с выявлением места появления произведения, времени его создания, происхождения, установления авторства и т. д. Иначе говоря, первая наука не касается всего того, что несвязано с пониманием произведения и актуализацией в нем художественных смыслов, отнесения его к определенному стилю, поскольку стиль может быть выявлен лишь через понимание внутренней структуры произведения. С подлинными трудностями сталкивается лишь вторая, т. е. понимающая или интерпретирующая, наука, в которой главное – это интерпретация произведения. Чтобы дать его глубокое истолкование, необходимо владеть строгими научными подходами. Вместо научных критериев, позволяющих выявить объективные признаки произведения, часто приходится сталкиваться с проекцией на произведение произвольных и субъективных истолкований, выдаваемых за научные. В реальности вместо строгой науки процветает литература об искусстве. Собственно, данный Х. Зедльмайром анализ ситуации в науке напоминает то, что проделал другой крупный теоретик и историк искусства, Э. Панофский, выделяя, с одной стороны, описательную науку, целью которой является классификация, установление дат и происхождения картины, и науку интерпретирующую – с другой. Если первую науку он называет иконографией, то вторую – иконологией¹⁰⁵. Несмотря на множество методов истолкования смысла произведения искусства, заимствуемых в других науках, положение в науке об искусстве таково, что можно лишь констатировать: исследование пока находится лишь на подступах к настоящей науке. Иначе говоря, науки об искусстве, предметом которой должны быть произведения искусства и их интерпретация, не существует. Как же мыслит эту находящуюся в становлении науку сам Х. Зедльмайр? Если А. Ригль, а вслед за ним и В. Воррингер пытались постичь таинственный процесс творчества

посредством использования в исследовании понятия «художественная воля», то Х. Зедльмайр, ассимилируя достижения наук, в частности, эпистемологии, гештальттеории, экспериментальной и феноменологической эстетики (о чем свидетельствует цитирование им Коффки, К. Левина и других представителей психологии), вводит понятие «художественная установка». Он убежден, что предмет науки об искусстве обретает определенность лишь в том случае, если его воспринимать сквозь призму художественной установки. Это весьма любопытная постановка вопроса. Во всяком случае, она свидетельствует о подвижности критериев художественности. Отсутствие такой установки затрудняет идентификацию художественного произведения. Ее смена тоже способствует радикальному изменению в его интерпретации и восприятии. Прибегая к понятию «художественная установка», Х. Зедльмайр пытается противостоять субъективному произволу в интерпретации произведения. Он убежден, что такая установка способствует выявлению именно его объективных признаков. Такая установка — ключ к истинному пониманию произведения. Правда, таких установок может быть множество, в том числе неадекватных произведению. В этом случае исследователь отдает предпочтение той, что способствует объяснению моментов, остающихся непонятными до тех пор, пока в них всматривались посредством другой установки¹⁰⁶. При таком раскладе нельзя, однако, избежать вопроса, откуда все же приходит художественная установка: извне или изнутри. Поскольку это не вообще установка, а именно художественная, то она вроде бы должна быть выведенной из внутренних свойств произведения. Однако на этот счет у Х. Зедльмайра существует свой ответ, и, кстати, весьма актуальный. Чтобы аргументировать свою точку зрения, он вводит еще одно понятие, а именно «событие». Установка детерминирована пониманием структуры события и его протекания. Событие, по Х. Зедльмайру, это «большое целое», а под ним следует понимать культуру. Последняя есть событийное целое и, следовательно, органическое единство со специфической структурой и внутренней закономерностью. «Правильная установка по отношению к произведению должна не только “подходить” этой структуре, но и функционировать во взаимосвязи с целым»¹⁰⁷. Лишь соответствие произведения культуре позволяет обнаружить в нем целостность или определенность гештальта. Тогда будет более понятным строение произведения, соотношение в нем частей и целого. Это, так сказать, представления Х. Зедльмайра о синхронном аспекте функционирующих произведений. А как же быть с их диахронным аспектом, которым теоретики озабочены в связи с исключением его из поля исследований структуралистами. У Х. Зедльмайра существует суждение и

на этот счет. Вторая наука об искусстве во внимание должна принимать принцип историзма. Операция надления произведения гештальтом или интерпретация его в соответствии с художественной установкой и событием должна осуществляться не только в культурном, но и в историческом контексте. Тогда-то, по утверждению Х. Зедльмайра, и станет очевидно, что историю искусства свести к истории стилей невозможно. Вместо стиля предметом истинной науки об искусстве должно стать именно произведение. В связи с этим Х. Зедльмайр делает удивительно глубокое наблюдение: «... Сохраняя эстетическую замкнутость, образование несет в себе следы своей предыстории и контуры будущих преобразований. Его свойства (по крайней мере, достоверные) понимаются на основании того, что данное состояние достигнуто благодаря уже прошедшему и одновременно является переходом к другим, более поздним состояниям»¹⁰⁸. Это высказывание Х. Зедльмайра перекликается с тем, что М. Бахтин скажет о закономерностях понимания текста. «Понимание как соотнесение с другими текстами и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). Предвосхищаемый контекст будущего: ощущение, что я делаю новый шаг (двинулся с места). Этапы диалогического движения понимания: исходная точка – данный текст, движение назад – прошлые контексты, движение вперед – предвосхищение (и начало) будущего контекста»¹⁰⁹.

Делая такой вывод, Х. Зедльмайр, по сути дела, приходит к удивительному парадоксу: его суждение можно использовать аргументом в пользу идеи Р. Барта о трансформации в современной культуре произведения в текст. Утверждая, что единственным предметом науки об искусстве должно быть произведение, он, по сути дела, само произведение упраздняет. Впрочем, этого Х. Зедльмайр не утверждает. Но если интерпретировать смысл сказанного точки зрения другой установки и, соответственно, теории, то такой вывод напрашивается. В самом деле, ведь что доказывает Р. Барт в статье «От произведения к тексту»? То, что в отличие от произведения, в котором между означаемым и означающим нет противоречия и где знак представляет собой нечто застывшее (итогда его, разумеется, можно легко классифицировать и идентифицировать стиль, к которому он принадлежит), текст не имеет объединяющего центра, он открыт. «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая – множественность неустраняемая, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов – Текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние

смысла. Действительно, множественность Текста вызвана недвусмысленностью элементов его содержания, а, если можно так выразиться, пространственной многолинейностью означающих, из которых он соткан (этимологически «текст» и значит “ткань”)¹¹⁰. Это суждение, кроме всего прочего, показательно еще и тем, что представляет его автора уже не как классика структурализма, а именно как исследователя, успевшего отойти от того метода, с которым еще недавно его имя ассоциировалось, а именно как постструктуралиста. Это высказывание Р. Барта показательно еще и тем, что выдает в нем сторонника грамматологии Ж. Дерриды. Последний констатирует, что когда-то линейный принцип вытеснил символические формы мышления. Но в современной культуре утверждает себя нелинейное письмо. «Конец линейного письма – это конец книги, даже если еще и сегодня именно в виде книги так или иначе собираются воедино новые формы письма – литературного или теоретического. Впрочем, речь идет не столько о том, чтобы собрать под обложкой книги неизданные письма, сколько о том, чтобы наконец прочитать в этих томах то, что издавна писалось между строк. Вот почему начало нелинейного письма потребовало перечесть все прежде написанное – но уже в другой организации пространства. Проблема чтения – это сейчас передний край науки именно потому, что мы находимся сейчас в подвешенном состоянии, между двумя эпохами письма. Коль скоро мы начинаем писать, и писать по-новому, мы должны учиться иначе читать»¹¹¹. Когда Р. Барт говорит о тексте, сотканном из многолинейных означающих или о «ткани», то, по сути дела, подним он подразумевает ту самую ризомную структуру, о которой пишут Ж. Делез и Ф. Гаттари.

Любопытно, что разные исследователи, создающие свои концепции в разные эпохи и в разных культурах, тем не менее приходили к похожим выводам. В этом смысле хочется сопоставить некоторые суждения Х. Зедльмайра и Ю. Лотмана, отчасти приходящих при всем несходстве предметов их исследования (живописи, с одной стороны, литературы – с другой) к сходным выводам. По сути дела, Ю. Лотмана также волнует вопрос об идентификации художественного произведения. Согласно логике его размышлений, историческое функционирование произведений искусства связано с перманентными трансформациями. Произведение, некогда осуществлявшее в границах определенной культуры эстетическую функцию, т. е. воспринималось как художественное, способно это качество утрачивать и восприниматься как нехудожественное. С другой стороны, классифицируемое и оцениваемое до некоторых пор как существующее за границей художественных текстов произведение втягивается в центр жу-

дожественной жизни, наделяясь со стороны коллектива, в котором оно функционирует, эстетическими или художественными качествами. Разве мы не узнаем в этом парадоксе установки в ее понимании Х. Зедльмайром? Ведь когда тот или иной нехудожественный текст начинает оцениваться как художественный, то это совсем не означает, что мы имеем дело с произвольным его толкованием, с приписыванием ему художественного смысла, которым он может объективно не обладать. Дело в другом, а именно: изменившаяся установка ориентирует на восприятие таких уровней и смыслов текста, которые при предшествующей установке быть воспринятыми не могли, хотя в произведении они и имели место. Как Ю. Лотман объясняет этот сдвиг в интерпретации произведения? Хотя исследователь не употребляет ни понятие «установка», ни понятие «событие», но решающим в этом процессе для него, как и для Х. Зедльмайра, становится контекст культуры. Именно культура детерминирует наличие комплекса функций, которые искусство призвано осуществлять. «Между функцией текста и его внутренней организацией нет однозначной автоматической зависимости: формула отношения между двумя этими структурными принципами складывается для каждого типа культуры по-своему, в зависимости от наиболее общих идеологических моделей. В самом общем и неизбежно схематическом виде соотношение это можно определить так: в период возникновения той или иной системы культуры складывается определенная, присущая ей, структура функций и устанавливается система отношений между функциями и текстами»¹¹². Такая логика рассуждений приводит исследователя к выявлению искусства как определенной иерархизированной структуры, в частности существования в нем верхнего и нижнего уровней, как и менее определенного промежуточного уровня. В ходе исторической эволюции эти уровни могут меняться местами, а следовательно, иерархия строения искусства способна изменяться. Собственно, утверждая так, Ю. Лотман в то же время продолжает традицию русской «формальной» школы, сформировавшуюся на позднем ее этапе, когда ее представители перешли к осмыслению диахронического аспекта литературы. Когда Ю. Лотман говорит о литературе как многоуровневой и самоорганизующейся системе, в ней он находит место и теории искусства, закрепляя за ней специфические функции. «На самой высокой ступени организации, – пишет он, – она (литература. – Н.Х.) выделяет группу текстов более абстрактного, чем вся остальная масса текстов, уровня, то есть метатекстов. Это нормы, правила, теоретические трактаты и критические статьи, которые возвращают литературу в ее самое, но уже в организованном, построенном и оцененном виде. Организация эта складывается из

двухтипов действий: исключения определенного разряда текстов из круга литературы и иерархических организаций и таксонометрической оценки оставшихся»¹¹³. Приходится лишь удивляться тому, как сходные теоретические представления возникают одновременно в разных искусствах. Так, теоретические построения Ю. Лотмана, размышляющего о том, как подвижна граница между художественным и нехудожественным и как она зависима от социальных ориентиров и культурного контекста, в некоторых своих моментах заставляют вспомнить институциональную теорию искусства в ее американском варианте. В хрестоматию включены два текста, представляющие американскую философию искусства, – один принадлежит главному теоретику институционализма, Д. Дики, и второй – Т. Бинкли, разработавшему особый вариант институциональной теории искусства. Суть институционализма в американской философии искусства заключается в относительности внутренних, т. е. художественных и, соответственно, эстетических, признаков произведения и в значимости этого подынститута искусства (в данном случае под ним институционалисты подразумевают мир искусства, что-то вроде профессионального сознания или художественной среды). Это означает, что критерием художественной ценности произведения, соответственно, его художественного статуса является отношение к нему, т. е. либо положительная, либо отрицательная оценка со стороны общества и его специальных институтов. В основе отношений между творцами и воспринимающими произведения искусства оказывается исторически изменчивая художественная конвенция. Очевидно, что институциональная теория искусства, представляющая философию искусства, испытала влияние возрождающегося во второй половине XX века во всем мире социологического, или позитивистского, мышления.

Связывая возникновение интереса к научному постижению искусства, сам В. Дильтей провозглашал, что задачу преодоления кризиса, в том числе и кризиса науки об искусстве, может разрешить уже не столько эстетика в ее традиционных формах, сколько менее отвлеченная и более приближенная к конкретным явлениям искусства, к его сиюминутной практике поэтика. Хотя, судя по всему, проект новой поэтики мыслился так, что, собственно, именно она должна, с одной стороны, заменить старую эстетику, а с другой – послужить основой для создания новой, более соответствующей возникшей в культуре ситуации. Таким образом, если к философии, эстетике и психологии у формалистов было осознанное негативное отношение, то зато у них можно констатировать культ лингвистики. Заимствование лингвистического подхода как раз и подтверждает введение в науку об искусстве

критерия научности. Иллюстрацией такого культивирования лингвистики может служить построение поэтики русскими формалистами. В каком состоянии в начале XX века оказалась поэтика? Б. Эйхенбаум констатирует, что к этому времени она успела выйти из употребления, и ее нужно было возрождать. Мы еще более уясним положение с поэтикой, если снова обратимся к В. Дильтею. Дело в том, что поэтика в любом ее проявлении, в том числе и в своих поздних формах, отсылает к Аристотелю. Но дело в том, что аристотелевский дискурс не только в начале истекшего столетия, но еще и в XIX веке, как мы уже отмечали, казался отжившим. В. Дильтей жестко констатирует: «Созданная Аристотелем поэтика мертва. Уже перед лицом прекрасных поэтических чудовищ, создававшихся Филдингом и Стерном, Руссо и Дидро, формы и правила поэтики Аристотеля превращались в бесплотные тени чего-то ирреального, в шаблоны – снимки художественной манеры прошлого»¹¹⁴. Однако поэтика в меньшей степени, чем эстетика, обособлена от искусства. Таким образом, задачу преодоления кризиса в исследовании искусства способна преодолеть лишь поэтика. Вот как об этом пишет В. Дильтей: «Задача поэтики, проистекающая из живой сопряженности ее с художественной практикой, такова: может ли она обрести общезначимые законы, которые можно было бы применить в качестве правил творчества и норм критики? И в каком отношении техника данной эпохи и науки находится к этим всеобщим правилам? Как преодолеть эту трудность, что тяжким бременем лежит на всех науках о духе, а именно трудность выведения общезначимых положений из различного рода внутреннего опыта – столь ограниченного, неопределенного и сложносоставного, но притом и неразложимого на части? Перед нами вновь встает прежняя задача поэтики, и только спрашивается, может ли она быть решена теми вспомогательными средствами, какие предоставляет нам расширившийся научный кругозор. Свойственные же современности эмпирические и технические точки зрения позволяют подняться от поэтики и сопутствующих ей отдельных эстетических дисциплин ко всеобщей эстетике»¹¹⁵. По сути дела, поэтика мыслится как дисциплина, способная на какое-то время, а именно переходное время, когда традиционная эстетика утратила свой авторитет, заменить эстетику при решении универсальных задач творчества. Следует констатировать, что сочинение «Воображение поэта. Элементы поэтики», написанное В. Дильтеем в 1887 году, в котором высказано данное суждение, оказалось пророческим. На протяжении всего XX века фоном для угасания философской эстетики явился возрастающий интерес к научности, что проявилось в привлечении к объяснению искусства всех существующих научных дисциплин, но только не философ-

ской эстетики. Именно это обстоятельство продиктовало выделение в хрестоматии отдельного раздела, который бы эту тенденцию демонстрировал. Следовательно, нельзя констатировать, что на протяжении всего XX века исследователи пытались подтвердить прогноз В. Дильтея о нарастающем интересе к поэтике, способной заменить собой эстетику, в том числе и интересе со стороны разных наук и научных направлений. Этот интерес к построению поэтики связан прежде всего со структурализмом. Однако движение к нему можно констатировать достаточно рано, а именно усматривать его уже в практике так называемой русской «формальной» школы, которую с некоторых пор представляют как структурализм до собственно структурализма, что, разумеется, справедливо. Такое восприятие формалистов следует признать верным, поскольку в своих подходах к искусству они действительно структурализм предвосхитили.

Когда Ю. Кристева представляет зарубежному читателю методологию М. Бахтина она не случайно возвращается к русским формалистам, оценивая их опыт как опыт структурализма, предшествующий собственно структурализму, во всяком случае в его французском варианте. Но при этом, что примечательно, и опыт собственно структурализма, и опыт формалистов она рассматривает в русле преодоления традиционной эстетики и движения к научности, которой столь озабочена теория искусства истекшего столетия. «Изучая внутреннюю организацию "произведения в себе", выделяя внутри повествования составляющие его единицы и устанавливая связи между ними, следуя тем самым дедуктивным путем, который в целом восходит к Канту, а в конкретных особенностях – к структурной лингвистике первой половины XX века, – пишет Ю. Кристева – работы формалистов привнесито, чего не доставало ни истории литературы, ни импрессионистическому эссеизму, столь характерному для французской традиции, а именно подход, стремящийся к теоретичности; отвоевывавя себе место, этот подход находил отзвуки или аналогии в тех процессах овладения «гуманитарным» и «социальным» знанием научно-государственного статуса, которые обычно именуются структурализмом»¹⁶. Однако что касается научности в исследовании искусства, то у учителя Ю. Кристевой, Р. Барта, имеют место свои соображения. Представляя структурализм и будучи одним из его вождей, Р. Барт тем не менее считал, что радикальные сдвиги в отношениях автора, воспринимающего и критика в XX веке обязаны не только структурализму, но в том числе марксизму и фрейдизму. Однако, может быть, в теории искусства остается непрокомментированным факт близости идей Р. Барта к теоретическим положениям Б. Брехта, которого можно было бы, видимо, считать посредником между Р. Бартом

и К. Марксом. Существуют признания самого Р. Барта о том, что идеи Б. Брехта не только продолжают воздействовать на протяжении всей его научной биографии¹¹⁷. Неслучайно даже в статье «Смерть автора», анализируя изменение статуса автора в современном искусстве, он основывается на брехтовской концепции очуждения. В самом деле, созданная Б. Брехтом концепция очуждения представляет исключительно значимую страницу эстетики театра (и не только XX века, поскольку для Б. Брехта, например, прием исполнения женских ролей актерами-мужчинами в восточном, и в частности в традиционном японском, театре является иллюстрацией эффекта очуждения). Фрагмент из статьи Б. Брехта «Малый органон для театра» мы планировали включить в настоящее издание еще и потому, что эстетика театра не только не присутствует в имеющихся хрестоматиях, но и вообще не разработана. Но, имея намерение включить текст Б. Брехта в данное издание, мы в то же время руководствовались особой значимостью брехтовской идеи, и имеющей широкий резонанс в теории и эстетике XX века, и, с другой стороны, самостотельно и независимо от других эстетических и теоретических концепций появившись, с ними перекликающейся. Во всяком случае, открытие Б. Брехта можно соотносить одновременно с идеей остранения, принадлежащей русским формалистам, и с идеей карнавальности, принадлежащей их оппоненту М. Бахтину. Прежде чем ставить вопрос, в чем именно Р. Барт следует Б. Брехту, затронем вопрос о созвучности брехтовской идеи и теории В. Шкловского, и теории М. Бахтина. В исследовании о диалогической структуре романов Ф. Достоевского М. Бахтин показывает, что ориентация при построении поэтики лишь на лингвистику недостаточна. Он даже говорит о необходимости обращения к металингвистике. Формалисты, которых М. Бахтин критикует, исходят из языка, но при этом упускают из виду диалогические формы его функционирования. Как утверждает М. Бахтин, «язык живет только в диалогическом общении пользующихся им»¹¹⁸. Во всех формах (бытовой, научной, деловой и т. д.) проявления языка пронизаны диалогическими отношениями. Но лингвистика как раз эти формы существования языка и не рассматривает. Собственно, именно это обстоятельство и объясняет, почему теория формалистов оказывается уязвимой, а создаваемая ими поэтика хотя и вносит много нового и новаторского в теорию искусства, все же окончательно проблемы не решает. Что же касается самих диалогических отношений, то в реальном существовании языка, и в особенности художественного языка, они выражают себя с помощью позиций разных субъектов. Чтобы языковые тексты стали диалогическими, они должны предстать в высказываниях, т. е. получить субъективное оправдание или иметь

автора, т.е. создателя высказывания, спомощью которого получает выражение определенная позиция. Диалог пронизывает и формирует и высказывание, и слово, становящееся, в силу этого, двуголосым, чего лингвистика не учитывает. Это особенно проявляется в несовпадении авторского высказывания и высказывания героя. В данном случае слово героя предстает «чужим» словом. Это «чужое» слово – значимый элемент в разрушении монологической коммуникации. Когда М. Бахтин в текстах романов Ф. Достоевского фиксирует «чужое» слово, он делает такой вывод: «Основные для Достоевского стилистические связи – это вовсе не связи между словами в плоскости одного монологического высказывания – основными являются динамические, напряженнейшие связи между высказываниями, между самостоятельными и полноправными речевыми и смысловыми центрами, неподчиненными словесно-смысловой диктатуре монологического единого стиля и единого тона»¹¹⁹. Любопытно следить, как одна и та же мысль, явленная в какой-то речевой форме, в слове, у Ф. Достоевского проговаривается разными персонажами, придерживающимися несовпадающих жизненных ориентаций. В данном случае слово или группа слов – одна и та же, а вот его значения каждый раз будничными, ибо они произносятся лицами, придерживающимися разных жизненных позиций. «Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, «Я для себя» на фоне «Я для другого». Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем»¹²⁰.

Наконец, на наш взгляд, решающее для сравнения открытия М. Бахтина и открытия Б. Брехта суждение М. Бахтина о том, что слово и противослово как элементы диалогического общения могут не просто следовать друг за другом и произноситься разными людьми, но способны сливаться в высказывания, принадлежащие одному человеку. Теперь от этого вывода перейдем к брехтовскому приему очуждения. Смысл его заключается в деконструкции аристотелевской формы, когда театр превращается в форму гипноза, спомощью которого публике навязывается какая-то единая точка зрения на происходящее. Такая точка зрения часто воплощена в поведении персонажа. Б. Брехт имеет намерение разрушить эту суггестивную силу театрального монолога и внедрить в восприятие спектакля дистанцию между актером и персонажем, даже если ради этого ему пришлось бы подвергнуть сомнению правомочность столь влиятельного не только во времена Б. Брехта, но и во все времена истории театра принципа перевоплощения. Но как можно такую дистанцию в спектакле

реализовать? Видимо, лишь одним способом: с помощью того, что М. Бахтин называет «чужим» словом. Актер отделяет себя от исполняемого персонажа. Возникает критическое отношение к точке зрения героя. Это означает, что актер, играющий героя, произносит его текст как цитату. «Если актер откажется от полного перевоплощения, то текст свой он произносит не как импровизацию, а как цитату. Ясно, что в эту цитату он должен вкладывать все необходимые оттенки, всю конкретную человеческую пластичность; также и жест, который он показывает зрителю и который теперь представляет собой копию, должен в полной мере обладать жизненностью человеческого жеста»¹²¹. Чтобы способствовать эффекту очуждения, т. е. неполной перевоплощаемости, можно использовать такие средства, как перевод в третье лицо, перевод в прошедшее время и чтение роли вместе с ремарками и комментариями. Но, конечно, эффект очуждения в актерском исполнении вовсе не является частным приемом. Собственно, этот прием должен пронизывать строение спектакля в целом. Это означает, что воплощенное в фабуле течение событий способно прорываться, включать в себя какие-то фрагменты, не имеющие отношения к действию. В общем, спектакль может быть смонтирован подобно газете. Это делается с целью разрушения вживания зрителя в действие. Необходимо стимулировать критическое восприятие действия, оценивать создаваемое с его помощью состояние мира как преходящее, временное, несовершенное, а следовательно, нуждающееся в изменении. Собственно, за подобной позицией Б. Брехта улавливается не только идея «чужого» слова М. Бахтина, но и другая, не менее ценная идея автора концепции диалогичности, а именно идея карнавализации, поскольку с его точки зрения зарождение европейского романа связано с вторжением в литературу карнавальноплощадной фигуры шута или трикстера, приходящего из иного, более разумного и справедливого мира, с точки зрения которого этот мир является неподлинным и заслуживающим уничтожения. Возникновение понятия «текст» у Р. Барта, отличное от традиционного понятия «произведение», тоже во многом обязано брехтовской теории очуждения. Может быть, лишь брехтовский эффект очуждения позволит этот тонкий нюанс прояснить. Дело в том, что по самой своей сути произведение монологично, ибо внушает читателю определенную систему поведения, т. е. идеологию. Через монолог в произведение вторгается идеология, которую и пытается разрушить своим эффектом очуждения Б. Брехт. Идеология – обладающий мощной суггестивной силой механизм для внушения императивов определенной культуры и нужных этой культуре для регулятивных целей. Кстати, если с

этим положением Р. Барта согласиться, то в данном случае между произведением искусства и мифом можно поставить знак равенства. Восприятие такого произведения требует, в соответствии с идеей Б. Брехта, эмоционального погружения, вживания и растворения воспринимающего в действии. По мнению Р. Барта, у текста, в отличие от произведения, другое предназначение. Текст невнушает и не устраняет критическое сознание воспринимающего, она направлена на преодоление отчуждающей функции произведения. Текст разрушает суггестивную, идеологическую функцию произведения. Хотя когда Р. Барт именно так видит текст и его предназначение, то под ним хочется подразумевать то, что М. Бахтин считал карнавалом, т. е. актуализацией игрового, смехового комплекса, противоречащего погружению и вживанию, т. е. тому, от чего и предостерегал Б. Брехт. Подобная аналогия между Р. Бартом и М. Бахтиным не является искусственной, поскольку у М. Бахтина тоже, как и у Р. Барта, имеет место осознанная нетождественность произведения и текста. Он писал: «Текст – печатный, написанный или устный – записанный – не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведении входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения)»¹²².

Само собой разумеется, что разрушение суггестивного потенциала произведения означает и понижение статуса автора с его стремлением пронизать свой замысел единой идеей, свести его к монологической структуре, иначе бы он не смог реализовать весь суггестивный потенциал произведения. Но естественно, что строение текста со свойственным ему эффектом очуждения роль воспринимающего в контексте с текстом усиливает. Однако как это ни покажется странным, но эффект очуждения Б. Брехта перекликается не только с идеями М. Бахтина, но и с идеями формалистов, в частности с идеей В. Шкловского. В самом деле, вот что пишет Б. Брехт: «Эффект очуждения» состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной степени становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы потом оно стало более понятным. Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного; нужно порвать с привычными представлениями о том, будто бы данная вещь не нуждается в объяснении. Как бы она ни была обычна, скромна,

общеизвестна, теперь она и будет лежать печатью необычности»¹²³. По сути дела, смысл этой цитаты из Б. Брехта относит к известной теории остранения В. Шкловского, утверждавшего, что целью искусства является достижение ощущения вещи как видения, а не как узнавания («... Прием искусства является прием "остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен: искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно»¹²⁴. Для чего же искусство должно осуществлять эту функцию восстановления истинного, но уже утраченного видения вещи или явления? Потому, что мы привыкаем к ним и уже перестаем их видеть. Поэтому нужно вернуть их подлинное видение, а следовательно, сделать так, чтобы вещь вывести из автоматизма и создать новый способ ее восприятия, как это, например, показано в «Холстомере» Л. Толстого или в «Собаьем сердце» М. Булгакова. В поэзии, например, существуют особые способы выведения восприятия из автоматизма. Так, В. Шкловский приводит высказывание всего же Аристотеля о поэтическом языке, который должен уподобляться необычному или даже чужеземному. Ну и наконец, переключка между Б. Брехтом и Р. Бартом. Р. Барт пишет: «Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются – и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель подобен Бувару и Пекуше, этим вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая комичность которых как раз и знаменует собой истину письма; он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя "сущность", которую он намерен "передать", есть нечто иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности»¹²⁵. Структура текста, как ее представляет Р. Барт, предстает тем самым монтажом сценического представления Б. Брехта, противостоящим последовательному развертыванию фабулы, в которую зритель вписывается. Собственно, смысл эффекта очуждения и заключается в этом противостоянии, в этой логике линейности и последовательности.

Поскольку и формализм, структурализм и даже постструктурализм озабочены проблемами поэтики, а сама поэтика

в XX веке, в силу создавшейся ситуации, берет на себя функции эстетики, то можно утверждать, что в истекшем столетии вопросы поэтики занимают значимый раздел теоретической рефлексии об искусстве. Если иметь в виду русский формализм, то для его представителей характерно стремление к научности, как следствие, отрицательное отношение к существующей в эстетике и теории искусства ситуации. Так, в включенной в хрестоматию статье Б. Эйхенбаума, в которой он пытается в конце 20-х годов обобщить опыт формализма и одновременно обособиться от эпигонов, стремящихся создать из него что-то вроде официальной системы, чем в нашей стране увлекались, провозглашается принципиально новая наука о литературе и одновременно негативное отношение к существующей эстетике, что в эпоху формалистов было типичным, но за что формалистов критиковали. Вот как этот негативизм создателей новой поэтики по отношению к философской эстетике понимает сам Б. Эйхенбаум: «Представителей формального метода неоднократно и с разных сторон упрекали в неясности или в недостаточности их принципиальных положений – равнодушии к общим вопросам эстетики, психологии, философии, социологии и т. д. Упреки эти, несмотря на их качественные различия, одинаково справедливы в том отношении, что они правильно схватывают характерный для формалистов и, конечно, неслучайный отрыв как от “эстетики сверху”, так и от всех готовых или считающих себя такими общих теорий. Этот отрыв (особенно от эстетики) – явление более или менее типичное для всей современной науки об искусстве. Оставив в стороне целый ряд других проблем (вроде проблемы красоты, цели искусства и т. д.), она сосредоточилась на конкретных проблемах искусствоведения»¹²⁶. Однако провозглашаемый отрыв от эстетики и философии для формалистов не означал отрыва от теории искусства. В этой же статье Б. Эйхенбаум не случайно упоминает о существовании в Германии опыта анализа стиля и приемов, правда в сфере изобразительного искусства. Собственно, в России «формальная» школа заняла такое же положение и стала столь же авторитетной, правда, аналогичные исследования здесь, как уже отмечалось, развернулись в сфере литературы. Как немецкой, так и русской формальной школе свойственно обращение не к эстетике, что их представителями осознавалось, а к теории искусства в ее новом проявлении. Однако под теорией искусства в ее новой форме формалисты подразумевали прежде всего поэтику. Не случайно Б. Эйхенбаум заключает: «Возрождение поэтики, совершенно вышедшей из употребления, имело поэтому вид не простого восстановления частных проблем, а набега на всю область искусствознания. Положение это создано в результате целого ряда исторических

событий, из которых самые главные – кризис философской эстетики и крутой перелом в искусстве»¹²⁷.

Негативное отношение представителей «формальной» школы дополнялось неприятием ими психологического фактора искусства, вообще всего, что связано с личным, индивидуальным или авторским аспектом творчества. Короче говоря, для формалиста биография автора не существует. Б. Эйхенбаум пишет: «Мы не вводим в свои работы вопросов биографии и психологии творчества, полагая, что эти проблемы, сами по себе очень серьезные и сложные, должны занять свое место в других науках. Нам важно найти в эволюции признаки исторической закономерности – поэтому мы оставляем в стороне все то, что с этой точки зрения представляется “случайным”, не относящимся к истории. Нам интересен самый процесс эволюции, самая динамика литературных форм, насколько ее можно наблюдать на фактах прошлого. Центральной проблемой истории литературы является для нас проблема эволюции вне личности – изучение литературы как своеобразного социального явления»¹²⁸. Естественно, что здесь сразу же бросается в глаза созвучность с одним из наиболее очевидных и взрывных признаков будущего структурализма, который был сформулирован и обозначен Р. Бартом как «смерть автора». Эта его написанная в 1968 году статья стала одной из самых известных в современной теории искусства. Чтобы проделать жестокий акт сбрасывания с пьедестала автора, один из вождей структурализма пытается охарактеризовать предысторию, как, почему и когда образ Автора в культуре занял столь привилегированное место. «Фигура автора, – пишет он, – принадлежит Новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как с окончанием Средних веков это общество стало открывать для себя (благодаря английскому эмпиризму, французскому рационализму и принципу личной веры, утвержденному Реформацией) достоинство индивида, или, выражаясь более высоким слогом, “человеческой личности”. Логично поэтому, что в области литературы “личность” автора получила наибольшее признание в позитивизме, который подытоживал и доводил до конца идеологию капитализма. Автор и поныне царит в учебниках истории литературы, в биографиях писателей, в журнальных интервью и в сознании самих литераторов, пытающихся соединить свою личность и творчество в форме интимного дневника»¹²⁹.

Однако по поводу недооценки Б. Эйхенбаумом, да, собственно, и всеми остальными представителями русской «формальной» школы авторства, следовало бы привлечь не столько Р. Барта, сколько «формальную» школу в ее немецком варианте. Когда М. Бахтин как оппонент формалистов пытается дать ха-

рактическую форму формального метода как в его русском, так и в немецком варианте, в качестве одного из наиболее очевидных его признаков называет недооценку Автора¹³⁰. Собственно, именно от немецкого формализма, а вовсе не от Р. Барта и даже не от Б. Эйхенбаума необходимо вести счет процессу деиндивидуализации искусства. Не случайно Г. Вельфлина как представителя немецкой формальной школы называют предтечей структурализма¹³¹. Пытаясь дать характеристику лозунга «история искусства без имен», М. Бахтин пишет: «Под этим лозунгом скрывается совершенно правомерно требование построить объективную историю искусства и историю художественных произведений. Необходимо вскрыть специфическую закономерность смены художественных форм и стилей. У этой смены своя внутренняя логика»¹³². Любопытно, что впервые сформулировавший этот ставший известным методологический лозунг Г. Вельфлин позднее комментировал так: «Не знаю, где я подхватил это выражение, но в ту пору оно висело в воздухе»¹³³. Однако если Г. Вельфлину трудно объяснить происхождение своего принципа, то это делает философ Р. Гвардини, связывая этот процесс трансформациями культуры. Изменения в статусе автора для него – следствие переходности в культуре. «Наступает период отчуждения, отторжения, тем более остро, чем догматичнее было первое одобрение – до тех пор, пока следующая эпоха не выработает из своих новых предпосылок нового отношения к автору и его созданию»¹³⁴.

Однако когда мы, имея в виду констатацию падения статуса автора, называем Г. Вельфлина и вообще формалистов, то все же здесь невозможно избежать исторической точки зрения. По сути дела, в связи с формалистами следовало бы говорить о первой волне дискуссии об авторстве. Вторая же волна возникает в связи со структурализмом, т. е. уже во второй половине истекшего столетия. Ее-то и выражает известная статья Р. Барта. Но то, что формулирует один из лидеров структурализма, формировалось постепенно под воздействием тех идей, что к этому времени оформились в сфере этнологии. Крайность в констатации падения престижа Автора, которую, кстати, М. Фуков в своем докладе, включенном в хрестоматию, не разделяет, порождена наблюдением К. Леви-Строса над мифом, которое, собственно, и переносилось на исследование искусства. Кстати, этому в немалой степени способствовал и сам К. Леви-Строс, не скрывающий своего восхищения перед тем, как открытая им в процессе анализа мифов методология эффективно работает в сфере искусства. Это восхищение авторитетного ученого зафиксировано в его статье о стихотворении «Кошки» Бодлера, написанной им совместно с Р. Якобсоном. Он пишет: «В поэтическом произведении лингвист обнаруживает

структуры, сходство которых со структурами, выявленными этнологом в результате анализа мифов, поразительно»¹³⁵. Но ведь что означает приложение методологии анализа мифа для искусства? А именно то, что при такой процедуре авторство произведения действительно сходит на нет. Такое наше утверждение требует более аргументированного высказывания К. Леви-Строса о мифе. «Мифы не имеют авторов, – пишет он, – при первом же восприятии их в качестве мифов, каково бы ни было их происхождение, они уже существуют только воплощенными в традиции. Когда миф рассказан, индивидуальные слушатели получают сообщение, которое приходит, собственно говоря, ниоткуда. По этой причине ему приписывают сверхъестественное происхождение. Понятно, что единство мифа проецируется на некое виртуальное средоточие: внесознательного восприятия слушателя вплоть до точки, где излучаемая энергия будет поглощена бессознательной работой переорганизации»¹³⁶.

Такое заключение К. Леви-Строса не прошло незамеченным Р. Бартом, что не удивительно, поскольку применительно к художественному произведению он делает аналогичное заключение. Раз в мифе невозможно обнаружить четкую структуру и невозможно отделить один миф от другого («Мифические темы способны варьироваться до бесконечности. Едва только возникнет впечатление, будто удалось их распутать и отделить друг от друга, как замечаешь, что они, в силу неожиданного сродства, вновь неразрывно сплелись между собой. Отсюда следует, что единство мифа – это всего лишь проект и тенденция, что оно ни в коем случае не отражает какого-либо состояния мифа или момента в его развитии»¹³⁷, то размывается и вообще исчезает понятие Автора. Ж. Деррида не случайно выписывает эту цитату из К. Леви-Строса. Она позволяет ему проецировать строение мифа на художественное произведение. Раз в нем отсутствует автор, то, следовательно, оно не имеет и центра, а раз так, то потому и появляется у него текст вместо произведения, структура которого мыслится исследователем по принципу строения мифа.

Однако тему Автора не только как одну из частных тем в методологии «формальной» школы и структурализма, но и как одну из универсальных тем культуры XX века¹³⁸, необходимо осмыслить в соответствии с установками приходящей на смену культуре чувственного типа альтернативной культуре. Для истории и теории искусства все же важен также вопрос о том, какие аргументы находятся у Р. Барта, когда он решает испровергнуть Автора с того пьедестала, на который его поставили предшествующие великие эпохи в истории культуры. Сточки зрения Р. Барта, фигура Автора уменьшается по мере того, как мы обнаруживаем в произведении значимость

языка и письма. Впрочем, не меньшее значение в феномене «смерти автора» приобретает и читатель, вообще воспринимающий искусство. Вопрос этот важен не только для постструктурализма, но и для феноменологии. Так, М. Дюфрен пишет, что эстетический объект завершает себя лишь в восприятии. «Зритель, – пишет он, – не только увековечивающий произведение свидетель, но в определенном смысле и завершающий его исполнитель: чтобы явить себя, эстетический объект нуждается в зрителе»¹³⁹. С этим трудно спорить. Однако настоящая проблема заключается в том, чем же все-таки руководствуется воспринимающий произведение? Как утверждает Э. Гомбрих, организующей восприятие силой может быть лишь сознательное намерение творца. Однако при этом Э. Гомбрих вынужден признать, что открытие бессознательного это условие подорвало. Тем не менее первоочередной задачей интерпретатора остается восстановление первоначального смысла произведения или смысла, сознательно вкладываемого в произведение его автором. Чтобы облегчить выполнение этого необходимого условия в интерпретации произведения, исследователю, по Э. Гомбриху, необходимо восстановить культурный контекст. Э. Гомбрих формулирует жестко: «Нет таких образов, которые могут быть правильно интерпретированы, если вырвать их из контекста»¹⁴⁰. Любопытно, что соображения Э. Гомбриха о значении в интерпретации произведения преднамеренного начала, т. е. вкладываемого автором в произведение смысла перекликаются с идеями Я. Мукаржовского, высказанными им в работе «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве». Как и Э. Гомбрих, Я. Мукаржовский также уделяет большое значение бессознательному, требующему постановки вопроса о непреднамеренном в художественном творчестве. Правда, оригинальность постановки вопроса Я. Мукаржовским заключается в утверждении, что бессознательное также обладает преднамеренностью. С другой стороны, непреднамеренность нельзя свести к бессознательному. В связи с этим Я. Мукаржовский выходит к обсуждению вопроса о том, что в художественном творчестве субъектом является не творец, а воспринимающий, что превращает произведение в знак или систему знаков. Когда воспринимающий произведение проявляет активность, то отсюда вытекает, что возможно вкладывать в произведение преднамеренность, отличную от той, что подразумевал творец. То, что для автора было непреднамеренным, для воспринимающего предстает преднамеренным. В данном случае заключение Я. Мукаржовского совпадает с тем, что утверждает рецептивная эстетика: публика является активным сотворцом произведения. Подобные заключения позволяют утверждать, что увеличивающийся в XX веке интерес к проблематике восприятия

не случаен. Выводы Я. Мукаржовского об актуализации непреднамеренности в процессе восприятия, что может трансформироваться в художественный прием, интересны еще и тем, что отчасти они совпадают с принципами постструктурализма. По мнению Я. Мукаржовского, несмотря на то, что произведение искусства включено в социальную коммуникацию и функционирует как знак, оно постоянно выходит за границы существующей коммуникации, а следовательно, и знака, прекращая быть предметом семиотики. Причиной такого выхода является культивирование непреднамеренности в произведении. Но такое частичное выпадение произведения из коммуникации и понижение его знакового уровня нельзя при этом считать явлением негативным, или, иначе говоря, негативным оно оказывается лишь с точки зрения поздней эстетики. Поскольку наличие в произведении непреднамеренного позволяет отождествить его с природным началом, то само произведение уподобляется тому, что Я. Мукаржовский называет «корневищем».

То, что структурализм придает конституированию текста особую значимость языку, означает требование научности как главное в построении новой поэтики. В данном же случае, если иметь в виду структуралистское понимание научности, то последняя связана с отсечением всех наук, и прежде всего эстетики, на периферию и с ориентацией на такую науку, как лингвистика, постепенно, уже в проекте Ф. де Соссюра, перерастающую в семиотику как общую науку о функционировании в обществе знаковых систем, для которой лингвистика оказывается лишь образцом. Однако в XX веке лингвистика выдвигается в центр гуманитарного знания, о чем свидетельствует ее проникновение в методы изучения искусства, еще и потому, что она предлагает ключ к овладению того столь обращающего на себя внимание и даже пугающего феномена, каким является бессознательное. Дело в том, что, как открыли структуралисты, интерпретация бессознательного поддается определенным правилам. Оно структурно упорядочено в соответствии с теми же нормами, что имеются в естественном языке. Что же касается эффекта культивирования лингвистики на статус автора, то здесь срабатывает следующая закономерность. Структуралисты пришли к выводу, что в современной культуре значение субъективности вообще преувеличивается. Изучение языка показывает, что немцы пользуются языком, а он – нами. Парадокс заключается в том, что лишь язык позволяет человеку объективировать свою субъективность. Однако язык предшествует индивиду, следовательно, до и независимо от индивида он уже определенным образом организует, классифицирует, предлагая готовые формулы, в которые отливаются наша субъективность, соответственно, в них растворяется. Все эти положения, естественно, распространяются на субъектив-

ность творца. Впрочем, культ лингвистики к появлению структурализма в теории искусства был уже знаком по «формальной» школе, ведь это именно формалисты, реализуя свой проектный поэтики, провозгласили лингвистику единственной наукой, способной помочь им такой проект реализовать. Обобщая опыт формалистов, Б. Эйхенбаум указывает на лингвистику как самое эффективное средство построения поэтики. «Так, вместо обычной для литературоведов ориентации на историю культуры или общественности, на психологию или эстетику и т. д. у формалистов явилась характерная для них ориентация на лингвистику как на науку, по материалу своего исследования соприкасающуюся с поэтикой, но подходящую к нему с иной установкой и с иными задачами»¹⁴¹.

В связи с концепцией М. Бахтина мы уже касались вопроса о том, почему возведение поэтики формалистами не оказалось до конца удовлетворительным. Уязвимость формализма верно констатировал М. Бахтин. Смысл этой уязвимости он сформулирует позднее в статье «К методологии гуманитарных наук», эскиз которой, правда, существовал уже в конце 30-х – начале 40-х годов. В этой статье он отвечает на вопрос о своем отношении к структурализму. Но этот ответ был дан уже в отношении М. Бахтина к формализму. М. Бахтин выступает против деперсонализации как структурализма, так и формализма. Такой деперсонализации названных направлений как раз способствует лингвистика, освобожденная от принципа диалогизма. С помощью диалога М. Бахтин восстанавливает персоналистический смысл языка или, наоборот, персоналистический смысл языка восстанавливает через диалог. При этом, возвращая к персонализму и субъективизму, М. Бахтин отнюдь не возвращает к психологии, от которой формалисты успели отречься. «Смысл персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогический минимум). Это персонализм не психологический, но смысловой»¹⁴².

Следующим, кроме языка, фактором, нейтрализующим авторское начало в тексте, по Р. Барту, является введенное им понятие «письма», которому он посвятил специальную раннюю работу «Нулевая степень письма». Откуда берется множественность входящих во взаимодействие в тексте кодов? Она связана с расхождением единого языка на множество «социолектов», или типов письма. Последний означает способ знакового закрепления социокультурных представлений. Таким образом, получается, что письмо означает предметившуюся языку идеологическую сетку, используемую определенной социальной группой или субкультурой в интерпретации окружающей действительности. Такая сетка оказывается между человеком и миром, именно она определяет,

фиксирует или не фиксирует человек какие-то явления и как их оценивает. Культура представляет внушительный фонд таких типов письма. Но использование этого фонда избирательно, оно производится индивидом в соответствии с принадлежностью к определенной среде. Как пишет глубокий истолкователь французского структурализма Г. Косиков, в феномене письма Р. Барт разглядел социальный институт, обладающий принудительной, т. е. идеологической силой¹⁴³. Проблема заключается в том, что письмо проявляет активность как в творческом акте, так и в процессе восприятия.

Важным аргументом в констатации понижения статуса Автора у Р. Барта явился тезис об активизации в контакте с произведением читателя. Р. Барт исходит из понимания произведения как текста, представляющего вовсе не линейную цепочку слов (кстати, с этим бы согласился еще один теоретик искусства XX века – М. Маклюен). Для Р. Барта текст представляет многомерное пространство, где вступают во взаимодействие различные виды письма. Получается, что текст состоит из отсылающих к множеству культурных источников цитат¹⁴⁴. Что же в таком случае должен делать Автор? Р. Барт говорит: автор устраняется, точнее, превращается в приходящего ему на смену скрипотора, а последний «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности»¹⁴⁵. Но поверженный Автор в лице скриптора для Р. Барта – обратная сторона активизировавшегося читателя. И вот в том месте, в котором Р. Барт провозглашает господство читателя, его выводы удивительно напоминают теоретические положения М. Бахтина, это не случайно, ведь сверхзадачей Р. Барта, как и М. Бахтина, было стремление дискредитировать и разрушить язык идеологии как язык монологический, что делало популярным его работы в среде левых западных интеллектуалов. «Так обнаруживается, – пишет он, – целостная сущность письма: текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель»¹⁴⁶.

В самом деле, данное суждение Р. Барта изумляет даже не провозглашением господства в искусстве воспринимающего. Кого может удивлять это высказывание Р. Барта конца 60-х годов, когда к этому времени (и Россия – не исключение) повсеместно

усилился интерес к проблематике восприятия, о чем свидетельствовал и резонанс извлеченной из архива рукописи книги Л. Выготского «Психология искусства», и активизация рецептивной эстетики, и вторая волна социологии искусства, и деятельность в СССР Комиссии по изучению художественного творчества. В самом деле, ведь в представлении Р. Барта о том, как организуется и функционирует текст, явно улавливается переключки с диалогичностью в литературном тексте разных речевых кодов. Но дело даже не только в переключке с М. Бахтиным. Дело в том, что когда Р. Барт утверждает, что текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам предшествующих источников, то тем самым он уже близко подходит к формулировке ключевого для постструктурализма понятия, т. е. понятия интертекста, которое, правда, он в данной статье все же не употребляет. Но, собственно, именно интертекстуальность пронизывает все теоретические идеи М. Бахтина. Правда, может быть, такое представление М. Бахтина о литературной эволюции и о жизни конкретного текста в этом контексте родилось в результате проработки текстов формалистов, хотя известно, что М. Бахтин был серьезным оппонентом «формальной» школы. Ведь писал же В. Шкловский буквально следующее: «Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими»¹⁴⁷.

Собственно, чем отличается это высказывание В. Шкловского от того, что потом, в 1971 году, в статье «От произведения к тексту» напишет Р. Барт? «Так происходит и с Текстом – он может быть собой только в своих несходствах (что, впрочем, не говорит о какой-то его индивидуальности); прочтение Текста – акт одноразовый (оттого иллюзорна какая бы то ни было индуктивно-дедуктивная наука о текстах – у текста нет «грамматики»), и вместе с тем оно сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков, все это языки культуры (а какой язык не является таковым?), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию. Всякий текст есть междутекст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек»¹⁴⁸.

Однако невнимание к личному началу по большому счету все же соотносимо не столько с аристотелевским, сколько с платоновским дискурсом. Соответственно, речь должна идти о несходстве культур, в контексте которых рассматривается образ автора. В самом деле, когда А. Лосев пытается понять взаимоотношения художественной формы (образа) и независимого от него и предшествующего ему праобраза, он неизбежно констатирует незначимость авторского начала. Касаясь темных, бессознательных глубин творчества, выходящих в творческом акте на поверхность (суждения совсем в духе К. Юнга), А. Лосев пишет: «Во всяком художественном произведении есть некая необходимость, продиктованная законами, стоящими выше него самого. Художественная форма требует своей надформенной, внеформенной обусловленности и причинности. Художник – медиум сих, идущих через него и чуждых ему. Вероятно, всякий испытывал во время сильных художественных впечатлений то, что услышанное им в музыке или прочитанное в слове как бы совершенно не зависит от автора, от композитора или писателя. Этот удивительный факт должен обязательно быть осознан до конца. Слушая музыку, уже забываешь, что это – Бетховен, или Вагнер, или Скрябин; уже неважным делается, что это кем-то и когда-то было написано, что кто-то старался и трудился и кто-то употреблял те, а не эти приемы и т. д. При настоящем художественном впечатлении вы убеждены, что не Вагнер писал «Тристана» и не Скрябин – «Прометей». Не просто вы забываете это или не принимаете во внимание, а именно вы убеждены, что Вагнер тут совершенно ни при чем, что Скрябин тут совершенно не автор... Я утверждаю, что реальное художественное восприятие требует, чтобы для художественной формы не было никакого автора, чтобы художественная форма переживалась как нечто творящее себя саму, чтобы не было никакого еще нового творца, который бы стоял над ней и ею управлял»¹⁴⁹.

Таким образом, не только психоанализ и структурализм, но и та эстетика, что начала возрождаться в XX веке, а именно платоновская традиция в эстетике констатирует падение статуса Автора. Но, естественно, чтобы в этой проблеме поставить точку, необходимо вернуться к проблеме цикличности или смены в XX веке типа культуры. В каких бы концепциях и исследовательских направлениях XX века вопрос о статусе автора ни обсуждался, он все же в конечном счете может быть разрешенным в соотнесенности с процессами становления в истекшем столетии культуры идеационального типа. Но если этот вопрос ставить в культурологическом аспекте, то следует прежде всего говорить не о падении статуса Автора, а о постепенном вытеснении из исследовательского поля некогда игравших в нем роль лидеров научных дисциплин, и

прежде всего лингвистики и семиотики. Может быть, этот период уже наступил, но еще не успел быть осознанным. Собственно, еще в среде формалистов с появлением интереса к диахроническому аспекту предмета исследования постепенно происходил спад ориентации на лингвистику. В последний период творчества Р. Барта можно фиксировать аналогичное явление. Во всяком случае, уже постструктурализм преодолел границы семиотики, которой ранее поклонялись представители структурализма. Представление произведения искусства как знаковой системы, тем более как системы застывших знаков, примером чего может служить включенный в хрестоматию текст статьи Р. Якобсона и К. Леви-Строса «Кошки» Шарля Бодлера», многих исследователей уже разочаровывает. И наоборот, усиливается интерес к символической природе произведения, что, как нами уже показано, имеет отношение к платоновскому типу дискурсивности как соответствующему культуре идеационального типа. Не случайно Ю. Кристева скажет, что «символическая семиотическая практика связана с платонизмом»¹⁵⁰. Так, весьма симптоматично, что, разделяя произведение и текст, Р. Барт связывает последний с символизмом. «Логика, регулирующая Текст, зиждется не на понимании (выяснении, “что значит” произведение), – пишет он, – а на метонимии; в выработке ассоциаций, взаимосцеплений, переносов находит себе выход символическая энергия; без такого выхода человек бы умер»¹⁵¹. И наконец, то место, которое касается несовпадения произведения и текста: «Текст всецело символический; произведение, понятное, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы, – это и есть текст»¹⁵². Это суждение можно было бы и переосмыслить. Произведение, отлученное от символизма, остается таковым до тех пор, пока оно функционирует в контексте культуры чувственного типа. Ведь последняя противостоит не произведению, а именно его символическому содержанию. Культура чувственного типа противостоит произведению постольку, поскольку она противостоит символизму. Следовательно, чтобы последний проявил свой потенциал, необходимо, чтобы произошла смена культур, что, собственно, и происходит в XX веке. Неслучайно, характеризуя средневековое мышление, Р. Гвардини рассматривает его как исключительно символическое. Но он пишет и о том, что эта форма не изжита и до сего дня, более того, она все более актуализируется. «Психология наших дней, – пишет он, – признала это (то, что символ так же реален, как телесный орган. – Н.Х.) и начинает потихоньку восстанавливать знания, когда-то само собой разумеющиеся для средневекового человека. Быть может, потрясение, нанесенное перестройкой мира человеческому существованию, уже изжито? Похоже, что нет»¹⁵³.

Чтобы спасти столь не соответствующие культуре чувственного типа символические уровни произведения, Р. Барту необходимо было придумать специальный контейнер, в который он и помещает символизм, оцениваемый с точки зрения культуры чувственного типа как «пережиток». Этим контейнером явился Текст. Но в контексте становления культуры идеационального типа, когда платоновский тип дискурсивности становится определяющим, необходимость в таком контейнере просто отпадает. Исследователь может вернуться к традиционному понятию «произведение», наполняя, правда, его иным, т. е. символическим, содержанием или, иначе говоря, проецируя на него платоновский тип дискурсивности. На наш взгляд, переход от знака к символу, что характерно для нашей эпохи, точнее всего объяснила Ю. Кристева на примере эволюции европейского романа. По сути дела, на территории поэтики она, не осознавая значимости проделанной ею операции, как бы проиллюстрировала механизм перехода от одной культуры к другой. По сути дела, Ю. Кристева заново открыла циклическую закономерность культуры, вписав в нее структурализм со свойственным ему положением о произведении как знаковой системе как временное явление. Впрочем, ее выводы соответствуют идеям Ж. Дерриды о необходимости понять знак в соответствии с принципом историзма. По мнению автора идеидеконструкции, эпоха знака заканчивается, а ее историческая замкнутость очерчена. Правда, говоря о разрушении знака, Ж. Деррида проявляет некоторую осторожность: «Так как вместе с ней (идеей знака. – Н. Х.) разрушается и наш мир, и наш язык, а ее очевидность и значение сохраняют, даже в моменты изменений, всю свою несокрушимую силу, было бы нелепо считать – исходя из того, что идея знака принадлежит определенной исторической эпохе, – что теперь пришла наконец пора “перейти к чему-то другому”, избавиться от знака – как термина и как понятия. Чтобы правильно понять этот наш жест, следовало бы по-новому осмыслить такие выражения, как “эпоха”, “историческая генеалогия”, и прежде всего уберечь их от всех видов релятивизма»¹⁵⁴.

Отталкиваясь от идеи Ж. Дерриды, Ю. Кристева предложила аргументированную формулу смены культурных кодов, используя для этого ключевые и противопоставляемые ею понятия знака и символа. В своих исследованиях она много внимания уделяет переходу от культурного кода Средних веков к культурному коду Ренессанса. Если культурный код Средневековья связан с мышлением при помощи символов, что составляет суть культуры идеационального типа, то становление культуры Нового времени она связывает с формированием знаков и знаковых систем, что и становится причиной выдвигания лингвистики с начала XX века

в одну из значимых дисциплин, без которой построение новой поэтики и теории искусства оказалось невозможным. Логическим следствием авторитета лингвистики в науке стало появление семиотики, впрочем уже предполагаемое и намеченное в «Курсе общей лингвистики» Ф. де Соссюра. Если в культуре чувственного типа каждый знак относится к означаемому, т. е. к какому-то предметному явлению («Знак в отличие от символа отсылает к менее общим, более конкретным сущностям – универсалии осуществляются, становятся предметами в полном смысле слова»¹⁵⁵, то символ неизбежно связан с трансцендентным, т. е. сверхчувственным, что и ощутили символисты. Как выразился М. Элиаде, символ позволяет обнажить взаимосвязь между структурами человеческого существования и космическими процессами. «Отсюда следует, что тот, кто понимает символ, не только открывается навстречу объективному миру, но в то же время обретает возможность выйти за пределы своей частной ситуации и получить доступ к пониманию всеобщего. Это объясняется тем, что символы “взрывают” непосредственную реальность и частные ситуации»¹⁵⁶.

Естественно, что символические формы выражения делают актуальным платоновский тип дискурсивности. Однако в суждениях Ю. Кристевой самое ценное заключается в фиксации уже нового перехода, характерного для истекшего и нынешнего столетия, что соответствует и концепции П. Сорокина. Для этого перехода характерно разложение знака и актуализация символического мышления, что и ощущает, например, Р. Барт, связывая понятие текста с его символическим содержанием. Однако об этой же тенденции разложения знака свидетельствует и возрастающий на протяжении всего истекшего столетия интерес к мифу, что, между прочим, констатирует Р. Гвардини. Так, говоря о религиозных тенденциях XX века, он ставит вопрос о смысле «нынешнего серьезного отношения к мифу»¹⁵⁷. Но это разложение знака и актуализация символических (а следовательно, и мифологических) форм есть следствие становления культуры идеационального типа. Как показала Ю. Кристева, циклическая логика смены символического мышления знаковым, а затем знакового мышления символическим разворачивается в формах романа. Прочитываем весьма значимое суждение Ю. Кристевой, касающееся циклической смены системы поэтики в истории романа. «Если в XV и XVI веках романному высказыванию удалось вырваться из структуры символа и подчиниться знаку, то ныне, в XX веке, роман чувствует себя неудобно, проговариваясь в структуре знака (и в его идеологеме), но по-прежнему в той мере, в какой он стремится быть выражением некоей сущности (психологической, интеллектуальной), предшеству-

ющей ее языковому воплощению»¹⁵⁸. Естественно, что роман продолжает сохранять связь и со знаком, и с символом. В еще большей степени в XX веке он демонстрирует усиливающуюся связь с мифом. «Если когда-то роман привел к гибели миф и эпос, то в наши дни говорят о повороте романа к мифу. Этот возврат имеет основополагающее значение для нашей цивилизации, но он выходит за рамки нашего исследования, и все же мы обращаем на него внимание, поскольку он завершает собой тот ряд трансформаций, который претерпел дискурс западной цивилизации, вернувшись к своей исходной идеологеме»¹⁵⁹. Таким образом, выявленная нами логика становления альтернативной культуры с сопровождающим ее символическим мышлением подтверждает наш тезис об актуализации в эстетике XX века платоновского типа дискурсивности. Но это обстоятельство позволяет взглянуть на логику истории теории искусства по-новому. Вовсяком случае, актуальными становятся все те философские и эстетические концепции, начиная с Э. Кассирера, в которых значительное внимание уделяется символическим формам мышления. В этом отношении следовало бы упомянуть работы С. Лангер. Именно она размышляет о том, что представители поздних цивилизаций научились ценить знаки выше символов и подавлять свою эмоциональность ради практических целей. «Его (современного человека. – Н.Х.) парки “пейзажные”, декоративны и подогнаны под его мир тротуаров и стен; его излюбленные места – это те “достижения цивилизации”, на фоне которых дикое поле выглядит грубым, необработанным, нереальным; даже его животные (собаки и кошки – это, пожалуй, все, кого он знает из живых существ, и лошади, являющиеся для него всего лишь частью молочных фургонов) – это фантастические “породы”, созданные его безумным экспериментаторством. Неудивительно, что современный человек считает человеческое могущество безграничным, а природу – лишь большим количеством “сырья”»¹⁶⁰. Собственно, С. Лангер, описывая реальность языком знаков, на самом деле использует знаковый код культуры чувственного типа. Но все ее исследование посвящено тому уровню сознания, который есть символический уровень. С точки зрения становления альтернативной культуры попытки философа пробиться к символической реальности являются для XX века весьма показательными.

Примечания

1. *Dufrene M. Esthetique et philosophie. P. 1967. P. 245.*
2. *Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 373.*

3. Прокофьев В. Федор Иванович Шмит (1877–1941) и его теория прогрессивноциклического развития искусства // Советское искусство-знание. 1971. № 2., С. 252.
4. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1986. С. 101.
5. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Собрание сочинений., Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 103.
6. Там же. С. 105.
7. Там же. С. 107.
8. Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 264.
9. Юнг К. Указ. соч. С. 114.
10. Там же. С. 116.
11. Там же. С. 119.
12. Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С. 205.
13. Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 321.
14. Там же. С. 292.
15. Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 190
16. Маринетти Ф.Т. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 75.
17. Мережковский Д. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Эстетика и критика: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 175.
18. Бахтин М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 238.
19. Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923. С. 38
20. Там же. С. 39.
21. Арватов Б. Искусство и классы. Москва; Петроград. 1923. С. 42.
22. Там же. С. 44.
23. Эйхенбаум Б. Теория «формального» метода // Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1929. С. 120.
24. Дильтей В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. М., 2001. С. 267.
25. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1986. С. 436.
26. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 20.
27. Там же. С. 18.
28. Дильтей В. Указ. соч. С. 268.
29. Там же. С. 269.
30. Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 145.
31. Там же. С. 145.
32. Дильтей В. Указ. соч. С. 269.

33. *Гвардини Р.* Указ. соч. С. 152.
34. *Гаузенштейн В.* Искусство и общество. М., 1923. С. 8.
35. Там же. С. 9.
36. *Дильтей В.* Указ. соч. С. 270.
37. *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 1998. С. 55.
38. Там же. С. 14.
39. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 248.
40. *Деррида Ж.* Театр жестокости и завершение представления // От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 382.
41. *Бердяев Н.* Кризис искусства // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 404.
42. Там же. С. 405.
43. *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000. С. 408.
44. *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1986. С. 135.
45. *Эйхенбаум Б.* Теория «формального» метода. С. 118.
46. *Арсланов В.* Западное искусствознание XX века. М., 2005.
47. *Хренов Н.* Искусств в контексте XX века на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004.
48. *Дильтей В.* Указ. соч. С. 268.
49. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 181.
50. Там же. С. 186.
51. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 26.
52. Там же. С. 26.
53. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 96.
54. Там же. С. 110.
55. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. С. 248
56. Там же. С. 252.
57. *Воррингер В.* Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 470.
58. *Гвардини Р.* Конец нового времени. С. 137.
59. *Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 181.
60. Там же. С. 175.
61. Там же. С. 191.
62. Там же. С. 229.
63. Там же. С. 120.
64. Там же. С. 180.
65. Там же.
66. Там же. С. 122.

67. Там же. С. 105.
68. *Хлебников В.* Наша основа // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 628.
69. Там же. С. 627.
70. *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000. С. 493.
71. См.: *Лотман Ю.* Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 100.
72. *Лиотар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн // Ежегодник лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М., 1998. С. 269 .
73. *Мерло-Понти М.* Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М., 1995. С. 243.
74. Там же. С. 224.
75. Там же. С. 234.
76. *Шмит Ф.* Искусство. Основные проблемы теории и истории. Л., 1925. С. 147.
77. *Флоренский П.* Обратная перспектива // Философия русского религиозного искусства XVI–XX веков. М., 1993. С. 250.
78. *Фуко М.* Что такое автор? // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996.
79. *Лосев А.* Диалектика художественной формы // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 98.
80. Там же. С. 98.
81. Там же. С. 106.
82. См.: *Хренов Н.* Эстетика и теория искусства XX века в контексте переходных процессов в культуре // Эстетика и теория искусства XX века. М., 2005. С. 442.
83. *Арнхейм Р.* Параболы солнечного света. Заметки о психологии, искусстве и прочем // Искусствознание. 2001. № 2. С. 560.
84. *Юнг К.* Структура психики и процесс индивидуализации. М., 1996. С. 32.
85. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 2002. С. 269.
86. *Гомбрих Э.* О задачах и границах иконологии. Советское искусствознание. Вып. 25. М., 1989. С. 275.
87. *Жильсон Э.* Живопись и реальность. М., 2004. С. 177.
88. Там же. С. 179.
89. *Юнг К.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. С. 109.
90. *Лосев А.* История античной эстетики. Поздний платонизм. М., 2000. С. 228.
91. Там же. С. 229.
92. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. М., 1987. С. 281.

93. Гегель. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 11.
94. Хайдеггер М. Указ. соч. С. 311.
95. Вейдле В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 158.
96. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 24.
97. См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4 т. Т. 2. М., 1986. С. 428.
98. Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 17.
99. Дильтей В. Указ. соч. С. 269.
100. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 51.
101. Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 218.
102. Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. М., 1987. С. 316.
103. См.: Хренов Н. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа // Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время. М., 2003. С. 19.
104. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 370.
105. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 43.
106. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 60.
107. Там же. С. 61
108. Там же. С. 81
109. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 364.
110. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 417.
111. Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 222.
112. Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 205.
113. Там же. С. 207.
114. Дильтей В. Указ. соч. С. 267.
115. Там же. С. 272
116. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. .
117. См.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 5.
118. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 312.
119. Там же. С. 349.
120. Там же. С. 354.

121. *Бреخت Б.* О театре. М., 1960. С. 146.
122. *Бахтин М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 369.
123. *Бреخت Б.* Указ. соч. С. 158.
124. *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 63.
125. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 388.
126. *Эйхенбаум Б.* Теория «формального» метода. С. 117.
127. Там же. С. 119.
128. Там же. С. 146.
129. *Барт Р.* Указ. соч. С. 385.
130. *Бахтин М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 225.
131. *Базен Ж.* История истории искусства. С. 137.
132. *Бахтин М.* Указ. соч. С. 230.
133. *Базен Ж.* История истории искусства. С. 136.
134. *Гвардини Р.* Указ. соч. С. 143.
135. *Леви-Строс К., Якобсон Р.* «Кошки» Бодлера // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 231.
136. *Леви-Строс К.* Мифологии. Т. 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб., 2000. С. 26.
137. *Деррида Ж.* Структура, знаки и игра в дискурсе гуманитарных наук. // От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 418.
138. *Библер В.* Рождение автора – тема искусства XX века // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3.
139. *Dufrene M.* Esthetique et philosophie. P., 1967.
140. *Гомбрих Э.* О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. 1989. № 25. С. 290.
141. *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. С. 121.
142. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. С. 372.
143. *Косиков Г.* Роланд Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 15.
144. *Барт Р.* Указ. соч. С. 388.
145. Там же. С. 389.
146. Там же. С. 390.
147. *Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 60.
148. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 418.
149. *Лосев А.* Диалектика художественной формы // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 87.
150. *Кристева Ю.* С. 141.
151. *Барт Р.* Указ. соч. С. 416.
152. Там же. С. 416.

Введение: Н.А. Хренов: эстетика и теория искусства XX века:
альтернативные типы дискурсивности в контексте
трансформации культуры

153. *Гвардини Р.* Указ. соч. С. 141.
154. *Деррида Ж.* Указ. соч. С. 129.
155. *Кристева Ю.* Указ. соч. С. 420.
156. *Элиаде М.* Мефистофель и андрогин. СПб., 1998. С. 362.
157. *Гвардини В.* Конец нового времени. С. 143.
158. *Кристева Ю.* Указ. соч. С. 491.
159. Там же. С. 403.
160. *Лангер С.* Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. М., 2000. С. 248.

Раздел



ЭСТЕТИКА
КАК ФИЛОСОФИЯ
ИСКУССТВА

Х. Ортега-и-Гассет

Испанский философ **Х. Ортега-и-Гассет** включил в эстетическую рефлексию XX века рассмотрение феномена массовления и анализ сознания столь распространенной для этой эпохи фигуры заурядного человека, или человека массы, агрессивного по отношению к тому, что философ называет «новым искусством», или искусству авангарда. Хотя ключевая работа философа в этом направлении появится лишь в 1930 году (она называется «Восстание масс»), тем не менее уже в работе 1925 года «Дегуманизация искусства», включенной в хрестоматию, тема массовления оказывается не только фоном выявленных им эстетических процессов, связанных с формированием новой элиты и новой эстетики. В конечном счете констатируемые им новое искусство и новый способ восприятия в европейском искусстве начала XX века формируются из потребности противостоять процессу омассовления. Этот исходный импульс нового искусства, связанный с сопротивлением массовому вкусу, делает, как доказывает Х. Ортега-и-Гассет, все новое искусство и непопулярным, и маргинальным, чего в XIX веке счастливо избежал романтизм, поначалу столкнувшийся именно с таким конфликтом. Однако философ выявляет не только творческую элиту, представители которой обладают специфическим художественным вкусом и утонченной нервной организацией, и не только фиксирует присущий ей новый способ восприятия; в своей работе он впервые находит в различных направлениях художественного авангарда несколько характеризующих его признаков, что продолжает быть актуальным и по сей день.

Прежде всего философ констатирует разрыв между новым искусством, ориентированным на игри и уподобляющимся спорту, и старым искусством, претендовавшим на спасение человеческого рода и потому приравнивавшим себя к таким серьезным сферам, как, например, религия или государственная деятельность. Именно в силу особого статуса в старом искусстве художник уподобляется пророку, основателю новой религии, государственному деятелю. Новое искусство возвращает к мившей место еще у романтиков иронии. Собственно, такое отношение к искусству как к разновидности спорта связано с актуализацией в Европе нового мироощущения, в основе которого — культ юности. Смысл этого философ передает фразой: пробуждение мальчишеского духа в одряхлевшем мире. Новое мироощущение, естественно, повышает роль чувственного начала в искусстве, о чем свидетельствует, например, распространение зрелищ, в частности, кино, в которых эстетическая форма утрачивает связь с живой реальностью, наоборот, повышает ее значение до такой степени, что это начинает угрожать традиционным формам духовности.

Тем не менее, фиксируя эту особенность нового стиля жизни, определяющего и пафос нового искусства, Х. Ортега-и-Гассет оказывается непоследовательным, а выделяемые им признаки нового искусства не превращаются в систему. Видимо, это обстоятельство объясняется начальным этапом философского осмысления разворачивающихся в XX веке эстетических процессов. Отмечаемые философом и активизирующиеся в связи с утверждением нового стиля признаки культуры

чувственного типа в изложенной им концепции входят в противоречие с признаками, сконстатации которых он, собственно, и начинает свое исследование. Эти признаки прежде всего характеризуют разные направления художественного авангарда (кубизм, экспрессионизм и т. д.). Собственно, авангардное искусство культивирует признаки уже не культуры чувственного (актуализирующейся в XX веке и сменяющей предшествующую культуру), а культуры идеационального типа (П. Сорокин).

Наиболее характерным признаком авангардного искусства у Х. Ортега-и-Гассета является дегуманизация. Поскольку это понятие провоцирует шлейф негативных коннотаций, попробуем дать ему иное, а именно культурологическое истолкование. Под дегуманизацией философ подразумевает утрату способности публики сопереживать героям, что определяло старое искусство, и в особенности литературу XIX века. Но такая утрата способности к сопереживанию – производное от стремления художника избегать в произведении искусства воспроизведения живых форм бытия, что всегда было характерным для искусства, исходящего из принципа мимесиса, столь существенного для реализма XIX века. Измена этому принципу означает отклонение от натуры, деформацию реальности, устранение из произведения человеческого аспекта и разрушение всяческого жизнеподобия, что своего высшего выражения достигает в абстракционизме. В новом искусстве художественная форма расходится с эстетическим восприятием как восприятием живой реальности. В музыке (Дебюсси) и в поэзии (Малларме) разворачивается преодоление личных переживаний и освобождение от груза человеческого содержания. Искусство абстрагируется от значимых для предыдущих эпох социальных функций и, теряя массовую аудиторию, стремится стать просто и только искусством как разновидностью игры. Новое искусство стремится нарушить всякий устойчивый порядок и иерархию. В результате периферийные сферы сознания, например подсознание, оказываются для него определяющими предметами изображения, что демонстрирует творчество Пруста и Джойса. Наконец, от изображения живых человеческих характеров художник переходит к изображению идей. Собственно, в этом и проявляется измена принципу мимесиса и актуализация в искусстве восходящего к платоновской традиции идеационализма. Посути дела, новое искусство, заметно предпочитающее геометрический стиль вместо жизнеподобия, что проявляется в интересе к орнаменту, возвращает ценности культуры идеационального типа. Об этом более всего свидетельствует не столько агрессия по отношению к предшествующим формам, сколько интерес к архаическим эпохам.

К сожалению, Х. Ортега-и-Гассет не делает из поворота современного искусства к архаике необходимых выводов культурологического характера, что делает его заключения узкими и, как сегодня очевидно, для более глубокого осознания разворачивающихся процессов, недостаточными. В самом деле, констатируемая философом тенденция свидетельствует не только о тяге к архаике, но и о потребности в сакрализации реальности, с чем и связана актуализация идеационализма. Но сакрализация означает потребность в контакте со сверхчувственным, что проявляется, например, уже в символизме, которого философ касается хотя бы в связи с Бодлером. Следовательно, выявленный им данный признак свидетельствует об очередной вспышке в искусстве трансцендентной реальности, что процессом спортизации искусства совершенно расходится. Если спортизация искусства, иллюстрируемая культом телесности, означает новую вспышку культуры чувственного типа, на волне которой, например, кино становится видом искусства – лидером в культуре XX века, то совсем иная, даже альтернативная тенденция улавливается за потребностью актуализировать в искусстве архаические стили. Посути дела, эта альтернативная тенденция означает возврат к трансцендентному, что Х. Ортега-и-Гассет, констатируя культ тела, спорта и юности, совершенно

исключает, считая его одним из признаков искусства, культивирующего не серьезное, а игровое начало. В трактате испанского философа лицо противоречие в фиксируемых им признаках нового искусства. Но это противоречие рождено противоречием, обозначившимся в самой культуре, оказывающейся в ситуации перехода. Собственно, сам Х. Ортега-и-Гассет такой переход констатирует, не стремясь, правда, его представить переходом от культуры одного типа к культуре другого типа. Потому философ сознательно избегает окончательных выводов. Он лишь осторожно ставит вопрос о «зарождающейся реальности», которую еще предстоит понять. Более того, он даже признается, что его суждения о новом искусстве могут оказаться ошибочными.

По сути дела, то, что философ подразумевает под дегуманизацией искусства, означает просто радикальную смену системы художественных средств, а именно угасание аристотелевской традиции или принципа мимесиса и активизацию платоновской традиции или принципа первообраза, который в истории человечества всегда оставался исходной точкой становления идеациональной культуры. Если трактат испанского философа воспринимать именно в таком ключе, то он, по сути дела, приоткрывает ту закономерность в разворачивании истории искусства, что связана не с линейной, а с циклической логикой. Не случайно он касается ритмов истории, правда предпочитая их истолковывать в гендерном духе – история у него, подобно маятнику, раскачивается от юношеского духа к духу старости, от мужского начала к женскому. Но такая интерпретация цикличности для более глубокого истолкования фиксируемых философом в первые процессы искусства явно недостаточна. Они могут быть постигнуты лишь в культурологической перспективе, т. е. в перспективе смены культур. Впрочем, Х. Ортега-и-Гассет не стремился к обобщениям подобного рода. Своей задачей он ставит лишь углубление в том подходе к искусству, который принято считать социологическим. Не случайно его трактат начинается со ссылки на пионера функциональной эстетики или социологии искусства – французского позитивиста XIX века – Ж. М. Гюйо.

Н.А. Хренов

Дегуманизация искусства

Непопулярность нового искусства

[...] Живая сила социологии искусства открылась мне неожиданно, когда несколько лет назад довелось писать о новой музыкальной эпохе, начавшейся с Дебюсси. Я стремился определить с возможно большей точностью разницу в стиле новой и традиционной музыки. Проблема моя была чисто эстетическая, и тем не менее я нашел, что наиболее короткий путь к ее разрешению — это изучение феномена сугубо социологического, а именно непопулярности новой музыки. Сегодня я хотел бы высказаться в общем, предварительном плане, имея в виду все искусства, которые сохраняют еще в Европе какую-то жизненность: наряду с новой музыкой — новую живопись, новую поэзию, новый театр. Воистину

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

Мне могут возразить, что всякий только что появившийся стиль переживает «период карантина», и напомнить баталию вокруг «Эрнани»¹, а также и другие распри, начавшиеся на заре романтизма. И все-таки непопулярность нового искусства — явление совершенно иной природы. Полезно видеть разницу между тем, что непопулярно, и тем, что не народно.

Стиль, который вводит нечто новое, в течение какого-то времени просто не успеваает стать народным; он непопулярен, но также и не народен. Вторжение романтизма, на которое можно сослаться в качестве примера, как социологический феномен совершенно противоположно тому, что являет искусство сегодня. Романтизму весьма скоро удалось завоевать «народ», никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, заостреннее вархаических «старорежимных» формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи. Романтизм был народным стилем *par excellence*².

Первенец демократии, он был баловнем толпы.

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

вится, 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. Старые хрычи, которые присутствовали на представлении «Эрнани», весьма хорошо понимали драму Виктора Гюго, и именно потому что понимали, драма не нравилась им. Верные определенному типу эстетического восприятия, они испытывали отвращение к новым художественным ценностям, которые предлагал им романтик.

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

В течение полутора веков «народ», масса претендовали на то, чтобы представлять «все общество». Музыка Стравинского или драма Пиранделло производят социологический эффект, застав-

ляющий 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.

Когда вопрос о неравенстве людей поднимается в политике, то при виде разгоревшихся страстей приходит в голову, что вряд ли уже наступил благоприятный момент для его постановки. К счастью, единство духа времени, о котором я говорил выше, позволяет спокойно, со всей ясностью констатировать в зарождающемся искусстве нашей эпохи те же самые симптомы и те же предвестия моральной реформы, которые в политике омрачены низменными страстями.

Евангелист пишет: «*Nolite fieri sicut aquus et mulus quibus non est intellectus*» — «Не будьте как конь, как лошак бессмысленный»³. Масса брыкается и не понимает. Попробуем поступать наоборот. Извлечем из молодого искусства его сущностный принцип и посмотрим, в каком глубинном смысле оно непопулярно.

Художественное искусство

Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для всех людей вообще, а только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и не значительнее других, но явно не похожи на других. Прежде всего, есть одна вещь, которую полезно уточнить. Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная

постановка, «нравится» ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса «хорошая», когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зритель привлечет 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 каждомдневном 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 Марии⁴, она сбита с толку и не знает уже, как быть дальше с пьесой, книгой или картиной. 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 подлинного художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима с 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. Реалистом были Бетховен и Вагнер. Шатобриан — такой же реалист, как и Золя. Романтизм и натурализм, если посмотреть на них с высоты сегодняшнего дня, сближаются друг с другом, обнаруживая общие реалистические корни.

Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе 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; но ход мысли, который приведет нас к подобному отрицанию, будет весьма длинным и сложным. Поэтому лучше оставим эту тему в покое, тем более что, по существу, она не относится к тому, о чем мы сейчас говорим. 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.

* Например, в Средние века. В соответствии с бинарной структурой общества, разделенного на два социальных слоя — знатных и плебеев, — существовало благородное искусство, которое было «условным», «идеалистическим», то есть художественным, и народное — реалистическое и сатирическое искусство.

Я не собираюсь сейчас превозносить эту новую установку и тем более — поносить приемы, которыми пользовался прошлый век. Я ограничусь тем, что отмечу их особенности, как это делает зоолог с двумя отдаленными друг от друга видами фауны. Новое искусство — это универсальный фактор. Вот уже двадцать лет из двух сменяющихся поколений наиболее чуткие молодые люди в Париже, в Берлине, в Лондоне, в Нью-Йорке, в Риме, в Мадриде неожиданно для себя открыли, что традиционное искусство их совсем не интересует, более того, оно с неизбежностью их отталкивает. С этими молодыми людьми можно сделать одно из двух: расстрелять их или попробовать понять. Я решительным образом предпочел вторую возможность. И вскоре я заметил, что в них зарождается новое восприятие искусства, новое художественное чувство, характеризующееся совершенной чистотой, строгостью и рациональностью. Далекое от того, чтобы быть причудой, это чувство является собой неизбежный и плодотворный результат всего предыдущего художественного развития. Нечто капризное, необоснованное и в конечном счете бессмысленное заключается, напротив, именно в попытках сопротивляться новому стилю и упорно цепляться за формы уже архаические, бессильные и бесплодные. В искусстве, как и в морали, должное не зависит от нашего произвола; остается подчиниться тому императиву, который диктует нам эпоха. В покорности такому велению времени — единственная для индивида возможность устоять; он потерпит поражение, если будет упрямо изготовлять еще одну оперу в вагнеровском стиле или натуралистический роман.

В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник иссякает. Это произошло, например, с романтически-натуралистическим романом и драмой. Наивное заблуждение полагать, что бесплодность обоих жанров в наши дни проистекает от отсутствия талантов. Просто наступила такая ситуация, что всевозможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно 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.
[...]

Начинается дегуманизация искусства

С головокружительной быстротой новое искусство разделилось на множество направлений и разнообразных устремлений. Нет ничего более легкого, нежели подмечать различия между отдельными произведениями. Но подобное акцентирование различий и специфики ни к чему не приведет, если сначала не определить то общее, которое разнообразно, а порою и противоречиво утверждается во всех них. Еще старик Аристотель учил, что вещи различаются между собою в том, в чем они походят друг на друга, в том, что у них есть общего⁴. Поскольку все тела обладают цветом, мы замечаем, что одни тела отличаются по цвету от других. Собственно говоря, виды—это специфика рода, и мы различаем их только тогда, когда можем увидеть в многообразии изменчивых форм их общий корень.

Отдельные направления нового искусства меня интересуют мало, и, за немногими исключениями, еще меньше меня интересует каждое произведение в отдельности. Да, впрочем, и мои оценки новой художественной продукции вовсе не обязательно должны кого-то интересовать. Авторы, ограничивающие свой пафос одобрением или неодобрением того или иного творения, не должны были бы вовсе братья за перо. Они не годятся для своей трудной профессии. Как говаривал Кларин о некоторых незадачливых драматургах, им лучше бы направить усилия на что-нибудь другое, например завести семью.—Уже есть? Пусть заведут другую.

Вот что важно: в мире существует бесспорный факт нового эстетического чувства*. При всей множественности нынешних направлений и индивидуальных творений это чувство воплощает общее, родовое начало, будучи их первоисточником. Небезынтересно разобраться в этом явлении.

Пытаясь определить общеродовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к дегуманизации искусства [...]

При сопоставлении полотна, написанного в новой манере, с другим, 1860 года, проще всего идти путем сравнения

* Это новая восприимчивость присущая не только творцам искусства, но так же 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.

предметов, изображенных на том и другом,—скажем, человека, здания или горы. Скоро станет очевидным, что в 1860 году художник в первую очередь добивался, чтобы предметы на его картине сохраняли тот же облик и вид, что и вне картины, когда они составляют часть «живой», или «человеческой», реальности. Возможно, что художник 1860 года ставит нас перед лицом многих других эстетических проблем; но тут важно одно: он начинал с того, что обеспечивал такое сходство. Человек, дом или гора узнаются здесь с первого взгляда — это наши старые знакомые. Напротив, узнать их на современной картине стоит усилий; зритель думает, что художнику, вероятно, не удалось добиться сходства. Картина 1860 года тоже может быть плохо написана, то есть между предметами, изображенными на картине, и теми же самыми предметами вне ее существует большая разница, заметное расхождение. И все же, сколь ни была бы велика дистанция между объектом и картиной, дистанция, которая свидетельствует об ошибках художника-традиционалиста, его промахи на пути к реальности равноценны той ошибке, из-за которой Орбанеха у Сервантеса должен был ориентировать своих зрителей словами: «Это петух»⁵. В новой картине наблюдается обратное: художник не ошибается и не случайно отклоняется от «натуры», от жизненно-человеческого, от сходства с ним, — отклонения указывают, что он избрал путь, противоположный тому, который приводит к «гуманизированному» объекту.

Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее. С тем, что изображено на традиционных полотнах, мы могли бы мысленно сжиться. В Джоконду влюблялись многие англичане, а вот с вещами, изображенными на современных полотнах, невозможно ужиться: лишив их «живой» реальности, художник разрушил мосты и сжег корабли, которые могли бы перенести нас в наш обычный мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться «по-человечески». 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 упразднение жизни непосредственной, и она-то и есть художественное понимание и художественное наслаждение. Она не лишена чувств и страстей, но эти чувства и страсти, очевидно, принадлежат к иной психической флоре, чем та, которая присуща ландшафтам нашей перевоздан-

ной «человеческой» жизни. Это вторичные эмоции; ультраобъекты* пробуждают их в живущем внутри нас художнике. Это специфически эстетические чувства.

Могут сказать, что подобного результата всего проще достичь, полностью избавившись от «человеческих» форм — от человека, здания, горы — и создав не похожее ни на что изображение. Но, во-первых, это нерационально**. Быть может, даже в наиболее абстрактной линии орнамента скрыто пульсирует смутное воспоминание об определенных «природных» формах. Во-вторых, и это самое важное соображение, искусство, о котором мы говорим, «бесчеловечно» не только потому, что не 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*⁶, 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 предьявлять удушенную жертву.

Толпа полагает, что это легко — оторваться от реальности, тогда как на самом деле это самая трудная вещь на свете. Легко произнести или нарисовать нечто 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

*Ультраизм, пожалуй, одно из наиболее подходящих обозначений для нового типа восприимчивости.

**Одна попытка была сделана в этом крайнем духе — некоторые работы Пикассо, но с печальным неуспехом.

***Эксперименты дадаистов. Подобные экстравагантные и неудачные попытки киноискусства с известной логикой вытекают из самой его природы. Это доказывает *ex abundantia*, что речь на самом деле идет о едином и созидательном движении.

удается ускользнуть из-под вечного надзора — да не обидит нас его гордая поза, скупой жест святого Георгия с поверженным у ног драконом!(...)

Поворот на 180 градусов

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

Связь нашего сознания с предметами состоит в том, что мы мыслим их, создаем о них представления. Строго говоря, мы обладаем не самой реальностью, а лишь идеями, которые нам удалось сформировать относительно нее. Наши идеи как бы смотревая площадка, с которой мы обзираем весь мир. Гете 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, просто душно принимаем понятие за предмет как таковой. В общем, наш жизненный инстинкт «реализма» ведет нас к наивной идеализации реального. Это врожденная склонность к «человеческому».

* Было бы досадно повторять в конце каждой страницы, что любая из черт нового искусства, выделенных мною в качестве существенных, не должна абсолютизироваться, но рассматриваться только как тенденция.

И вот если, вместо того чтобы идти в этом направлении, мы решимся повернуться спиной к предполагаемой реальности, принять идеи такими, каковы они суть, просто в качестве субъективных схем, и оставим их самими собой—угловатыми, ломкими, но зато чистыми и прозрачными контурами,—в общем, если мы поставим себе целью обдуманно, сознательно субстантивировать идеи, поставить их на место вещей, мы их тем самым дегуманизируем, освободим от тождества с вещами. Ибо, в сущности, они ирреальны. Принимать их за реальные вещи—значит «идеализировать», обогащать их, наивно их фальсифицировать. Заставлять же идеи жить в их собственной ирреальности—это значит, скажем так, реализовать ирреальное именно как ирреальное. Здесь мы не идем от сознания к миру,—скорее, наоборот: мы стремимся вдохнуть жизнь в схемы, объективируем эти внутренние и субъективные конструкции.

Художник-традиционалист, пишущий портрет, претендует на то, что он погружен в реальность изображаемого лица, тогда как в действительности живописец самое 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 правдой и не произошло бы неизбежного поражения. Картина, отказавшись сосуществовать с реальностью, превратилась бы в то, чем она и является на самом деле, то есть в ирреальность.

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

Несмотря на рыхлость, необработанность, неотесанность материала, пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» была, должно быть, единственной за последнее время вещью, которая заставила задуматься каждого поклонника эстетики драматургии. Эта пьеса служит блестящим примером той инверсии эстетического чувства, которую я здесь стараюсь описать. Традиционный театр предлагает нам видеть в его персонажах личности, а в их гримасах—выражение «человеческой» драмы. Пиранделло, напротив, удается заинтересовать нас персонажами как таковыми—как идеями или чистыми схемами.

Можно даже утверждать, что это первая «драма идей» в строгом смысле слова. Пьесы, которые прежде назывались так, не были драмами идей, это драмы псевдоличностей, символизированные

ровавших идеи. Разыгрываемая в «Шести персонажах» скорбная житейская драма просто предлог, — эта драма и воспринимается как неправдоподобная. Зато перед нами — подлинная драма идей как таковых, драма субъективных фантомов, которые живут в сознании автора. Попытка дегуманизации здесь предельно ясна, и возможность ее осуществления показана несомненно. В то же время становится ясно, что для широкой публики весьма трудно приспособить зрение к этой измененной перспективе. Публика стремится отыскать «человеческую» драму, которую художественное произведение все время обесценивает, отодвигает на задний план, над которой оно постоянно иронизирует, на место которой, то есть на первый план, оно ставит саму театральную фикцию. Широкую публику возмущает, что ее надувают, она не умеет находить удовольствие в этом восхитительном обмане искусства, тем более чудесном, чем откровеннее его обманная ткань.

Иконоборчество

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

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

Феномен усложнится, если мы вспомним, что через историю периодически проходило подобное неистовство изобразительного геометризма. Уже в эволюции доисторического искусства мы замечаем, что художественное восприятие начинается с поисков живой формы и завершается тем, что уходит от нее, как бы исполненное страха и отвращения, прячась

в абстрактных знаках — в последнем прибежище одушевленных или космических образов. Змея стилизуется как меандр, солнце — как свастика. Иногда отвращение к живой форме доходит до ненависти и вызывает общественные конфликты. Так было в восстании восточного христианства против икон, в семитическом запрете изображать животных. Этот инстинкт, противоположный инстинкту людей, украсивших пещеру Альтамира⁷, несомненно, коренится наряду с религиозной подоплекой в таком типе эстетического сознания, последующее влияние которого на византийское искусство очевидно.

Было бы чрезвычайно любопытно исследовать со всем вниманием внезапные вспышки иконоборчества, которые одна за другой возникают в религии и искусстве. В новом искусстве явно действует это странное иконоборческое сознание; его формулой может стать принятая манихеями заповедь Порфирия, которую так оспаривал Св. Августин: «Omne corpus figiendum est»⁸. Ясно, что речь идет о живой плоти. Забавная инверсия греческой культуры, которая на вершине расцвета была столь благосклонна к «живым» формам!

Отрицательное влияние прошлого

Цель настоящего эссе, как уже говорилось, состоит в том, чтобы описать новое искусство через некоторые его отличительные черты. Однако сама эта цель предполагает в читателе более серьезную любознательность, которая здесь вряд ли будет удовлетворена, — эти страницы оставят его наедине с собственными размышлениями. Я имею в виду вот что.

Как-то я уже отмечал, что 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 трубы дым, чтобы определить, откуда сегодня ветер, — на искусство и науку новых поколений мы можем взглянуть stem 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 жизни

приятия. Ответ потребовал бы исследовать причины удивительного поворота, который ныне совершает искусство, но это слишком трудное предприятие, чтобы браться за него здесь. 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, признанными 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.

Траектория искусства от романтизма до наших дней окажется непонятной, если не принимать в расчет — как фактор эстетического удовольствия — это негативное настроение, эту агрессивность и издевку над старым искусством. Бодлеру правилась черная Венера именно потому, что классическая Венера — белая⁹. С тех пор 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 своём 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 пассаизмом.

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 кварварской экзотике. Посуди 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.

Если теперь мы обратимся к вопросу, признаком какого жизнеотношения являются эти нападки на художественное прошлое, нас застанет врасплох проблема весьма драматическая. Ибо нападать на искусство прошлого как таковое — значит в конечном счете восставать против самого Искусства: ведь что такое искусство без всего созданного до сих пор?

Так что же выходит: под маской любви к чистому искусству прячется пресыщение искусством, ненависть к искусству? Мыслимо ли это? Ненависть к искусству может возникнуть только там, где зарождается ненависть и к науке и к государству — ко всей культуре в целом. Не поднимается ли в сердцах европейцев непостижимая злоба против собственной исторической сущности, нечто вроде *odium professionis*¹⁰, которая охватывает монаха, за

долгие годы монастырской жизни получающего стойкое отвращение к дисциплине, к тому самому правилу, которое определяет смысл его жизни*.

Вот подходящий момент для того, чтобы перо благозвучно прервало своей одинокий полет и примкнуло к журавлиному косяку вопросительных знаков.

Ироническая судьба

Выше было сказано, что новый стиль в самом общем своем виде характеризуется вытеснением человеческих, слишком человеческих элементов и сохранением только чисто художественной материи. Это, казалось бы, предполагает необычайный энтузиазм по отношению к искусству. Однако, если мы подойдем к тому же факту с другой стороны и рассмотрим его в другом ракурсе, нас поразит как раз противоположное — отвращение к искусству или пренебрежение им. Противоречие налицо, и очень важно обратить на него внимание. В конце концов приходится отметить, что новое искусство — явление весьма двусмысленное, и это, по правде говоря, ничуть не удивительно, поскольку двусмысленны почти все значительные события последних лет. Стоит проанализировать европейские политические реалии, чтобы обнаружить в них ту же двусмысленность.

Однако противоречие между любовью и ненавистью к одному и тому же предмету несколько смягчается при более близком рассмотрении современной художественной продукции.

Первое следствие, к которому приводит уход искусства в самое себя, — это утрата им всяческой патетики. В искусстве, обремененном «человечностью», отразилось специфически «серьезное» отношение к жизни. Искусство было штукой серьезной, почти священной. Иногда оно — например, от имени Шопенгауэра и Вагнера — претендовало на спасение рода человеческого, никак не меньше! Не может не поразить тот факт, что новое вдохновение — всегда непременно комическое по своему характеру. Оно затрагивает именно эту струну, звучит в этой тональности. Оно насыщено комизмом, который простирается от откровенной клоунады до едва заметного иронического подмигивания, но никогда не исчезает вовсе. И не то чтобы содержание произведения

* Было бы любопытно проанализировать психологические механизмы, в силу которых искусство вчерашнего дня негативно влияет на искусство завтрашнего дня. Для начала, один из очень понятных — усталость. Простое повторение искусства притупляет и утомляет восприимчивость. Вельфлин в «Основных принципах истории искусства» показал на разных примерах, с какой силой усталость вынуждала искусство к движению, заставляла его видоизмениться. То же и в литературе. Для Цицерона «говорить на латыни» еще звучало как «*latine loqui*», но в V веке у Сидония Аполлинария уже возникает потребность в выражении «*latialiter insurgere*». С тех пор слишком уж много веков одно и то же говорилось в одной и той же форме.

было комичным — это значило бы вновь вернуться к формам и категориям «человеческого» стиля, — деловтом, что независимо от содержания само искусство становится игрой. А стремиться, как уже было сказано, к фикции как таковой — подобное намерение может возникнуть только в веселом расположении духа. К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривает себя как фарс. Это главным образом и затрудняет серьезным людям, с менее современной восприимчивостью, понимание новых произведений: эти люди полагают, что новые живопись и музыка — чистый «фарс» в худшем смысле слова, и не допускают возможности, чтобы кто-либо именно в фарсе видел главную миссию искусства и его благотворную роль. Искусство было бы «фарсом» в худшем смысле слова, если бы современный художник стремился соперничать с «серьезным» искусством прошлого и кубистское полотно было рассчитано на то, чтобы вызвать такой же почти религиозный, патетический восторг, как и статуя Микеланджело. Но художник наших дней предлагает нам смотреть на искусство как на игру, как, в сущности, на насмешку над самим собой. Именно здесь источник комизма нового вдохновения. Вместо того чтобы потешаться над кем-то определенным (без жертвы не бывает комедии), новое искусство высмеивает само искусство.

И, пожалуйста, слыша все это, не горячитесь, если вы хотите еще в чем-то разобраться. Нигде искусство так явно не демонстрирует своего магического дара, как в этой насмешке над собой. Потому что в жесте самоуничтожения оно как раз и остается искусством, и силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф.

Я очень сомневаюсь, что современного молодого человека может заинтересовать стихотворение, мазок кисти или звук, которые не несут в себе иронической рефлексии.

Конечно, как идея или теория все это не так уж ново. В начале XIX века группа немецких романтиков во главе со Шлегелями¹¹ провозгласила Иронию высшей эстетической категорией — по причинам, которые совпадают с новой направленностью искусства. Ограничиваться воспроизведением реальности, бездумно удваивая ее, не имеет смысла. Миссия искусства — создавать ирреальные горизонты. Чтобы добиться этого, есть только один способ — отрицать нашу реальность, возвышаясь над нею. Быть художником — значит не принимать всерьез серьезных людей, каковыми являемся мы, когда не являемся художниками.

Очевидно, что это предназначение нового искусства — быть непременно ироничным — сообщает ему однообразный колорит, что может привести в отчаяние самых терпеливых цените-

лей. Однако эта окраска вместе с тем сглаживает противоречие между любовью и ненавистью, о котором говорилось выше. Ибо если ненависть живет в искусстве как серьезность, то любовь в искусстве, добившемся своего триумфа, являет себя как фарс, торжествующий над всем, включая себя самого, подобно тому как в системе зеркал, бесконечное число раз отразившихся друг в друге, ни один образ не бывает окончательным — все перемигиваются, создавая чистую мнимость.

Нетрансцендентность искусства

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

Для человека самого нового поколения искусство это дело, лишенное какой-либо трансцендентности. Написав эту фразу, я испугался своих слов — из-за бесконечного числа значений, заключенных в них. Ибо речь идет не о том, что современному человеку искусство представляется вещью никчемной, менее важной, нежели человеку вчерашнего дня, но о том, что сам художник рассматривает свое искусство как работу, лишенную какого-либо трансцендентного смысла. Однако и это недостаточно точно выражает истинную ситуацию. Ведь дело не в том, что художника мало интересуют его произведения и занятие: они интересуют его постольку, поскольку не имеют серьезного смысла, и именно в той степени, в какой лишены такового. Это обстоятельство трудно понять, не сопоставив нынешнее положение с положением искусства тридцать лет назад и вообще в течение всего прошлого столетия. Поэзия и музыка имели тогда огромный авторитет: от них ждали по меньшей мере спасения рода человеческого на руинах религии и на фоне неумолимого релятивизма науки. Искусство было трансцендентным в двойном смысле. Оно было таковым по теме, которая обычно отражала наиболее серьезные проблемы человеческой жизни, и оно было таковым само по себе, как способность, придающая достоинство всему человеческому роду и оправдывающая его. Нужно видеть торжественную позу, которую принимал перед толпой великий поэт или гениальный музыкант, — позу пророка, основателя новой религии; величественную осанку государственного мужа, ответственного за судьбы мира!

Думаю, что сегодня художника ужаснет возможность быть помазанным на столь великую миссию и вытекающая отсюда необходимость касаться в своем творчестве материй, наводящих на подобные мысли. Для современного художника, напротив,

нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степенность, легкомысленно пускаются в пляс. Этот всеобщий пируэт — для него подлинный признак существования муз. Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса.

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

За короткое время мы увидели, насколько поднялась на страницах газет волна спортивных игр, потопив почти все корабли серьезности. Передовицы вот-вот утонут в глубокомыслии заголовков, а на поверхности победоносно скользят яхты регаты. Культ тела — это всегда признак юности, потому что тело прекрасно и гибко лишь в молодости, тогда как культ духа свидетельствует о воле к старению, ибо дух достигает вершины своего развития лишь тогда, когда тело вступает в период упадка. Торжество спорта означает победу юношеских ценностей над ценностями старости. Нечто похожее происходит в кинематографе, в этом телесном искусстве *par excellence*¹².

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 частным причинам, но — под влиянием стихийных факторов, изначальных сил космического порядка. Мало того, основные и как бы полярные различия, присущие живому существу, — поливозраст — 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, повременам 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 не удивительно, 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 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. [...]

В кн.: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218–260. (Перевод С.Л. Воробьева)

Комментарии

1. «Эрнани» — пьеса Виктора Гюго, премьера которой в феврале 1830 г., в самый канун революции, послужила сигналом для «битвы романтиков с классиками», завершившейся победой романтизма.
2. По преимуществу (*франц.*).
3. Псалтырь, 31: 9.
4. Этот парадокс проясняет категория «соотнесенность» (вещей): она указывает на большую или меньшую степень обладания общими свойствами, на обоюдность относящихся сторон вещей и т. д. (см.: *Аристотель*, Категории, гл. 6, 7 // Соч. Т. 2. 1978).
5. «...Совсем как Орбанеха, живописец из Убеды, который на вопрос о том, что он пишет, отвечал: «А что выйдет». Раз нарисовал он

петуха — и так плохо и непохоже, что под ним было необходимо написать готическими буквами «се — петух» (см.: Дон Кихот. Т. 2, гл. 3 / Пер. под ред. В. А. Кржевского и А. А. Смирнова).

6. К кому; от кого (*лат.*).

7. Альтамира — группа пещер в Испании (провинция Сантандер), где сохранились росписи эпохи верхнего палеолита.

8. «Следует бежать плоти» (*лат.*).

9. Стихотворение «La Venus Belga» («Бельгийская Венера»; сборник «Amoenitates Belgicae»).

10. Ненависть к своим занятиям (*лат.*).

11. Имеется в виду так называемый Йенский кружок (В.Г. Ваккенродер, Ф. Новалис, Л. Тик), идейными вдохновителями которого были Август Вильгельм (1767—1845) и Фридрих (1772—1829) Шлегели.

12. По преимуществу (*франц.*).

Мерло-Понти М.

Мерло-Понти Морис (1908–1961) — французский философ и эстетик феноменологического направления. Основополагающая позиция Мерло-Понти состоит в убежденности о неправомерности противопоставления мира субъекта и мира объекта, о невозможности мыслить познающего человека как находящегося в позе наблюдателя. Вслед за Гуссерлем и Хайдеггером философ резко критикует завышенные притязания сознания, которые явились следствием «нарциссического отношения» непосредственного сознания к жизни. В этом контексте взгляд, согласно которому Я есть «стягивающий» момент мира, Мерло-Понти расценивает как лицемерие, поскольку он безоговорочно поддерживает точку зрения сознания, согласно которой мир изначально расстилается вокруг меня и сам, по своей инициативе начинает существовать для меня. Углубляя метод феноменологической редукции, философ стремится найти самый что ни на есть естественный и в то же время целостный контакт человека с миром. «Вернуться к самим вещам — значит вернуться к этому миру до знания, о котором всегда говорит знание и в отношении которого всякое научное определение будет абстрактным», — утверждает Мерло-Понти. Художник и есть тот, кто в своем творчестве исходит из своего первичного отношения к миру, является тем голосом, через который говорит Бытие. Онтологический парадокс художественного содержания состоит в том, что, с одной стороны, художественная символика скрывает от нас существо жизни, её надо разгадать, десимволизировать, чтобы за тканью художественного смыслостроительства разглядеть первейшие импульсы мироздания. С другой стороны, человеческие смыслы бытия, выражаемые искусством, принципиально нередуцируемы, то есть не могут быть переведены с «зашифрованного» языка искусства на язык уже освоенных понятий.

Нескончаемая модуляция собственных состояний художника — это результат прорастания его Я в иные объекты. Результат отражения в мгновениях субъективного бытия жизни Другого. Ссылаясь на метафорическое изречение Мальбранша: «Дух выходит через глаза, чтобы отправиться на прогулку в вещах», Мерло-Понти развивает взгляд на интенциональность сознания художника как феномен, в котором сходятся природа и культура. Безусловно, характер желаний, склонностей, интересов — процесс культивированный, результат присвоения созвучных личности идей, форм, моделей. Одновременно такое присвоение не могло бы осуществиться, не обладай Я неким собственным врожденным ядром, не отдающимся целиком сознанию, ускользающим от его хватки. По этой причине углубление в себя, прорыв к имманентности, у крупного художника всегда сопровождается прорывом к трансцендентности, к метафизике творчества. «Загадочность моего тела основана на том, что оно сразу и видящее и видимое, — размышляет об этом парадоксе М. Мерло-Понти, — способное видеть все вещи, оно может видеть также и само себя и признавать при этом, что оно видит “оборотную сторону” своей способности видения. Оно видит себя видящим, осязает осязающим, оно ощутимо для самого себя. Это особого рода самосознание, погруженное в вещи, посредством смещения, взаимоперехода, нарциссизма, кото-

роеобладаетлицевойиоборотнойстороной,прошлымибудущим».Зрима вещь вбирает меня, отождествляет себя со мной. Художник и персонажи тем самым испытываютдвойнуюдетерминацию,умножаянеразличимуюсодержательность телесного/духовного. Прорисовывая структуру плоти, художник одновременно обнажает и её метафизику. Кругообращение видимого и невидимого, равновеликостьчувственногои внутренне-смысловогоуказываетнаглубокоеонтологическое единство сущего, объемлющего жизнь как природного, так и духовного. Мерло-Понти неоднократно цитирует близкие ему суждения о творчестве художника Андре Маршана: «В лесу у меня часто возникало чувство, что это не я смотрю на лес, на деревья. Я ощущал в определенные дни, что это деревья меня разглядывают и говорят, обращаясь ко мне. Я же был там, слушая. Я жду состояниывнутреннегозаотопления, погружения. Может быть, я пишукартиныдлятого, чтобы возникнуть». В этих словах, считает философ, — признание того, что сам художник рождается в вещах, посредством концентрации возвращается к себе из видимого. Для этого, однако, требуется незаурядная творческая пронизательность: ведь язык живописи не установлен природой, он подлежит деланию и переделке. При всей спаянности, целостности и органике произведения искусства в него включен неорганический элемент, имя которому — свобода. С одной стороны, восприятие художника избавляется от плоти случайного и концентрируется на плоти существенного, тем самым «сегментируя» реальность, добиваясь выражения чувства, которое «побуждается телом» к мысли. С другой — логос цветов, линий, светотеней, объемов, массоказывается «самоизоображающим», целесообразностью без цели, без обращения к понятию: виноград Караваджо — это виноград сам по себе. Секрет гравитационного поля «Красной комнаты» или «Аквариума с золотыми рыбками» Матисса — в умении художника представить в картине красочную самодостаточную вещественность. Отобранные и изображенные автором предметы — своеобразные акупунктурные точки Бытия, явленные вне всякой символики, знак привязанности художника к жизни. Рекомбинируя и умножая системы живописных эквивалентов, создавая «шкуру вещей», автор организует интимную игру между видимым и невидимым. Художественное творчество тем самым получает трансцендентное измерение как способность художника через своё произведение «быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия». В творчестве такого рода важна не разученная партия, а возможность импровизации на определенную тему, импровизация, осуществимая лишь при подходящих условиях и неотделимая от импровизации других выступающих. Наиболее соответствующими феноменологическим приемам освоения мира Мерло-Понти считает живопись и художественную литературу.

О.А. Кривцун

Око и дух

Живописец «привносит свое тело», говорит Валери. И в самом деле, не ясно, каким образом смог бы писать картины Дух. Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело...

Это совершенно особого рода взаимоналожение, над которым пока еще достаточно не задумывались, не дает права

рассматривать зрение как одну из операций мышления, предлагающую на суд разума картину или представление мира, то есть мир имманентный, или идеальный. Появившийся в среде видимого благодаря своему телу, которое само принадлежит этому видимому, видящий не присваивает себе то, что он видит: он только приближает его к себе взглядом, он выходит в мир. И этот мир, которому причастен видящий, — со своей стороны, никакое не «в себе» и не материя. Мое движение — это не род разумного решения, не какое-то абсолютно предписание, которое декретировало бы из глубины субъективности то или другое перемещение, чудесным образом совершаемое в протяженности. Оно представляет собой естественное продолжение и вызревание видения. Я говорю о вещи, что она находится в движении, мое же собственное тело движется, мое движение самосовершается. Оно не пребывает в неведении в отношении самого себя и не слепо для самого себя: оно происходит из себя...

Загадочность моего тела основана на том, что оно сразу и видящее и видимое. Способное видеть все вещи, оно может видеть также и само себя и признавать при этом, что оно видит «оборотную сторону» своей способности видения. Оно видит себя видящим, осязает осязающим, оно видимо, ощутимо для самого себя. Это своего рода самосознание (soi), однако не в силу прозрачности для себя, подобной прозрачности для себя мышления, которое может мыслить что бы то ни было, только ассимилируя, конституируя, преобразуя в мыслимое. Это самосознание посредством смешения, взаимоперехода, нарциссизма, присущности того, кто видит, тому, что он видит, того, кто осязает, тому, что оно осязает, чувствующего чувствуемому — самосознание, которое оказывается, таким образом, погруженным в вещи, обладающим лицевой и оборотной стороной, прошлым и будущим...

Этот первый парадокс непрестанно порождает из себя другие. Поскольку мое тело видимо и находится в движении, оно принадлежит к числу вещей, оказывается одной из них, обладает такой же внутренней связностью и, как и другие вещи, вплетено в мировую ткань. Однако поскольку оно само видит и само движется, оно образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением. Вещи теперь уже инкрустированы в плоть моего тела, составляют часть его полного определения, и весь мир кроен из той же ткани, что и оно. Эти оборотничества и антиномии представляют собой различные способы выражения того, что видение укоренено и совершается среди вещей — там, где одно из видимых, обретая зрение, становится видимым для самого себя, а тем самым — видением всех вещей, там, где пребывает и сохраняется, как ма-

точный раствор в кристалле, нераздельность чувствующего и чувствуемого.

Родвнутреннего, или самосознания, о котором идет речь, не предшествует и не является предпосылкой материального устройства человеческого тела, но это тем более и не его результат. Если бы наши глаза были так расположены, что мы не видели бы ни одной части своего тела, или какое-нибудь хитроумное устройство рук, позволяя нам прикасаться к вещам, мешало дотронуться до самих себя (или просто если бы мы, подобно некоторым животным, имели глаза, расположенные по бокам, без пересечения полей зрения), это тело без саморефлексии, не ощущающее себя, почти алмазное, в котором не осталось бы ничего от живой плоти, не было бы уже и человеческим телом, лишилось бы и качества «человечности». Но «человечность» не может быть получена как продукт определенного устройства наших членов и расположения наших глаз (как тем более не может быть результатом существования зеркал, которые, однако же, одни только делают видимыми для нас наши тела целиком). Без этих случайных сочетаний и расположений, как и других, им подобных, ни один человек не был бы человеком, но ни один человек не может возникнуть из их простого сложения. Одушевление тела не сводится к сочленению, одна за другой, его частей, как, впрочем, не может быть и результатом нисхождения в готовый автомат некоего пришедшего извне духа: это опять предполагало бы, что тело само по себе лишено внутреннего и не обладает «самосознанием» («soi»). Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между осязающими и осязаемыми и занимается огонь, который будет гореть до тех пор, пока та или иная телесная случайность не разрушит то, что ни одна случайность не в состоянии была бы произвести...

Но стоит появиться этой странной системе взаимоотношения, и все проблемы живописи уже налицо. Они иллюстрируют загадку тела и выверяются ею. Поскольку вещи и мое тело сплетены в единую ткань, необходимо, чтобы видение тела каким-то образом осуществлялось в вещах или же чтобы их внешняя, явная видимость дублировалась внутри него своего рода тайной видимостью: «Природа пребывает внутри нас», — говорит Сезанн. Качество, освещение, цвет, глубина — все это существует там, перед нами, только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им. Но почему этот внутренний эквивалент, эта чувственная формула живой плоти, через которую вещи выражают во мне свое наличное бытие, не могут в свою очередь

выразиться в каком-то чертеже или наброске, опять-таки видимом, в котором всякий иной взгляд отыщет мотивы, способные поддержать его в его инспекции мира? И тогда появляется видимое второго порядка, производной силы — чувственно-телесная сущность, или икона первого. Это не ослабленное повторение, не обман зрения и не другая вещь. Животных, изображенных на стене Ласко¹, на самой стене нет в том смысле, в каком там есть трещины или отслоения известняка. Они тем более несуществуют где-то еще. Чуть впереди, чуть сзади, удерживаемые своей массой, которой легко и непринужденно владеют, они лучатся близ поверхности стены, никогда не обрывая свои невидимые швартовы. У меня вызвал бы значительные затруднения в вопросе том, где находится картина, на которую я смотрю. Потому что я не рассматриваю ее, как рассматривают вещь, я не фиксирую ее в том месте, где она расположена, мой взгляд блуждает и теряется в ней, как в нимбах Бытия, и я вижу, скорее, не ее, но сообразно ей, или с ее участием.

Слово «образ» приобрело дурную славу из-за того, что безосновательно считалось, будто бы рисунок — это калька, копия, дубликат вещи, а ментальный образ — это такого же рода рисунок, хранящийся в нашем «частном собрании». Но если в действительности образ — это нечто совершенно иное, рисунки и картина, так же как и он, освобождаются от принадлежности к «в себе». Они оказываются внутренним внешне и внешним внутренним, что делает возможным удвоение и чувственного восприятия и без чего никогда не удалось бы понять то квазиличное бытие и ту непосредственно наличную видимость, которые составляют всю проблему воображаемого. Картина, мимика комедианта — это не какие-то вспомогательные средства, заимствуемые мной у действительного мира, чтобы через них не терять из виду и намечать прозаические вещи, отсутствующие в данный момент. Воображаемое гораздо ближе и гораздо дальше от действительного: гораздо ближе, потому что это диаграмма жизни действительного в моем теле, его мякоть, пульпа, или же его чувственно-телесная обратная сторона, впервые представленная взгляду, и в этом смысле это энергично выразил Джакометти²: «Меня интересует во всей этой живописи сходство — сходство, как его я понимаю, то есть то, что хоть немного заставляет меня обнажить внешний мир». Гораздо дальше, поскольку картина — это аналог лишь опосредованный, сообразный телу, потому что она не предоставляет разуму возможности переосмыслить конститутивные отношения вещей, но представляет на обзор глазу штрихи видения изнутри и предлагает зрению его внутренний переплет, воображаемую текстуру реального.

Следует ли нам сказать в таком случае, что существует некий взгляд изнутри, какой-то третий взгляд, который видит эти картины и даже ментальные образы, как говорилось о третьем ухе, которое воспринимает внешние сообщения через особого рода гул, вызываемый ими внутри нас? Отнюдь, поскольку достаточно понять, что уже наши собственные, «плотские» глаза представляют собой нечто гораздо большее, чем рецепторы для лучей света, цветов и линий: это своего рода компьютеры мира, которые обладают предрасположенностью к видимому, подобно тому, как о человеке говорят, что он наделен способностью к языкам. Разумеется, дар этот должен быть отточен упражнением и живописец достигает владения зрением не в несколько месяцев и не в одиночку. Вопрос не в этом: рано или поздно развившееся, стихийное или сформировавшееся в музее, его зрение в любом случае может совершенствоваться, только видя, и приобретает умение только из самого себя. Глаз видит мир и то, чего недостает миру, чтобы быть картиной, и то, чего не хватает картине, чтобы быть самой собой, и краску на палитре, которой ждет полотно, и он видит однажды написанную картину, которая восполняет все эти недостатки и отвечает на все эти потребности, и картины других художников — другие ответы на другие ожидания. Провести законченную инвентаризацию видимого — такая же осуществимая задача, как провести инвентаризацию возможных употреблений языка или одного только его словаря и оборотов. Инструмент, который сам себя приводит в движение, средство, изобретающее свои цели, — глаз и есть тот, кто, выйдя из состояния покоя под определенным воздействием мира, возвращает это полученное впечатление видимому с помощью чертящей линии кисти руки. В какой бы цивилизации она ни была рождена, какими бы верованиями, мотивами, мыслями, церемониями ни сопровождалась, даже тогда, когда она казалась предназначенной для другого, — со времен Ласко и до наших дней, чистая или прикладная, образная или абстрактная, живопись никогда не культивировала иной тайны, кроме загадки зримости.

Сказанное приводит к трюизму: мир живописца — это видимый мир, в нем нет ничего, кроме видимого, это почти мир помешанного, поскольку он полностью закончен и целен, будучи при этом лишь частичным. Доведенная до крайней своей степени и силы, живопись пробуждает своего рода безумие, или исступление, заключенное в самой природе видения, совпадающее с ним, поскольку «видеть» означает обладать на расстоянии, а живопись распространяет это странное обладание на все аспекты Бытия, которые должны так или иначе сделаться видимыми, чтобы попасть на полотно. Когда молодой Беренсон³ говорил, имея в виду ита-

льянскую живопись, о том, что она вызывает чувство осязаемых вещей, он как нельзя более ошибался: живопись ничего не вызывает, особенно же не вызывает ничего осязаемого. Ее действие состоит в другом, почти обратном: она дает видимое бытию тому, что обычное, заурядное зрение полагает невидимым, она делает так, что нам уже не нужно «мышечного чувства», чтобы обладать объемностью мира. Это всепоглощающее зрение, по ту сторону «визуальных данных», открыто на ткань Бытия, в которой свидетельства чувств расставляют лишь пунктирные линии или цезуры и которую глаз обживает, как человек свой дом.

Останемся в видимом, взятом в узком и прозаическом смысле слова: живописец, каким бы он ни был, когда он занимается живописью, практически осуществляет магическую теорию видения. Ему приходится вполне определенно допустить, что вещи проникают в него, — или же, согласно саркастической дилемме Мальбранша, что дух выходит через глаза, чтобы отправиться на прогулку в вещах, — поскольку художник непрерывно сверяет с ними то, что ему видится. (Ничего не изменилось бы, если бы он по той или другой причине оставил работу над картиной: в любом случае он продолжает заниматься живописью, потому что он уже видел, потому что мир, по крайней мере однажды, уже выгравировал в нем шифры видимого.) Ему приходится признать также, что, как сказал один философ, зрение — это зеркало или сосредоточение вселенной или, как говорит другой, что посредством зрения *idios cosmos*⁴ открывается в *coïnos cosmos*⁵, наконец, что одна и та же вещь находится там, перед ним, посреди мира, и здесь, в фокусе зрения, — одна и та же, или, если угодно, подобная, но тогда это действительное подобие: родство, генезис, метаморфоза сущей вещи в ее видение. Это сама гора, оставаясь в мире, делается оттуда видимой художнику, и это ее саму он вопрошает взглядом.

Что от него на самом деле требуется? Раскрыть, посредством чего, с помощью каких принадлежащих только видимому средств эта гора в наших глазах делается горой. Освещение, тени, отблески, цвет — все эти объекты его исследования не могут быть безоговорочно отнесены к реальному существу: подобно призракам, они обладают только видимым существованием. Более того, они существуют только на пороге обычного видения, поскольку видны не всем. Взгляд художника спрашивает их, каким образом им удастся соединиться, чтобы перед нами оказалось нечто сущее и эта вот вещь, чтобы сложился таинственный талисман мира и чтобы мы увидели видимое. Рука, направленная прямо на зрителя в Ночном дозоре⁶, действительно нацелена на нас, тогда как тень этой руки на теле капитана одновременно представляет ее нам в про-

филь. На пересечении двух несовместимых точек зрения, которые, однако же, сосуществуют здесь вместе, в ансамбле, основывается пространственность капитана. Каждый человек, обладающий зрением, хоть однажды был свидетелем такой игры светотени или чего-либо подобного. Это она позволяет нам увидеть вещи и пространство. Но она разыгрывается в вещах и пространстве без их участия и скрадывается, чтобы их показать. Чтобы увидеть вещь, не следует вглядываться в эту игру. Видимое, взятое в обыденном смысле, забывает свои предпосылки: в действительности оно покоится на полной и цельной зримости, которая подлежит воссозданию и которая высвобождает содержащиеся в ней призраки. Модернисты, как известно, освободили множество нетехпризраков и добавили изрядное число глухих нот к официальной гамме наших визуальных средств. Однако в любом случае вопрошание художника направлено на все тот же тайный и неуловимо скоротечный генезис вещей в нашем теле.

Это, таким образом, не вопрос того, кто знает, тому, кто не знает, не вопрос ученика школьным мэтром. Это вопрос того, кто не знает, к видению, которое знает все и которое не произведено нами, но производится в нас. Макс Эрнст⁷ (и сюрреализм) имеет основания говорить, что «так же, как роль поэта, современ знаменитого письма зрячего, состоит в том, чтобы писать под диктовку того, что в нем мыслится, артикулируется, — роль художника состоит в том, чтобы прочерчивать и проецировать вовне то, что в нем видится». Художник живет в этом переплетении. Наиболее свойственные ему действия — движения руки, проведенные им линии, на которые способен только он один и которые для других будут откровением, поскольку в их мире иные, чем у него, недостатки и ожидания, — кажутся ему исходящими из самих вещей, подобно рисунку созвездий. Вот почему многие живописцы говорили, что вещи их разглядывают, в том числе, вслед за Клеем⁸, Андре Маршаном⁹: «В лесу у меня часто возникало чувство, что это не я смотрю на лес, на деревья. Я ощущал в определенные дни, что это деревья меня разглядывают и говорят, обращаясь ко мне. Я же был там, слушая... Я думаю, что художник должен быть пронизан, проникнут универсумом и не желать обратного. Я жду состояния внутреннего затопления, погружения. Я, может быть, пишу картины для того, чтобы возникнуть». То, что называется вдохновением, следовало бы понимать буквально: действительно существуют вдохи и выдохи Бытия, дыхание в Бытии, действие и претерпевание — настолько мало различимые, что уже неизвестно, кто видит, а кого видят, кто изображает, а кто изображаем. Говорят, что человек рождается в тот момент, когда то, что в материнском лоне было видимым только виртуально, становится видимым сразу и

для нас, и для себя. Можно сказать, что видение художника — это своего рода непрерывное рождение.

Можно было бы поискать в самих живописных полотнах выраженную в образах философию видения и как бы ее иконографию. Не случайно, например, в голландской живописи (и во многих других) так часто безлюдный интерьер «напитывается» и оживляется «круглым глазом зеркала». Этот дочеловеческий взгляд символизирует взгляд художника. Более полно, чем свет, тени, блики, образ зеркала позволяет обозначить в вещах работу зрения. Как и все другие технические предметы и приспособления, как инструменты, знаки, зеркало появилось в открытом кругообращении видящих тел в тела видимые. Оно прорисовывает и расширяет метафизическую структуру нашей плоти. Зеркало может появиться, потому что я суть видящее-видимое, потому что существует своего рода рефлексивность чувственного и зеркало ее выражает и воспроизводит. Благодаря ему мое внешнее дополняется, все самое потаенное, что у меня было, оказывается в этом облике, этом плоском и забытом в своих пределах сущем, которое уже предугадывалось в моем отражении в воде. Шильдер¹⁰ отмечает, что, куря трубку перед зеркалом, я ощущаю гладкую и нагретую поверхность дерева не только там, где располагаются мои пальцы, но и в тех выставленных напоказ, только видимых пальцах, которые пребывают в глубине зеркала. Призрак зеркала выволакивает наружу мою плоть, и тем самым то невидимое, что было и есть в моем теле, сразу же обретает возможность наделять собой другие видимые и невидимые тела. С этого момента мое тело может содержать сегменты, заимствованные у тел других людей, так же как моя субстанция может переходить в них: человек для человека оказывается зеркалом. Само же зеркало оборачивается инструментом универсальной магии, который превращает вещи в зримые представления, зримые представления — в вещи, меня — в другого и другого — в меня. Художники часто предавались раздумьям над зеркалами и зеркальными отражениями, потому что под этим «механическим трюком», как и в основе «фокуса» перспективы, они распознавали ту метаморфозу видящего и видимого, которая представляет собой определение нашей живой плоти и природу их призвания. По той же причине они часто были склонны (и до сих пор любят, как видно из рисунков Матисса) изображать самих себя за рисованием, добавляя к видимому ими тогда то, что видели в них вещи, как будто чтобы засвидетельствовать существование некоего тотального и абсолютного видения, вне которого не остается уже ничего и которое замкнуто на художниках. Как поименовать, где разместить в рассудочном мире эти оккультные действия и те приворотные зелья и магические приспособления,

с помощью которых они подготавливаются? Слишком мало было бы сказать об упоминаемой в Тошноте¹¹ улыбке давно умершего монарха, которая воспроизводится и продолжает существовать на поверхности полотна, что она пребывает там в виде образа или сущности: она здесь, передо мной, сама, как таковая, со всем тем, что в ней было наиболее живого, стоит только мне взглянуть на картину. То «мгновение мира», которое Сезанн хотел запечатлеть и которое давно уже принадлежит прошлому, его картины продолжают из нас извлекать, и его гора Сент-Виктуар¹² вновь и вновь обретает существование по всему миру иное, но не менее полное, чем среди суровых скал близ Экса. Сущность и существование, воображаемое и реальное, видимое и невидимое, — живопись смешивает все наши категории, раскрывая свой прозрачный универсум чувственно-телесных сущностей, подобий, обладающих действительностью, и немых значений.

*В кн.: Французская философия и эстетика
XX века. М., 1995. С. 220–228.*

(Перевод А.В. Густыря)

Примечания

1. Ласко (Lascaux) — пещера во Франции около г. Монтиньяк с гравирующими и живописными настенными изображениями (бизонов, оленей, диких быков, лошадей) позднепалеолитического времени.
2. Джакометти Альберто — швейцарский художник (1901—1966).
3. Беренсон Бернанд — амер. историк искусства, эксперт и эстетик, литовец по происхождению (1865—1959). Посвятил себя изучению итальянской живописи XIII — конца XVI в., заново описав и исследовав ее характерные свойства. Наиболее известная работа: «Итальянские художники эпохи Возрождения» (1932).
4. *idios cosmos* — индивидуальный, частный космос (*др.-греч.*).
5. *coinos cosmos* — общий, принадлежащий всем космос (*др.-греч.*).
6. Ночной дозор — традиционное название одного из наиболее известных шедевров Рембрандта (1642, Амстердам, Гос. музей).
7. Эрнст Макс — нем. художник, большую часть времени работавший во Франции (1891—1978). Один из основных представителей дадаизма и сюрреализма. В картинах 20-х годов впервые применил ставшие хрестоматийными для сюрреализма художественные приемы («Слон», «Целебес», «Старик», «Женщина и цветок», «Памятник птицам»).
8. Клее, Пауль — швейц. художник (1879—1940). Для изобразительной манеры Клее, сформировавшейся под влиянием Сезанна и В. Кандинского, характерно свободное экспериментирование цветом, формой, исследование техники живописи. Стремление к пластической экономии приводит его к лаконичным графическим изображениям, дохо-

дядим почти до идиограммы. Живопись и графика Клее отличаются лиризмом, насыщены поэтическими и метафизическими аллюзиями.

9. Маршан Андре — франц. художник (1907—1983). Первые работы посвящены реалистическому изображению провинциальной жизни, позже эволюционировал живописи и графике, напоминающей японские эстампы и рисунки на некоторых древнегреческих вазах. Автор множества пейзажей Прованса, Бургони, Италии.

10. Шильдер Пауль Фердинанд — австрийский медик и психоаналитик (1886—1940). Особенно интересовался построением образа тела, пытаясь интегрировать нейрологические и психоаналитические данные.

11. «Тошнота» — роман Ж.-П. Сартра, опубликованный в 1938 г.

12. Имеется в виду изображение горы Сент-Виктуар на картине Сезанна («Гора Сент-Виктуар», 1886).

Ингарден Р.

Ингарден Роман Витольд (1893–1970) – польский философ и эстетик, ученик и последователь Э. Гуссерля, один из наиболее известных представителей феноменологии и феноменологической эстетики. Испытал влияние аналитической философии и структурализма. Опираясь на феноменологический метод, разработал оригинальную онтологию, выделяя в ней четыре основных способа существования: абсолютное существование, временное или реальное; вневременное, или идеальное; интенциональное, – которые так или иначе связаны между собой и в чистом виде не существуют. Конкретным примером применения онтологической концепции стала эстетика Ингардена, которая занимает у него центральное место.

Первой и главной работой по эстетике является «Литературное произведение», отрывок из которой предлагается читателю. Следует отметить, что именно исследование структуры литературного и других произведений, осуществленные Ингарденом, обеспечили феноменологической эстетике мировое признание и распространение.

В ходе анализа структуры литературного произведения Ингарден указывает в первую очередь на его двухмерность: любое произведение имеет горизонтальное и вертикальное измерение. В первом случае речь идет о «последовательности сменяющих друг друга фаз», то есть слов, фраз и частей произведения, образующих его «многофазовость». Во втором случае польский эстетик выделяет в литературном тексте четыре слоя: звучание слов; их значение и смысл; предмет и содержание; «тот или иной вид, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения». Из названных слоев наиболее важными вместе с тем сложным для понимания является последний – слой зримо представленных видов людей и вещей. Их возникновение опосредовано наличием других слоев, однако решающее значение при этом имеет воображение читателя, его психофизиологические особенности. В отличие от других слоев виды не образуют какого-либо непрерывного целого. Как отмечает Ингарден, они возникают временами, как бы сверкают в течение мгновения и гаснут. Их актуализация происходит в процессе чтения. В самом произведении они пребывают в потенциальном состоянии, как бы «наготове». В целом роль видов является определяющей. Именно они делают изображения предметами живыми, выразительными, наделенными душой, эстетически значимыми.

Помимо многослойности и многофазовости в структуру литературного произведения входят другие элементы, среди которых Ингарден выделяет «эстетически активные качества», «метафизические качества», идею. Первые в той или иной степени присущи всем слоям и нередко представляют собой гармонические качества, возникающие как результат согласованности, гармонии всех элементов. К ним примыкают метафизические качества, под которыми, в частности, понимаются известные эстетические категории (трагическое, комическое и др.), а также священное, демоническое, радостное и т. д. К их числу относится идея произведения, которая так же накладывается на произведение своей отпеча-

ток, хотя ее роль является незначительной.

Особое значение Ингарден придает «схематичности» и «конкретизации» произведения. Первая характеристика связана с тем, что всем составляющим литературного произведения присуща некая незавершенность построения, неполная определенность. Это обусловлено ограниченными возможностями языковых средств изображения, поскольку язык не может передать все черты и особенности представленного предмета, а также требования эстетического восприятия: читателю предоставляется возможность самому достроить представленный предмет и выделить его эстетические качества. Конкретизация во многом совпадает с тем, что обычно понимается под эстетическим восприятием. Она выступает как следствие схематичности.

Подход к литературному произведению как многослойному образованию Ингарден распространяет на другие виды искусства. В зависимости от жанра и школы живопись в этом плане может иметь три (тематическая картина), два (натюрморт) или даже один слой (абстракция). Музыка располагает одним слоем, дополняемым другими элементами (ритм, темп). В архитектуре Ингарден выделяет два слоя. Наконец, фильм он помещает между литературой и живописью, что делает его многослойным.

Через все исследования Ингарден проводит мысль о том, что художественное произведение не сводится ни к своей физической оболочке, ни к какому-либо идеальному миру, хотя остается зависимым от них. Произведение искусства имеет статус интенционального предмета. Оно создается творческой интенцией художника, а затем воссоздается интенцией зрителя в процессе конкретизации. Эстетическая концепция Ингардена отличается широким охватом эмпирического материала, глубиной теоретического проникновения и осмысления, тонкостью понимания особенностей искусства. Он избегает узости искусствоведческого подхода, создавая настоящую философскую эстетику, философию искусства.

Д.А. Силичев

Двумерность структуры литературного произведения

Читаем у Мицкевича в «Аккерманских степях»:

Выходим на простор степного океана.
Воз тонет в зелени, как челн в равнине вод,
Меж заводей цветов в волнах травы плывет,
Миня острова багряного бурьяна.

Темнеет. Впереди — ни шляха, ни кургана
Жду путеводных звезд, гляжу на небосвод...
Вон блещет облако, а в нем звезда встает:
То за стальным Днестром маяк у Аккермана.

Как тихо! Постоим. Далеко в стороне
Я слышу журавлей в незримой вышине,

Внемлю, как мотылек в траве цветы колыхет,
Как где-то скользкий уж, шурша, в бурьян ползет.

Так ухо звука ждет, что можно бы расслышать
И зов с Литвы... Но в путь! Никто не позовет.

Я избрал это стихотворение в качестве примера, чтобы показать на нем одну принципиально важную черту структуры литературного произведения. Стихотворение это имеет такие особенности, которых мы не обнаружим ни в каком другом произведении, но вместе с тем оно является произведением определенного типа (и притом в разных отношениях!). Мы анализируем его, чтобы установить, какова *присущая* всем литературным произведениям структура, при этом мы не должны упускать из поля зрения также и разного рода другие поэтические произведения, иначе к элементам общей структуры может быть отнесено что-либо такое, что характерно только для разбираемого нами произведения или для ряда произведений, с ним сходных (например, его стихотворная форма).

Приступая к исследованию такого произведения без какого-либо предубеждения, мы не можем не заметить *двумерно* стиего структуры. Читая приведенное выше стихотворение (как и любое другое произведение литературы), мы движемся, с одной стороны, от его начала к заключительной фазе, слово за словом, строка за строкой следуем ко все новым его частям, вплоть до слов: «Но в путь! Никто не позовет». С другой же стороны, в *каждой* из этих частей мы сталкиваемся с определенным числом компонентов, разнородных по своей природе, но неразрывно между собой связанных. Таким образом, в *одном* измерении¹ мы имеем дело с *последовательностью* сменяющих друг друга *фаз* — *частей* произведения, а во *втором* — с множеством *совместно выступающих* разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоев»). Оба эти измерения немыслимы одно без другого, что обусловлено самой природой действующих в произведении факторов.

Простейшим, относительно самостоятельным компонентом произведения является *предложение*. А оно в силу самой своей сущности состоит из ряда слов², которые *следуют одно за другим*, являются во многих отношениях подчиненными предложению компонентами, но вместе с тем могут быть выделены из него как целого. Слова эти, обладая звучанием и значением и относясь к чему-либо, вносят в литературное произведение разнородность компонентов. Наличие двух измерений и вместе с тем внутреннее единство построения выделяют литературное произведение в сточки зрения его структуры из всех родов произведений

искусства. При этом следует заметить, что многослойность литературного произведения особого рода и отличается, например, от многослойности картины³.

Встречающиеся в отдельных фазах произведения компоненты одинаковы в каждой из фаз по своему *общему* типу, постоянно выступают в том же самом сочетании, но зато отличаются друг от друга в более *частных* особенностях. С точки зрения общего типа это следующие компоненты: а) то или иное *языково-звуковое*⁴ образование, в первую очередь *звучание* слова⁵; б) *значение* слова, или смысл какой-либо высшей языковой единицы, прежде всего предложения, в) то, о чем говорится в произведении, *предмет, изображенный* в нем или в отдельной его части, и, наконец, г) то или иной *вид*, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения⁶.

Следуя от одной фазы произведения к другой, мы замечаем, что выступающие в различных фазах однородные элементы, как правило, сочетаются друг с другом в целое высшего порядка. Это ведет зачастую к возникновению совершенно новых образований, или явлений, не выходящих, впрочем, за рамки типа, обусловленного общей природой лежащих в их основе компонентов. Звучания слов, например, следуя друг за другом в каком-либо определенном порядке, нередко складываются в целое, которое мы называем «стихом». (В приведенном выше примере «Выходит на простор степного океана» или «Жду путеводных звезд, гляжу на небеса».) Последние в свою очередь зачастую соединяются в строфы, которые опять-таки складываются в целое еще более высшего ряда (в нашем примере это так называемая «форма» сонета). Стихи эти, как определенно рода образования, следует отличать от тех или иных *явлений*, им сопутствующих и также имеющих языково-звуковой характер. К последним относятся, например, ритм, рифмовка, мелодия стиха и т. д. При этом мы сразу осознаем, что по крайней мере некоторые из явлений этого рода присущи не всем литературным произведениям. Они не встречаются в произведениях, написанных прозой, хотя и проза имеет свои ритмические особенности, зачастую отличающие одно прозаическое произведение от другого. Во всяком случае, звучания слов и языково-звуковые явления образуют некое довольно спаянное целое именно вследствие своего принципиального родства и вследствие того, что явления эти обуславливаются особенностями словесных звучаний и их последовательностью. Целостность эта до такой степени крепка, что если мы не владем в совершенстве языком произведения, то, слушая его, лишь с большим трудом выделяем отдельные слова (точнее — звучания слов) из потока все новых и новых звучаний и явлений. Это существенно затрудняет

понимание произведения, если не исключает его вообще. Если же мы вовсе не знаем языка, тогда вообще не различаем отдельных слов в общем потоке звучаний. Этот поток все новых языковых явлений именно благодаря своей слитности и своеобразию отчетливо выделяется на фоне всего произведения из совокупности его компонентов как некое целое, пронизывающее произведение в *продольном разрезе*. Поэтому я образно называю его слоем языковых звучаний произведения. Слой этот подвергается полной замене при переводе произведения на другой язык, а вместе с ним претерпевают изменения некоторые независимые от него факторы произведения.

Подобно звучанию слов, значения их также связываются друг с другом, образуя речевые обороты или предложения (точнее — смысл предложений)⁷. Например: «Воз тонет в зелени». Предложения же, в свою очередь, не изолированы друг от друга, а более или менее тесно между собой связаны, образуя целое высшего порядка (например, «рассказ», «речь» и т. д.). И в этом случае *образованиям* высшего порядка сопутствуют связанные с ними *явления*, например: «динамика мысли», «легкость» и «ясность» или, наоборот, «тяжесть» и «запутанность» отдельных фраз, их иерархическое подчинение друг другу и т. д. При всей относительной самостоятельности отдельных предложений их смысловые значения (поскольку, разумеется, они между собой связаны) образуют внутри произведения еще одно спаянное целое — его *смысловой слой*.

Точно так же обстоит дело с «представленными» в произведении «предметами». При всем их множестве и разнообразии они также связаны друг с другом и складываются в более или менее спаянное целое, безусловно, благодаря тому, что обозначаются связанными друг с другом предложениями. Целое это мы называем *предметным слоем* или *изображенным* в произведении миром. Слова и предложения, встречающиеся в произведении, определяют не только отдельные предметы и лица, но и разного рода отношения и связи, возникающие между ними, процессы и состояния, в которых они пребывают, и т. д. Все это не отделено одно от другого, а выступает в качестве составных частей *единого* целого.

Выходим на простор степного океана.
Воз тонет в зелени, как челн в равнине вод,
Меж заводей цветов в волнах травы плывет,
Миня острова багряного бурьяна.

В строфе этой не только обозначаются «простор степного океана» (степь), воз, едущий по нему («как челн»), волны шу-

мящих трав, цветы, острова бурьяна и т. д., но, кроме того, сообщается, что некто, сидящий на возу⁸ едет по степи, а воз «тонет» в зелени, минует бурьяны среди волн травы и т. д. Все это, вместе взятое, образует единое целое, одну — как обычно и не вполне точно говорят — «картину». Здесь следует учитывать, что слово «картина» можно и должно понимать по-разному. Применительно к совокупности представленных в произведении предметных означений, что предметы эти так между собой связаны, так расположены один около другого, что их можно, так сказать, охватить одним взглядом.

То целое, которое обозначено в первой строфе, не исчерпывается, однако, всего, о чем говорится в произведении. В движении фаз произведения оно либо изменяется, наполняясь новыми деталями, либо разворачивается как бы в другую часть *той же самой* изображаемой действительности. В детальной картине («темнеет», степь покрыта волнами травы, и нигде не видать «ни шляха, ни кургана») появляются (благодаря подразумеваемому наблюдению говорящего лица) *новые* предметы: небо над степью, луна, которая как раз восходит, блещущий Днестр и т. д. «Пейзаж» первой строфы переходит в несколько иной пейзаж второй строфы и создает фон для того, о чем пойдет речь в следующей части произведения, — фон, из которого выделяются, правда, еще и новые детали (тишина, тянущиеся журавли), но который вместе с тем все более становится только фоном; на первый же план выдвигается живущий в этом мире человек. И внезапно, как бы взрываясь, отзывается переполняющее человека чувство, хотя чувство это никак не названо, а только *выражено* в приводимых, а значит составляющих компонент *изображаемого мира* словах: «Jedzmy, nikt nie wola!» («Нов путь! Никто не позовет».) Так, среди происходящих в изображаемом мире событий выступает событие существенное, финали и ось всего, но не исчезает вместе с тем и все окружающее, являясь подоплекой данного события, его гармоническим дополнением.

Но мир, изображенный в разбираемом нами произведении, не только существует, *но и зримо предстает* перед читателем в навязываемых ему определенной степени текстом *видах* людей и вещей. Это другое значение слова «картина», которое часто употребляют при литературном анализе, не отличая его, впрочем, от охарактеризованного выше значения и не осознавая достаточной отчетливостью, о чем в данном случае идет речь.

«Вид» какой-либо вещи (например, здания, горы, человека и т. д.) составляет в первоначальном, *более узком* значении конкретное зрительное явление, которое мы *переживаем*⁹, *наблюдая* данную вещь, и в котором проявляются она сама и ее качест-

ва. *Видя*, например, издалека паровоз, мы *воспринимаем* его вид, представляющий собой трудно различимое темное цветное пятно в поле нашего зрения. Когда паровоз *приближается* к нам, пятно это все более *растет* и, передвигаясь в поле зрения, все яснее выделяется из него, а вместе с тем все более дифференцируется в своих очертаниях. Благодаря этому мы начинаем все яснее, как обычно говорится, различать отдельные части паровоза, его колеса, котел, поршень и т. д. Паровоз, оставаясь по-прежнему *той же самой* величины и не изменяя в общем своей структуры и своих качеств, лишь *приближается* к нам. Зато его вид *растет*, *качественно* изменяется, становится более отчетливым и т. д. Когда, глядя на паровоз, мы сосредоточиваемся на нем самом и на его чертах, мы *не осознаем* ясного вида, а вернее *целой серии видов* их содержания, только благодаря тому, что мы их переживаем, наблюдая то, что в них проявляется. «Виды» являются поэтому не *объектами* наших наблюдений, а их конкретным, зримым *содержанием*. Оно, это содержание, обуславливается и определяется как особенностями наблюдаемого предмета, так и обстоятельствами, при которых имеет место наблюдение, и, наконец, психо-физическими особенностями наблюдающего субъекта.

«Виды» бывают не только зрительными, но и слуховыми, осязательными и т. д. Кроме видов, связанных с наблюдением *sensu stricto*, надо принимать во внимание также и виды, связанные с воображением, виды, которые мы переживаем, представляя себе те или иные предметы. В этих-то двух направлениях и следует расширить первоначальное узкое понимание вида. Текст литературного произведения обозначает лишь *схемы* связанных с наблюдением видов тех предметов, о которых говорится в произведении¹⁰.

В отличие от охарактеризованных выше слоев литературного произведения виды, как правило, не сочетаются в *непрерывное* целое, заполняющее без пробелов все фазы произведения от начала до конца. Они возникают скорее *временами*, как бы сверкают в течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируются читателем в процессе чтения. В самом же произведении они пребывают как бы «наготове», в некоем потенциальном состоянии. Они могут быть связаны с различными органами чувств и даже быть *внечувственными*, хотя и не в меньшей степени *наглядными*, «явлениями» того, что относится к психике.

При чтении приведенного выше стихотворения Мицкевича возникает прежде всего зрительная картина (вид) бескрайней, как океан, степи, покрытой волнами трав, с выступающими затем на фоне ее более светлыми пятнами рассеянных

повсюду цветов и более крупными красными пятнами, которые проходят на периферии всей картины в целом¹¹. Зрительной является и выступающая позже картина (вид) темнеющего в сумерках неба, бледных, едва мерцающих звезд, отблеска восходящей луны и, наконец, далеких волн Днестра¹². Во второй части сонета место зрительных видов занимает *слуховое* впечатление («вид», явление), проникновенной и пронизывающей тишины, созданное и внушенное читателю посредством передачи чуть слышных шорохов журавлиного полета, порхания бабочки и т. д. Этот переход от зрительных видов к слуховым имеет предметное обоснование (сгущающаяся тьма). В художественном же отношении он является подготовкой, а затем обоснованием внезапного вспыхивающего чувства. Именно потому, что это чувство выражено лишь словами говорящего лица, оно *наглядно* дается читателю в специфическом облике охватывающего его волнения. Постигаемые чувствами виды переходят во внечувственный, но не менее конкретный «вид» живой эмоции.

Все только что охарактеризованные компоненты произведения в целом не только сосуществуют, но и тесно между собой переплетаются: с одной стороны, в двойной слой языка произведения, а с другой — в двойной слой наглядно выступающего перед нами изображаемого мира. В этом переплетении они постепенно разворачиваются перед «глазами» читателя, минуя и оставляют свой отзвук — вплоть до кульминационной фразы сонета: «Jedzmy, nikt nie wola!» («Нов путь! Никто не позовет»). Специфика выраженного данной фразой чувства пронизывает все то, что перед этим было представлено в обоих двойных слоях. Она накладывает на него отпечаток цельности, в свете которого все это целое — после того как произведение прочитано — медленно отодвигается в прошлое, в тишину не нарушаемого никаким новым фактором созерцания.

Таким образом (как мы видели на данном примере), многослойность произведения и последовательная очередность отдельных его фаз тесно друг с другом связаны и по природе своей неразрывны. В другом произведении, как в отдельных его фазах, так и в отдельных слоях, мы встретим, разумеется, другие компоненты, которые по-другому будут между собой связаны. Роль отдельных элементов, слоев или фаз в произведении этом, взятом как целое, будет совершенно иной. Но с каким бы литературным произведением мы ни сталкивались, везде будут налицо многослойность и последовательность фаз (или иначе — «многофазовость») произведения. Это неотъемлемо от его сущности¹³, но вместе с тем и не исчерпывает ее. Поэтому наряду с общей структурой произведения необходимо показать и прочее его характер-

ные черты. Я займусь этим в дальнейшем. Сейчас же необходимо развеять некоторые сомнения, которые могут возникнуть у читателя в связи с безусловной всеобщностью тезиса о многослойности литературного произведения (многофазовость его, конечно, не подлежит сомнению).

Кое-кто вполне может спросить: каждое ли литературное произведение содержит в себе именно четыре слоя? Не случается ли так, что их бывает меньше или больше? А как насчет так называемой «идейной лирики», или «лирических мысли»? Неужели из здесь мы имеем дело с изображаемыми предметами?

Возьмем в качестве примера стихотворение под названием «Последний фрагмент» («Schlusstück») из «Книжки картин» («Buch der Bilder») Р. М. Рильке:

Der Tod ist gross,
wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen,
mitten in uns¹⁴.

Или стихотворение «Initiale» («Инициалы») из этой же книги:

Gib deine Schönheit immer hin
ohne rechnen und reden.
Du schweigst. Sie sagt für dich: Ich bin.
Und kommt in tausendfachem Sinn,
Kommt endlich über jeben.

Оба эти стихотворения не совсем самостоятельны; они являются элементами некоторых лирических циклов. Вследствие этого их содержание в известной степени трансцендирует, *implicite* соотносясь (благодаря размещению их рядом с другими произведениями данного цикла) также с некоторыми фактами, представленными в других стихотворениях.

Таким образом, представленное в *них самих* не исчерпывает всего, к чему относится смысл предложений, содержащихся в данном стихотворении. Вероятно, это же обуславливает, что трудной задачей становится отыскивание предметов мира, изображенного в приведенных стихотворениях. Но, несмотря на это, истиной является то, что, когда каждое из них будем рассматривать как замкнутое в себе целое, представленные в них предметы можно будет найти. Однако, чтобы достигнуть этого, необходимо иметь в виду следующее: 1) подвыражением «представленный

предмет» не следует понимать только чувственно воспринимаемые вещи, а также обязательно что-либо индивидуальное. Все, о чем идет речь в произведении, или все, что в нем было *выражено* языковыми средствами, подводится под наше определение; 2) данные стихотворения *лирические*, причем *специфические* по типу, поэтому прежде всего следует понять структуру таких произведений.

Я не имею здесь возможности остановиться на этом подробно. Для нас пока достаточно, может быть, заметить, что, например, в стихотворении «Schlusstück» выражено *in concreto*, хотя и не названо, некое, весьма определенное *психическое состояние* лирического субъекта, а именно: *глубокая грусть, порожденная осознанием трагической доли человека и исполненная внутренней уравновешенности и спокойствия* ¹⁵.

Эмоциональное состояние лирического субъекта, а также то, что является объектом переживаемого им осознания, и составляет вместе с тем субстрат данного состояния, — это и есть «изображаемый предмет» в разбираемом здесь произведении. Субстратом этим является — если давать краткое определение — неразрывная связь жизни и смерти. Связь эта не является чем-то индивидуальным и тем более единичным случаем. Это нечто *всеобщее*, повсеместно проявляющееся в бесчисленных индивидуальных случаях. Но именно потому, что зародыш смерти неизбежно коренится во всех, даже самых высших проявлениях жизни, возникает не только данная специфическая грусть лирического субъекта, но и закономерное трансцендирование этой грусти за пределы случайности всякого индивидуального факта. Произведение приобретает *общее значение* и начинает волновать каждого, кто может как-то поставить себя на место лирического субъекта.

Так же обстоит дело и со вторым приведенным здесь произведением, в котором еще труднее на первый взгляд обнаружить «изображаемый предмет», ибо стихотворение это написано в форме обращенного к кому-то *призыва*. Но у этого призыва есть свой объект, это призыв к чему-то («Gib deine Schönheit immer hin»), и, кроме того, он имеет свое обоснование, пусть не сформулированное *expressis verbis*, а подразумеваемое и в качестве такового не отделимое от «содержания» произведения. В стихотворении говорится о силе красоты, отдаваемой бескорыстно и без самовосхваления. Тут снова налицо некое всеобщее свойство или, лучше сказать, некая всеобщая связь (между бескорыстно отдаваемой красотой и воздействием ее на всех людей). За этой связью кроется бесчисленное множество индивидуальных случаев, в которых она проявляется. Призыв, о котором идет речь, является вместе с тем и неким индивидуальным действием, поступком лирического

субъекта, вырастающим из определенного психического состояния, которое выражается происходящим действием. Данное состояние — это исполненная простоты доверчивость, доверие к жизни, к добру и красоте, в ней воплощенным. Все это, вместе взятое, и составляет слой изображаемого в анализируемом произведении.

Как видим, слой этот имеется даже в таких произведениях, которые основаны, так сказать, на высказывании неких весьма общих «мыслей», хотя, разумеется, предметы сильно отличаются в этом случае от тех, которые встречаются в произведениях, повествующих об индивидуальных вещах или людях. Подробный анализ этого отличия составляет одну из задач теории литературных жанров, но основой для различий являются общая многослойная структура произведения и допускаемая ею изменчивость имеющихся в нем языковых образований и их функций. Вместе с тем в силу общей природы языкового образования с ним всегда связан какой-либо подразумеваемый предмет, который определяется его значением или же — как это бывает в лирических произведениях — фактом их характером высказывания некоего субъекта.

Возможно, некоторые читатели, согласившись с тем, что изображаемые предметы действительно существуют в произведениях так называемой «лирики рефлексии», усомнятся, однако, есть ли в них какие-либо виды, и усомнятся при этом как раз по причине «мыслительного» характера этих произведений и общего характера связей, выступающих в их предметных слоях. Это важный вопрос, ибо некоторые именно в наглядности изображаемого мира видят тот момент, который отличает произведения художественной литературы от всяких других литературных произведений (например, от научных трудов); другие же, напротив, отрицают какое бы то ни было значение наглядности для художественности поэтических произведений и ищут их специфику в чем-то другом.

Безусловно, роль видов в цитированных нами стихотворениях значительно меньше, чем во многих других произведениях, а особенно в так называемой описательной поэзии. Если стихотворения Рильке сравнить, например, со следующим отрывком из поэмы Мицкевича «Пан Тадеуш», они покажутся нам (во всяком случае, на первый взгляд) как бы вовсе лишены момента наглядности. Вот этот отрывок:

Приезжий у окна остался в ожиданье,
.....
Вдруг девушку вдали увидел на ограде...
И солнца луч играл на утреннем наряде,

Что только стройный стан и грудь облек холстиной,
Не скрыв ни нежных плеч, ни шеи лебединой.
Литвинка по утрам бывает так одета,
Не видит глаз мужской такого туалета,
И хоть в саду никто не мог бы помешать ей,
Она закрыла грудь, придерживая платье,
И светлые пучки ее льняных коротких
Волос, накрученных на белых папильотках,
От солнечных лучей, на неба светлом фоне,
Светились вокруг чела, как венчик на иконе.
Лица не видел он: она вполоборота
Сидела на плетне, высматривая что-то.
Увидела — и вот захлопала в ладоши;
Как ласточка, с плетня на луг, травой поросший,
Вспорхнула и бежит по зелени газона
И по доске, концом к окошку прислоненной,
И, лишь вбежав в окно, перевела дыханье,
Тиха, светла, легка, как месяца сиянье;
Взяв платье, к зеркалу поспешно подлетела,
Но, гостя увидав, с испугу побледнела
И, платье выронив, на миг остолбенела...
Смутился юноша и стал еще румяней,
Так облако горит...

(А. Мицкевич. Пан Тадеуш.
М.: Гослитиздат / Перевод М. Павловой. С. 12—13)

В цитированном здесь отрывке из «Пана Тадеуша» представлена сцена, свидетелем которой является Тадеуш («приезжий»). Поэтому кажется естественным (хотя это только одно из проявлений пластического мастерства Мицкевича в изображении поэтической действительности), что сцена эта позволяет нам совершенно отчетливо *видеть* в своем «воображении», как Зося сидит «на ограде», а затем смотрит в поле, хлопает в ладоши, соскакивает с ограды и, перебежав через сад, вбегает по доске в открытое окно комнаты, как померк падавший на нее свет, как в ином, комнатном, освещении она «к зеркалу поспешно подлетела» и как внезапно «с испугу побледнела и, платье выронив, на миг остолбенела...» Все это фаза за фазой запечатлевается в зрительных видах¹⁶: в цвете, освещении, движении. Вдобавок (что, вообще-то говоря, редко бывает в поэзии) отдельные «картины» непрерывно переходят одна в другую, так что читатель, должным образом воспринимающий данный отрывок, получает «иллюзию» непосредственного контакта не только с лицами и вещами, но и с событием *во всей его протяженности*¹⁷.

В стихотворении Рильке «Последний фрагмент» все это представлено не в такой степени, как в приведенном отрывке. Более того, в нем вообще трудно обнаружить *этого рода* виды. И все-таки нельзя отрицать, что данное стихотворение обладает определенной наглядностью. Только наглядностью является прежде всего определенная *специфика душевного состояния*, воспроизведенного в стихотворении. Специфика эта непосредственно передается читателю, *ощущающему ее, взволнованному* ему. Зато «видит» читатель (в смысле чувственных, прежде всего зрительных, представлений) относительно мало. Может быть, перед нами промелькнет на мгновение улыбка чьих-то уст, переходящая в гримасу плача, и это все. Не может быть и речи о какой-либо полной «картине», в которой были бы *видимы* отдельные предметы или люди, о каком-либо непрерывном переходе от одной «картины» к другой, о каком-либо непосредственном, чуть ли не зрительном общении с каким-то пластически воспринимаемым конкретным событием. Но отмеченные нами моменты наглядности, несомненно, имеют место. И нельзя считать случайностью ни то, что они вообще появляются, ни то, что они так мимолетны, слабы, мгновенны, неясны (подразумеваются виды, воспринимаемые чувствами и воображением), но зато специфика душевного состояния передается с большой силой и «проникновенностью» (она только взволновывает, а сама не является объектом наблюдения). Все это связано с самой сущностью поэзии такого рода и обусловлено рядом особенностей языка рассматриваемого произведения. Для нас же важно лишь само присутствие в данном стихотворении этих элементов, а в связи с этим и очевидное наличие в нем четырех слоев. Пока что мы говорим только об этом¹⁸.

Наличие четырех слоев составляет, таким образом, своего рода минимум, которым должно обладать произведение, чтобы быть произведением художественной литературы. Бывает, однако, и так, что число слоев в некоторых произведениях или в отдельных их частях увеличивается. Это происходит там, где в тексте произведения приводятся слова изображаемого лица (то есть в романах, в пьесах, когда они читаются и т. д.)¹⁹. Слова эти произносит кто-то выступающий в качестве одного из компонентов предметного слоя. Поэтому сами они входят в этот слой, являются элементом изображаемой действительности и, следовательно, одним из *предметов*. Однако *они* не говорится при помощи *других* слов или фраз (что, кстати сказать, тоже возможно), но они сами *приведены*, как бы *показаны* читателю. Функцию показывания слов выполняют так называемые «кавычки»²⁰, и, строго говоря, только кавычки входят в два языковых слоя произведения, все заключенное в кавычки является показываемым объектом.

Но раз уж слова эти приведены, они как бы вновь вовлекаются в языковые слои произведения, тем более что они тоже являются созданием автора, несущим на себе печать его языкового мастерства. Поэтому, как правило, остается незамеченной принадлежность их к элементам изображаемого в произведении мира. Но, с другой стороны, самим приводимым словам присуща характерная многослойность: они обладают звучанием и значением, обозначают объект, о котором идет в них речь, а в ряде случаев образуют и соответствующие виды. Вследствие этого соответствующая часть произведения из четырехслойной превращается в восьмислойную. Количество слоев может быть еще большим. Если, например, одно из изображаемых в произведении лиц рассказывает о каких-либо событиях и в определенный момент воспроизводит слова того или иного лица, участвующего в этих событиях, то мы имеем, по сути дела, две пары *кавычек* разных степеней (так называемый автор приводит слова рассказчика, рассказчик же — слова другого лица, принадлежащего к изображаемому миру). Число слоев в произведении увеличивается уже до двенадцати, хотя большинство из них весьма скудно представлено в данной фазе произведения. Мы имеем здесь дело с особым рода сложностями, со специфическими проявлениями писательского искусства, нуждающимися в специальном рассмотрении. Здесь они упомянуты лишь для того, чтобы не возникло ошибочного предположения, будто литературное произведение всегда должно насчитывать ровно четыре слоя. Наличие более четырех слоев не противоречит, разумеется, изложенной мною концепции многослойной структуры литературного произведения. Это лишь специфическая ее разновидность, лишь одна обусловливаемая ею возможность.

*В кн.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 21–39.
(Перевод с польского А. Ермилова
и Б. Федорова)*

Примечания

1. Это отнюдь не метафора, перенесенная из геометрии или архитектуры в область литературных исследований. «Измерение» и «построение» в геометрическом или архитектурном плане — это всего лишь частный случай гораздо более общих понятий. В литературном произведении мы имеем дело еще с одним частным случаем.
2. Мы можем здесь не касаться так называемых «однословных» предположений, ибо в произведениях литературы они встречаются крайне редко. Да и сомнительно, действительно ли они состоят из одного компонента.

3. Впоследствии я еще вернусь к этому вопросу. На два измерения в литературном произведении указал (насколько мне известно, впервые) еще Гердер в своей полемике с Лессингом («Критически роци» — «Kritische Wäldchen»). Разработка же этого вопроса была принята мною («Das literarische Kunstwerk»). Данный в моей книге подробный анализ произведения в отдельных его измерениях был причиной того, что читатели обращали внимание преимущественно лишь на первое измерение, то есть на многослойность, как если бы многофазовость не играла существенной роли. Это безусловная ошибка. И тем более важно подчеркнуть с самого начала наличие именно двух измерений. Значение многофазовости произведения стремился показать во второй главе книги «О познании литературного произведения» («O rozpoznawaniu dzieła literackiego», 1936). Два измерения характерны также для произведений кино — как немом, так и звукового. Они стоят как бы на границе, с одной стороны, в ряду произведений литературы, а с другой — произведений изобразительного искусства.

4. Читаем мы, разумеется, напечатанное (или шире — написанное) произведение, но лишь произведение, произносимое «вслух», является, строго говоря, литературным произведением во всей полноте своих средств. Прочтение его в графической форме связано с некоторыми изменениями в общей структуре, а также в характере читательского восприятия. В всяком случае, графический компонент не играет в литературном произведении существенной роли (см. «О познании литературного произведения»).

5. Некоторые склонны, может быть, сказать здесь просто «слово». Но это будет не вполне точно. Дело в том, что термином этим часто обозначают целое, складывающееся из определенного звучания и связанного с ним значения. В дальнейших своих рассуждениях буду говорить о «слове» исключительно в данном смысле.

6. Множественность разнородных компонентов литературного произведения (в частности, трагедии) первым отметил Аристотель в своей «Поэтике». Но уже и по тем компонентам, которые он перечисляет, можно видеть, что Аристотель еще не постиг структурной основы произведения, а лишь эмпирически уловил некоторые его особенности, обративши на себя внимание философа. Интересно, однако, что в числе компонентов произведения Аристотель называет и компоненты строго языкового характера, и такие, которые (например, характер, способ мышления, фабула [$\mu\upsilon\upsilon\omicron\varsigma$] и т. д.) сами по себе лежат вне языка, но все-таки входят в произведение. Несмотря на многовековое влияние «Поэтики» Аристотеля, никто, к сожалению, не развил этих его наблюдений и не создал теории, которая могла бы быть подведена под эти конкретные суждения. Напротив, игнорировалось то существенное, чего Аристотелю удалось добиться, несмотря на упрощенность и примитивность своих рассуждений. «Поэтика» Аристотеля должна получать новое освещение на основе теории двух измерений в структуре литературного произведения.

7. Я не предreshаю здесь вопроса о том, являются ли значения отдельных слов первичными компонентами, из которых «складывается» смысл предложения, или, напротив, первичный смысл предложения

«распадается» при анализе на элементарные значения слов. Это не имеет в данном случае существенного значения, а потребовало бы подробного рассмотрения.

8. Об этом, правда, не говорится *expressis verbis*, но об этом можно и должно догадываться на основании текста.

9. Такое переживание является особой разновидностью сознания, при которой то, что мы переживаем, предметно нам не дано, но, несмотря на это, как бы попутно предстает перед нами, если одновременно в центре нашего сознания стоит какая-либо предметно данная нам вещь. Переживание зрительных видов—обязательное условие того, чтобы нам был дан зрительном наблюдении, совершающемся на основе переживания видов, предмет с соответственно подобранными особенностями.

10. Все эти замечания в вводного характера рассчитаны на читателя, не знакомого с современными эпистемологическими исследованиями. Более подробные соображения на эту тему высказаны в моей книге «Das literarische Kunstwerk» (§ 40 и след.). Впрочем, при чтении литературного произведения мы в состоянии получить лишь дающиеся воображением реконструкции обозначаемых в произведении видов наблюдения. Но об этом будет сказано ниже.

11. Проходят, ибо во всей строфе подчеркивается совершающееся движение: «wplynałem», «nurzasie», «brodzi», «omijam» («выходим», «тонет», «плывет», «миную»).

12. Виды, с которыми мы имеем дело в «Аккерманских степях», особенно сложны, об этом будет сказано ниже.

13. Это можно подробно обосновать посредством анализа природы отдельных слоев произведения и составляющих их компонентов. Не имея возможности заняться этим здесь, я остановлюсь на данном вопросе в другом месте. Дальнейший анализ доставит нам много конкретного материала, характеризующего общую структуру литературного произведения.

14. Построчный перевод (*Прим. перев.*):

Смерть велика,
мы все принадлежим ей
с улыбкой на устах.
И когда мы мним себя среди жизни,
она может вдруг зарыдать
внутри нас.

15. Я далек от мысли, что это чисто понятийное определение исчерпывает то эмоциональное содержание, которое заключено в этом стихотворении, или хотя бы в достаточной степени к нему приближается. Именно потому что данное эмоциональное состояние *выражено*, а не *вызвано*, его конкретное качественное содержание непосредственно дается читателю и выходит за рамки всего того, что можно определить чисто понятийным *наименованием*. Поэтому восприятие произведения здесь самого стихотворения является существенным *дополнением* к теоретическим выводам, но требует вместе с тем от читателя полного эстетического восприятия произведения.

16. Читателю здесь преподносятся, впрочем, и некоторые *слуховые* явления, тесно связанные со зрительными (например, при словах «и вот захлопала в ладоши»).

17. Впрочем, у каждого читателя это происходит по-своему. Виды, актуализирующиеся в процессе чтения, обуславливаются (как будет показано ниже) не только самим произведением, но и читателем, а также обстоятельствами, при которых происходит актуализация. Произведение же, как я уже говорил, намечает (и в ряде случаев довольно детально) те или иные видовые *схемы*, заполняемые читателем в процессе чтения конкретными данными.

18. В качестве еще одного контрпримера можно вспомнить некоторые произведения «смежного характера», например так называемая «Слопевня» («Słopiewnia») Туви́ма или приведенные им в пример «мирохлады» («mirohlady»). Так называемые «мирохлады» — это произведения, в которых не фигурирует ни одно слово того или иного человеческого языка, а употреблены лишь языковые, артикуляционные образования, не обладающие каким-либо значением. Однако звучаниям этим придан общий характер словесных звучаний некоего определенного, в данном случае польского, языка, — звучаний, в какой-то степени имитирующих слова. В таких «произведениях» нельзя, разумеется, обнаружить наличия нескольких слоев. Но их нельзя и рассматривать как литературные произведения в точном смысле этого слова. См. мою статью «Graniczny wypadek działa literackiego» (R. Ingar den, Szkice z filozofii literatury, t. I, Łódź, 1947, s. 87—94).

19. Особенно сложным случаем является так называемая «косвенная речь» (*oratio obliqua*).

20. Это одна из функций кавычек.

Шпет Г.

Густав Густавович Шпет (1878–1940) – русский философ, феноменолог, оригинальный продолжатель ряда узловых идей Э. Гуссерля, Г. Гегеля, В. фон Гумбольдта, В. Дильтея; ученый-энциклопедист, крупный организатор науки. Активно разрабатывал методологические проблемы целого комплекса гуманитарных наук – истории, логики, психологии, языкознания, семиотики, герменевтики, искусствознания, а также эстетики (см. его «Эстетические фрагменты», вып. I–III, 1922–1923 и др. соч.). В истории русской эстетической мысли Г. Шпет стоит несколько особняком, не принадлежа к магистральной религиозно-философской мысли Серебряного века. Ниже публикуется своего рода программная статья Шпета по проблемам эстетики, датированная 1922 годом.

Современная эстетика, полагал Шпет, должна быть воистину современной – т. е. радикально отличаться от тех предшествующих ее форм, которые уже выявили свою несостоятельность. Это психологическая эстетика (немецкая и русская школы), неокантианская аксиологическая эстетика, эстетика объективного идеализма («эстетика содержания»), формалистическая эстетика, натуралистическая эстетика («природная», естественнонаучная, позитивистская). Особенно influentialны две первые формы; их общий коренной изъян – релятивизм; поэтому они и должны быть критически преодолены.

Шпет также считает несостоятельными попытки вывести специфику эстетики из философии чисто логическим, вернее – спекулятивным, путем. Так, уже Баумгартен утверждал, что эстетика должна стать завершающим звеном теории познания. Эту традицию по-своему продолжил И. Кант, согласно которому эстетическое сознание и деятельность являются опосредующим звеном между теоретическим и практическим разумом. Теперь чаще говорят о «триединстве» Истины, Добра и Красоты, но кто может поручиться за необходимый, а не случайный характер их объединения?

Шпет признает подлинным определением эстетики только ее самоопределение, исходящее из изучения ее собственного предмета, принципиальных оснований и соответствующих им методов. Эстетика может стать строгой теоретической наукой лишь как философская дисциплина, опирающаяся на прочный фундамент современного философского знания. В частности, на достижения феноменологии Э. Гуссерля, которая, разработав метод феноменологической редукции, «вынесла за скобки» все эмпирические и психологические его составляющие. В таком самоопределении Шпет видит приоритетную, едва ли не главнейшую задачу современной эстетики. И сам предлагает оригинальное, нетрадиционное ее решение.

Эстетика, согласно Шпету, немислима без внешней выраженности своего предмета, следовательно, без чувственной данности и чувственного восприятия. Но притрактовке этого положения философы традиционных направлений впадают в крайности. Материалисты и сенсуалисты сводят эстетическое к чувственности. «Метафизики», напротив, исходят из реальности мира идей, и от него как первичного идут к чувственным данным и впечатлениям. Сам же Шпет утверждает

существование промежуточного, третьего рода бытия – «отрешенного», которому адекватно фантазийное содержание. Этот вид бытия еще Кант и Шиллер называли миром игры, основанным на «если бы», эстетической видимостью. Его особенность в том, что он вырван из контекста практических, утилитарных целей и отношений. Это область безграничных творческих возможностей духа. Тут не действуют законы ни природы, ни логики, этот мир структурирован по совсем другим основаниям.

Шпет интерпретирует элементы отрешенного бытия как «чувственно-сверхчувственные» (Маркс), как феномены социальные и культурные. Суточением: социальные объекты служат средством для достижения определенных целей, тогда как объекты культурные самоцельны и самоценны. Это второй – наряду с «отрешенностью» – признак эстетического предмета. Данный признак в максимальной степени проявляется в искусстве.

Человеческое восприятие в мире культуры и искусства идет от внешнего – к внутреннему, от чувственного – к идеальному. В творчески-деятельностном плане область идеального, наоборот, предполагает акты выражения идеального содержания в знаке с целью коммуникации. (Отсюда возможность и необходимость изучения культурных объектов, произведений искусства методами семиотики.) Идеальное содержание продуктов культуры Шпет обозначает как область *смысла*.

Смысл, детерминированный социально-культурно, объективен и постигается с помощью интеллектуальной интуиции воспринимающего. Но смыслосозиданию всегда сопутствует экспрессия, выражающая отношение субъекта к конкретному смыслу. Как следствие, неустранимым коррелятом смысла выступает эмоция, переживание, симпатическое сочувствование. Эти два фактора в эстетическом явлении выступают в единстве. Шпет, как видим, подчеркивает высокий удельный вес мысли, интеллектуальных процессов в эстетическом творчестве и восприятии – не поступаясь тем не менее чувственно-эмоциональными их компонентами. В этой общей семантико-экспрессивной схеме могут акцентироваться различные моменты, что и осуществляют на практике, согласно Шпету, различные виды искусства. Музыка преимущественно самодовлеюще-экспрессивна; изобразительные искусства – «номинативны», т. е. как бы указывают нам на индивидуальные предметы; поэзия (литература) – словесно-знакова, «сигнификативна». Только все они вместе плюс смежные виды творчества реализуют в полной мере возможности искусства как такового. Поэзия (литература) при этом является, считает русский философ, наиболее синтетичным видом искусства. И неудивительно: ведь слово, согласно Шпету, – первоэлемент и как бы полифоничная матрица, прообраз культуры как целого.

Одну из главных задач современной эстетики Шпет видит в том, чтобы проанализировать всю сложную структуру эстетического предмета и соответствующего ему эстетического сознания.

Тем временем становится все очевиднее, что объективно универсальные эстетически структуры 1) всегда включены в изменяющийся социокультурный контекст и 2) сопровождаются неустранимыми индивидуальными, субъективно-оценочными коннотациями. Поэтому обрисованная выше феноменологическая онтология эстетического должна найти свое дальнейшее продолжение и развитие в применении к предметам культуры и искусства методов герменевтики (анализ процессов смыслообразования и понимания, интерпретации и т. д.). Г.Г. Шпет стал основоположником философской герменевтики в России и пионером ее применения к языку, словесно-поэтическому творчеству, искусству в целом.

В.П. Крутойс

Проблемы современной эстетики*

В той передраге, в какую попала современная эстетика, пожалуй, наиболее замечательно то, что ее судьба решается как-то *вне* ее самой. Спорят об эстетике, а она сама своего голоса не подает. Ее приписывают к той или иной эмпирической науке или подчиняют тем или иным философским предпосылкам, а самой говорить не дают. Но исторически такое положение вещей сложилось совершенно естественно, и оно понятно. (...) Подлинно (...) современным, настоящим, скорее, нужно признать (...) положительное стремление обосновать эстетику как самостоятельную принципиальную дисциплину, независимую от предпосылок психологических, метафизических или гносеологических.

(...) И, может быть, настало время в сегодняшней психологически-кантианской разрухе вспомнить эстетические учения классической метафизики, может быть, в них есть нечто, заслуживающее благодарного воспоминания, — если не для его восстановления, то, по крайней мере, для освещения источников современной неудачи. Стоит вспомнить, например, что ни кем иным, как Гегелем было провозглашено то самое, чем так заинтересована современная философия, — что настало время для философии как строгого знания и науки. Ведь то-то теперь уже совсем ясно, что «преодолевавшие» Гегеля во имя науки плохо поняли, что такое наука. Психологическая эстетика — тому один из многих примеров. И почему бы не предположить, что и те, кто «продолжал» Гегеля в сторону метафизики, плохо поняли Гегеля и исказили те самые понятия, которые могут оказаться годными в наше время для дальнейшего живого развития? (...)

Ожидания, с которыми может современная эстетика обратиться к «отжитой» метафизической эстетике, не связаны существенным образом с тем, что составляет ее отличительные особенности именно как метафизики. Гроос прав, что на «вере», которая утверждает абсолютную реальность того, что существенно идеально, только мыслимо, возможно, нельзя построить, как на прочном принципе, никакого знания. Для метафизики существенно нето, что она абсолютизирует относительное. Это — просто ошибка. Ошибку нужно указать, «возражать» против нее нечего. Такую ошибку можно найти в дегенеративной метафизике, например, материализма или спиритуализма XIX века, но не в классической *символической* метафизике нового или старого времени — ни у Платона, ни у Плотина, ни у Шеллинга, ни у Гегеля ее нет. Их «произвол» — в другом. Они произвольно гипостазируют в реаль-

* По стенограмме доклада, читанного 16 марта 1922 г. на Философском отделении РАХН.

ное то, что имеет значение только идеальное, только возможное, а затем из этого quasi-реального создают особый второй мир, отличающийся от действительно данного, нас окружающего, мир, по представлению метафизиков, более прочный и потому более реальный, чем наш, мир подлинно реальный, перед которым наш — только иллюзия, призрак, переходящий феномен. Вот от этого метафизического соблазна и должна удерживаться современная философия и положительная философская эстетика. Свои задачи она призвана решать в этом, здешнем мире. (...)

Присматриваясь теперь к эстетическому как предмету и оглядываясь в то же время на коррелятивный ему способ сознания этой предметности, мы можем заметить некоторые специфические черты, сразу ограничивающие круг эстетической действительности. Как предмет непосредственного восприятия эстетический предмет дается нам в том же акте воспринимающего сознания, что и любой другой предмет окружающей нас жизненной действительности. Он есть «вещь» среди других вещей — картина, статуя, музыкальная пьеса и т.п. Но лишь только мы его ставим в жизненно-привычные, *прагматические* отношения ко всем остальным вещам, мы убеждаемся, что он квалифицируется нами как эстетический и не по общим ему с остальными вещами прагматическим свойствам, а по каким-то другим особенностям. Он выделяется и как бы выпадает из общей прагматической связи окружающих нас привычно «действительных» и эмпирических вещей. И для нашего действия и для нашего восприятия он не есть *вещь как таковая*.

(...) Эстетический предмет не есть предмет ни эмпирически-чувственный, ни идеально-мыслимый. (...) Эстетический предмет, таким образом, помещается как бы «между» предметом действительным, вещью, и идеально мыслимым. (...)

Род предметного бытия, с которым мы (...) имеем дело, оказывается действительно своеобразным, относительно независимым и в то же время двойко-зависимым. Издавна он привлекал к себе внимание исследователей и в зависимости от того или иного подхода к нему, в зависимости от эвристического приема его изобличения получал самые разнообразные наименования. Так, Платон говорил об особом рода предметности, помещающейся «между» (*μεταξὺ*) идеальным предметом «знания» и генетическим предметом «мнения», предметности, требующей своего особого типа направленности сознания (*σίστασις*); в старой онтологии говорили об особом *ens fictum*; Кант вводил для особого рода посредствующих функций «схемы»; в современной феноменологии говорится об особой области нейтрального предмета; Мейнонг говорит об особом типе предметности в сфере так называемого им «допущения» (*Annahme*). Точно так же и в самой эстетике раньше

очень много говорили об особой предметной сфере «видимости» (Schein), то как об «игре», то как о «свободе в явлении» (в противоположность необходимости) (Шиллер). Отчетливо выразил свою мысль Гегель: «чувственное в художественном произведении по сравнению с непосредственностью, наличностью природных вещей возводится на степень простой *видимости*, и художественное произведение стоит по *середине* между непосредственной чувственностью и идейною мыслью». И вот теперь с разных сторон подходят к той же проблеме, когда вводят в область эстетических определений такие, например, термины, как «игра» (Гроос), «сознательная иллюзия» (Конрад Ланге) «абстракция» (Ворингер), «изоляция» (Гаман), «моторное представление» (Гильдебрандт) и т. д. В этих терминах перекрещивается и перепутывается формально-предметное с эмпирическим, в особенности с психологическим, не-эстетическое с эстетическим, формальное с содержательным, материальное с актным, гипотетическое с описательным. Было бы благодарною и насущною задачею разобраться во всем этом и найти адекватное изображение области предметности, в которую попадает, следовательно, и эстетическое как таковое.

Не будучи удовлетворен ни одним из этих терминов как заключающих в себе или эквивокации или посторонние, по большей части психологические, примеси, я позволю себе употребление, для обозначения указанной нейтральной области предметного бытия, особого термина *бытие отрешенное*. Сохранением в термине слова «бытие» я хочу прямо указать на онтологическое значение и место термина, а словом «отрешенное» я хочу подчеркнуть тенденцию отхода от прагматической действительности и «идеализации» ее, которою, прежде всего, и определяется установка на эту *sui generis* область.

Очевидно, что в эту отрешенную область может быть переведен любой предмет действительного бытия, и поэтому любая вещь и любое отношение в отрешенном бытии может явиться субъектом любой предикации действительного бытия. Таки поэтому совершенно правомерны все такие выражения, как например, «химера существует», «огнедышащий дракон сражается, летает, гибнет», «живая вода исцеляет», «фея плачет» и т. п. Но и больше того, так как все такого типа суждения обладают значением только quasi-познавательным, то здесь открывается такой широкий простор для связывания субъекта с предикатом, который далеко выводит нас за пределы простого «подражания» сущей действительности и вводит нас в беспредельную область действительности «творимой». Всевозможные модальности сознания, соответствующим образом модификация действительного бытия, целиком поглощаются областью бытия отрешенного. Мы также и

здесь различаем «суждения» проблематические, сомнительные, истинные, вероятные, утвердительные и прочие, и прочие, как и применительно к бытию действительному, но все это претерпевает радикальное преобразование. Ничто не подчиняется закону логического (строже: онтологического) достаточного основания, все как бы отрывается, отрешается от почвы прагматической действительности, все «развязывается». Но так как, с другой стороны, отрешенное бытие не достигает значения бытия идеально-мыслимого, то оно не подчиняется закону логической (онтологической) возможности и невозможности, закону противоречия. Здесь свои правила поведения для предмета, которые и должны быть установлены не путем «вывода», «аналогии» или чего-либо подобного, а путем самостоятельного непредвзятого, незараженного никакими объяснительными теориями анализа.

Принимая для обозначения соответствующего состава сознания привычный термин «фантазия», мы должны будем признать существенным для фантазии именно акт отрешения предмета, на который она направляется, от связей и качеств бытия действительного, прагматического. Не касаясь комбинированного действия фантазии, позволяющего ей ткать из элементов сравнительно бедного прагматического мира свой бесконечно богатый, многообразный, неисчерпаемый мир бытия отрешенного, и не касаясь имманентных законов самой фантазии по упорядочению этого многообразия, поспешу отметить только необходимость восстановления в правах характеристики акта фантазии как акта «подражания». Конечно, нелепо толкование платоновского «подражания» как копирования, повторения, имитирующего подражания, нужно позабыть. Фантазия — не обезьяна! А, с другой стороны, что значит «подражание идее»? Не то что поэт, но сам Демиург только «подражает», воспроизводит, отображает, *передает* идею, — без этого у нее нет ни действительного, ни отрешенного бытия. Иначе говоря, «подражание» есть *воплощение*. Чтобы идея перестала быть только в возможности и стала действительностью, она должна быть реализована. И отрешенное бытие без воплощения, без «передачи» есть не бытие, а ничтожество. Отрешая бытие от его действительности, фантазия не комкает его и не сваливает хаотическую массу несущей материи (μη ον), а воплощает в «передаваемые», в осмысленно выражаемые формы. *Подражание есть выражение*. Отрешенное бытие не становится ничтожеством, потому что оно имеет выражение, и оно *есть* только выраженное. Только в чувственном выражении есть и эстетический предмет (...).

Здесь так же мало места входит в анализ отрешенного бытия, как и направленного на него в качестве фантазии конституирующего это бытие сознания. Ясно лишь одно из только что

наброшенных указаний, что характеристика эстетического предмета не уйдет далеко, если не будет сообразоваться с анализом феноменологической структуры фантазирующего сознания. Равным образом, и последний, чтобы не извратиться в психологическую теорию, обобщающую наблюдения и эксперименты над фантазирующими индивидами, а чтобы оставаться на почве принципиальной ясности и чистоты, не должен уклоняться от конститутивного указания, может быть, его связывающей, но зато сообщающей ему именно принципиальную строгость, направленности этого сознания на собственный *sui generis* предмет.

Лишь на одном моменте, существеннейшем для эстетической проблематики, позволю себе остановиться. Как физик или психолог, с одной стороны, математик или логик, с другой стороны, не могли бы довольствоваться общей характеристикой их предмета, — эмпирического для первых и идеального для вторых, — так точно и для эстетика указание сферы его предмета как области отрешенного бытия и соответственно фантазирующего сознания *слишком общее* и требует спецификации. Не всякое отрешенное бытие тем только, что оно — отрешенное, уже предмет эстетического наслаждения, как и не всякий образ фантазии — фундамирующее основание для такого наслаждения. Например, простейшие геометрические фигуры могут быть «воображаемы» нами почти с чувственной наглядностью. Это, конечно, не есть чувственное «видение идеального», а только некоторая экзemplифицирующая подстановка фантазируемого «случая» на место умозримого предмета. Бытие такой *воображаемой* фигуры есть бытие отрешенное, но от этого оно не становится непосредственным предметом эстетического восприятия. Нужно выполнение каких-то дополнительных требований, нужны новые даты и новые акты, чтобы сделать воображаемую фигуру предметом эстетического созерцания, — например, сравнение данной фигуры с другими, заполнение цветом ее поверхности и сопоставление с другими цветными поверхностями и т.п. Можно указать и другие случаи наличности отрешенности бытия и фантазирующего сознания, где собственная функция эстетического сознания непосредственно деятельности не возбуждается. Так, наши «грезы», например, о славном будущем, наши «мечтания», например, о героических подвигах, о способах отмщения за обиду и т.п. направляются на предметы бытия отрешенного и «фантазируют» нужные положения и обстоятельства, но предметом эстетического вкушения непосредственно не служат. То же самое относится, например, к «моделям», которые строит в своем воображении физик или химик и которыми он пользуется как вспомогательными средствами своей работы, но не как предметами эстетического рассмотрения.

Нужен какой-то еще особый поворот сознания, чтобы, например, схему «строения атома» или картину работы демонов Максвелла рассматривать эстетически.

«Вывести» понятие эстетического из понятия отрешенного бытия так же невозможно, как невозможно его вывести из понятия, например, — что подчеркивает Гамаун, — искусства. Подобное выведение означало бы, что у выводящего имеется уже какая-то готовая теория. Непредвзятое исследование должно получить определение эстетического сознания из анализа самого предмета и самого сознания. Тогда только это определение будет в строгом смысле *положительным*.

Может возникнуть мысль, что нужно, если не «выведение», то выделение эстетического из отрешенного вообще должно руководиться конечной «целью» конкретного эстетического переживания, именно «эстетическим наслаждением». Если бы, мол, мы знали природу последнего, то мы сумели бы определить, какие из отрешенных предметов удовлетворяют этому названию, и нашли бы специфические признаки собственно эстетического предмета. Непокаким-либо принципиальным, конечно, соображениям этим путем как будто идут такие психологические теории, как теории «вчувствования», «сопереживания», «внутреннего подражания» и т. п. Методологическое противоречие такого способа решения вопроса очевидно: психологическое объяснение, самое зыбкое и принципиально неоправданное, претендует на то, чтобы стать принципиальным основанием чистого предметного анализа и определения. Можно указать пример более тонкой, не психологической, попытки осуществить ту же идею, в статье Морица Гейгера о феноменологии эстетического наслаждения (1913 г.). Задача автора ясна, и он сам признает, что следовало начать с анализа самого предмета эстетического, но не делает этого. И вот, несмотря на тонкость и продуманность его анализа, статья в общем остается неубедительной, а его обращения «по дороге» к указаниям предметных особенностей эстетического не столько убеждают, сколько кажутся требующими оправдания антиципациями. Трудно уйти от впечатления, что автор не вполне освободился от психологических внушений.

Итак, нужно идти путем прямым методологически строгим. Как ни убедительны указания современных искусствоведов на то, что области эстетического и искусства отнюдь не совпадают, а суть только частично налегающие друг на друга круги, тем не менее, по соображениям, выше уже отмеченным, мы имеем методологическое право, в поисках эстетического, исходить от анализа искусства. Сопоставление искусства с сферой отрешенного предмета может теперь подвинуть нас вперед. В каком направлении,

это легко видеть из сопоставления, с другой стороны, «подражания», как функции воображения, сотрешенным бытием, как оно дается нам в искусстве.

Дело в том, что современные философские реалисты, в поисках «естественной картины мира», и феноменологи, в поисках непосредственной данности воспринимаемой действительности, сильно упрощают проблему действительности, обращаясь к действительности только «природной». На самом деле, окружающая нас действительность *prima facie* именно действительность не «природная», а «социальная», «историческая», «культурная». Упрощенная апелляция только к «природе» поддерживается теорией, за которую много было бы дать грош, будто от «природного» мы дойдем и до «исторически-культурного», ибо, мол, история сама развилась в природе. Философские головы, набитые мыльной пеной милевской логики, до сих пор не могут объять, как можно, обратно, толковать природу в социально-культурном аспекте. Их крошечное воображение не может подняться выше того места, на котором утверждение, что история есть не что иное, как окружающая нас действительность, предполагает понимание «истории» в каком-то «самом широком смысле», когда под «историей» разумеется и «естественная история».

Но оставим неразумие в покое, и обратимся к делу. Что такое все те «яблоки», «деревья», «чернильницы», «лампы» и всякого рода утензилии, на которых изощряется философское глубокое мысление как на «примерах» вещей действительного мира, вещей «физических», например, в противоположность психическим? Нетрудно видеть, что эти вещи, прежде всего, так или иначе приобретены философом, т.е. куплены, выменены, получены в подарок и т.д., затем они кем-нибудь произведены, сделаны, возвращены и т.д., пущены в оборот как товар, как предмет потребления, пользование им определяется теми или иным обычаем и нормою права, наконец, в них вкладывается не только труд, но и творческая фантазия производителя того или иного культурного вкуса и уровня и т.д., и т.д. Чтобы добраться до их «природных» свойств, надо весьма обкорнать их *конкретную действительность*. Их «естественность» есть весьма условная часть действительного целого и абстракция от конкретного. Если, далее, не следовать другой еще теорией и не объявлять наперед, что все эти не «физические» свойства вещей — суть свойства «психические», то остается признать, что мы имеем дело с *suū generis* предметом, определение которого противопоставлением «естественной» истории неестественной отнюдь не получается.

Предмет социальный как предмет социального обихода, жизни, употребления всегда есть некоторое *орудие* или *средство*. «Самодовлеющего» бытия такой предмет существенно лишен. Лю-

бой предмет «культуры» как предмет социальный, *не в своем значении*, а в своем бытии есть также «средство» и потому не самодовлеет. Но орудия культуры как орудия принципиально духовного бытия, или, что то же, бытия духовного творчества, никакого бытия, кроме духовного, также иметь не могут. Как орудия и средства они суть только «знаки», самодовлеющего бытия не имеющие, но указывающие на такое и через это приобретающие собственное значение. Указываемая ими самодовлеющая область «смысла» и есть область отрешенного культурного бытия, в том числе и область искусства. Знаки как «выражения» суть «подражания», «воплощения», «запечатления» и т. д. подлинной духовности. Отвлечемся от нее, мы получим простое социальное вещество, товар — полотно, бумагу, краски и т. д., они — орудия, но не «знаки», не «выражения». Социальное значение их сохраняется, культурное пропадает: письмами Толстого можно так же жарко натопить «печурку», как и газетными листами или архивами охранки, полотном Рубенса можно воспользоваться как брезентом, а скрипку Страдивариуса запрягать от полицейских ищек аннулированные бумаги... И все-таки в результате всех этих операций вещь не становится еще «естественною», т. е. не духовно, а природно самодовлеющею — входящею как звено в причинно-необходимый ряд, и только.

Не входя в элементарные тонкости, существенно необходимые для сколько-нибудь углубленного рассмотрения вопроса, отмечу только самое первое, бросающееся в глаза разделение. Окружающее нас действительно бытие есть или бытие самодовлеющее или бытие орудия и «знака». Отрешенное бытие, в силу уже указанных свойств, отражает на себе то же разделение. Искусство в своем бытии есть «знак», «подражание», «передача», «выражение». Эстетический предмет, как предмет отрешенного бытия есть, в первую голову, предмет культурный, «знак», «выражение». Это есть бытие отрешенное, но не самодовлеющее, а, скажем, *сигнификативное*. Но всяко ли сигнификативное отрешенное бытие есть *eo ipso* предмет эстетический и всякий ли момент в самой структуре этого бытия есть момент эстетический? Другими словами, подошли ли мы к последней спецификации эстетического?

Прежде всего, самые термины «знак» и «выражение» — многозначны. Не входя в нужные здесь различия (что читатель может найти в других моих работах, в частности см. «Эстетические фрагменты»), констатирую только, что тот «знак», с которым мы имеем дело в искусстве, есть знак, которому корреспондирует смысл. Слово, словесное выражение, есть тип и прототип такого рода знака. Все искусство в этом смысле «словесно» и «осмыслено». Но с другой стороны «словесное выражение» не только осмыслено, оно в то же время *экспрессивно*. Искусство не только

«передает» смыслы, но отображает также душевные волнения, стремления, реакции. Оно не только социальная вещь и как таковая, средство, но также культурная «ценность», будучи индексом и как бы «составною частью» основной культурной категории, — противопоставляемой социальной категории «только вещи и средства», — «самоцели», «лица», «личности». Как таковой индекс как составная часть культурного самодовления искусство приобретает некоторые формальные признаки самодовлеющего «природного» бытия. Было бы грубою ошибкою допустить здесь на этом основании отождествление — как делают, когда не умеют отличить, например, индивид как органическую категорию от личности, категории культурной. Самодовление лица и экспрессии как его индекса *toto genere* иное, чем самодовление природно-необходимого явления. Художник *как такой* — это относится и ко всякому культурному лицу *как таковому* — не высшая порода обезьяны и также не «гражданин» или «товарищ». В своем культурном бытии как таковом он сам «выражение» некоторого смысла, а в то же время и экспрессия, т. е. составная часть некоторого *sui generis*, бытия.

Чтобы получить последнюю спецификацию искусства как возможного предмета эстетического сознания, необходимо раскрыть и анализировать структуру самого искусства, как *выражения*. Эта завершительная работа философии искусства и раскроет те моменты в структуре «выражения», которые являются носителями эстетического. Только теперь эстетика как философское учение может раскрыть на этом материале соответственную структуру эстетического сознания (соответствующий анализ структуры поэтического слова мною сделан в упоминавшихся «Эстетических фрагментах», выпуск II и III).

Если мы теперь с указанною целью обратимся к самим искусствам, мы заметим, что в то время, как, например, музыка есть искусство по преимуществу «самодовлеющее» и экспрессивное — в чем, кстати, особая сила и иррациональность музыкального действия на нас, как эстетического, так и не-эстетического, — напротив, поэзия по преимуществу сигнификативна. Изобразительные искусства не так ярко отражают противоположность этих значений «выражения», потому что они преимущественно «показывают» «вещи», и функции соответствуют *номинативной* функции слова, — как «выражения» они, действительно, суть изображения. Это — язык, слова которого суть собственные имена и где нет слов для обозначения общих приятий: «человек вообще», «природа вообще» и т. п.

Нетрудно, однако, уловить, что самодовлеюще-экспрессивная, как и изобразительная функция выражения, не только не противоречат функции сигнификативно-смысловой, но все они вместе составляют конкретные части некоторой конкретной цель-

ной структуры. В то же время видно, что если и можно говорить об относительной самостоятельности функций экспрессивной и изобразительной, в смысле их независимости от функции сигнификативной, то последняя, наоборот, непременно предполагает, включает и выполняет также прочие функции. Так, например, поэтическое слово, будучи осмыслено, в то же время экспрессивно (в самом звуке, тоне, интонации и т. д.) и изобразительно (номинативно). «Слово» как искусство, имплицитно все функции искусства, должно дать наиболее полную схему структуры искомого нами специфического предмета. Если уж пользоваться смешным применительно к искусству термином, то поэзия — наиболее «синтетическое» искусство, единственный не нелепый «синтез» искусств.

Развертывая перед собой структуру искусства на примере хотя бы поэтического слова, мы найдем моменты для конституции эстетического безразличные, внеэстетические, и играющие в эстетическом сознании роль «помех» или «задержек», и наконец, положительно эстетические. Последние гнездятся 1) во внешних формах чувственно данного «знака», формы сочетания, 2) во внутренних формах, как отношениях форм внешних к оптическим формам предметного содержания, и 3) в имманентных («естественных») формах самого идейного содержания, «сюжета», как потенция его «искусственного» выражения. Первая данность эстетики — внешняя форма и ее сознание. Полная внутренне расчлененная структура этого сознания раскроется, если будут показаны пути приведения имманентных и внутренних форм выражения к этому непосредственно данному внешнему выражению. Это и есть задача современной положительной эстетики.

Эстетика, таким образом, вопреки метафизикам и психологам, не о «внутреннем», а о *всёцело внешнем*. Поэтому-то она самое последнее и самое убедительное оправдание действительности. Природа может быть оправдана только через культуру. Это открывает ряд новых проблем, завершающих содержание эстетики и переводящих ее в более объемлющую сферу проблематики философии культуры вообще. Отрешенное бытие, искусство, эстетический предмет должны быть исследованы в контексте других видов и типов культурной действительности. Только в таком контексте уразумевается собственный смысл и искусств и эстетического как такового. Философия же культуры есть, по-видимому, предельный вопрос и самой философии, как сама культура есть предельная действительность — предельное осуществление и овнешнение, и как культурное сознание есть предельное сознание.

*В кн.: Шпет Г. Психология социального бытия.
Избранные психологические труды.
Москва; Воронеж, 1996. С. 383–412*

Дюфрен М.

Микель Дюфрен (1910—1995)— философ, эстетик, культуролог феноменологической ориентации. Особое положение Дюфрена в феноменологической эстетике определяется как основательностью и новизной его разработок собственно эстетических проблем, так и изначальной философско-антропологической направленностью эстетического учения. Он автор широко известных эстетических произведений: «Феноменология эстетического опыта» (т. 1, 2; 1953), «Понятие априори» (1959), «Поэтическое» (1973), «Эстетика и философия» (т. 1–3; 1967–1981). Вместе с тем первая книга Дюфрена, написанная в соавторстве с П. Рикером — «Карл Ясперс и философия существования» (1947), — посвящена философии существования; в труде «Основополагающая личность. Социологическое понятие» (1953) он анализирует проблемы личности в версии американской социологии (Г. Мид); в «Вехах» (1966) рассматривает философские концепции своих современников в позиции разрабатываемой им антропологии; название книги «За человека» (1968) само говорит о нацеленности исследовательского интереса ее автора.

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

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

Феноменология Гуссерля является одним из основных теоретических истоков концепции Дюфрена. Следует отметить, что Дюфрен-феноменолог не следует Гуссерлю буквально, он прочитывает его учение, скорее, сквозь призму построенной Сартра и Мерло-Понти. Указанные мыслители приняли феноменологическую установку, чтобы, опираясь на нее, развивать идею человека в его «менее практичном» отношении к миру. Дюфрен понимает феноменологию как «описание, ориентированное на сущности, на значения, имманентно присущие феномену и данные вместе с ним»**. Он ищет возможности избежать психологизма и идеализма в философии и, как и Мерло-Понти, стремится найти подступ к миру, «в котором мы существуем». «Существование в мире» для Дюфрена означает, что сознание является принципом мира, однако сознание всегда соотносено с объектом, как и объект соотношен с сознанием.

* *Dufrenne M. Jalons. P., 1966. P. 4.*

** Ibidem.

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

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

И.С. Вдовина

Вклад эстетики в философию

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

Однако не дело эстетики погружаться в тот муравейник: эстетика — не история, и исследуемая ею предыстория касается не доисторических обществ, а обществ, существующих в истории, это — предыстория инициатив, которые во все времена создают культуру, открывая тем самым историю. Конечно же, каждая из этих

* *Dufrenne M. Pour l'homme. P., 1968. P. 245.*

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

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

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

Смысл может появиться в этом опыте, если только в нем уже наличествуют все способности сознания. Эстетическое восприятие есть удавшееся, сформировавшееся восприятие, которое предъявляет свои возможности и побуждает к размышлению о них. Вместе с тем оно возвещает о будущем сознания, готовит и обосновывает его, о чем мы только что говорили. Человек восприимчив к прекрасному, и это, как отмечает Кант, указывает на его склонность к нравственности... У Канта мы заимствуем идею о спонтанной и удачливой гармонии способностей; эстетический опыт примиряет нас с нами самими: открываясь навстречу при-

* Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. P., 1964. P. 37.

существующему объекту, мы не отвергаем нашей способности познания... Прекрасное побуждает не так, как это делает какой-либо стимул; оно воодушевляет, полностью мобилизуя душу, делая ее способной воспринимать новое. Именно на такой основе вырисовываются образы нравственности, требующие одновременно целостного вовлечения личности и способности преодолеть реальное на пути к ирреальному, идеальному...

Феномен прекрасного призывает нас переформулировать понятие природы. Природа, способная на прекрасное, проходит сквозь эмпирию, которая не обязательно является природной, поскольку она непременно несет на себе печать руки и разума человека; она — скрытая возможность, Гея, Мать, а также и Супруга, зовущая своего суженного, но не так, как материя призывает форму, а как бессознательное жаждет сознания, как ночь жаждет дня. Человек есть коррелят Природы лишь постольку, поскольку он ее творение, ее сын; природа разговаривает с человеком, щедро одаривая его образами, в которых являет себя; ее услужливость не притворна и не случайна. Разумеется, это не означает, что она предуготована к этому заранее: только человек полагает цели, но это потому, что он сам в качестве цели порожден силой, которая познает себя исключительно в нем. Искусство отвечает на этот зов Природы: оно выражает его, выражая миры, какими обременена Природа, оно восславляет Природу.

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

если прогресс возможен, то это потому, что Природа жаждет культуры в человеке и в мире – того, что способствовало бы их развитию. Так что сверх-чувственное, стремящееся реализовать себя в слепой игре чувственных сил, быть может, и есть ручательство инфра-чувственного, Природы как основы.

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

Интенциональность и эстетика

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

На деле интенциональность ... выражает солидарность объекта и субъекта; субъект и объект не подчинены некоей высшей инстанции и не растворены в объединяющем их отношении. Экстериорность объекта говорит о его несводимости, хотя объект существует исключительно для субъекта; несводима также «яйность» субъекта, самость *cogito*, которое даже в трансцендентальной философии говорит о себе в первом лице. Трансценденция есть не что иное как движение, в котором субъект, обращаясь к объекту, конституирует себя в качестве субъекта. Единственной проблемой здесь является описание — по ту сторону от какой бы то ни было рефлексии — заключаемого между субъектом и миром пакта в ка-

честве самой жизни субъекта. «Потусторону» рефлексии — значит на уровне восприятия, которое, как заметил Финк, уже у Гуссерля было «изначальным модусом» интенциональности: такой анализ восприятия лучшему другому описывает специфическую обоюдность субъекта и объекта, содержащуюся в понятии интенциональности; именно таким образом феноменология, обращаясь к рассмотрению конкретного субъекта, соединяет вместе эмпирические исследования антропологии и выводы эпистемологии — чтобы включить их в себя, а не подчинить себе...

Именно здесь эстетический опыт может внести определенную ясность. На деле эстетическое восприятие — это королевское восприятие, оно хочет быть только восприятием, не обольщаясь ни воображением, зовущим постоянно кружить вокруг присутствующего объекта, ни разумением, стремящимся свести объект к понятийным детерминантам, чтобы господствовать над ним. Если обычное восприятие, которое, едва оно приступает к репрезентации, непременно испытывает воздействие интеллекта или боится кистине, говорящей об объекте и поставляющей материал для практики, либо ищет истину *вокруг* объекта, в отношениях, соединяющих его с другими объектами, эстетическое восприятие ищет истину объекта, какой она непосредственно дана в чувственном. Наблюдатель, имеющий глаза и уши, весь без остатка посвящает себя эпифании объекта, и перцептивная интенция концентрируется в своего рода отчуждении, сравнимом с отчуждением творца, который отрекается от себя в интересах творчества. Можно было бы сказать, что эстетический опыт в его чистом виде совершает феноменологическую редукцию. Вера в мир, а так же любовь — практическая или интеллектуальная — заинтересованность оказываются в подвешенном состоянии; точнее говоря, только мир присутствует в субъекте, не мир, существующий *вокруг* объекта или *по ту сторону* того, что нам явлено, а — мы еще к этому вернемся — мир эстетического объекта, имманентный явленности в той мере, в какой она экспрессивна, и этот мир не есть объект какой-либо идеи. Эстетическое восприятие одинаково нейтрализует и ирреальное, и реальное: когда я нахожусь в театре, реальное — актеры, декорации, зрительный зал — не является для меня действительно реальным, и ирреальное — разыгрываемая передо мной история — в равной мере не является для меня ирреальным, поскольку, не будучи жертвой обмана, я могу участвовать в спектакле, включиться в игру. Однако действительно реальным, тем, что «захватывает» меня, является «феномен», которого стремится достичь феноменологическая редукция: это — эстетический объект, его присутствие, объект, сведенный к чувственному, в данном случае — звучащие голоса и жесты актеров, великолепие декора-

ций; все наше внимание нацелено на то, чтобы сохранить их чистоту и целостность, забыв о дуализме воспринятого и реального; эстетический объект схватывается как реальное, не отсылая к реальному, то есть к породившей его причине — картине как полотну, музыке как звучащим инструментам, телу танцовщика как организму: здесь мы имеем дело с одним лишь чувственным во всем его величии, царствующая форма которого выражает полноту и необходимость, непосредственно вписывая в него одухотворяющий его смысл...

Такое отождествление феномена с эстетическим объектом, вероятно, позволяет выявить связь, интенционально устанавливаемую между объектом и субъектом. В самом деле, следует поставить вопрос о статусе эстетического объекта. Определяя его как чувственное, можно ли утверждать, что он порожден постигающим его сознанием? Да или нет? Чувственное — это общее для того, кто чувствует, и того, что чувствуют. Прежде всего это означает, что эстетический объект завершает себя в восприятии, стремящемся воздать ему должное: для неразвитого человека, который бросает на произведение искусства безразличный взгляд, оно еще не существует как эстетический объект. Зритель — это не только увековечивающий произведение свидетель, но в определенном смысле и завершающий его исполнитель: чтобы явить себя, эстетический объект нуждается в зрителе. Разумеется, это истинно для каждого воспринятого объекта; однако обычное восприятие не задерживается на феномене как таковом; в той мере, в какой оно нацелено на мышление, оно относится к явленному как к знаку, который отсылает к другим явленным, а не к вещи самой по себе. Но в любом случае оно призывает отличать бытие-реальность от воспринятого бытия и искать его истину вне непосредственно данного; является себя сам объектом, а не его изображением; однако необходимо пройти через явленное, чтобы помыслить объект в соответствии с идеей и ухватить его в его отношении к внешнему миру, конституирующему его в качестве объекта. Эстетическое восприятие, напротив, расширяет рамки явленного, чтобы отождествить явленность с бытием: бытие эстетического объекта благодаря зрителю находится на стороне явленного; в отличие от обычного объекта, к которому отсылают с помощью жеста или понятия, произведение искусства становится таковым только благодаря восприятию. Означает ли это, что у феномена нет бытия и что картина перестает существовать, как только дверь музея закрывается за последним посетителем? Вовсе нет: его *esse* не есть *percipi*, и это относится также и к обычному объекту; однако следует отметить, что как только феномен перестает существовать в качестве эстетического объекта, он существует всего лишь как обычная вещь, если угодно,

как потенциальное произведение, то есть как возможный эстетический объект...

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

Эстетический опыт, как никакая другая, может сообщить нам о родстве между субъектом и объектом. Понимать язык эстетического объекта, читать передаваемую им информацию — значит углубляться в его внутренний мир больше, чем это может сделать познание, в мир, где субъект дистанцируется от инертного и нейтрального объекта, того, который можно ощупать руками и о котором можно помыслить. Познавать здесь — значит со-рождаться. Такого рода близость субъекта и объекта, существующая в эстетическом опыте, обязывает переформулировать идею субъекта, который не может более отождествляться с трансцендентальным субъектом. Подобное требование рождается уже при рассмотрении обычного восприятия: взаимодействие, которое я устанавливаю с воспринятым, возможно только потому, что я иду на встречу с реальным, вооружившись достигнутыми знаниями, которые воображение воскрешает при контакте с объектом; однако чтобы этот опыт состоялся, необходимо, чтобы мы уже были сцеплены с объектом. В этом суть собственного тела: чувства являются не столько аппаратами, предназначенными для улавливания образа, сколько средствами, позволяющими субъекту быть чувствительным по отношению к объекту, слиться с ним, как сливаются один с другим два музыкальных инструмента; то, что постигает тело, что оно испытывает и за что берет на себя ответственность, это нечто

вроде интенции, принадлежащей вещи, ее исключительный способ существования, как говорит Мерло-Понти. Субъект как тело не является ни событием, ни частью мира, вещь среди вещей; он несет мир в себе, как и мир несет его в себе; он познает мир в акте, в котором выступает как тело, и мир познает себя в нем. Этот союз жизненной интенциональности расторгается только тогда, когда диалектика восприятия ведет к представлению, в котором субъект осознает свое отношение к объекту, ставит вопрос о явленности и отличает воспринятое от реального.

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

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

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

шнего опыта и вместе с тем способ бытия субъекта как способного к пространственности.

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

Dufrenne M. Esthétique et philosophie.
P., 1967.
(Перевод И. С. Вдовиной)

Бердяев Н.А.

Книга **Н. А. Бердяева** «Кризис искусства» вышла в 1918 году. Опираясь на опыт искусства начала XX века, в ней философ пытается осмыслить кризис искусства и понимаемого им в широком смысле творчества, что было предметом рассмотрения в его предыдущем философском исследовании «Смысл творчества» (1916). Пытаясь обнаружить аналогии разворачивающемуся искусству кризиса и находя их в истории культуры, Н. Бердяев, однако, убежден, что кризис искусства начала прошлого столетия не имеет в истории прецедентов. В данном случае можно констатировать полное отрицание принципа преемственности в развитии искусства. Прежде всего, именно искусство нового столетия впервые демонстрирует радикальный разрыв с той основополагающей традицией, что берет начало еще в Античности. Так, фиксируя в новом искусстве потребность проникнуть за материальную оболочку вещей, потребность в дематериализации природного и предметного мира, Н. Бердяев говорит, что именно в этом и проявляется разрыв с Античностью, с таким значимым для этой культуры принципом, как мимесис. В христианском мире возрождение, обращенное к Античности, оказывалось все еще возможным. В Ренессансе формы человеческого тела оставались неприкосновенными и неразложимыми. «Человеческое тело — античная вещь. Кризис искусства, при котором мы присутствуем, есть, по-видимому, окончательный и бесповоротный разрыв со всяким классицизмом» (с. 409).

В XX веке искусство не только кардинально изменяется, но и выходит за свои традиционные границы. Радикально изменяются отношения между художественными и нехудожественными сферами. Кроме того, заметно видоизменяется и иерархия в системе видов искусства, и отношения между этими видами. Так, музыка начинает задавать тон другим искусствам, архитектура утрачивает своей быллой статус. Актуальной становится проблема синтеза искусств, т. е. использование форм, присущих какому-то одному виду искусства другими искусствами. В качестве примера философ приводит творчество Чюрлениса. Однако помимо синтетических образований искусство демонстрирует склонность к аналитическим поискам, к дифференциации, к преодолению и разложению сложившихся в каком-то виде искусства привычных норм. Например, это положение философ демонстрирует с помощью кубизма и футуризма. Так, по мнению философа, кубизм тяготеет к дематериализации предметно-чувственных форм. Склонность к дематериализации, развоплощению живописи иллюстрируется с помощью полотен Пикассо, в которых сдирается кожа вещей и улавливается тяга к тому, чтобы добраться до их скелета. Это означает возвращение к так называемому геометрическому стилю как наиболее архаической художественной форме.

Однако, может быть, наиболее характерным признаком нового искусства для философа является то, что позднее Х. Ортега-и-Гассет назовет «дегуманизацией» искусства, т. е. исчезновение из искусства не только привычного предметно-осознаемого и чувственного мира, но и образа человека. Вместе с дематериализацией мира стал исчезать и образ человека. Грань между человеком и предметным миром стирается. По сути дела, он в этом мире растворяется. Это особенно проявля-

ется в футуризме, переносящем центр тяжести с человека на материю. Собственно, в данной работе именно футуризм становится центром внимания философа. Опыты футуризма выражают то, что философ связывает с тотальным кризисом искусства. Однако в данной работе футуризм подвергается критическому анализу. По мнению философа, это направление порождено новым жизнеощущением, связанным с беспрецедентным в истории ускорением темпа жизни. В наступившем столетии из десятилетие разворачиваются такие перемены, которые в предшествующей истории происходили бы лишь в столетия. Все становится динамичным и все статически-устойчивое разрушается. Но этот распад традиционных связей в мире футуристы и делают главным предметом внимания. Убыстрению темпов жизни способствует машина, под воздействием которой разворачивается механизация жизни. Машина убивает все органическое, все, что раньше в эстетике было главным. Футуристы воспевают машину, а по сути дела, находятся в ее власти. Они не могут подняться над новым мироощущением и не способны осознать происходящее. Представляя себя творцами, способными осмыслить процессы современности, они, однако, оказываются бессильными продемонстрировать смысл творчества, который, по мысли философа, связан с другими планами бытия, с открытием иных, духовных миров. Футуризм — отражение вакханалии разложения и кризиса, но несозидательного творчества. Веще большей степени футуризм — явление переходной эпохи, которую демонстрирует начавшееся столетие. Он связан скорее с прошлым, чем с будущим. Футуристы сильны в отрицании старого, но им недоступен ни смысл настоящего, ни смысл будущего. Однако дело вовсе не в неспособности футуристов подняться над своим временем, а в том, что их появление оказалось возможным в результате беспрецедентного кризиса даже уже не искусства, а культуры как таковой. Пожалуй, в констатации и аргументации этого феномена и заключается смысл данной работы.

Суждения о кризисе культуры в данной работе относятся к наиболее важному ее фрагменту, обязывающему обратиться к положениям более ранней работы философа, а именно к его сочинению «Смысл творчества». По мнению философа, с некоторого времени культура расходится с жизнью, превращаясь в отвлеченную норму. Она обособляется от жизни, с ее помощью невозможно творить формы самой жизни. Под творчеством философ здесь понимает, разумеется, не только художественное творчество, но творчество жизни как таковой, оказываясь близким к положениям «философии жизни». Культура не позволяет создать из составляющих природу человека витальных инстинктов какую-то новую свою форму. Она просто их отвергает. В этом отрицании проявляется слабость культуры, ее неспособность переработать инстинкты. Но если культура перестала претворять витальные инстинкты, преобразовать их в культурные формы, то они стали проявляться помимо культуры в самостоятельных, т. е. варварских формах. Откуда это столь обращающее на себя в начале XX века варварство, принявшее во Второй мировой войне столь внушительные масштабы? Ведь эта война представляет тот же футуризм в его неэстетических формах, демонстрируя апофеоз механизации жизни, нацеленной на ее истребление.

Пытаясь понять генезис активизировавшегося варварства, Н. Бердяев находит ключ и к пониманию футуризма. Отвечая на этот вопрос, философ приходит к парадоксальному выводу, а именно: во вспышке варварства в его современных формах повинна сама культура, которая, обособляясь, оказалась бессильной преобразовать варварство. Последнее приходит не извне, оно составляет подпочву каждой культуры и в переходные эпохи активизируется. Если культура не справляется с существующим внутри нее варварством, то оно выходит на поверхность, и уже не культура, а именно варварство начинает диктовать стиль поведения и формы жизни. По сути дела, футуризм — это есть варварство в его современных формах, активно проявляющих себя, в том числе и в искусстве, самодовольно

подавая себя как последнее и самое верное слово в искусстве. Оно выходит из берегов культуры, утверждая себя вопреки ее императивам. Об этом свидетельствует в том числе и мировая война. Очевидно, что культура, оказывающаяся бессильной перед варварством, демонстрирует беспомощность еще до взрыва варварства. Последнему предшествует сознание упадка культуры, что получает выражение в том, что обычно в начале XX века подразумевается под понятием «декадентство». Варварство—оборотная сторона упадочности или декадентства. То и другое—две стороны кризиса культуры. Собственно, Н. Бердяев констатирует отчуждение культуры от жизни, которое пытались осмыслить представители «философии жизни» — от Г. Зиммеля до Х. Ортеги-и-Гассета. Как писал Х. Ортега-и-Гассет, нет культуры без жизни. Оторвавшаяся от жизни и замкнувшаяся в себе культура есть византизм (см.: *Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия?* М., 1991. С. 22).

Вместе с тем, касаясь эпох упадка в истории, и в частности упадка эпохи Серебряного века, философ далек от их критической оценки. Наоборот, он склонен констатировать их творческую продуктивность. По его утверждению, это утонченные и плодоносные эпохи. Так, декаданс античной культуры был плодотворным, он многое дал для духовной жизни нового христианского мира. Например, философией культурного упадка Античности стало такое мощное и все еще не утратившее авторитета направление, как неоплатонизм. Любопытно, что позитивный смысл философ находит не только в декадентстве, но и в варварстве, что не удивительно, ведь, скажем, в Античности эпохи упадка варварством оказывалось христианство. Упадочность предвосхищает и входит составной частью в обновляющее варварство. Собственно, этот тезис Н. Бердяева по-настоящему проясняет парадоксальный вывод А. Блока, сделанный в его статье «Кризис гуманизма» (1919). По мнению поэта, цивилизованные люди изнемогают и теряют культурную цельность. Выходом из этого, т. е. хранителями культуры, оказываются варварские массы. Умиравшая, обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, а ее спасителями — варварские массы. Когда А. Блок констатирует: «Так случилось с античным миром, так произошло и с нами», то он буквально повторяет сказанное Н. Бердяевым (*Блок А. Собр. соч. в 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 111*). Варварство предотвращает угасание культуры, помогает преодолеть упадочность, способствует исцелению культуры. Этот тезис философ развивает на примере европейской культуры рубежа XIX—XX веков, вошедшей, по его мнению, в стадию истощения жизненных сил. По мнению философа, приостановить возрождение и закат европейской культуры возможно лишь с помощью варварства. Когда варварство выходит на поверхность, становится ясно, что культура оказывается всего лишь тонким слоем. Таким варварством в европейской культуре на высшей, современной точке ее развития оказывается футуризм. Перед этим взрывом современного варварства опирающаяся на античные образцы старая нормативная, аполлоническая культура бессильна. Тем не менее в конечном счете она должна одолеть его. В этом заключается ее миссия. Но она это делает не с помощью возрождения архаики, бегства в докультурное состояние, чем увлекается современное искусство, а с помощью сближения искусства и с жизнью, и с религией. В особенности с религией, правда, при одном условии, если сама церковь сможет наконец-то решиться на творческую революцию, на которую она до сих пор не решалась. Иначе говоря, нужна новая Реформация. По мысли философа, религия также пронизана творческим пафосом и бог был первым творцом, т. е. художником. Правда, Новый завет скрывает истину о творческом предназначении человека. Новая реальность истории требует выявления этой истины. Она связана с осознанием творческого потенциала и истинного предназначения человека, связанного и с пониманием человека как творца и с

его оправданием через творчество. Этот вопрос со всей остротой и ставит культура начала истекшего столетия. Для того чтобы осуществилась теургия, в которой бы могли слиться художественные и религиозные порывы, точнее, чтобы художественный акт мог раскрыться как акт религиозный, необходимо, чтобы к творчеству оказалась способной и церковь. К сожалению, в этом смысле религиозная традиция остается по-прежнему косной и недостаточно революционной. Ведь в соответствии с этой традицией человек творцом не является, он всего лишь погрязший в грехе и нуждающийся в опеке церкви индивид. По мнению философа, необходимо выявить творческий потенциал религии, осознать его и реализовать в жизни. Необходим новый взгляд на человека. Именно это обстоятельство снимет вопрос об отчуждении культуры и, соответственно, кризисе искусства. Лишь с помощью теургии искусство окажется способным создавать не только художественные образы и произведения искусства, но и творить жизнь, т. е. преобразовать постоянно угрожающее ей внутреннее варварство. Спустя почти столетие можно констатировать, что в какой-то степени идея философа реализовалась в революциях и попытках творческого создания такого общества, которого в истории еще не существовало, но реализовалась драматически и вульгарно, что может лишь свидетельствовать о неспособности человека играть роль творца вообще или о первом и, следовательно, неудачном опыте такого эксперимента.

Н.А. Хренов

Кризис искусства

Много кризисов искусство пережило за свою историю. Переходы от античности к средневековью и от средневековья к возрождению ознаменовывались такими глубокими кризисами. Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни. Создается бессилие творческого акта человека, несоответствие между творческим заданием и творческим осуществлением. Наше время одинаково знает и небывалое творческое дерзновение и небывалую творческую слабость. Человек последнего творческого дня хочет сотворить еще никогда небывшее и в своем творческом исступлении переступает все пределы и все границы. Но этот последний человек не созда-

ету же таких совершенных и прекрасных произведений, какие создавал более скромный человек былых эпох.

С противоположных концов намечается кризис старого искусства и искание новых путей. В современном искусстве можно открыть стремления синтетические и стремления аналитические, направленные в стороны противоположные. И стремления к синтезу искусств, к слиянию их в единую мистерию, и противоположные стремления к аналитическому расчленению внутри каждого искусства, одинаково колеблют границы искусства, одинаково обозначают глубочайший кризис искусства. Синтетические стремления намечались уже у Ст. Малларме. И самым ярким украшением этих стремлений была музыкальная драма Р. Вагнера. Символисты были провозвестниками этих синтетических стремлений. Некоторые из них хотели вывести искусство из кризиса через возвращение к органической художественной эпохе. Искусства — продукт дифференциации. Они — храмового, культового происхождения, они развились из некоторого органического единства, в котором все части были подчинены религиозному центру. Многие символисты нашего поколения и поколения предшествующего мечтали о возвращении искусства значения литургического и сакрального. Сакральное искусство мира античного и мира средневекового, самых ярких органических эпох в истории человеческой культуры, оставалось для них манящим и пленительным, и зов прошлого был сильнее для них зова будущего. Мы переживаем конец Ренессанса, изживаем последние остатки той эпохи, когда отпущены были на свободу человеческие силы и шипучая игра их порождала красоту. Ныне эта свободная игра человеческих сил от возрождения перешла к вырождению, она не творит уже красоты. И остро чувствуется неизбежность нового направления для творческих сил человека. Слишком свободен стал человек, слишком опустошен своей пустой свободой, слишком обессилен длительной критической эпохой. И затосковал человек в своем творчестве по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистерии.

Самым блестящим теоретиком этих синтетически-органических стремлений является у нас Вячеслав Иванов. Футуристам должен он казаться наиболее пассеистом. Его проповедь соборности в искусстве обращена назад, к древним истокам искусства и культуры. Он — вечный александриец по своей настроенности, и, как александриец, переживает он соборность, органичность и сакральность древней, архаической Греции. Когда Вяч. Иванов проповедует теургическое искусство, то от проповеди его веет реминисценциями и отражениями старых культур. Велика теургическая идея. Но теургическое задание для современного искусства легко может превратиться в навязанную извне норму, добытую из

далекого прошлого. Соборность В. Иванова совсем не имманентна нашему времени, она ему совершенно трансцендентна. Сам В. Иванов — замечательный поэт, но его теоретические стремления в нашу несоборную эпоху могут оказаться опасными для автономии искусства. В живописи выразителем синтетических исканий был Чурлянис. Он выходит за пределы живописи как отдельного и самостоятельного искусства и хочет синтезировать живопись с музыкой. Он пытается в музыкальной живописи выразить свое космическое чувствование, свое ясновидческое созерцание сложения и строения космоса. Он значителен и интересен по своим исканиям. Но живопись Чурляниса не адекватна его видениям, она есть несовершенный перевод на чуждый язык. Он красочно беспомощен, живописно недостаточно одарен и историю живописи не обогащает новыми формами. Живопись Чурляниса — очень характерный пример того, как синтетические стремления могут действовать разрушительно на искусство и, во всяком случае, выражать глубокое недовольство искусством: стремление к синтезу искусства и навязывание искусству мистики могут разрушать художественную форму. Несоизмеримо более могуществен другой выразитель синтетических стремлений. Я имею в виду революционный гений Скрябина. Я не знаю в новейшем искусстве никого, в ком был бы такой испуленный творческий порыв, разрушающий старый мир и созидаящий мир новый. Музыкальная гениальность Скрябина так велика, что в музыке ему удалось адекватно выразить свое новое, катастрофическое мироощущение, извлечь из темной глубины бытия звуки, которые старая музыка отметала. Но он не довольствовался музыкой и хотел выйти за ее пределы. Он хотел сотворить мистиерию, в которой синтезировались бы все искусства. Мистиерию он мыслил эсхатологически. Она должна быть концом этого мира. Все творческие ценности того мирового эона, к которому мы подходим, войдут в мистиерию. И этот мир кончится, когда зазвучат звуки последней мистерии. Творческая мечта Скрябина неслыханна по своему дерзновению, и вряд ли в силах он был ее осуществить. Но сам он был изумительное явление творческого пути человека. Этот творческий путь человека сметает искусство в старом смысле слова, казавшееся вечным. Синтетические искания влекут к мистерии и этим выводят за границы не только отдельных искусств, но и искусства вообще. Что же делается с искусством в современных аналитических стремлениях?

Постижение глубочайшего кризиса искусства дают не синтетические искания, а искания аналитические. Искания синтеза искусства, искания мистерии, опыты возврата к искусству литургическому и сакральному представлены замечательными творцами и мыслителями, но в них многое сохраняется от старого и вечного

искусства, неокончательно поколеблена его основа. Встремлении к синтезу ничто не разлагается, космический ветер не сносит художников-творцов и художественные творения с тех вековых мест, которые им уготовлены в органическом строе земли. Даже в революционном искусстве Скрябина замечается не столько космическое разложение и распыление, сколько завоевания новых сфер. Но у Скрябина была даже слишком большая вера в искусство, и связь его с великим прошлым не была порвана. Совсем другую природу и другой смысл имеют явления, которые я называю аналитическими стремлениями в современном искусстве, расщепляющими и разлагающими всякий органический синтез и старого природного мира и старого художества. Кубизм и футуризм во всех его многочисленных оттенках являются выражениями этих аналитических стремлений, разлагающих всякую органичность. Эти явления последнего дня и последнего часа человеческого творчества окончательно разлагают старое прекрасное, воплощенное искусство, всегда связанное с античностью, с кристалльными формами плоти мира. Наиболее значительных результатов эти течения достигают в живописи.

Кубизм представлен гениальным художником Пикассо. Когда смотришь на картины Пикассо, то думаются трудные думы. «Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась. Кажется, что никогда уже не наступит космическая весна, не будет листьев, зелени, прекрасных покровов, воплощенных синтетических форм. Кажется, что после страшной зимы Пикассо мир не зацветет уже, как прежде, что эту зиму падают не только все покровы, но и весь предметный, телесный мир расшатывается в своих основах. Совершается как бы таинственное распластывание космоса. Все более и более невозможно становится синтетически-целостное художественное восприятие и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. Материальные покровы мира начали разлагаться и распыляться и стали искать твердых субстанций, скрытых за этим размягчением. В своем искании геометрических форм предметов, скелета вещей Пикассо пришел к каменному веку. Но это — призрачный каменный век. Тяжесть, скованность и твердость геометрических фигур Пикассо лишь кажущаяся. В действительности геометрические тела Пикассо, складные из кубиков скелеты телесного мира, распадутся от малейшего прикосновения. Последний пласт материального мира, открывшийся Пикассо-художнику по-

слесрывания всех покровов, — призрачный, а не реальный. Пикассо — беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты. Запленяющей и прельщающей женской красотой он видит ужас разложения, распыления. Он, как ясно видящий, смотрит через все покровы, одежды, напластования и там, в глубине материального мира, видит свои складные чудовища. Это — демонические гримасы скованных духов природы. Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, — там уже внутренний строй природы, иерархия духов. Живопись, как и все пластические искусства, была воплощением, материализацией. Высшие подъемы старой живописи давали кристаллизованную, оформленную плоть. Живопись была связана крепостью воплощенного физического мира и устойчивостью оформленной материи. Ныне живопись переживает небывалый еще кризис. Если глубже вникнуть в этот кризис, то его нельзя назвать иначе как дематериализацией, развоплощением живописи. В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. Все уже как будто изжито в сфере воплощенной, материально-кристаллизованной живописи. В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность. Живопись погружается в глубь материи и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности. У Пикассо колеблются границы физических тел. В современном искусстве дух как будто бы идет на убыль, а плоть дематериализуется. Это — очень глубокое потрясение для пластических искусств, которое колеблет самое существо пластической формы. Дематериализация в живописи может производить впечатление окончательного краха искусства. Кажется, что в самой природе, в ее ритме и круговороте что-то бесповоротно надломилось и изменилось. Мир меняет свои покровы. Материальные покровы мира были лишь временной оболочкой. Ветхие одежды бытия гниют и спадают.

Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, расплоставывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. Это новое ощущение мировой жизни пытается выразить футуристическое искусство. Кубизм был лишь одним из выражений этого космического вихря, смещающего все с своих мест. Футуризм во всех своих нарастающих разновидностях идет еще дальше. Это — сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира. В старом, казавшемся вечным искусстве образ человека

и человеческого тела имел твердые очертания, он был отделен от образов других предметов мира, от минералов, растений и животных, от комнат, домов, улиц и городов, от машин и от бесконечных мировых пространств. В искусстве футуристическом стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов, от огромного механизированного чудовища, именуемого современным городом. Маринетти провозглашает в своих манифестах: «Наши тела входят в диваны, на которые мы садимся, а диваны входят в нас. Автобус мечется на дома, мимо которых проезжает, и в свою очередь дома бросаются на автобус и сливаются с ним». Человеческий образ исчезает в этом процессе космического распыления и расплывания. Футуристы хотели бы с пафосом добыть и испепелить образ человека, всегда укреплявшийся отделенным от него образом материального мира. Когда зашатался в своих основах материальный мир, зашатался и образ человека. Дематериализующийся мир проникает в человека, и потерявший духовную устойчивость человек растворяется в разжиженном материальном мире. Футуристы требуют перенесения центра тяжести из человека в материю. Но это не значит, что их можно назвать материалистами в старом смысле слова. Человек исчезает, как исчезает и старая материя, с которой он был соотносителен. «Уничтожить «я» в литературе, т. е. уничтожить всякую психологию» — так формулирует один из пунктов своей программы Маринетти. «Человек не представляет больше абсолютного интереса. Итак, устранить из литературы. Заместить его наконец материей, сущность которой надо постигнуть порывами интуиции. Выслушать сквозь свободные объекты и капризные моторы дыхания чувствительность и инстинкты металлов, камней, дерева и пр. Заместить психологию человека, отныне исчерпанную, лирическим наваждением материи». «Нас интересует твердость стальной пластинки сама по себе, т. е. непонятный и нечеловеческий союз ее молекул и электронов, которые противятся, например, прониканию ядра. Теплота куска железа или дерева отныне более волнует нас, чем улыбка или слезы женщины». «Нужно, кроме того, давать тяжесть и запах предметам, чем до сих пор пренебрегали в литературе. Стараться, например, передать пейзаж запахов, воспринимаемых собакой. Прислушиваться к моторам и воспроизводить их речи. Материя всегда рассматривалась рассеянным, холодным я, чересчур занятым самим собою, полным предрассудков мудрости и наваждений человеческих». Вражда к человеку, к человеческому «я» явственно видна в футуристических манифестах Маринетти. Тут скрыто основное противоречие футуризма. Футуристы хотят развить ускоренное движение и отрицают источник творческого движения — человека. Неттогорычага, которым футуризм мог бы перевернуть

мир. Настоящего движения нет в футуризме, футуристы находятся во власти некоего мирового вихря, не ведая смысла происходящего с ними и, в сущности, оставаясь пассивными. Они захвачены каким-то процессом, кружатся в нем с все возрастающим ускорением, но активными творцами не являются. Они находятся во власти разложения материального мира. Футуризм имеет огромное симптоматическое значение, оно обозначает не только кризис искусства, но и кризис самой жизни. К сожалению, агитационные манифесты у футуристов преобладают над художественным творчеством. В этих манифестах выражают они свое изменившееся чувство жизни. Но они бессильны адекватно выразить это новое чувство жизни в произведениях искусства. Это творческое бессилие особенно чувствуется в футуристической поэзии и литературе. Совершается декристаллизация слов, расплавление слова, разрыв слова с Логосом. Но нового космического ритма, нового лада футуристы не улавливают. Беда футуризма в том, что он слишком обращен назад, отрицательно прикован к прошлому, слишком занят сведением с ним счетов и все не переходит к новому творчеству в свободе. Он есть лишь переходное состояние, скорее конец старого искусства, чем созидание нового искусства. Футуристы поверхностно своей ощутили глубочайшие процессы изменения в жизни человеческой и мировой. Но они пребывают в глубочайшем духовном невежестве, у них нет никакого духовного знания смысла происходящего, нет той напряженной духовной жизни, которая делала бы видимыми не только разложения старых миров, но и возникновения новых миров. Необходимо философски подойти к познанию футуризма.

Где искать жизненные истоки футуристических настроений и футуристических течений в искусстве? Что случилось в мире? Какой факт бытия породил новое жизнеощущение? Был какой-то роковой момент в человеческой истории, с которого начала разлагаться всякая жизненная кристалльность и жизненная устойчивость. Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватили и закрутил человека и человеческое творчество. Близоруко было бы не видеть, что в жизни человечества произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, какие раньше происходили в столетия. В старой красоте человеческого быта и человеческого искусства что-то радикально надломилось с этого критического момента, это гореволлюционное событие. Погибла архитектура — это лучшее выражение всякой органической художественной эпохи. Новое архитектурное творчество ознаменовывается лишь построением огромных вокзалов и гостиниц. Вся творческая энергия человека уходит на изобретение и построение автомобилей и аз-

ропланов, на изобретение способов ускоренного передвижения. Красота старого быта была статична. Храм, дворец, деревенская усадьба — статичны, они рассчитаны на устойчивость жизни и на медлительный ее темп. Ныне все стало динамическим, все статически-устойчивое разрушается, сметается скоростью механического движения. Но новый динамический стиль не создан, и является сомнение в возможности создания такого стиля. Декадентство было первоначальной стадией этого процесса. Но оно было обращено назад, в нем было болезненное, полное тоски восприятие процесса жизни, убивающего красоту. Декаденты — эстеты. Футуризм — последующая стадия этого процесса, он хочет быть обращенным вперед, в нем восторженное восприятие этого процесса жизни, полное отдавание себя этому процессу. Футуристы — антиэстеты. Что же случилось, откуда все пошло?

В мир победоносно вошла машина и нарушила вековой лад органической жизни. С этого революционного события все изменилось в человеческой жизни, все надломилось в ней. Это событие нельзя достаточно высоко оценить. Огромное значение его — не только социальное, но и космическое. Возрастание значения машины и машинности в человеческой жизни означает вступление в новый мировой эон. Ритм органической плоти в мировой жизни нарушен. Жизнь оторвалась от своих органических корней. Органическая плоть заменяется машиной, в механизм находит органическое развитие свой конец. Машинизация и механизация — роковой, неотвратимый космический процесс. Нельзя удержать старую органическую плоть от гибели. Лишь на поверхностный взгляд машинизация представляется материализацией, в которой погибает дух. Процесс этот не есть переход от более сложного органического к более простому неорганическому. При более глубоком взгляде машинизация должна быть понята как дематериализация, как распыление плоти мира, распластование материального состава космоса. Машина сама по себе не может убить духа, она, скорее, способствует освобождению духа из плена у органической природы. Машина есть распятие плоти мира. Победное ее шествие истребляет всю органическую природу, несет с собою смерть животным и растениям, лесам и цветам, все му органически, естественно прекрасному. Романтическая печаль о погибающей прекрасной плоти этого мира, цветах, деревьях, прекрасных человеческих телах, прекрасных церквях, дворцах и усадьбах бессильна остановить этот роковой процесс. Так свершается судьба плоти мира, она идет к воскресению и к новой жизни через смерть. Футуризм есть пассивное отражение машинизации, разлагающей и распяляющей стареющую плоть мира. Футуристы воспевают красоту машины, восторгаются ее шумом, вдохновля-

ются ее движением. Прелесть мотора заменила для них прелесть женского тела или цветка. Они находятся во власти машины и новых ощущений, с ней связанных. Чудеса электричества заменили для них чудеса божественно-прекрасной природы. Иных планов бытия, скрытых за физическими покровами мира, они не знают и не хотят знать. Отрицание потустороннего — один из пунктов футуристической программы. Поэтому они отражают лишь процесс разложения в физическом плане. В своем творчестве они воспринимают лишь осколки и клочья старой плоти мира, отражают смещения планов, не ведая смысла происходящего.

Лишь духовное знание человека может постигнуть переход от старого, разлагающегося мира к миру новому. Лишь творчески-активное отношение человека к стихийно совершающемуся процессу может порождать новую жизнь и новую красоту. Поколение футуристов всех оттенков слишком пассивно отражает этот стихийный процесс. В таких самоновейших течениях, как супрематизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно непохожий на весь природный мир. В ней не должно быть ни природы, со всеми ее образами, ни человека. Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это — освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего. Новозможен ли такой радикализм для футуристического сознания? Я думаю, что у футуристов это есть лишь бессильный творческий жест и значение его лишь симптоматическое. Футуризм по своему чувству жизни и по своему сознанию совсем не радикален, он — лишь переходное состояние, более конец старого мира, чем начало нового. Сознание футуристов остается на поверхности и никогда не проникает оно в глубь космических изменений. Они видят лишь поверхность совершающихся изменений и бурных мировых движений. То, что совершается в глубине, остается для них сокрытым. Они слишком рабски зависят от процессов разложения и распыления старой плоти мира, материальной его оболочки, чтобы они в силах были творить новый мир независимо от поразившего их внешнего процесса. Они находятся во власти процесса механизации, и творчество их полно этой машинной предметности. Они освободились от человеческих тел, от деревьев, морей и гор, но не могут освободиться от моторов, от электрического света, от аэропланов. Но ведь это тоже объективно-предметный мир. Из него творят футуристы, а не из творческого ничто человеческого духа. Творческий дух отрицается ими, они более верят в моторы и электрические лампы. Футуристы в том состоянии сознания, в котором они на-

ходятся, творят под властью мотора и отражают изменения, совершаемые мотором в мировой жизни. Источник движения не в них. Футуристы очень резки в своих выражениях, но в существе они безнадежно умеренны и зависимы от внешнего мира. И футуристам нужно противопоставить несоизмеримо больший радикализм и творческое дерзновение, выводящее за пределы этого мира. Пассеизм бессилён бороться с футуризмом. Возврат к старому искусству, к старой красоте воплощенного мира, к классическим нормам невозможен. Мир развивается в своих оболочках, переплощается. Искусство не может сохраниться в старых своих воплощениях. Оно должно будет творить новые, не материальные уже тела, должно будет перейти в иной план мира. Истинный смысл кризиса пластических искусств — в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости. Это есть радикальный разрыв искусства с античностью. В христианском мире все еще возможным оказывалось Возрождение, обращенное к античности. Формы человеческого тела остались неприкосновенными. Человеческое тело — античная вещь. Кризис искусства, при котором мы присутствуем, есть, по-видимому, окончательный и бесповоротный разрыв со всяким классицизмом.

Футуризм больше дал в живописи, чем в литературе. Литературный футуризм наиболее проявил себя в манифестах. Он беден художественным творчеством. Есть несколько талантливых поэтов, есть у них по несколько талантливых стихотворений. Но единственным замечательным футуристом в художественной прозе может быть назван Андрей Белый. Он принадлежит к поколению символистов и всегда исповедовал символическую веру. Но в художественной прозе А. Белого можно открыть образцы почти гениального футуристического творчества. Это чувствовалось уже в его симфониях. У А. Белого есть лишь ему принадлежащее художественное ощущение космического расплывания и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установленных границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего его мира. Один человек переходит в другого человека, один предмет переходит в другой предмет, физический план — в астральный план, мозговой процесс — в бытийственный процесс. Происходит смещение и смешение разных плоскостей. Герою «Петербурга» начинало казаться, что и он, и комната, и предметы той комнаты переплощались мгновенно из предметов реального мира в умопостигаемые символы чисто логических построений: комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувстви-

тельность телом в общий бытийственный хаос, называемый им вселенной; сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания». Этот отрывок может быть назван совершенно футуристическим по выражению в нем чувству жизни. Для А. Белого как писателя и художника характерно, что у него начинается кружение слов и созвучий и в этом вихре словосочетаний расплывается бытие, сметаются все грани. Стиль А. Белого всегда в конце концов переходит в неистовое круговое движение. Это вихревое движение А. Белый ощутил в космической жизни и нашел для него адекватное выражение в вихре словосочетаний. Это — непосредственное выражение космических вихрей в словах. В вихревом нарастании словосочетаний и созвучий дается нарастание жизненной и космической напряженности, влекущей к катастрофе. А. Белый расплавляет и расплывает кристаллы слов, твердые формы слова, казавшиеся вечными, и этим выражает расплавление и распыление кристаллов всего вещного, предметного мира. Космические вихри как бы вырвались на свободу и разрывают, расплывают весь наш осевший, отвердевший, кристаллизованный мир. Творчество А. Белого и есть кубизм в художественной прозе, по силе равной живописному кубизму Пикассо. И у А. Белого срываются цельные покровы мировой плоти, и для него нет уже целительных органических образов. В нем погибает старая, кристальная красота воплощенного мира и рождается новый мир, в котором нет еще красоты. В художественной прозе А. Белого все так же смещается со своего старого, казавшегося вечным места, как и у футуристов. А. Белый принадлежит новой эпохе, когда пошатнулось целостное восприятие образа человека, когда человек проходит через расщепление. Он погружает человека в космическую безмерность, отдает его на растерзание космических вихрей. Теряется граница, отделяющая человека от электрической лампы. Раскрывается астральный мир. Твердые границы физического мира охраняли противоположной стороны независимость человека, его собственные твердые границы, его кристальные очертания. Созерцание мира астрального, этого промежуточного мира между духом и материей, стирает границы, декристаллизует и человека и окружающий его мир. Все эти вихри — астральные вихри, а не вихри физического мира или мира человечески-душевного. Футуристическое мироощущение и футуристическое творчество А. Белого тем радикально отличается от других, футуристов, что оно связано у него с большим духовным ведением, с созерцанием иных планов бытия. Из духовной жизни прозревает А. Белый процесс космического распыления и изменения всего космического лада, а не из самой разлагающейся

материальности мира. Вот почему он улавливает новый космический ритм, и в этом сила его как художника. Искусство А. Белого мучительно, оно не радует непосредственно, как и все современное искусство. Он не достигает художественного катарсиса. Но А. Белый идет к иным мирам, в то время как футуристы в слепоте идут к зияющей пустоте. Нужно принять футуризм, постигнуть его смысл и идти к новому творчеству. Для этого же неизбежен переход на другой путь, в другой план, вне той линии, по которой развивается современное искусство.

Искусство должно быть свободно. Это — аксиома очень элементарная, из-за которой не стоит ужеломать копий. Автономность искусства утверждена навеки. Художественное творчество не должно быть подчинено внешним для него нормам, моральным, общественным или религиозным. Но автономия искусства совсем не означает того, что художественное творчество может или должно быть оторвано от духовной жизни и от духовного развития человека. Свобода не есть пустота. Свободное искусство вырастает из духовной глубины человека, как свободный плод. И глубоко и ценно то лишь искусство, в котором чувствуется эта глубина. Искусство свободно раскрывает всякую глубину и объемлет собой всю полноту бытия. Но те, которые слишком испугались гетерономных принципов в искусстве и подчинения его внешним нормам, думают спасти автономность искусства тем, что насильственно обрекают его на существование поверхностное и изолированное. Это и есть то, что я называю духовным невежеством. Человек, выброшенный на поверхность, человек распыленный ядром «я», разорванный на миги и клочья, не может создать сильного и великого искусства. Искусство неизбежно должно выйти из своего замкнутого существования и перейти к творчеству новой жизни. В этом должна быть признана правда синтетических стремлений в искусстве. Теургия, о которой мечтали лучшие символисты и провозвестники искусства религиозного, — последний предел человеческого творчества. Но сложны, мучительны и трагичны пути к теургии. Есть опасность слишком преждевременно и внешне понятого теургического искусства. Искусство не может и не должно быть подчинено никакой внешней религиозной норме, никакой норме духовной жизни, которая будет трансцендентной самому искусству. Таким путем может быть создано лишь тенденциозное искусство. В истинном же теургическом искусстве духовная жизнь человека будет просвечивать изнутри, и религиозность его может быть лишь совершенно имманентной. Р. Вагнер слишком верил в сакральность старой культуры, слишком верит в это и В. Иванов. Теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из

культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни. Путь к нему лежит не через охранение старого искусства и старой культуры, не через возврат к прошлому и не через реставрацию сакрального искусства античного и мира средневекового; путь к нему лежит через жертвенную решимость пройти тот процесс расщепления, расплавления и распыления, симптомы которого мы видим в кубизме и футуризме, и пережить этот космический вихрь с верой в неистребимость творческого духа человека, ядра «я», призванного к творческому делу в новую мировую эпоху. Футуристическая машинность есть лишь внешнее выражение глубинного метафизического процесса, изменение всего космического лада, наречение нового космического ритма, который придет из глубины. Новое теургическое творчество, которого не следует искусственно упреждать, лежит в другой линии, в духовном плане. Когда новые художники последние дни начинают вставлять свои картины газетные объявления и куски стекла, они доводят линию материального разложения до полного отказа от творчества. В конце этого процесса начинает разлагаться самый творческий акт творческого дерзновения — подменяется дерзким отрицанием творчества. Человек не пассивное орудие мирового процесса и всех происходящих в нем разложений, он — активный творец. Космическое расплавление не истребляет личного духа, не истребляет «я» человека, если дух человеческий делает героическое усилие устоять и творить в новом космическом ритме. Космическое расплавление может лишь способствовать выявлению и укреплению истинного ядра «я». Человеческий дух освобождается от старой власти органической материи. Машина клещами вырывает дух из власти у материи, разрушает старую скрепку духа и материи. В этом — метафизический смысл явления машины в мир. Этого не понимают футуристы. Они находятся более в погибающей материи, чем в освобождающемся духе. Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным.

Пафос футуризма — пафос скорости, упоенность ускорением движения. «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой скорости». Так восклицает Маринетти. Не футуристами выдумана скорость. Футуристы созданы скоростью. По истине мир вступил в эпоху ускоренного движения. Но футуристы воспринимают и выражают лишь внешнюю сторону этого ускорения в движении времени. Внутреннее движение, внутренняя скорость как будто бы остаются для футуристов закрытыми. Но для более ведающего зора ясно, что небывалое движение и небывалая скорость начинаются в глубине бытия и что источников

этого движения и этой скорости нужно искать внутри духовной жизни. Апокалиптические пророчества говорят об ускоренном времени. Ускоренное время, в котором развивается небывалое, катастрофическое движение, есть время апокалиптическое. Футуризм может быть понят как явление апокалиптического времени, хотя самими футуристами это может совсем не сознаваться. Но в апокалиптическом времени величайшие возможности соединяются с величайшими опасностями. То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира. Это более страшно и более ответственно, чем представляют себе футуристы. В поднявшемся мировом вихре, в ускоренном темпе движения все смещается своим местом, расковывается стародавняя материальная скованность. Но в этом вихре могут погибнуть и величайшие ценности, может не устоять человек, может быть разодран в клочья. Возможно не только возникновение нового искусства, но и гибель всякого искусства, всякой ценности, всякого творчества.

Нынешняя мировая война начата Германией как война футуристическая. Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве. Футуристические приемы ведения войны были предписаны Германией всему миру. Нынешняя война — машинная война. Она — в значительной степени результат возрастающей власти машины в человеческой жизни. Это — война индустриальная, в ней машина заменяет человека. Военное могущество Германии, ныне устрашающее весь мир, есть прежде всего могущество индустриально-машинное, техническое. В нынешней войне футуристы типа Маринетти могли бы открыть новое «великолепие мира, красоту скорости». Футуристический милитаризм не дорожит великими ценностями старого мира, старой красоты, старой культуры. Мы, русские, наименее футуристичны в этой войне, мы наименее приспособлены к ее машинности, к ее скорости, к ее вихревому движению, наиболее сохранили и старые душевные добродетели и старые душевные грехи и пороки. Мы все еще экстенсивны, а не интенсивны. В этом источник нашей слабости. В германском милитаризме футуристическая машинность и футуристическая быстрота движения доведены до высочайших добродетелей, до страшных футуристических добродетелей. Англия и Франция стараются в этом превзойти Германию, делают новые изобретения. Так вовлекается весь мир в военно-футуристический вихрь. И исконное варварство человечества, лежащее глубже всякой культуры, помогает выявлению этого жизненного футуризма. Но истоки мировой войны, имеющей такое футуристическое обличье, лежат глубже, в духовном плане, где она начинается и где кончается. Поистине

в космической жизни совершается духовная война и идет борьба за величайшие ценности. И лишь духовной войной человечество и народы могут быть спасены для новой жизни. Материальная война есть лишь выявления духовной войны. И вся задача в том, чтобы в этом мировом вихре сохранились образ человека, образ народа и образ человечества для высшей творческой жизни. Эта задача стоит в искусстве, эта же задача стоит и в жизни. Она противостоит футуристической жизни и футуристическому искусству. Ее выполнение не может быть достигнуто и призывами к прошлому, ни охранением этого прошлого. Футуризм должен быть пройден и преодолен и в жизни и в искусстве. Преодоление же возможно через углубление, через движение в другое измерение, измерение глубины, а не плоскости, через знание, не отвлеченное знание, а знание жизненное, знание-бытие.

Мы подходим к последней проблеме, которую ставит кризис искусства, проблеме, которая имеет огромное значение для всей нашей культуры. Я говорю об отношении варварства и упадочности. Человеческая культура на вершине своей имеет непреодолимый уклон к упадку, к декадансу, к истощению. Так было в великой античной культуре, которая, в сущности, есть вечный источник всякой культуры, так и в культуре нового мира. Культура постепенно отделяется от своего жизненного, бытийственного источника, и на вершине своей она противопоставляет себя жизни, бытию. Тогда наступает эпоха поздней культуры упадка, самой утонченной и прекрасной культуры. Это — красота отцветания, красота осени, красота, знающая величайшие противоположности, утерявшая цельность и непосредственность, но приобретающая мудрое знание не только одного своего, но и противоположного себе. Эпохи культурного утончения и культурной упадочности бывают также эпохами обострения сознания. Такие эпохи в высшей степени способны к ослабляющей, но в то же время и обогащающей рефлексии, к расщеплению и раздвоению, выводящему за грань всякой органической данности. Эпохи утонченные и упадочные не бесплодны для человеческого духа, в них есть свой мерцающий свет. Декаданс культуры дает огромный опыт и приоткрывает неведомое. Бессилие декаданса можно утверждать лишь с некоторой ограниченной и относительной точкой зрения. С более глубокой точки зрения декаданс античной культуры, дошедший до безвыходности, был глубоко плодотворен и много дал для духовной жизни нового, христианского мира. Неоплатонизм может быть назван философией культурного упадка целой мировой эпохи. Но неоплатонизм сыграл огромную положительную роль в духовной жизни человечества и играет ее и поныне. Христианство было спасающим духовным варварством в отношении к культур-

ной упадочности античного мира. Но упадочность таинственными путями вошла в это обновляющее и возрождающее варварство, без которого мир погиб бы окончательно. Варварство духа и варварство крови и плоти, черпающие силы из глубочайших темных истоков бытия, извлекающие соки из темных корней всякой жизни, из не просветленной и не претворенной еще культурной бездонности, должны могущественным потоком нахлынуть на человеческую культуру, когда в ней начинается упадок и истощение. Христианство должно было казаться варварством культурным людям склоняющегося к упадку античного мира. Это лишь ограниченное полезрение. В действительности христианство было откровением света, добытого из большей глубины бытия, до которой не доходил античный мир. Оно было величайшим претворением тьмы в свет, какое только знал мир. У гностиков произошло соединение всех старых откровений древних культур с новым, христианским откровением глубины бытия. Гностики видят не одно только, но и другое, они знают свет цельности и свет раздвоения, они соединяют откровения «варварства» и откровения «упадочности». В этом вечная мудрость гностического духовного типа. Это верно и для нашей эпохи.

Вся новая культура роковым образом склоняется к упадку и истощению. Конец XIX века на вершинах культуры породил ядовитые цветы декаданса. Цветы эти никогда не цветут долго, они быстро отцветают. Латинская раса, которая и была создательницей старой европейской культуры, в которой была никогда не прерывающаяся связь с античностью, ощутила великую усталость, в ней наступило истощение жизненных сил. Французское декадентство было последним прекрасным плодом культурного творчества этой великой и стареющей расы. Раса германская по сравнению с расой латинской была варварской, в ней не было этой древней связи с античностью, не было этих старых традиций. В культуре, созданной германцами, была новая глубина, но не было утонченности и не было раздвоенности, дающей позднюю мудрость заката. Германцы и были теми варварами, которые некогда хлынули на Рим, на античный мир и обновили кровь древних культурных рас. В германской расе, сохранившей и доныне в своей крови некое варварство, не так остро стоит проблема отношения варварства и упадочности, как в расе латинской. О, конечно, и германская культура будет вовлечена в процесс упадка, и это должно почувствоваться в связи с нынешней войной. Вся европейская культура на вершине своей должна ощутить истощение и упадок и должна искать обновления своих сил в варварстве, которое в нашу эпоху может быть скорее внутренним, чем внешним, т. е. более глубоким слоем бытия, еще не претворенным в культуру. Но мировая

культура так далеко зашла и так исчерпала себя, что она не может быть сама по себе силой, претворяющей тот поток тьмы, который хлынет из глубины бытия. На вершинах культуры, которая делается все более и более мировой, обнаруживается последнее варварство. Культура оказывается лишь очень тонким слоем. Это всего более ощутительно в латинской расе, у колыбели всей европейской культуры. Футуризм должен был народиться в Италии, сгибающейся под тяжестью своего великого культурного прошлого, обессиленной этим былым величием: футуризм и есть новое варварство на вершине культуры. В нем есть варварская грубость, варварская цельность и варварское неведение. Это варварство должно было прийти на смену упадочности. Но пришло оно не из очень большой глубины. Культура раздирает свои собственные покровы и обнажает не очень глубоко лежащий слой варварства. И вот громко зазвучали варварские звуки футуристической литературы из расщелины, образовавшейся от кризиса культуры и искусства. И почти нет надежды, что вечная нормативная культура, черпающая свои классические образцы из античности, одолеет эти варварские звуки, эти варварские жесты. Является такое чувство, что покровы культуры, вечно-классической культуры, канонической культуры, разодраны навеки и не может уже быть возрождения в старом смысле слова, которое всегда было возвратом к античности. Разрыв покровов культуры и глубокая в ней расщелина есть симптом некоего глубокого космического процесса. Мир меняет свои одежды и покровы. Культура и искусство как органическая ее часть есть лишь одежда мира, лишь покровы мира. Я говорю о культуре, которая сознает себя и конструирует себя как отличную от бытия, от жизни и противопоставляет себя бытию, жизни. Культура претворила изначальную варварскую тьму бытия в некое светлое царство, в котором она замыкается и которым гордится как самодовлеющим. Но культура в этом ее классическом смысле не есть единственный путь претворения тьмы в свет, не единственный путь оформления хаоса. Через культуру лежит путь вверх и вперед, а не назад, не к докультурному состоянию, это — путь претворения самой культуры в новое бытие, в новую жизнь, в новое небо и новую землю. Лишь на этом пути ворвавшиеся в культуру варварские звуки и варварские жесты могут быть соподчинены новому космическому ладу и новому космическому ритму. Не только искусство, но и все творчество человеческое безвозвратно погибнет и погрузится в изначальную тьму, если оно не станет творчеством жизни, творчеством нового человека и его духовным путем. Культурники и упадочники находятся в состоянии бессильного раздвоения, варвары-футуристы находятся в состоянии грубой цельности и неведения. К новой жизни, к новому

творчеству, к новому искусству прорываются те гностики нового типа, которые знают тайну цельности и тайну раздвоения, знают одно и знают другое, ему противоположное. Такое умудренное знание должно помочь преодолеть великий конфликт варварства и упадочности, который имеет много выражений и есть лишь проявление более глубокого трагического конфликта творчества жизни и творчества культуры. Выходом из него может быть лишь тот переход в новый мировой эон, в котором всякое творчество будет уже продолжением Божьего творения мира. Переход этот нельзя понимать внешне, и внутреннее понимание судьбы искусства не должно быть превращено в извне навязанную ему норму. Искусство, подобно всем сферам культуры, должно продолжать свое существование и до конца изживать свою судьбу. В мире будут еще творить стихи, картины и музыкальные симфонии, но в творчестве будет нарастать внутренняя катастрофа и изнутри просвечивать. Все свершается соразмерно с духовным возрастом человека и мира. Ныне же существует в мировой жизни разностный возраст и нельзя внешне и искусственно его упреждать. Сказано, что и в конце времен люди будут жениться и выходить замуж, будут торговать и покупать. И в высших сферах культурного творчества многое извне как бы останется по-старому, внутренне же все будет объято пламенем. И те, которые уже ощутили и познали действие этого пламени, несут великую ответственность и должны совершать работу духовного перерождения человека и внутреннего просветления всякого творческого его деяния.

*В кн.: Бердяев Н.
Философия творчества, культуры и искусства.
Т. 2. С. 399–419*

Флоренский П.А.

Флоренский Павел Александрович (1882–1937) – религиозный мыслитель, ученый энциклопедист. Родился в г. Евлахе (совр. Азербайджан). Учился во 2-й Тифлисской классической гимназии; накануне ее окончания пережил духовный кризис, приведший к возникновению интереса к религии и «математическому идеализму», объясняющему все закономерности бытия с помощью чистой математики. В 1900 году поступил на физико-математический факультет Московского университета на отделение чистой математики. Большое влияние на Флоренского оказал проф. Н.В. Бугаев (отец А. Белого) с его учением о «прерывных функциях» (аритмология) и теорией эволюционной монадологии. В своей работе «О символах бесконечности» (1904), ставшей первым трудом по теории множеств в России, Флоренский соединил идеи Бугаева и Г. Кантора, создателя теории множеств. Свое кандидатское сочинение «Об особенностях плоских кривых как местах нарушения ее непрерывности» Флоренский рассматривал как часть неосуществленной большой философско-математической работы «Прерывность как элемент мирозерцания». Параллельно занятиям математикой был активным участником студенческого Историко-филологического общества, созданного С.Н. Трубецким, и его же семинара по древней философии. Под его руководством Флоренский написал работу «Идея Бога в платоновском государстве». Под руководством Л.М. Лопатина, чьи лекции по психологии он слушал, создал работу «Учение Дж. Ст. Милля об индуктивном происхождении геометрических понятий».

В 1904 году по совету епископа Антония (Флоренсова) Флоренский поступил в Московскую духовную академию. В 1906 году в храме МДА он произнес проповедь «Вопль крови» – с протестом против казни лейтенанта Шмидта, за что был арестован и ненадолго заключен в Таганскую тюрьму. Написанное позднее кандидатское сочинение «О религиозной истине» легло в основание его магистерской диссертации. В 1908 году он был утвержден исполняющим должность доцента академии по кафедре истории философии. В 1911 году Флоренский был рукоположен ректором академии еп. Волоколамским Феодором (Поздеевским) в сан диакона, а затем – в сан священника. За время преподавания в академии (1908–1919) создал несколько оригинальных курсов лекций – по истории античной философии (прежде всего – Платона), кантовской философии, философии культа и культуры. Лишь некоторые разделы этих лекционных курсов были опубликованы. В 1908 году в сборнике «Вопросы религии» (вып. 2) появилась первая редакция книги «Столп и утверждение истины», ставшая основой магистерской диссертации «О духовной истине. Опыт православной теодицеи» (М., 1913. Вып. 1–2). В 1912 году был назначен редактором журнала «Богословский вестник», издававшегося МДА по 1917 год. В этом довольно но академическом издании публиковались статьи не только церковно-догматического характера, но и статьи философского, математического и литературного характера.

После защиты диссертации в 1914 году Павел Александрович стал магистром богословия и экстраординарным профессором академии по кафедре истории

философии. Вскоре отдельным изданием вышел главный труд Флоренского – «Стоп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи» (М.: Путь, 1914). В дальнейшем все основные философские работы ученого носят религиозный и богоискательский характер и тесно сближаются с работами богословскими. Это объясняется, по Флоренскому, тем, что слово «культура» происходит от корня «культ», а сам феномен культуры как символического пространства, пронизанного религиозными смыслами и интенциями, органически связан с религией и церковностью. В то же время ученый различал культ и культуру как ценности высшие и низшие и полагал религиозный культ – за пределами культуры. Точно так же различаются церковная догматика и религиозно-философские идеи (например, софиология, учение о Софии – Премудрости Божьей): они и связаны между собой, и различаются. В 1918 году Флоренский был приглашен в Комиссию по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры (ученый секретарь). Именно в это время он пишет фундаментальную работу «Обратная перспектива» (1919; впервые опубликована 45 лет спустя Ю.М. Лотманом в Трудах по знаковым системам – 3. Тарту, 1967, с некоторыми сокращениями). Идеи «Обратной перспективы» во многом послужили толчком для написания книги «Мнимости в геометрии» (М., 1922). И в том и в другом случае математические идеи, в изложении ученого тесно связаны с религиозно-философскими и эстетическими концепциями мыслителя.

Много внимания Флоренский уделяет истории искусства и музейному делу. С 1920 года он участвует в работе византийской секции Московского института историко-художественных исследований и музееведения при Российской Академии истории материальной культуры Наркомпроса, а также в организации Русского (ныне Государственного) исторического музея. В 1921 году Павел Александрович был избран проф. Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) по кафедре «Анализ пространственности в художественных произведениях» на печатно-графическом факультете. Помимо лекций по истории и теории искусства Флоренский создает здесь большую работу «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях». В это время он сотрудничает с литературно-художественным объединением «Маковец», печатается в одном именованном журнале (в 1922 году вышел лишь два номера, начем журнал прекратил свое существование; в нем Флоренский успел напечатать две свои программные статьи того времени: «Храмовое действо как синтез искусств» и «Небесные явления (Размышления о символике цветов)». Вскоре его увольняют из ВХУТЕМАСа за «пропаганду религии» в лекциях по истории изобразительного искусства. У него остается лишь физико-техническая область самореализации.

Работая с 1918 года в Сергиевом Посаде, в Троице-Сергиевой лавре, Флоренский одновременно преподавал в Сергиевском институте народного образования физику и математику. С этого времени большая часть научных интересов ученого смещается в сторону физико-технических наук. С 1920 года он начал работать на московском заводе «Карболит», а затем переходит на исследовательскую работу в Главэлектро ВСНХ РСФСР. В начале 1921 года он поступил в Карболитную комиссию ВСНХ, начал вести экспериментальные работы в Государственном экспериментальном электротехническом институте (ГЭИ), стал зав. лабораторией испытания материалов института, которую сам создал. С 1927 года Флоренский является одним из редакторов «Технической энциклопедии», для которой написал и опубликовал около 150 статей. Летом 1928 г. находился в ссылке в Нижнем Новгороде, где работал в радиолaborатории; по возвращении из ссылки продолжал работать в ГЭИ. За время работы в области науки и техники Флоренским были сделаны многочисленные открытия и изобретения в различных технических и естественнонаучных областях. В 1933 году был арестован по ложному

обвинению и осужден. Более года он работал в г. Сковородине в Забайкалье на мерзлотоведческой станции; в сентябре 1934 года был отправлен в Соловецкий лагерь, где в лаборатории занимался вопросами добычи йода и агар-агара из водорослей Северного Ледовитого океана. В декабре 1937 года дело Флоренского было пересмотрено, и он был расстрелян. Его огромное литературное, научное и философское наследие хорошо сохранилось и продолжает издаваться его наследниками и учениками, удивляя масштабами духовных исканий и культурным кругозором мыслителя.

И.В. Кондаков

Обратная перспектива

1. Исторические наблюдения

I

Внимание приступающего впервые к русским иконам XIV—XV веков, а отчасти и XVI, бывает поражено обыкновенно неожиданными перспективными соотношениями, особенно когда дело идет об изображении предметов с плоскими гранями и прямолинейными ребрами, как-то, например, зданий, столов и сиделищ, в особенности же книг, собственно Евангелий, с которыми обычно изображаются Спаситель и Святители. Эти особенности соотношения стоят вопиющим противоречием с правилами линейной перспективы и точки зрения этой последней не могут не рассматриваться как грубые безграмотности рисунка.

При более внимательном разглядывании икон нетрудно бывает подметить, что и тела, ограниченные кривыми поверхностями, тоже переданы в таких ракурсах, которые исключаются правилами перспективного изображения. Как в криволинейных, так и вогнутых телах иконы нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий у них бывают показаны совместно обе боковые стены; у Евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо — изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми впереди как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутости плоскостей, которым, напротив, естественно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы сгорбленных фигур деисусного ряда, спина и грудь, одновременно представленные у св. Прохора, пишущего под руководством апостола Иоанна Богослова, и другие ана-

логичные соединения поверхностей профиля и фаса, спинной и фронтальной плоскостей и т. д. В связи с этими дополнительными плоскостями параллельные и не лежащие в плоскости иконы, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив, расходящимися. Одним словом, эти и подобные нарушения перспективного единства того, что изображается на иконе, настолько явны и определены, что на них первым делом укажет самый посредственный ученик, хотя бы лишь мимоходом и из третьих рук отведавший перспективы.

Но, странное дело: эти «безграмотности» рисунка, которые, по-видимому, должны были бы привести в ярость всякого зрителя, понявшего «наглядную несообразность» такого изображения, напротив того, не вызывают никакого досадного чувства и воспринимаются как нечто должное, даже нравятся. Мало того: когда иконы две или три, приблизительно одного периода и более или менее одинакового мастерства письма удаётся поставить рядом друг с другом, то зритель с полной определенностью усматривает огромное художественное превосходство в той из икон, в которой нарушение правил перспективы наибольшее, тогда как иконы более «правильного» рисунка кажутся холодными, безжизненными или лишенными ближайшей связи с реальностью, на них изображенною. Иконы, для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие, всегда оказываются с перспективным «изъяном». А иконы, более удовлетворяющие учебнику перспективы, — бездушны и скучны. Если позволить себе временно просто забыть о формальных требованиях перспективы, то непосредственное художественное чутье ведет каждого к признанию *превосходства* икон, перспективность нарушающих.

Тут может возникнуть предположение, что нравится собственно не способ изображения, как таковой, а наивность и примитивность искусства, еще детски-беззаботного по части художественной грамотности: бывают любители, склонные объявить иконы милым детским лепетом. Но нет: принадлежность икон с сильным нарушением правил перспективы именно высоким мастерам, тогда как меньшее нарушение этих самых правил свойственно преимущественно мастерам второго и третьего разряда, побуждает обдумать, *не наивно ли самое суждение о наивности икон*. С другой стороны, эти нарушения правил перспективы так настойчивы и часты, так, я бы сказал, систематичны, и при этом упорно систематичны, что невольно рождается мысль о неслучайности этих нарушений, об особой системе изображения и восприятия действительности, на иконах изображаемой.

Как только эта мысль появилась, у наблюдателей икон рождается и постепенно крепнет твердое убеждение, что эти нарушения правил перспективы составляют применение сознательного приема иконописного искусства и что они, хороши ли, плохи ли, весьма преднамеренны и сознательны.

Это впечатление сознательности сказанных нарушений перспективы чрезвычайно усиливается от подчеркнутости обсуждаемых особенных ресурсов,— применением к ним особенных же расцветок или, как говорят иконописцы, раскрышек: особенности рисунка тут не только не проскальзывают мимо сознания через применение в соответственных местах каких-нибудь нейтральных красок или смягченные общим цветовым эффектом, но, напротив того, выступают как бы вызовом, почти крича на общем красочном фоне. Так, например, дополнительные плоскости зданий-палат не только прячутся в тени, но, напротив, бывают нередко окрашены в цвета яркие и притом всемирные, нежели плоскости фасадов. Наиболее же настойчиво заявляет о себе в таких случаях тот предмет, который разнообразными приемами и без того наиболее выдвигается вперед и стремится быть живописным центром иконы—Евангелие; образ его, обычно расписываемый киноварью, является самым ярким местом иконы и тем чрезвычайно резко подчеркивает свои дополнительные плоскости.

Таковы приемы подчеркивания. Эти приемы тем более сознательны, что они стоят, к тому же, в противоречии с обычной расцветкой предметов и, следовательно, не могут быть объясняемы натуралистическим подражанием тому, что обычно бывает. Евангелие не имело обычно киноварного обреза, а боковые стены здания не красились в цвета иные, чем фасад, так что в своеобразии их расцветки на иконах нельзя не видеть стремления подчеркнуть дополнительную этих плоскостей и неподчинение их ракурсам линейной перспективности как таковым.

II

Указанные приемы носят общее название обратной, или обращенной перспективы, а иногда—и перспективы извращенной, или ложной. Но обратная перспектива не исчерпывает многообразных особенностей рисунка, а также и светотени икон. Как ближайшее распространение приемов обратной перспективы, следует отметить разноцентренность в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место. Тут одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая—с своей особой точки зрения, т.е. со своим особым центром перспективы; а иногда и со своим особым

горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной. Эта сложная разработка перспективных ракурсов бывает не только в палатном письме, но и в ликах, хотя она проведена обычно не с очень большою настойчивостью, умеренно и не крикливо, и потому может сойти здесь за «ошибки» рисунка; зато в других случаях все школьные правила опрокидываются с такою смелостью, и столь властно подчеркивается их нарушение, а соответственная икона так много говорит о себе, о своих художественных достижениях непосредственному художественному вкусу, что не остается никакого сомнения: «неправильные» и взаимно-противоречивые подробности рисунка представляют сложный художественный расчет, который, если угодно, можно называть дерзким, но — никак не наивным. Что скажем мы, например, об иконе Спаса Вседержителя в Лаврской ризниц¹, на которой голова отвернута вправо, но с правой же стороны имеет дополнительную плоскость, причем ракурс левой стороны носа меньше правого и т. п.? Плоскость носа настолько явно повернута в сторону, а поверхности мени и висков развернуты, что не было бы затруднительно забраковать такую икону, если бы не — вопреки ее «неправильности» — изумительная выразительность и полнота ее. Это впечатление осознается с полною определенностью, если мы взглянем тут же, в Лаврской ризнице, на другую², подобную же рисунком, переводом, размерами и красками икону того же наименования, но написанную почти без вышеупомянутых отступлений от правил перспективы и школьно — гораздо более правильную: эта последняя икона в сравнении с первой представляется бессодержательною, невыразительною, плоскостною или лишенною жизни, так что не остается сомнения, при общем разительном их сходстве, что перспективные правила нарушения — не есть терпимая слабость иконописца, а положительная сила его, — именно то, вследствие чего первая из рассмотренных икон неизмеримо выше второй, неправильная выше правильной.

Далее, если обратиться к светотени, то и тут мы находим в иконах своеобразное распределение теней, подчеркивающее и выделяющее несоответствие иконы изображению, требуемому натуралистическою живописью. Отсутствие определенного фокуса света, противоречивость освещений в разных местах иконы, стремление выдвинуть массы, которые должны были бы быть затемненными, — это опять неслучайности и не промахи мастера-примитивиста, но художественные расчеты, дающие максимум художественной изобразительности.

К числу подобных же средств иконописной изобразительности следует отнести еще линии так называемой разделки, делаемые иным цветом, нежели цвет раскрышки соответственного

места иконы, а чаще всего металлически-блестящими— золотую или, очень редко, серебряную ассисткой или твореным золотом. Этим подчеркиванием цвета линий разделки мы хотим сказать, что иконописец сознательно обращает на нее внимание, хотя она не соответствует ничему физически зримому, т.е. какой-нибудь аналогичной системе линий на одежде или седалище, например, но есть лишь система линий потенциальных, линий строения данного предмета, подобных, например, линиям силы электрического или магнитного поля, или системам эквипотенциальных или изотермических и тому подобных кривых. Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его, с большею силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе невидимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу,— линии заданных глазу движений при созерцании им иконы. Эти линии — схема воспостроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это— силовые линии, линии натяжений, т.е., иными словами— не складки, образующиеся от натяжения, еще не складки, но складки лишь в возможности, в потенции,— те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще. Начертанные на дополнительной плоскости линии разделки выявляют сознанию структурный характер этих плоскостей, и, следовательно, помогают, не ограничиваясь пассивным созерцанием этих плоскостей, понять функциональное отношение таковых к целому и, значит, дают материал особенную остроту заметить неподчиненность подобных ракурсов требованиям линейной перспективы.

Мы не будем говорить о других, второстепенных приемах иконописи, которыми она подчеркивает свою неподсудность законам линейной перспективы и сознательность своих перспективных нарушений. Упомянем лишь об описи, обводящей рисунок, и потому чрезвычайно подчеркивающей его особенности — об оживках, движках и отметинах, а также пробелах, выявляющих выпуклости и потому акцентирующих все неровности, которым не следовало бы быть видными, и т. д. Можно думать, сказанного достаточно, чтобы напомнить всем, приглядывавшимся к иконам, уже имеющийся запас впечатлений о неслучайности отступлений от правил перспективы и, мало того, об эстетической плодотворности таких нарушений.

III

И теперь, после такого напоминания, перед нами встает вопрос о смысле и о правомерности этих нарушений. Т. е., другими словами, перед нами встает сродный вопрос о границах при-

менения и о смысле перспективы. В самом ли деле перспектива, как натопритязаютеесторонники, выражаетприродувещейипотомудолжнавсегдаивездебытьрассматриваемакакбезусловная предпосылка художественной правдивости? Или же это есть только схема, и притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира, связанному с вполне определенным жизненным чувством и непониманием? Или еще: есть ли перспектива, перспективный образ мира, перспективное истолкование мира — естественный, из существа его вытекающий образ, истинное слово мира, или же это — только особая орфография, одна из многих конструкций, характерная для создавших ее, свойственная веку и непониманию придумавших ее и выражающая собственный их стиль, — но вовсе не исключающая иных орфографий, иных систем транскрипций, соответствующих непониманию и стилю иных веков? И при этом, может быть, транскрипций, более связанных с существом дела, — во всяком случае так, что нарушение этой, перспективной, хотя бы столь же мало мешает художественной истине изображений, как грамматические ошибки в письме святого человека, — жизненной правде излагаемого им опыта?

Чтобы ответить на наш вопрос, дадим прежде всего историческую справку, а именно, уясним себе исторически, насколько, в самом деле, изобразительность и перспектива между собою неразрывны.

Вавилонские и египетские плоские рельефы не обнаруживают признаков перспективы, как не обнаруживают они, впрочем, и того, что в собственном смысле следует называть обратной перспективою; разноцентренность же египетских изображений, как известно, чрезвычайно велика и канонична в египетском искусстве; всем памятна профильность лица и ног при повороте плечей и груди египетских рельефов и росписей. Но во всяком случае в них нет прямой перспективы³, между тем поразительная правдивость портретных и жанровых египетских скульптур показывает огромную наблюдательность египетских художников, и если правила перспективы в самом деле так существенно входят в правду мира, как о том твердят их сторонники, то было бы совершенно непонятно, почему не заметил перспективы и как мог не заметить ее изощренный глаз египетского мастера. С другой стороны, известный историк математики Мориц Кантор отмечает, что египтяне обладали уже геометрическими предусловиями перспективных изображений. Знали они, в частности, геометрическую пропорциональность и притом подвинулись в этом отношении так далеко, что умели, где требуется, применять увеличенный или уменьшенный масштаб. «Едва ли поэтому не покажется поразительным, что

египтяне не сделали дальнейшего шага и не открыли перспективы. Как известно, в египетской живописи нет никакого следа ее, хотя можно признавать религиозные или иные основания тому, но остается уверенным геометрический факт, что египтяне не пользовались приемом мыслить расписную стену как вставленную между смотрящим глазом и изображаемым предметом и соединять посредством линий точки пересечения этой плоскости с лучами, направленными к тому предмету»⁴.

Мимоходом оброненное замечание Морица Кантора о религиозных основаниях бесперспективности египетских изображений весьма достойно внимания. В самом деле, египетское искусство, насчитывающее тысячелетия в своем прошлом, получило строго канонический характер и отлилось в непреложные иератические формулы, может быть, по внутреннему смыслу своему не слишком далекие от иероглифических надписей, как и надписи, в свой черед, не слишком отошли от метафизической образительности. Разумеется, египетское искусство не нуждалось ни в каких новшествах и постепенно все более замыкалось в себе. Перспективные соотношения, если бы они и были подмечены, не могли быть допущены в самозамкнутый круг канонов египетского искусства. Отсутствие прямой перспективы у египтян, как, хотя и в другом смысле, у китайцев, доказывает скорее зрелость и даже старческую перезрелость их искусства, нежели младенческую его неопытность, — освобождение от перспективы или изначально не признание ее власти, как увидим, характерной для субъективизма и иллюзионизма, — ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности. Напротив, когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика общего народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением отдельного лица с его отдельной точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент, — тогда появляется их характерная для отъединенного сознания перспективность; но притом — все же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве прикладном, как момент декоративности, имеющий своим заданием не истинность бытия, а правдоподобие казания.

Замечательно, что именно Анаксагору, тому Анаксагору, который пытался само-живые божества Солнце и Луну превратить в раскаленные камни, а божественное миротворчество подменить центральным вихрем, в котором возникли светила, именно этому Анаксагору Витрувий приписывает изобретение перспективы, и притом в так называемой древними *скинографии*, т.е. в росписи театральных декораций. По сообщению Витрувия⁵, когда при-

близительно около 470 года до Р. Х. Эсхил ставил в Афинах свои трагедии, а известный Агафархустроил ему декорации и написал о них трактат «Commentarius», то именно по этому поводу Анаксагор и Демокрит получили побуждение выяснить этот самый предмет—писание декораций—научно. Вопрос, поставленный ими, заключался в том, как должны быть проведены на плоскости линии, чтобы, при принятии известного центра, лучи, проведенные к ним из глаза, соответствовали лучам, проведенным из глаза, находящегося на том же месте, к соответственным точкам самого здания,—так, чтобы изображение на ретине от предмета подлинного, выражаясь по-современному, вполне совпадало с таковым же от декорации, представляющей этот предмет.

IV

Итак, перспектива возникает не в чистом искусстве и выражает, по самому первоначальному своему заданию, отнюдь не живое художественное восприятие действительности, а придумывается в области искусства прикладного, точнее говоря, в области театральной техники, привлекающей на свою службу живопись и подчиняющей ее своим задачам. Соответствуют ли эти задачи задачам чистой живописи — этот вопрос не *нуждается в ответе*. Ведь живопись имеет задачу не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектуры, ее материала, ее смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектуры и ее — созерцающему глазу художника дается в живом соприкосновении с реальностью, вживанием и вчувствованием в реальность. Между тем театральная декорация хочет, насколько возможно, *заменить* действительность — ее видимостью; эстетичность этой видимости есть внутренняя связанность ее элементов, нововсенесимволическое знаменование первообраза через образ, воплощенный средствами художественной техники. Декорации есть обман, хотя бы и красивый, чистая же живопись есть или, по крайней мере, хочет быть прежде всего правдою жизни, жизнь не подменяющая, но лишь символически знаменующая ее глубочайшей реальности. Декорации есть ширма, застязая свет бытия, а чистая живопись есть открытое настезь окно в реальность. Для рационалистического ума Анаксагора и Демокрита — изобразительного искусства как символа реальности не могло быть, да и не требовалось: как для всякого «передвижничества» мысли, — если позволить себе из этого мелкого явления русской жизни сделать историческую категорию, — им требовалась не правда жизни, дающая постижение, а внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий — не творческие основы жизни, а

имитация жизненной поверхности. До того греческая сцена лишь ознаменовывалась «картинами и тканями»⁶, теперь стала чувствоваться нужда в *иллюзии*. И вот, предполагая, что зритель или декоратор-художник прикован, воистину, как узник платоновской пещеры, к театральной скамье и не может, а равно и не должен, иметь непосредственного, жизненного отношения к реальности, — как бы стеклянной перегородкой отделен от сцены и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни и, главное, с парализованною волею, ибо самое существо обмирщенного театра требует безвольного смотрения на сцену, как на некоторое «не вправду», «не на самом деле», как на некоторый пустой обман, — эти первые теоретики перспективы, говорю, дают правила наивящего обмана театрального зрителя. Анаксагори и Демокрит живого человека подменяют зрителем, отравленным курарэ, и уясняют правила обмана такого зрителя. Сейчас нам нет надобности оспаривать; временно согласимся: для зрительной иллюзии такого больного, лишённого большей части общечеловеческой жизни, эти приемы перспективного изображения действительно имеют свой смысл.

Следовательно, мы должны признать установленным, что, по крайней мере, в Греции в V веке до н.э. перспектива была известна, и, если в том или другом случае, она все же не применялась, то, явное дело, это происходило вовсе не от неизвестности ее начал, а по каким-то иным, более глубоким побуждениям, и именно побуждениям, исходящим из высших требований чистого искусства. Да и было бы крайне невероятным и несоответствующим состоянию математических наук и высшей геометрической наблюдательности и зооцентричного глаза древних — предположить, что они не заметили, якобы присущей нормальному зрению, перспективности образа мира или же не сумели вывести соответственных простых применений из элементарных теорем геометрии: было бы очень трудно усомниться в том, что, когда они не применяли правил перспективы, то это делалось потому, что они просто не хотели их применять, считали *излишними* и антихудожественными.

(...) Схема истории искусств и истории просвещения вообще, как известно, начиная с эпохи Возрождения и почти до наших дней, неизменно одна и та же, и притом чрезвычайно простая. В основе ее лежит непоколебимая вера в безусловную ценность, в окончательную завершенность и, так сказать, канонизированность, вознесенность почти в область метафизическую, буржуазной цивилизации второй половины XIX века, т. е. кантовская, хотя бы и не прямо от Канта берущаяся ориентировка. Поистине, если где можно говорить об идеологических надстройках над

экономическими формами жизни, так это здесь, у историков культуры XIX века, слепо уверовавших в абсолютность мелкой буржуазности и расценивающих всемирную историю по степени близости ее явлений к явлениям второй половины XIX века. Так и в истории искусства: все то, что похоже на искусство этого времени или движется к нему, признается положительным, остальное же все—падением, невежеством, дикостью. При такой оценке делается понятной восторженная похвала, нередко срывающаяся с уст почтенных историков: «совсем по-современному», «лучше не могли бы сделать и тогда-то», причем указывается какой-нибудь год, близкий ко времени самого историка. Действительно, для них, уверовавших в современность, неизбежно полное доверие к своим современникам, подобно тому, как провинциалы науки глубоко убеждены, что окончательною истиною в науке «признана» (как будто есть какой-то вселенский собор для формулирования догматов в науке) та или другая книжка. И тогда понятно, что античное искусство, переходящее от святых архаиков через посредство прекрасного к чувственному и, наконец, к иллюзионистическому, таким историкам кажется *развивающимся*. Средневековье, решительно обрывающееся задачами иллюзионизма и ставящее своею целью не созидание подобий, а символы реальности, кажется падающим. И, наконец, искусство Нового Времени, начинающееся Возрождением, и тут же, по молчаливому перемигиванию, по какому-то току взаимного соглашения, решившее подменить созидание символов — построением подобий, это искусство, широкой дорогой приведшее к XIX веку, кажется историкам бесспорно совершенствующимся. «Как же это может быть плохо, если непреложною внутренней логикой это привело к вам, ко мне?»— такова истинная мысль наших историков, если ее выразить без жеманства.

И они глубоко правы в сознании прямой связи, и притом— не внешне-исторической только, а внутренне-логической, трансцендентальной связи между посылками времени Возрождения и жизни непониманием самого недавнего прошлого, точно так же, как они глубочайше правы в своем ощущении полной несоединимости предпосылок средневековых и мировоззрения только что указанного. Если просуммировать все то, что говорится в формальном отношении против искусства Средневековья, то оно сводится к упреку: «Нет понимания пространства», а этот упрек, в раскрытом виде, означает, что нет пространственного единства, нет схемы эвклидово-кантовского пространства, сводящейся, в пределах живописи, — к линейной перспективе и пропорциональности, а точнее говоря— кодной перспективе, ибо пропорциональность— лишь ее частность.

При этом предполагается (и — что самое опасное — бес­сознательно), предполагается самособоюразумеющимся или где­то и кем-то абсолютно доказанным, что никаких форм в природе не существует, — не существует как живущих каждая своим мир­ком, — и бо вообще не существует никаких реальностей, имеющих в себе центри потому подлежащих своим законам, что по сему все зримое и воспринимаемое есть только простой материал для за­полнения некоторой общей, извне на него накладываемой схемы упорядочения, каковою служит канто-эвклидовское пространство, и что, следовательно, все формы природы суть только кажущиеся формы, накладываемые на безличный и безразличный материал схемою научного мышления, т. е. суть как бы клеточки разграф­ления жизни, — и не более. И, наконец, предпосылка логически первая — о качественной однородности, бесконечности и бес­предельности пространства, о его, так сказать, бесформенности и неиндивидуальности. Нетрудно видеть, что эти предпосылки отрицают и природу и человека зараз, хотя и коренятся, по на­смешке истории, в лозунгах, которые назывались «натурализм» и «гуманизм», а завершились формальным провозглашением «прав человека и природы».

Сейчас не место устанавливать или даже разъяснять связь возрожденческих сладких корней кантовскими горькими плодами. Достаточно известно, что кантианство, по пафосу свое­му, есть именно углубленное гуманитарно-натуралистическое жизнеописание Возрождения, а по обхвату и глубине — само­сознание того исторического фона, который называет себя «но­вым европейским просвещением» и не без права кичился еще недавно своим фактическим господством. Но в новейшее вре­мя мы уже научаемся понимать мнимую окончательность этого просвещения и узнали как научно-философски, так и истори­чески, а в особенности художественно, что все те пугала, кото­рыми нас отпугивали от Средневековья, выдуманы самими же историками, что в Средневековье течет полноводная и содер­жательная река истинной культуры, со *своею* наукою, со своим искусством, со *своею* государственностью, вообще со всем, что принадлежит культуре, но именно, со своим, и притом примы­кающим к истинной античности. И предпосылки, которые счи­таются непреложными в жизни непонимания Нового Времени, тут, как и в древности (да, как и в древности!), не только считаются непреложными, а отвергаются, не по малой сознательнос­ти, а по существу устремления воли. Пафос нового человека — избавиться от всякой реальности, чтобы «хочу» законодательст­вовало вновь строящейся действительностью, фантазмагорич­ной, хотя и заключенной в разграфленные клетки. Напротив, па-

фос античного человека, как и человека средневекового, — это приятие, благодарное признание и утверждение всяческой реальности как блага, ибо бытие — благо, а благо — бытие: пафос средневекового человека — утверждение реальности в себе и вне себя, и потому — объективность. Субъективизму нового человека свойственен иллюзионизм: напротив, нет ничего столь далекого от намерений и мыслей человека средневекового (а корни его в античности), как творчество подобий и жизнь среди подобий. Для нового человека, — возьмем откровенное его признание устами марбургской школы*, — действительность существует лишь тогда и постольку, когда и поскольку наука *соблаговолит* разрешить ей существовать, выдав свое разрешение в виде сочиненной схемы, схема же эта должна быть решением юридического казуса, почему данное явление может считаться всецело входящим в заготовленное разграфление жизни и потому допустимым. Утверждается же патентная действительность — только канцелярии Г. Когена, и без его подписи и печати недействителен.

То, что у марбуржцев высказывается откровенно, составляет дух возрожденской мысли, и вся история Просвещения в значительной мере занята войною с жизнью, чтобы всецело ее придумать системой схем. Но достоин внимания и глубочайшего внутреннего смеха, что это искажение, эту порчу естественного человеческого способа мыслить и чувствовать, это перевоспитание в духе нигилизма, новый человек усиленно выдает за возвращение к естественности и за снятие каких-то и кем-то якобы наложенных на него пут, причем, по истине, стараясь выскрестить человеческой души письма истории, продырявливает самую душу.

Древний и средневековый человек, например, прежде всего знает, что для того, чтобы хотеть — надо быть, быть реальностью и притом среди реальностей, на которые надо опираться: он — глубоко-реалистичен и твердо стоит на земле, не в пример человеку новому, считающемуся лишь со своими хотениями и, по необходимости, с ближайшими средствами их осуществления и удовлетворения. Понятно отсюда, что предпосылки реалистического жизнепонимания были и всегда будут: есть реальности, т. е. есть центры бытия, некоторые сгустки бытия, подлежащие своим законам, и потому имеющие каждый свою форму; посему, ничто существующее не может рассматриваться как безразличный и пассивный материал для заполнения каких бы то ни было схем, а тем более считаться со схемой эвклидово-кантовского пространства; и потому формы должны постигаться по своей жизни, через себя изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее

*Имеется в виду марбургская школа неокантианства, видным представителем которой был упомянутый ниже Герман Коген (1842—1918).

распределенной перспективы. И, наконец, самое пространство — не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность строения (...).

XVII

Итак, изображение, по какому бы принципу ни устанавливалось соответствие точки изображаемого и точек изображения, неминуемо только *означает, указывает, намекает*, наводит на представление подлинника, но ничуть не дает этот образ в какой-то копии или модели. От действительности к картине, в смысле сходства, нет места: здесь зияние, перескакиваемое первый раз творящим разумом художника, а потом — разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину.

Эта последняя, повторяем, не только не есть удвоение действительности, в ее полноте, но неспособна даже дать геометрическое подобие вещи: она есть необходимо символ символа, поскольку сама кожа есть только символ вещи. От картины созерцатель идет к коже вещи, а от кожи — к самой вещи.

При этом открывается живописи, принципиально взятой, безграничное поле возможностей. Эта широта размаха зависит от свободы устанавливать соответствие точек поверхности вещей с точками полотна на весьма различных основаниях. Ни один принцип соответствия не дает изображения хотя бы геометрически адекватного изображаемому и, следовательно, различные принципы, не имея ни один единственного возможного преимущества — быть принципом адекватности — каждый по-своему применим, со своими выгодами и своими недостатками. В зависимости от внутренней потребности души, однако, отнюдь не под принудительным давлением извне, избирается эпоха, или даже индивидуальным творчеством в соответствии с задачами данного произведения известный принцип соответствия, — итогом автоматически вытекают из него все его особенности, как положительные, так и отрицательные. Совокупность этих особенностей напластовывает первую формацию того, что называем мы в искусстве стилем и манерою. В выборе принципов соответствия отношение творящего художника к миру и потому самая глубина его миропонимания и жизненности.

Перспективное изображение мира есть один из бесчисленных возможных способов установки означенного соответствия, и притом способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных условий, которыми определяются его возможность и границы его применимости.

Чтобы понять ту жизненную ориентировку, из которой с необходимостью следует и перспективность изобразительных искусств, надлежит расчлененно высказать предпосылки художника-перспективиста, молчаливо подразумеваемые при каждом движении его карандаша. Это суть:

Во-первых, вера в то, что пространство реального мира есть пространство эвклидовское, т. е. изотропное, гомогенное, бесконечное и безграничное (в смысле римановского различия), нулевой кривизны, трехмерное, предоставляющее возможность чрезлюбую точку свою провести параллель любой прямой линии, и при том только одну единственную. Художник-перспективист убежден, что все построения геометрии, изученной им в детстве (и с тех пор благополучно забытой), суть не только отвлеченные схемы, и притом одни из многих возможных, но жизненно осуществляемые конструкции физического мира, и притом не только таксущие, но и так наблюдаемые. Художник обобщаемого склада верит в прямизну лучей, идущих пучком из глаза к контурам предмета, — представление, к стати сказать, ведущееся из древнейшего воззрения, согласно которому свет идет не от предмета в глаз, а из глаза к предмету; он верит также в неизменность измерительного жезла при перенесении его в пространстве с места на место и при поворачивании его от направления к направлению и т. д. и т. д. Короче, он верит в устройство мира по Эвклиду и в восприятие этого мира — по Канту. Это — во-первых.

Во-вторых, он, уже вопреки логике и Эвклиду, но в духе кантовского миропонимания, с царящим над призрачным миром субъективности, — тем хуже, что принудительно, — трансцендентальным субъектом, мыслит среди всех абсолютно равноправных у Эвклида точек бесконечного пространства одну исключительную, единственную, особливую по ценности, так сказать монархическую точку, но единственным определением этой точки служит то, что она есть место пребывания самого художника, или, точнее, его правого глаза, — оптического центра его правого глаза. Все места пространства притом понимании, суть места бескачественные и равнобесцветные, кроме этого одного абсолютно главенствующего — очастливленного в качестве резиденции оптического центра правого глаза художника. Это место объявляется центром мира: оно притязает отобразить пространственно кантовскую абсолютную гносеологическую значимость художника. Воистину он смотрит на жизнь «с точки зрения», но без дальнейшего определения, ибо эта возведенная в абсолют точка решительно ничем не отличается от всех прочих точек пространства, и ее превознесение над прочими не только не мотивировано, но и по сути всего рассматриваемого мировоззрения не мотивируемо.

В-третьих: этот «своею точкою зрения» царь и законодатель природы — мыслится одноглазым как циклоп, и бо второй глаз, соперничая с первым, нарушает единственность, а следовательно, абсолютность точки зрения, и тем самым изобличает обманность перспективной картины. В сущности, весь мир относится не к созерцающему художнику даже, а только к его правому глазу, да к тому же представленному единственно своею точкою — оптическим центром. Этот-то центр законодательствует мирозданием.

В-четвертых: вышеозначенный законодатель мыслится навеки и неразрывно *прикованным* к своему престолу: если он сойдет с этого абсолютизированного места или даже пошевельнется на нем, то сейчас же разрушается все единство перспективных построений и вся перспективность рассыпается. Иначе говоря, смотрящий глаз есть, в этом понимании, не орган живого существа, живущего в мире и трудящегося, а стеклянная чечевица камер-обскуры.

В-пятых: весь мир мыслится совершенно *недвижными* и вполне *неизменным*. Ни истории, ни роста, ни изменений, ни движений, ни биографии, ни развития драматического действия, ни игры эмоций в мире, подлежащем перспективному изображению, быть не может и не должно. Иначе — опять-таки распадается перспективное единство картины. Это — мир мертвый или охваченный вечным сном, — неизменно одна и та же оцепенелая картина в своей замороженной не подвижности.

В-шестых: исключаются все психофизиологические процессы акта зрения. Глаз глядит недвижно и бесстрастно, наподобие оптической чечевицы. Он сам не шелохнется, — не может, не имеет права шелохнуться, вопреки основному условию зрения — активности, активного восполнения действительности в зрении как деятельности живого существа. Кроме того, это *глядение* не сопровождается ни воспоминаниями, ни духовными усилиями, ни распознаением. Это — процесс внешне-механический, в крайнем случае физико-химический, но отнюдь не то, что называется зрением. Весь психический момент зрения, и даже физиологический, решительно отсутствует.

И вот, *если соблюдены означенные шесть условий*, то тогда и только тогда *возможно то соответствие* естественных точек мира и точек изображения, которое хочет дать *перспективная картина*. Если же не соблюдено в полной мере хотя бы одно из вышеперечисленных шести условий, то этот вид соответствия становится невозможным, и перспектива тогда неизбежно будет в большей или меньшей степени разрушена. Картина приближается к перспективности постольку и в той мере, поскольку и в какой мере

соблюдаются вышеозначенные условия. А если они не соблюдены хотя бы частично, если допускается законность хотя бы местного их нарушения, то тем самым и перспективность перестает быть безусловным требованием, висящим на художнике, и становится лишь *приблизительным* приемом передачи действительности, одним наряду с многими другими, причем степень применения его и место применения на данном произведении определяется специальными задачами *данного* произведения и *данного* его места, но отнюдь не вообще для всякого произведения как такового и во всех отношениях.

Но допустим временно: условия перспективности удовлетворены всецело, следовательно, — и в произведении осуществлено в точности перспективное единство. Образ мира, данный при таких условиях, походил бы на фотографический снимок, мгновенно запечатлевший данное соотношение светочувствительной пластинки объектива и действительности. Отвлекаясь от вопроса о свойствах самого пространства и о психофизических процессах зрения, мы можем сказать, что в отношении к действительному созерцанию действительной жизни этот мгновенный снимок есть дифференциал, и притом дифференциал высшего, по меньшей мере, второго порядка. Чтобы по нему получить подлинную картину мира, необходимо несколько-кратно интегрировать его по переменному времени, от которого зависят и изменения самой действительности, и процессы созерцания, и по другим переменным, — изменчивой апперцептивной массе и т. д. Однако, если бы и это все было сделано, то тем не менее полученный интегральный образ не совпал бы с истинно-художественным вследствие несоответствия подразумеваемого в нем понимания пространства пространством художественного произведения, организуемым как замкнутое, целостное единство.

Нетрудно узнать в таком художнике-перспективисте олицетворение пассивной и обреченной на всяческую пассивность мысли, мгновенно, словно украдкой, воровски подглядывающей мир в скважину субъективных граней, безжизненной и неподвижной, неспособной охватить движение, и притязающей на божескую безусловность, именно своего места и своего мгновения выглядывания. Это — наблюдатель, который от себя ничего не вносит в мир, даже не может синтезировать разрозненные впечатления свои, который, не приходя с миром в живое соприкосновение и не живя в нем, не сознает и своей собственной реальности, хотя и мнит себя в своем горделивом уединении от мира последней инстанцией и поэтому своему воровскому опыту конструирует всю действительность, всю ее, под предлогом объективности, втискивая в наблюдаемый ее ежедифференциал.

Такименно возникает на возрожденской почве мировоззрение Леонардо — Декарта — Канта; так же возникает и изобразительный художественный эквивалент этого мировоззрения — перспектива.

Художественные символы должны быть здесь перспективны потому, что это есть такой способ объединить все представления о мире, при котором мир понимается как единая, неразсторжимая и непроницаемая сеть канто-эвклидовских отношений, имеющих средоточие в Я созерцателя мира, но так, чтобы это Я было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира. Иными словами, перспективность есть прием, с необходимостью вытекающий из такого мировоззрения, в котором истинною основою полуреальных вещей — представлений признается некоторая субъективность, *сама лишенная реальности*. Перспективность есть выражение меонизма и импрессионизма. Это — то направление мысли обычно и называется «натурализмом» и «гуманизмом», — то, что возникло к концу средневекового реализма и соцентризма. (...)

В кн.: Философия русского религиозного искусства XVIII-XX веков. Антология. М., 1993. С. 247–264

Примечания

1. Икона № 23/328, XV—XVI века; размер ее 32 x 25,5 см; в 1919 году расчищена. Вклад Никиты Дмитриевича Вельяминова по царевне инокине Ольге Борисовне в 1625 году (см.: *Опись икон Троице-Сергиевой Лавры*. Издание Комиссии по охране Лавры. Сергиев Посад, 1920. С. 89—90).
2. Икона № 58/150, XVI века, размер 31,5 x 25,5 см; вклад Ивана Григорьевича Нагого в 1691 году (см.: *Опись икон... С. 102—103*).
3. Есть, впрочем, взгляд, согласно которому изображение выступающих друг из-за друга воинов или коней, когда они движутся в одну линию, перпендикулярную к направлению движения, надлежит толковать как зачаток перспективы. Конечно, это есть некоторая проекция типа военной, аксонометрической или в таком роде, проекция из бесконечно удаленного центра, и она имеет значение сама по себе, как таковая. Видеть в ней зачаток чего-то другого, т. е. непонятую перспективу, это значит упускать из виду, что всякое изображение есть соответствие, и многие изображения суть проекции, но не перспективы, и столь же мало суть зачатки перспективы, как и обратной перспективы и многого другого, а перспектива, в свой черед, есть зачаток обратной и пр. Думается, у исследователей в таких случаях просто не хватает надлежащего внимания к математической стороне дела, потому что все приемы — бесчисленные приемы — изобразительности делятся у них на правильные, перспективные, и непра-

вильные, неперспективные. Между тем неперспективность во все не означает неправомерности, — но в отношении именно египетских изображений требуется особое внимание, ибо там осязательные ощущения преобладали над зрительными. Каким соответствием точечки изображаемого изображения пользуются египтяне — это простудный и доселе не получивший себе удовлетворительного разрешения.

4. *Moritz Cantor. Vorlesungen über die Geschichte der Mathematik. Bd. 1.3-te Aufl., Lpz., 1907, S. 108.*

5. *Vitruvius Pollio. De architectura libri decem, VIII, 11.* Ито же сообщается в Жизни Эсхила. Но, по указанию Аристотеля в Поэтике, 4, первым подавшим повод к сценографии был Софокл. Впрочем, известия эти не расходятся, ибо нужно думать, что более Эсхила натуралистичный Софокл стал домогаться и более иллюзорных декораций.

6. *Г. Эмихен. Греческий и Римский театр / Пер. И.И. Семенова; Изд. Е. Гербель. М., 1894. С. 160—161.*

Вейдле В.В.

Владимир Васильевич Вейдле (1895–1979), чье имя связано с Петербургским университетом, эмигрировал на Запад в 1924 году. В хрестоматии публикуется фрагмент из самой известной его книги, «Умирание искусства», вышедшей в 1937 году в Париже на русском языке. Эта книга В. Вейдле в философской рефлексии об искусстве занимает важное место и потому, что представляет одну из парадигм философствования об искусстве, и потому, что его концепция опирается на глубокое знание истории искусства и не менее глубокое постижение опыта искусства XX века. Многие мыслители и философы фиксировали наступающую смерть искусства в связи с кризисом культуры (прежде всего западной) под воздействием развертывающегося рационализма и становления цивилизации в ее индустриальных формах. Впервые этот диагноз был поставлен Гегелем, имя которого ассоциируется с Просвещением. Казалось бы, уверовавшие в разум просветители этого замечать не должны. Тем не менее уже Гегель зафиксировал тенденцию, которая в XX веке не перестает на себя обращать внимание. Так, он писал: «Мы не считаем больше искусство высшей формой, в которой осуществляет себя истина... Можно, правда, питать надежду, что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа» (*Гегель. Эстетика*. Т. 1. М., 1968. С. 11). Цитируя эти места из «Эстетики» Гегеля, М. Хайдеггер писал: «Но вопрос остается: по-прежнему ли искусство продолжает быть существенным, необходимым способом совершения истины, решающим для нашего исторического здесь-бытия, или же искусство перестало быть таким способом? Если оно перестало им быть, то встает вопрос почему. О гегелевском приговоре еще не вынесено решения; ведь за ним стоит все западное мышление, начиная с греков, а это мышление соответствует некоторой уже совершившейся истине сущего» (*Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* М., 1987. С. 311). Предметом своего размышления В. Вейдле сделал именно этот процесс умирания искусства, который, как выразился М. Хайдеггер, занимает несколько столетий. Исток этого процесса В. Вейдле видит еще в конце XVII–XIX веков. Суть процесса умирания искусства определяет разрыв между познанием и творчеством, начавшийся в романтизме, но с полной силой проявившийся в XX веке. Этот разрыв приводит к оскудению вымысла как ключевого для творчества. Сам же вымысел, по В. Вейдле, соотносится и с мифологическим сознанием, с одной стороны, и с религиозной верой – с другой. Критическое отношение к цивилизации, в которой получает гипертрофированное развитие рассудочное восприятие мира, обязывает В. Вейдле видеть негативную тенденцию, в том числе и в теоретическом постижении искусства и в экспансии позитивистских методов в гуманитарных сферах. В этом отношении показательна его критика так называемого «формального» метода. Угасание вымысла иллюстрируется с помощью падения статуса романа и разложения той его классической формы, что сложилась в XIX веке. По мнению В. Вейдле, писатель все больше отступает перед идеологом и философом. Закат романа

В. Вейдле усматривает и в распространении журналистики, и в ассимиляции или литературной кинематографических форм, в частности монтажа, и в вторжении в художественный вымысел документа. То, что происходит в литературе, похоже на принцип кубизма. Представитель этого направления в живописи анализирует не мир, а картину, саму живопись. Кубизм иллюстрирует исчерпанность художественной эпохи. Вместо того чтобы писать картину, художник-кубист демонстрирует возможные приемы ее написания. Художник утрачивает интерес объективному воспроизведению бытия и сосредотачивает внимание на своем «я». Литература уподобляется процедурам психоанализа. Если в классическом романе главным был герой, то в XX веке его место занимает сам автор и психологические основы творчества. Об этом свидетельствует творчество М. Пруста, у которого роман трансформировался в нескончаемые мемуары, творчество Д. Джойса, демонстрирующего не только языковые игры, но и виртуозное владение всеми стилями, которые когда-либо в истории литературы имели место, или творчество Д. Дос-Пассоса, у которого роман превращен в монтаж газетных цитат.

Однако, может быть, более всего кризис искусства очевиден в разложении стиля. С некоторых пор в искусстве стиль, придающий целостность не только отдельному произведению, но и целой эпохе, стал невозможным. Связанная с разложением стиля катастрофа искусства началась еще с романтизма, который многие связывают со стилем. Но, как показывает В. Вейдле, именно романтизм связан с отсутствием стиля. Известен интерес романтизма к разным культурами художественным эпохам (Средневековью, Востоку, готике, барокко и т. д.). Почему же отсутствие стиля В. Вейдле воспринимает катастрофой, причем искусства в целом? Потому что стиль – предпосылка всякого искусства. Это надличная предопределенность всякого личного творчества, воплощенная в искусстве соборность творчества. Утрата стиля делает художника одиноким, а предметом его творчества становится исключительно поиск собственного «я». Стиль – иррациональная основа художественного творчества, религиозной и национальной укорененности искусства. Вопрос о стиле связан с иррациональными и надиндивидуальными глубинами творчества. Эти глубины исключительно эстетическими свойствами произведения и искусства в целом не исчерпываются. Истина, на которой герменевтика в ее традиционных и новых формах ставит акцент, констатируется В. Вейдле, чтобы продемонстрировать негативные последствия обособления искусства в культуре, которые постепенно и приводят его к смерти. О последней свидетельствует бездуховность и утилитарность современного искусства, вынужденного функционировать в цивилизации, в которой господствует рассудок. Естественно, этому растворению в цивилизации искусство сопротивляется. Потому с начала XX века оно так озабочено возрождением своих архаических стадий, о чем, например, свидетельствует художественный авангард.

Но эта тенденция просматривается уже в XIX веке. По мнению Вейдле, большинство художников XIX века, из тех, что пытались противиться рассудочному разложению собственного творчества, были реакционерами, не только в смысле ясно или неявно выраженного отрицания прогресса, но и в смысле простейшего стремления вернуться вспять, оказаться на одной из более отдаленных ступеней пройденного уже развития. Сюда относятся все разнообразие, многочисленные и все умножающиеся за последнее время примитивизмы – от романтических подражаний народной поэзии до отплытия Гогена на Таити, от немецких назарейцев и английских прерафаэлитов до новейших поклонников пещерной живописи, негритянской скульптуры и первобытно-атональной музыки. Сопротивление искусства проявляется не только в интересе к примитивам, но, например, в попытках воссоздать в искусстве детское восприятие мира. Однако наиболее

Вейдле В. В.
Умирание искусства.
Размышления о судьбе литературного
и художественного творчества

очевидная тенденция, спровоцированная сопротивлением, пожалуй, связана с жадой чудесного, а посути дела, с мифом. Неслучайно В. Вейдле называет имя Л. Леви-Брюля, исследователя, приковавшего внимание к примитивным формам мышления (*mentalite primitive*). Возвращение к земле, как и возвращение к детству, пишет В. Вейдле, есть искание чудесного, жажда мифического мира, познаваемого, как реальность, а не выдуманного, как произвольная и пустая фикция. Интерес к чудесному художника XIX и XX веков означает стремление вернуть иссякающую творческую стихию. Однако, сосредотачивая внимание на угасании искусства, В. Вейдле тем не менее надежды на его возрождение не оставляет. Такое возрождение он связывает не с архаикой, мифом или чудесным, а с религией и, еще точнее, с возрождением религии, христианства. По его мнению, самый прямой, да и единственный до конца верный путь возрождения чудесного, а значит и возрождения искусства, лежит через воссоединение художественного творчества с христианским мифом и христианской церковью. Однако в нашу эпоху религиозное сознание, как и художественное сознание, отравлено ядом рационализма. Противостоять этому искусство способно, лишь опираясь на религию. Но в этой ситуации и религия может опираться на провоцирующее живую веру искусство. Вот почему воссоединение искусства с религией, если ему суждено осуществиться, будет не только спасением искусства, но и симптомом религиозного возрождения. Когда отвердевшая вера станет вновь расплавленной, когда в душах людей она будет вновь любовью и свободой, тогда зажжется и искусство ее собственным живым огнем. К этому в мире многое идет, пишет Вейдле, и только это одно может спасти искусство. Другого пути для него нет и не может быть, потому что художественный опыт есть в самой своей глубине опыт религиозный, потому что изъясления веры не может не заключать в себе каждый творческий акт, потому что мир, где живет искусство, до конца прозрачен только для религии. Этот вывод позволяет утверждать, что в своей ключевой книге В. Вейдле стал выразителем идеи, характерной для всей русской религиозной философии эпохи Серебряного века, но в особенности предвосхищающей эту философию рефлексии В. Соловьева.

Н.А. Хренов

Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества

Глава IV. Умирание искусства

Есть три ступени исторических катаклизмов (и, быть может, три разных слоя исторической жизни вообще); нельзя их ясно 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, т. е. 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 сопряженная с его собственной трагедией; только здесь возможен разлад, проникающий в самую сердцевину художественного творчества, разрушающий вечные его основы, 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 в. 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 остававшиеся 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 не даром распространяется на все искусство 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 в.; сам же романтический поэт столь же далек от Шекспира, как от Расина, и романтический художник одинаково не похож 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. Стили есть предопределение, притом осуществляющееся 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. Стили 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 никакой жадой, 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 неисчислимы последствия, каждое из которых можно описать в качестве одного из признаков романтического искусства, романтической эпохи, а затем и XIX в. вообще. Первым и важнейшим было настоящее осознание и оценка того, что ощущалось уже утраченным, т. е. именно стиля, органической культуры, иррациональной основы художественного творчества, религиозной и национальной укорененности искусства. Одновременно пришло возмужавшее в течение всего XIX в. чувство собственной наготы, покинутости, страшного одиночества творческой души. По мере того как последствия эти накоплялись, 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; бессилие 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 обнаружались и здесь уже давно. Живопись большинства европейских стран уже целых столетие имеет целостного стиля, но во Франции стилистическая преемственность в этой области сохранилась 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 труднее 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, т. е. воплощению некоего духовного содержания, тогда как литературный язык может служить еще и простому высказыванию мыслей, чувств, намерений, желаний, иначе говоря, целям, ничего общего с искусством не имеющим. Угасание стиля затрудняет воплощение, обрекая на одиночество творческую душу, но несколько 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 сущность и с особой силой сказался породивший их внутренний разлад. (...)

Будучи утратой стиля, романтизм есть в то же время сознание его необходимости. Он — воля к искусству, постоянно парализуемая пониманием сущности искусства. Вот почему он есть подлинный «mal du siècle», болезнь XIX в. — 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? Баратынский и Тютчев, Лермонтов и Блок обязаны ей неугасимым огнем своего творчества. Все поэты XIX в. — 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 Делак-

руа, Ганс фон Маре, Врубель и Сезанн, Вагнер и Верди, Мусоргский и Цезарь Франк. Романтизм жив и сейчас 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. Это 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, он 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 целого 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 XIX в. (...)

Необходимые условия художественного творчества стали недостижимой мечтой. Целое столетие архитекторы тщетно искали архитектуру. Они продолжают искать ее и теперь, но все решительнее 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, к фабричным луикаторзам и луисэзам¹. 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 ни когда не творила искусства и сама собой не слагалась в стиль. Оголенно утилитар-

ное 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 в., но это единство стандарта, штампа (хотя бы в своем роде и совершенного) — не стиля. Стандарт рационален; но только стиль одухотворен. (...)

Искусство можно рассматривать как чистую форму; беда в том, что как чистую форму его нельзя создать. Без жадны поведать исказаться, выразить или изобразить не бывает художественного творчества. Если под изображением разумеет одну лишь передачу внешнего мира, а передачу внутреннего называть 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», т. е. содержание (*Inhalt*) в обычном смысле слова. Случается — особенно часто случалось в прошлом веке — живописи и скульптуре злоупотреблять этим своим родством с литера-

турой 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 безнаказаннее, чем в литературе, или хотя бы что позволено не делать никакого различия между изображением кочана капусты и человеческого лица. Различия здесь можно требовать 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.

Если из живописи и скульптуры окончательно изъять образ человека, а за ним и всякое вообще изображение, останется узор, арабеска, игра линейных и пространственных форм; характерно, что еще и в нее былые эпохи умели влагать богатое духовное содержание. Бодлер недаром сказал: наиболее одухотворенный рисунок — это арабеска; но узор одухотворен, поскольку он выразителен, а значит, человечен. Стремление отряхнуть и эту человечность приводит к так называемому «конструктивизму», т. е. к исканию такого сочетания форм, которое в отличие от всех, самых, казалось бы, математических и отвлеченных, построений, известных до сих пор из истории искусства, ничего человеческого не выражало бы и по самому своему замыслу не только предмета, но и духовного содержания было бы лишено. Если скажут, что узор незачем быть выразительным и достаточно быть красивым, нужно возразить, что в искусстве и сама красота есть выражение человеческой внутренней гармонии. Северный орнамент (древнегерманский и древнеславянский) выражает беспокойство и движение, южный (например, древнегреческий) — гармонию и покой; но и тот, и другой, и всякий оправданы в своем художественном бытии духовным содержанием, выраженным в них, а не приятностью для глаза или практической целесообразностью, которые сами по себе не имеют отношения к искусству. Главный признак искусства — целостность художественного произведения (орнамент чаще всего бывает частью, а не целым и получает оправдание от целого), а целостности этой без единства духовного содержания и уж конечно без его наличия достигнуть вообще нельзя. Вот почему всякий ущерб этого содержания, в той ли двухступенной форме (сначала «Inhalt», потом «Gehalt»), которая свойственна

изобразительным искусствам, или в той непосредственной, какая присуща архитектуре и музыке, приводит кратчайшим путем к распаду, к разложению искусства.

Ход истории одинаков повсюду, но едва ли не в судьбе живописи он сказался всего яснее. 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 одноединственное неповторимое мгновение. Этому вовсе не так уж противоположно направление современной живописи, идущее от Ван Гога и Мунха² и окрещенное именем экспрессионизма, хотя правильнее было бы его назвать импрессионизмом внутреннего мира, ибо оно точно так же ограничивается передачей эмоциональных раздражений нервной системы, как импрессионизм ограничивался раздражениями сетчатой оболочки, отвлекая, выцеживая 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, т. е. 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 ребусы³. Связь такой живописи с миром — внешним или внутренним — с каждым годом становится слабее. В жизни образуются пустоты, незаполненные и уже незаполнимые 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 название «артистов». В старину гравюра была чаще всего «документом», воспроизводя действительность или произведение искусства, т. е. 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 эти приемы на воспроизведение видимого мира или на какое угодно его изменение.

Нападать на фотографию, как это делают 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, т. е. вполне условное, изображение видимого мира; объективно неумеренно 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 ужене копию, а прямо-таки дублиеты не только видимого, но и вообще 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 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 применить. Можно приготовить для фотографирования и столь произвольное сочетание неживых вещей, что фотография покажется совершенно беспредметной. Современные фотографии 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 осколок мира.

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.

Победа фотографии не может расцениваться с точки зрения искусства всего лишь как успех врага на одном, твердо

ограниченному участку битвы. Она для живописи значит то же, что победа кинематографа для театра, торжество хорошо подобранных «человеческих документов» для романа, триумф литературного монтажа для биографии и критики. Дело не в участии тех или иных посредствующих механизмов, а в допускающей это участие механизации самого мышления. Механизация эта есть последняя ступень давно начавшегося рассудочного разложения, захватившего постепенно все наше знание о мире, все доступные нам способы восприятия вещей. Стилистический распад, обнаружившийся в конце XVIII в., можно рассматривать как результат внедрения рассудка в самую сердцевину художественного творчества: разложению подверглась как бы самая связь между замыслом и воплощением, между личным выбором, личной свободой и надличной предопределенностью художественных форм. Стилизация тем и отличается от стиля, что применяет рассудочно выделенные из стилистического единства формы для восстановления этого единства таким же рассудочным путем. Точно так же исчезновение из искусства человеческой жизни, души, человеческого тепла означает замену логоса логикой, торжество расчетов и выкладок голого рассудка. Тут все сказано: но симптомы всеобъемлющей болезни сказались не одновременно в разных областях. То, что в начале прошлого века отчетливо проявилось в архитектуре и прикладных искусствах, то, что отдельные поэты тогда же или еще раньше провидели в поэзии, то в живописи и в скульптуре (которая не требует отдельного рассмотрения, так как в XIX в. шла за живописью, а в наше время следует за архитектурой), особенно же в музыке, не везде в Европе стало ясно еще и к началу нового столетия. Теперь этих колебаний, этих неровностей больше нет. Повсюду ощущается ущерб человечности, утрата стиля; повсюду, не в одной лишь «чистой» поэзии, происходит своеобразное истончение художественной ткани; все тоньше, тоньше — гляди прорвется. Кое-где уже как будто и прорвалось.

В живописи XIX в. есть одна знаменательная особенность. С кем бы мы ни сравнивали ее великих мастеров из их учителей или из художников, родственников им в прошлом, мы увидим, что сходство будет каждый раз в другом, а различие может быть выражено одинаково. Дела Крау подражает Рубенсу, но отходит от него в том же направлении, в каком Энгр, подражающий Рафаэлю, отходит от Рафаэля. Импрессионисты XIX в. тем же самым не похожи на своих предшественников, импрессионистов XVII в., чем не похож декоратор Гоген на декораторов Возрождения или «Милосердный Самаритянин» Рембрандта на «Милосердного Самаритянина» Ван Гога. Можно сказать, что все

в XIX в. написано острее, тоньше, умнее, как бы кончиками пальцев,— не всей рукою — и воспринимается тоже какой-то особо чувствительной поверхностью нервной системы, какими-то осободифференцированными щупальцами души. Старая живопись обращалась ко всему нашему существу, всем в нас овладевала одновременно; новая — обращается к разобщенным переживаниям эстетических качеств, не связанных с предметом картины, оторванных от целостного созерцания. Барбизонцы и тем более импрессионисты стремятся передать видимость; Лоррен или Рейсдаль передавали во всей его тайной сложности человеческое восприятие природы. Уже Делакура и Энгродинаково предлагают нам, взамен органической полноты Рубенса и Рафаэля, как бы воссоединение химическим путем разъединенных составных частей их творчества. Мане начинает с подражания самому интеллектуальному из старых мастеров, Веласкесу, и сразу же бесконечно опережает его в интеллектуализме. Рисунки Дега или Ван Гога, если угодно, еще духовнее, но вместе с тем поверхностнее и случайнее, чем рисунки Рембрандта, потому что у одного духовность в остроте зрения, у другого в пароксизме чувства; у Рембрандта она во всем. Для современных живописцев она лишь убыль плоти; для него — всеильность воплощения. Как все великие живописцы старой Европы, он, величайший из них, присутствует всем своим существом во всем самом разнородном, что он создал. Нет замысла для него без целостного осуществления; нет сознания без бытия. И только XIX в. научился подменять бытие сознанием.

Развитие здесь начинается с Гойи, а быть может, и раньше; оно отнюдь не закончилось и сейчас. Отличие современной живописи от живописи XIX в. в этом направлении почти так же велико, как отличие импрессионистического письма от письма Веласкеса или Хальса. Дерен⁴ или Сегонзак⁵ несравненно менее конкретны, чем Курбе; Матисс расчетливее, суше и острее любых предшественников своих в минувшем веке; мясистое мастерство Вламенко⁶ бесплотнее, т. е. отвлеченнее воздушного гения Коро. У Пикассо и в его школе картина придумывается как математическая задача, подвергающаяся затем наглядному решению. В недавнем прошлом Сезанн яснее, чем кто-либо другой, понимал опасность механизации, заключенную уже в импрессионизме, и хотел от своего искусства той самой живой полноты, которой не хватало его веку и еще менее хватает нашему. Но Сезанн не был понят: от его здания позаимствовали одни леса, архитектора в нем приняли за инженера и, соединив произвольно отторгнутые у него технические приемы такими же приемами, односторонне высмотренными у Сера, основали кубизм и все остальные фор-

малистические системы последних десятилетий, захотели искусство превратить в эссенцию искусства и тем самым разрушили вконец исконную его целостность. Внешне противоположны этому течению, но внутренне соотносительны ему и одновременно с ним возникший экспрессионизм и то искание документа, которому отвечает победа фотографии, но которое в Германии (и отчасти в Италии) породило все же школу так называемой «пее Sachlichkeit», нового объективизма. Когда распадается искусство, то не так уже важно, изберем ли мы для эстетических упражнений опустошенную форму или сырое «содержание», а в последнем случае безразлично, поспешим ли мы выставлять вместо картины наше собственное вывернутое нутро или будем выдавать за искусство разрезанную на куски действительность. Эстетические рефлексy так же, как любопытство к людям и вещам, еще и тогда продолжают жить, когда искусство жить не может. (...)

Вплоть до недавних лет музыкальное творчество подчинилось стилю, созданному работой нескольких веков и столь же непохожему на стиль древнегреческой или китайской музыки, как готический собор не похож на пестумские храмы⁷. Грамматика этого стиля преподается до сих пор в консерваториях Европы и Америки, но чем дальше, тем больше — в качестве грамматики мертвого языка, который считают полезным изучать, но которым уже не пользуются в жизненном обиходе. Если же пользуются, то как любой другой стилистической системой, изучаемой историей музыки, причем останавливаются по преимуществу на какой-нибудь давно прошедшей его ступени, конструируемой, разумеется, условно, так как живой стиль, подобно живому организму, не знает остановок в своем развитии. Современники наши возвращаются к Моцарту или Баху совершенно так же, как писатели поздней Империи возвращались к Вергилию и Цицерону: из пристрастия к чужому языку. Стилизация в музыке, разумеется, так же возможна и в наше время почти так же распространена, как в других искусствах. Как и там, свидетельствует это не о замене одного стиля другим, а об уничтожении стиля вообще, что и позволяет музыканту свою личную манеру составлять из обрывков любых, хотя бы самых экзотических, музыкальных стилей. И точно так же, как в поэзии, в живописи и в архитектуре утрата стиля оборачивается в то же время ущербом человечности, распадом художественной ткани, наплывом неодоухотворенных форм. Разлагается, истлевает не оболочка, а сердцевина музыки. (...)

Дробление временного потока музыки с полной очевидностью проявляется впервые у Дебюсси и его учеников. Вместо расплавленной текучей массы, членения которой не преграждают русла, где она течет, у них — твердо очерченные звучащие

островки, в совокупности составляющие музыкальное произведение. Импрессионистическая мозаика Дебюсси выравняется у Равеля в сторону классической традиции (между ними такое же взаимоотношение, как в поэзии между Малларме и Валери), но и для Равеля музыкальное произведение есть лишь сумма звучаний, целостность которой только и заключается в общей окраске, в «настроении» и «впечатлении». Вся эта школа была реакцией против музыки ложноэмоциональной, риторически-напыщенной и, в свою очередь, вызвала реакцию, направленную против ее собственного культа ощущений (вместо чувств), против щекотания слуха тонкостями оркестровки и гармонии или, как у раннего Стравинского, пряностями ритма. Однако и это движение не положило конца музыкальному чревоугодию, обращенному, вслед негритянских образцов, даже не к слуху, а к несравненно более изменчивым восприятиям недавно открытого немецким физиологом Катцем «вибрационного чувства», доступного и глухим. Насильственное упрощение музыкальной ткани продиктовано либо выдуманным классицизмом и ученой стилизацией, либо (как у Вейля)⁸ еще более бездуховным обращением к исподним, массовым инстинктам слушателя, чем была старая угодливость по отношению к его индивидуальным гастрономическим причудам. Падение музыкального воспитания, а следовательно и вкуса, связанное с механическими способами распространения и даже производства музыки, приведшим к невероятному умножению звучащей ерунды, все более превращает музыкальное искусство в обслуживающую рестораны, танцульки, кинематографы и помещанские квартиры увеселительную промышленность, изготовляющую уже не музыку, а мюзик,— каковым словом с недавнего времени в американском обиходном языке обозначают всякое вообще занятное времяпрепровождение. Истинной музыке, бессильной заткнуть рупор всесветного громкогоговорителя, остается уйти в самоотверженное служение вечному своему естеству, чтобы обрести голоса целомудрия, веры и молитвы. (...)

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, переставрядиться 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 изобразительном 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 материализм 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 способно сделать фотография или современный портрет, полученный путем эстетической вивисекции. По шекспировским подмосткам двигались живые люди; современную сцену населяют психологией напичканные тени или уныло стилизованные бутафорские шуты. Искусство великих стилистических эпох полностью выражает человека именно потому, что эти эпохи он не занят исключительно собой, не оглядывается ежеминутно на себя, обращен если не к Творцу, то к творению в несканном 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.

Художественное творчество исходило в былые времена из всего целиком духовно-душевно-телесного человеческого существа, укорененного в надчеловеческом и сверхприродном, и как раз стиль был гарантией этой одновременно личной и сверхличной цельности. Тот же самый процесс культурного распада, что привел к падению стиля, обнаружился и в ущербе этого целостного участия человека в творениях его разума и его души. Все больше и больше в создании статуи и картины, музыкального или поэтического произведения, как и в их восприятии, вкушении, стали участвовать одни лишь эстетические в узком смысле слова, т. е. специализированные, чувственно-рассудоч-

ные, относительно поверхностные, способности человека, которыми никогда не исчерпывалось искусство в прежние века и которые недостаточны сами по себе и для творчества, ни даже для восприятия творчества. Искусство шло из души к душе; теперь оно обращается к чувственности или к рассудку. Импрессионизм (во всех областях искусства) был прежде всего сенсуализмом. То, что последовало за ним, или гораздо грубее «бьет по нервам», или приводит к мозговому развлечению, подобному решению крестословицы или шахматных задач. Неудивительно, что в таком искусстве отсутствует самый образ человека; или оно в лучшем случае пользуется им, как всяким другим материалом, для своих упражнений, геометрических и иных. Уже для последовательного импрессиониста было, в сущности, все равно, отражается ли цветоносный луч в человеческих глазах или в уличной канаве, и еще менее интересуют современного художника материалы, нужные ему для его беспредметной схематической постройки, где живую природу заменила давно рассудком установленная, отвлеченная «действительность». То, что строит, комбинирует, сочиняет современный музыкант, живописец, стихотворец, — искусство ли оно еще? Мы ответим: оно искусство, поскольку не совсем еще стало тем, чем оно становится. Больше того: даже и став этим новым чем-то, оно сохранит некоторые черты искусства, останется способным потрафлять физиологически-вкусовым, абстрактно-эстетическим ощущениям. В этом, как и в других, еще более очевидных практических целесообразностях, и будет заключаться его служба человеку; оно сумеет услужать, даже и потеряв способность быть славословием, хвалой, высоким человеческим служением. Услужившее искусство без труда отбросит все лишнее, искусное, расправится с неверным и безвкусным, со всем тем художественным — в кавычках или с отрицательным знаком, — чем был так переполнен минувший век; но от этого оно самоположительного знака не приобретет, искусством в полном смысле слова, т. е. творчеством, не станет. Все будет разумно и бесплодно, гулко и светло. Кропите мертвецкую известкой и сулемой — но не в чаяньи рождения или воскресения. (...)

Судьба искусства, судьба современного мира — одно. Там и тут бездуховная сплоченность всего утилитарного, массового, управляемого вычисляющим рассудком, противопоставляется распыленности личного начала, еще не изменившего духу, но в одиночестве, в заблуждении своем — в заблуждении неразумно только, а всего существа — уже теряющего пути к целостному его воплощению. Первое условие для создания здорового искусства, как сказал Бодлер, есть вера во всеединство. Она-то и распалась; ее-то и нужно собирать. Искусство и культуру может сейчас спа-

сти лишь сила, способная служебное и массовое одухотворить, а разобщенным личностям дать новое, вмещающее их в себе, осмысляющее их творческие усилия единство.

*В кн.: Самосознание европейской культуры
XX века. М., 1991. С. 268–292*

Примечания

1. Луикаторз — убранство жилища в стиле Людовика XVI, созданном Шарлем Лебреном (последняя фаза барокко во Франции); отличается пышностью и богатством отделки. Луисэз — мебель в стиле Людовика XVI со светлой обивкой, резьбой, позолотой, характерной формой ножек. Начиная со второй половины XIX века художественная промышленность обратилась к воспроизведению этих стилей.
2. Мунк (Мунх) Эдвард (1863—1944) — норвежский живописец и график, предтеча экспрессионизма. Испытал влияние литературного символизма, характерными для него мотивами одиночества и метафизической тревоги.
3. Не столько искусствоведческий анализ, который мы находим в данной работе, сколько духовная диагностика кубизма содержится в сочинениях старших современников и единомышленников Вейдле: в статье С. Н. Булгакова «Труд красоты» (1915) и брошюре Н. А. Бердяева «Кризис искусства» (1918).
4. Дерен Андре (1880—1954) — французский живописец, график, скульптор, театральный художник, керамист. Испробовал приемы разных модернистских направлений: пуантилизма, фовизма, кубизма.
5. Дюнуайе де Сегонзак Андре (1884—?) — французский живописец, график, театральный художник; одно время был близок к кубизму.
6. Вламинк (Вламенко) Морис де (1876—1958) — французский живописец, представитель фовизма; его ранние пейзажи отличаются кричаще яркими красками.
7. Пестум-Посейдония (современный г. Песто на юго-западе Италии), на территории которого был возведен храм Геры, отличающийся суровостью и монументальностью форм, а также другие святилища.
8. Вейль (Вайль) Курт (1900—1950). Мировую известность получил благодаря «Трехгрошовой опере» на либретто Б. Брехта (1928), многоюбилейной которой стали шлагерами. Впоследствии неоднократно писал музыку для зонгов в пьесах Брехта. Создал новый тип оперы, близкий к мюзиклу и ставший явлением массовой культуры.

Примечания В. В. Библихина и А. И. Фрумкиной

Лосев А.Ф.

Лосев Алексей Федорович (1893–1988) – философ и филолог, историк философской и эстетической мысли, исследователь античной культуры, теоретик языкознания, переводчик философской и художественной литературы с древних языков. Лосев родился в г. Новочеркасске, в семье учителя физики и математики, а впоследствии скрипача и дирижера губернских оркестров, и дочери священника. После окончания классической гимназии с золотой медалью поступил в Московский университет. В 1914 году для совершенствования в науках был командирован в Берлин, где работал в Королевской библиотеке, изучая средневековых схоластов, но Первая мировая война прервала ученые занятия молодого исследователя. В 1915 году он окончил историко-филологический факультет Московского университета по двум отделениям – философии и классической филологии. Среди преподавателей Лосева, оказавших на него большое влияние, были Л.М. Лопатин, Г.И. Челпанов, Н.В. Самсонов, Г.Г. Шпет, а также Н.И. Новосадский и П.П. Блонский. По окончании университета Лосев был оставлен на кафедре классической филологии для подготовки к профессорскому званию. Определяющим мирозерцанием Лосева стал его глубокий интерес к философии Платона и неоплатонизму; первая публикация ученого – «Эрос у Платона» (1916) – достаточно ясно представляла его философские и культурологические предпочтения. Лосев – активный участник Психологического общества Московского университета, Религиозно-философского общества памяти Вл.С. Соловьева, Философского кружка им. Л.М. Лопатина при Психологическом институте Московского университета, Вольной Академии духовной культуры, основанной Н. Бердяевым. В круге общения Лосева – Вяч. Иванов, Е.Н. Трубецкой, Н.А. Бердяев, о. Павел Флоренский, С.Н. Булгаков, С.Л. Франк и др. деятели русского религиозного возрождения; В.О. Нилендер, С.М. Соловьев, А. Белый, Г.И. Чулков, Б.Л. Пастернак («товарищ по университету»). Через призму платонизма Лосев преломил идеи Шеллинга, Гегеля, Ницше, Достоевского, В. Соловьева, А. Бергсона, П. Наторпа, Э. Кассирера; физические теории Х.А. Лоренца и А. Эйнштейна, музыкально-философские концепции Р. Вагнера и А. Скрябина.

В 1919 году Лосев на всероссийском конкурсе избирается профессором классической филологии Нижегородского университета. Однако вскоре преподавание классических языков и истории философии в вузах прерывается; научные интересы философа сосредоточиваются вокруг проблем музыки. В начале 1920-х годов работает профессором в ГИМНе (Государственном институте музыкальных наук) и становится действительным членом ГАХН (Государственной академии художественных наук). В 1922–1929 гг. Алексей Федорович является профессором эстетики в Московской консерватории. Общение с музыкантами и музыковедами (Г.Э. Конюсом, М.Ф. Гнесиным, А.Б. Гольденвейзером, Г.Г. Нейгаузом, С.С. Скребковым, М. В. Юдиной и др.) и математиками (Н.Н. Лузиным, Д.Ф. Егоровым, С.П. Финиковым и др.) приводит его к формированию собственного философского учения, диалектического идеализма – на грани феноменологии Э. Гуссерля и платонизма Платона и Прокла, принимающего в качестве исходной интуицию

словьевского «всеединства», включающего также черты апофатизма и православного энергетизма. Важным основанием лосевской диалектики является символизм, сближающийся с диалектическим толкованием реальности и философией имени (в генезисе – имяславием).

В 1920-е годы Лосев пишет и издает свои знаменитые философские труды: «Античный космос и современная наука», «Музыка как предмет логики», «Философия имени», «Диалектика числа у Плотина», «Диалектика художественной формы», «Критика платонизма у Аристотеля», «Очерки античного символизма и мифологии», «Диалектика мифа». Последняя из названных книг сразу же по выходе была «арестована» ОГПУ, поскольку в ней содержалась критика диалектического материализма, насмешки над пролетарской идеологией и даже философией современного Лосеву естествознания как новой мифологией XX века. Сравнение этих работ, посвященных различным темам, выдает единство авторской методологии: во всех них представлена диалектика, близкая гегелевской, – те же триады (тезис – антитезис – синтез), то же восхождение от абстрактного к конкретному, то же стремление ко всеобщему и универсальному, те же свобода и необходимость, сознание и бессознательное. Античность и современность, миф и символ, музыка и математика, имя и художественная форма – всё у Лосева предстает как диалектическое тождество, как всеединство, как саморазвивающаяся вечность.

На рубеже 1920–30-х гг. в СССР резко ужесточилась идеологическая ситуация, начались провокационные процессы против интеллигенции, ученых-гуманитариев. В апреле 1930 г. ученый вместе с женой, В.М. Лосевой, был арестован. Ему было предъявлено обвинение в публикации запрещенных Главлитом фрагментов «Диалектики мифа». В «Правде» была опубликована рецензия на книги Лосева, где разоблачалась его религиозная позиция. Секретарь ЦК Л.М. Каганович в докладе на XVI съезде ВКП(б) упомянул Лосева, назвав его «философом-мракобесом», «реакционером-черносотенцем», «наглешим нашим классовым врагом», и призвал к усилению бдительности. Выступавшие в прениях подхватили «ярлыки», адресованные философу, и добавили к ним клеймо «монархиста». Алексей Федорович был приговорен к «трудовому перевоспитанию» на Беломорканале (сначала Кемь, затем Свирь, работа в 40 км от лагеря на сплаве леса. 18 месяцев тяжелой работы в ужасающих условиях привели к цинге, кровоизлиянию в центр зрения (в результате чего у Лосева было навсегда нарушено зрение). В 1933 г., благодаря хлопотам Е.В. Пешковой и М.И. Ульяновой, тяжело больного Лосева освободили от лагерных работ.

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

Однако все столь различные аспекты исследований Лосева на самом деле глубоко взаимосвязаны. Их объединяет философия платонизма и феноменология культуры, позволяющие рассматривать мифологические, религиозные, фило-

софские, эстетические, стилевые, языковые, математические и другие модели как изоморфные и символические, в конечном счете отображающие систему эйдосов мироздания, вечную и в то же время непрерывно развивающуюся. В этом отношении лосевская диалектика неоплатонизма осталась в принципе несовместимой с марксистской, несмотря на все искусственные попытки каким-либо образом примирить их между собой.

И.В. Кондаков

Диалектика художественной формы

II. АНТИНОМИИ АДЕКВАЦИИ

Чтобы двигаться дальше, будем все время помнить направление нашего пути. Установивши свое отношение к факту, мы определили сферу, где надо искать специфически художественное. Это — сфера «метаксю», выражения, понимания. Но этим еще ничего не было сказано по содержанию, а только намечена сфера, где надо искать категориально-эйдетическое содержание. Далее мы перешли к этому содержанию. Мы рассмотрели смысловое (вне-интеллигентное), или эйдетическое, содержание выражения. Мы рассмотрели далее и его мифическое (интеллигентное) содержание. Ясно, что как в первой тетрактиде был диалектически необходим переход от мифологии к именословию, к выражению, так и здесь, после эйдоса и мифа в выражении, мы должны рассмотреть выражение как выражение же, т.е. изучить его спецификум. Об этом и трактует последний из оставшихся неизученным момент нашего общего определения понятия формы. Однако ясно и раздельно формулировать вырастающие на этой почве антиномически-диалектические конструкции можно только после некоторых разъяснений.

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

Зададим себе вопрос: чего достигает теория «метаксю»? Она заставляет смысловую предметность являться, т.е. соотноситься с вне-смысловой инаковостью, и заставляет вне-смысловую,

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

V. Антиномии адекватности

Первая антиномия

Тезис. Художественная форма предполагает некоторый первообраз, независимый от нее и служащий для нее прообразом.

Мы уже знаем, что художественная форма есть середина между отвлеченной смысловой предметностью, будь то эйдос, логос или миф, и вне-смысловой, вне-предметной инаковостью, напр. чувственностью. Оно — тождество того и другого. Но как это может быть достигнуто? Ведь и всякая вещь есть середина между чистым смыслом и пустой инаковостью и есть тождество того и другого. Необходима какая-то вполне определенная спецификация. Художественно сформированная вещь и имеет ту спецификацию, что она предполагает для себя первообраз, т.е. цельно-достигнутую выраженность ее предметного смысла, в то время как прочие вещи не требуют для себя такого первообраза и до-

вольствуются просто первообразами, данными той или другой степенью приближения к полной выраженности предмета. При этом самая сущность художественной формы требует, чтобы этот первообраз был независим от нее. Он не может зависеть от нее, если сама она выравнивается по нему, имеет его своим критерием. Попробуйте отбросить при слушании музыки эту идеальную мерку — и вся художественность музыки для вас разрушится. Слушая музыку, мы все время сравниваем фактически воспринимаемую музыку с каким-то первообразом ее, который логически ей, конечно, предшествует. Художественное переживание необходимейшим образом есть всегда сравнение, и — сравнение с какой-то как бы уже признанной мерой. Художественная форма сама в себе содержит указание на свой первообраз. Она — не просто факт, смысл или еще что-нибудь однородное. Она всегда двойится. Она — всегда самооценка, всегда требует, постулирует свой первообраз и необходимым образом ориентирует себя на нем. В то время как всякая вещь оценивается только лишь с точки зрения ее самой, т. е. с точки зрения вещиности, художественная форма оценивает себя саму с точки зрения совершенно иного начала, что уже не есть она сама и что выявляет ее сущность со стороны той полноты, которая совершенно не нужна ей как реальной вещи мира. С другой стороны, всякий чистый смысл оценивается со своей чисто логической стороны: он оценивается именно как смысл. Художественная же форма оценивается и не как вещь, и не как смысл и оценивается не в силу своих вещных или чисто смысловых свойств. Она оценивается с точки зрения того единства вещи и смысла, когда в вещи ничего нет, кроме ее чистого смысла, а в смысле нет ничего, кроме чистой вещиности. Это значит, что ею руководит некий отличный от нее первообраз, одобряющий или отвергающий ее художественность.

Легко сказать понятие первообраза, наделив его различными метафизически-натуралистическими характеристиками. Нужно отчетливо знать, какова категориальная, конструктивно-логическая природа первообраза, предоставляя метафизикам решать вопрос о значимости ее в более широком смысле. Категориально мы имеем здесь: 1) предметность; 2) вне-предметную, вне-смысловую инаковость; 3) всецелую данность этой предметности в этой инаковости. Каждая вещь предполагает только одно свое полное и совершенное выражение, понимая под вещью, конечно, все разнообразие признаков, о котором мы раньше говорили. Вещь, например, может быть мифической. Вот этот мифический смысл имеет свою единственную форму выявления, если брать последнюю в ее полноте и совершенстве. Такой принцип, конечно, не нов в эстетике, но мало кто умеет выразить его во всей его ка-

тегориальной прозрачности, сбиваясь на метафизику и на субъективные восторги перед глубинами искусства.

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

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

Синтез. *Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом.*

Художественное произведение и предполагает предшествующий свой первообраз, и не предполагает его. В диалектическом синтезе отсюда вытекает становление формы в качестве первообраза, или становление первообраза в качестве формы. Диалектический ход мыслей здесь обычный и не требует никаких

новых доказательств. Неполучающаяся в результате этого синтеза истина заставляет глубоко задумываться над сущностью искусства. Мне кажется, только в этой «антиномии адекватности» и только в этом ее синтезе мы впервые касаемся специфика художественности в полном смысле этого слова. Только тут начинается приоткрываться для диалектического ума тайна загадочной самостоятельности художественного бытия, ее полной самообоснованности и самодоказанности. Музыка, оказывается, есть то, что само себе и ставит задание, и решает его. Поэзия есть то, что само себя творит как нетворимое, само себя создает в качестве несозданного. Искусство сразу — и образ, и первообраз. Оно — такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно — такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет сам себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом, и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодоверности — основа художественной формы. Отныне она уже не просто синтез чувственного и разумного, но — чувственность, во всей своей чувственности адекватная разуму, и — разум, во всей своей разумности адекватный чувственности.

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

Вторая антиномия

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

Раз первообраз формы существует отдельно от нее, до нее, помимо нее и независимо от нее (а в том мы уже убедились), то логическим следствием из этого является то, что самая сущность художественной формы оказывается существующей до нее и, следовательно, бессознательно для нее. Еще никто не понял и не выразил данного первообраза и никто его не осознал, а он уже существует как универсальный критерий, как критерий са-

мого себя и подчиненной ему инаковости. В этом своем качестве он, конечно, есть нечто бессознательное, непонимаемое, никем не самоотнесенное, интеллигенция без того, чтобы кто-нибудь ее интеллигентно отобразил. Это — стихия бессознательно-первообразующей силы.

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

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

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

Диалектически этот синтез — обычен. По содержанию же своему в данном месте он предполагает весьма вдумчивое отношение к проблеме художественной формы в целом. Художника необходимо представлять себе как среду и проводник бессознательных стихий, клокочущих где-то вне его или в каких-то темных глубинах его собственного существа. Эта стихия бьет по совершенно неопределимым законам, она — своя равна и не подчиняется никакой закономерности, которую мы могли бы точно учесть. Поэты много говорят об этих тайных глубинах загадочных источников вдохновения, и говорят недаром. Тут есть великая правда. Мы никогда не поймем ни художника, ни художественной формы, если

не учтем всей стихийной природы этих бессознательных глубин и станем их рационализировать, сводя на те или иные точно формулируемые закономерности. Нет, эта стихийная бессознательность, эта одержимость ничем не связанными стихийными порывами, эта непосредственная и безотчетная, бессознательная воля к творчеству, к форме, воля к самоутверждению формой самой себя в качестве первообраза — это все должно войти в наш анализ как нечто единое, неделимое и неопределимое. Для диалектики достаточно уже одной той определенности, что мы именуем это начало неопределенным и бессознательным. Это ведь тоже вполне определенная значимость и смысл — быть неопределенным и бессознательным. Но наряду со всем этим, наряду с иррациональной стихией бессознательной первообразности, наряду с темными глубинами не знающей себя и не знающей своего пути творческой воли, мы наталкиваемся во всякой художественной форме на ясный и даже ослепительный свет сознания, на четкость и как бы мраморную извивность очертаний, на резкость и отчетливость всей этой художественной изваянности, из которой состоит форма. Бессознательные глубины зацветают яркими, пестрыми символами. Стихийная, сама не знающая ни себя, ни своих целей воля вдруг покрывается блеском образов, как бы напрягается до формы, сгущается в форму, делится и концентрируется, получает строй и меру, из темного хаоса делается светлым телом космоса. И, созерцая этот художественный космос, нет возможности отвлечься ни от темных бессознательных глубин хаоса, творящего всю эту блестящую, солнечную образность, ни от сознательной мерности, упорядоченности и гармонии, без которой самый хаос остался бы или совсем непознанным, или неплодотворным. Диалектика учит, как нужно мыслить эту сознательную бессознательность и бессознательное сознание художественной формы. Пусть метафизики будут искать каких-нибудь новых объяснений и даже новой терминологии, удивляясь тому, как мы одновременно признаем взаимно противоречащие утверждения. Для нас все это теперь должно стать вполне ясным. Если кто-нибудь действительно удивится, как это реально возможно бессознательное сознание, или сознательная бессознательность, тот пусть прочитает или прослушает любое художественное произведение слова или звука. Любая соната, любая симфония — ответ на этот вопрос и на это удивление. Можете ли вы сказать, формулировать, понять до конца, до самого последнего конца, все затаенные мечты, бури, страдания, радости такой великой души, как Бетховен или Вагнер? Осмелитесь ли вы сказать, что тут нет ничего такого, что по существу своему бессознательно и непонимаемо, нерасчлениваемо, что ни с какой стороны, никогда, ни при каких условиях не станет по-

нятным и ясным, закономерным? Но с другой стороны, можно ли отрицать всю статуйность и законченность музыкальной формы, музыкальных образов, созданных Бетховеном и Вагнером? Можно ли сомневаться в точности и монументальности этих форм, которые даже наша молодая наука о музыке уже умеет расчленять и классифицировать и которые со временем она, конечно, будет знать в совершенстве? Так бессознательная стихия первообраза и сознательное ее воплощение остаются навеки отождествленными во всякой художественной форме, и они неразъединимы ни в реальном восприятии искусства, ни в отвлеченной его теории, если только она захочет придерживаться не абстракции, а реального творчества и реального восприятия. Сознание и бессознательность совершенно просто, по элементарному закону диалектики, синтезируются в становящееся сознание, или, что то же, в становящуюся бессознательность, причем в первом случае становление идет в сторону бессознательного, т.е. сознание становится тут бессознательным, или бессознательно, во втором же — становление идет в сторону сознательного, т.е. бессознательность становится тут сознательным, или сознательно. Это понятно диалектически, понятно в реально-жизненном восприятии и творчестве. Какой же еще тип понятности надо искать?

Мы помним, как диалектика интеллигенции разрешала антиномии познания. Синтез познания мы нашли в становящемся понимании, или в стремлении, влечении. Равным образом дальнейшим синтезом было чувство. Отсюда еще две «антиномии адекватности» — стремления и чувства.

Третья антиномия

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

Во всяком художественном произведении есть некая необходимость, продиктованная законами, стоящими вышнего самого. Художественная форма требует своей над-форменной, вне-форменной обусловленности и причинности. Художник — медиум сил, идущих через него и чуждых ему. Вероятно, всякий испытывал во время сильных художественных впечатлений то, что услышанное им в музыке или прочитанное в слове как бы совершенно не зависит от автора, от композитора или писателя. Этот удивительный факт должен обязательно быть осознан до конца. Слушая музыку, уже забываешь, что это — Бетховен или Вагнер, или

Скрябин; уже неважным делается, что это кем-то и когда-то было написано, что кто-то старался и трудился и кто-то употреблял те, а не эти приемы и т. д. При настоящем художественном впечатлении вы убеждены, что не Вагнер писал «Тристана» и не Скрябин — «Прометея». Не просто вы забываете это или не принимаете во внимание, а именно вы убеждены, что Вагнер тут совершенно ни при чем, что Скрябин тут совершенно не автор. Кто такие Вагнер и Скрябин? Если речь идет именно о Вагнере и Скрябине, тогда вы должны иметь в виду, что у первого был роман с Матильдой Везендонк, а второй жил в Москве на Арбате и тщательнейшим образом мыл свою голову, гораздо чаще и тщательнее, чем это делают обычные опрятные люди. Сказано ли об этом в «Тристане» или в «Прометее»? Я, по крайней мере, этого там не услышал. А раз так, то где же авторы «Тристана» и «Прометея», на что они мне нужны и есть ли они вообще? Я утверждаю, что реальное художественное восприятие требует, чтобы для художественной формы не было никакого автора, чтобы художественная форма переживалась как нечто творящее себя саму, чтобы не было никакого еще нового творца, который бы стоял над ней и ею управлял. Художественная форма самочинна, самообусловлена, ни от чего и ни от кого не зависит. Никто не в силах изменить ее хоть на йоту и внести в нее что-нибудь новое. Это — универсальный и совершенно непосредственный факт, характерный для художественной формы вообще. Как только вы начали рассуждать о ней как о чем-то несамостоятельном, так рушится вся чистота вашей диалектической конструкции. Разумеется, если бы не было авторов с их возлюбленными и с их туалетами, то никто бы и не создавал искусство, и оно отсутствовало бы. Но так же и математика отсутствовала бы, если бы не было людей, которые бы ее обдумывали и писали; а раз люди необходимы, то, значит, необходима и вся та пестрота, и разнообразие жизни и поступков, свойственные этим людям. Однако никакая философия и никакие доказательства никогда меня не убедят, что геометрические теоремы, доказанные данным математиком, говорят мне своим логическим содержанием о личности этого математика, о его возлюбленных или о его туалетах. К подлинному смыслу теоремы относится то, что она никем не доказана и не зависит ни от какой личности и ни от какого факта. Если я говорю: «Сумма углов треугольника равняется двум прямым», то я высказываю тут то, что не зависит ни от меня, ни от вас, ни от тех моментов времени, в которые я это думал, доказывал или говорил, ни от большинства людей, думающих так, ни от того меньшинства, которое это математически точно понимает, и т. д. Это — нечто по самому своему смыслу общезначимое, всеобщее и совершенно необходимою. И если наука говорит, что это

не везде, не во всяком пространстве так, то эта же наука говорит о том, как можно перейти от одного типа пространства к другому, т. е. она не отменяет общезначимость этой теоремы, а лишь суживает ее логическое содержание, причем это суженное содержание продолжает оставаться все так же общезначимым. Вот эта независимость ни от какого авторства, эта полная и абсолютная самопричинность и самообусловленность, эта неподчиненность ничемувременному, пространственному и фактическому, — это есть то, без чего немислима художественная форма. Красота как бы льется целыми потоками через художника, пользуется им как бы неким орудием, магистралью, проводником, чтобы проявиться в мире. Сам художник — пассивное и механическое орудие ее влений. Он тут ни при чем. Он — бесконечно наивен и сам не понимает, что это такое и откуда появилось. Неожиданно, неотразимо, в буквальном смысле насильственно отрывается человек от своей повседневной жизни, от службы, от занятий, от забот о существовании, насильственно повергается в сферу творчества, и тут он уже сам не свой и сам за себя не отвечает. Биографии и мемуары художников слишком полны описаниями этих состояний творчества, чтобы мы стали их тут приводить. Да кроме того, нас совершенно не интересует здесь психология творчества как таковая. Нас интересует творимый художником предмет, т. е. художественная форма. И вот оказывается, что она никак не творима, что художник не есть ее автор, что она — в смысловом отношении сама для себя первосила и первопричина, и роль художника сводится только к приобретению максимума пассивности, для того чтобы быть проводником первообраза в состояние образа. Сущность творчества художественной формы заключается в максимуме пассивности автора ее, чтобы художественная форма потерпела минимальное количество нарушений себя со стороны автора и авторов, чтобы она осталась нетронутой и чистой в своей самодовлеющей и самодовольной стихии. Сущность творчества — уметь вовремя быть максимально пассивным. Творческая воля художника — великая пассивность и бесконечное самоотдание.

Антитезис. Художественная форма не предполагает, что существует некоторый независимый от нее и служащий для нее прообразом первообраз, так что она сама для себя свободно ус-танавливает свой первообраз, т. е. критерий и норму, будучи в своей структуре совершенно свободной самопорожденностью, не зависимой ни от каких других образов и первообразов.

Антитезисы «антиномий адекватаций», быть может, являются наиболее понятными во всей диалектике адекватаций. В самом деле, вот создана Чайковским его «Шестая симфония». Была ли художественная форма этой симфонией до создания самой

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

Синтез. Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз ее самой, данный как свободно существующая необходимость первообраза, или как необходимый образ свободно существующий первообраз.

Антиномия необходимости и свободы разрешается в синтез необходимости и свободы. То, что для абстрактной мысли есть противоречие, для диалектики есть жизнь. Художественная форма — синтез необходимости и свободы. Допустим, что она есть только необходимость. Допустим, что есть какой-нибудь первообраз, который ее и обуславливает до последнего момента. Значит, мы видим только одну причинную обусловленность. Но тогда спросим: а что же обуславливает саму первообразность? Если везде только необходимость, то это значит, что а зависит от b, b — от c, c — от d и т. д. Тут два исхода: или этот ряд конечен, или он уходит в бесконечность. Если он — конечен, то, стало быть, где-то есть некоторый x_9 , который сам уж ни от чего не зависит и, стало быть, свободен. Если же этот ряд причин и действий бесконечен, то спросим: что такое сама причинность? Есть ли она что-нибудь самостоятельное и самодовлеющее, или она сама зависит от чего-нибудь иного? В первом случае необходимость будет в том, что утверждает себя само и ничем не обусловлено, т. е. будет свободной, а автором — опять или конечный ряд обусловленностей, или бесконечный, т. е. опять остается нерешенным вопрос, что же такое сама причинность. Кроме того, если все — только причинность, то тогда нет ничего свободного, т. е. нет ничего такого, от чего она

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

Обобщая все изложенное, необходимо сказать, что причинная обусловленность требует свободы, а свобода требует необходимости. Живая вещь в одно и то же время, в одном и том

же смысле и свободна, т. е. сама себя обусловливает, и причинно зависима, т. е. обусловлена другой вещью. Такова жизнь. Как ни странно и ни нелепо это для формальной логики и абстрактной метафизики, но — такова жизнь и ее диалектика. Такова же и диалектика художественной формы. Если считать, что первообраз свободен в проявлении в художественной форме, тогда последняя, равно как и художник, ее создавший, суть нечто необходимообусловленное. Можно считать, что художественная форма и ее автор — свободны, тогда — первообраз будет связан с ними и причинно ими обусловлен. Однако ни та, ни другая возможность не выдерживает критики в отдельности. Живая жизнь искусства и живое его восприятие говорят о том, что художественная форма есть синтез свободы и необходимости. Она чарует нас этой синтетической слитостью, и в этом диалектическая разгадка той непринужденности и блаженной самодовленности художественной формы. Это-то и волнует нас в искусстве; и, воспринимая это, мы сами погружаемся в необычный для нас мир, где мы сами свободно полагаем свою ограниченность и обусловленность и где мы сами по необходимости — свободны. Оттого так легко дышится в этих сферах, и оттого уходим мы из концертного зала с небывалыми мечтами о свободе и о ее необходимости.

Четвертая антиномия

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

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

Синтез. Художественная форма есть энергично становящееся чувство себя самого как собственного первообраза, т. е. сверх-чувствительное чувство самодовления и чувствительная сверх-чувствительность самодовления. Короче говоря, художественная форма есть первообраз как тождество субъекта и объекта, т. е. такой первообраз, который сам для себя и субъект, и объект.

Эта антиномия — прямая параллель трем вышеизложенным антиномиям, и потому, быть может, не стоит ее специально разъяснять. Скажу только или, вернее, напомним о самом понятии чувства и, следовательно, сверхчувствительного. В чувстве я нашел синтез самоотнесенности, или познания, и стано-

вращающейся самоотнесенности, или стремления. В чувстве есть возвращение на себя, ограничение себя собою же, окончательное определение себя как себя. После чувства диалектически остается еще одна ступень, это — имя, которое есть абсолютное определение себя не только как себя просто, но и всего иного. В чувстве же мы вполне знаем и окончательно знаем себя, ибо знаем себя в своем собственном самоопределении и в последней близости к себе. Художественная форма в этом смысле есть тоже чувство. Это значит, что предмет, данный в художественной форме, сам соотносит себя собою же, но так соотносит, что остается при себе же, не уходя в иное и не рассеиваясь в нем. Здесь художественная форма как бы вращается сама в себе, в своей интеллигентной стихии. Художественная форма есть смысл. Но мы уже диалектически доказали, что этот смысл должен сам себе являться во всей своей полноте, сам с собой соотноситься, сам себя созерцать во всей своей абсолютной смысловой данности. И вот, переходя из этой статической созерцательной самоданности к становлению, т. е. к динамически-подвижной самоданности, смысл завершает эту самоданность в моменте ограничения такого становления, т. е. в моменте возвращения на себя, возвращения к своему исходному пункту. А так как выявление себя и становление неизменно продолжают продолжаться дальше и дальше и возвращение на себя продолжается все дальше и дальше, то и получается, что интеллигентия, т. е. живая стихия самосознания, как бы вращается в себе, круговращается вокруг себя. Художественная форма вечно взбухает и стремится беспредельно расширяться и растягиваться, но тут же, наталкиваясь на саму себя, на свою смысловую определенность, возвращается назад, сжимается, конденсируется, вращаясь в себе. Это приводит к тому, что в ней все время слышится как бы равномерное живое дыхание интеллигентии, как бы пульс жизненных отправления интеллигентии. Художественная форма есть чувство себя. Но не просто так. Она также и не есть чувство себя, ибо, как доказано, она предполагает независимый от себя первообраз, а значит, и независимое от себя чувство. Другими словами, она предполагает, что первообраз есть чувство, а что сама она не чувство, а только лишь результат первообраза как чувства. Но тогда синтез этого противоречия как раз и говорит о становящемся чувстве, об энергично переливающимся в само себя чувстве в форме. Форма и рождает свой первообраз, и не рождает его. Поэтому она и чувствует его, и не чувствует его. В результате перед нами самопорожденная нерожденность и самочувствуемая сверхчувствительность, или, что то же, самонерожденное рождение и самонечувствительное чувство. В художественной форме мы чувствуем то, что выше чувства; соотносим с собою нечто, считая его за себя

самих, в то время как оно — вовсе не мы, а особый первообраз, которому нет дела ни до нас, ни до формы. И в этом чудном противоречии и игрессами с собою мы наслаждаемся художественной формой, которая предстает нам как нечто исполненное радостями блаженной игры — с самим собой. Это — то, что всякий чувствовал, слушая музыку. Но только диалектика способна сделать эти общеизвестные чувства ясными и четкими для анализирующей мысли.

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

Мы начали с «антиномии факта». Тут мы не анализировали самой художественной формы, а только определили ее отношение к ее же факту, т. е. отношение художественной формы к самому произведению как факту. В «антиномиях понимания, или метаксуйности», мы перешли уже к анализу самой художественной формы, отбросивши ее факт, но ограничились здесь констатированием той общей сферы, куда она относится. Эта сфера есть сфера «средняя» между отвлеченным смыслом и его инобытием, то, что является тождественным между тем и другим. Чтобы обрисовать теперь самую структуру этой «средней» сферы, мы посмотрели на нее сначала как на некий смысл вообще, как на эйдос просто, так как этот момент, согласно антиномии метаксуйности, содержится там необходимо. Итак, в «антиномиях смысла» мы обрисовали художественную форму как эйдос вообще. Эта диалектика отвлеченного эйдоса не была, однако, доведена тут нами до степени выразительного эйдоса, так как мы задались целью конструировать тут художественную форму пока просто как отвлеченный, т. е. и как вне-выразительный и вне-интеллигентный, эйдос. Далее, в «антиномиях» мифа мы углубили анализ художественной формы диалектикой интеллигенции. Однако уже тут пришлось захватить стихию выражения, так как развернутая интеллигенция... предполагает чувство, что... есть интеллигентная изнанка выражения, интеллигентный аналог в внутренней стороне выражения. Значит, на стадии «антиномии мифа» мы имели художественную форму как интеллигентно выраженный эйдос. Но разумеется, тут должна была наступить пора формулировать структуру «средней»

сферы, найденной при помощи «антиномий метаксюности», уже в ее существовании, что должно было повести к антиномийно-синтетическому анализу выражения уже не только с его интеллигентной стороны, но и в его полной самостоятельности. Это и привело нас к «антиномиям адекватности». Художественная форма как выражение и понимание есть нечто «среднее» между отвлеченными смыслами и инобытием. Отвлеченный смысл мы углубили и развили до степени эйдоса и мифа. Значит, вопрос теперь стоит об отношении мифического эйдоса к своему инобытию. Разрешен этот вопрос, как мы только что видели, в том смысле, что указана та специфическая структура, которая является ареной встречи мифического эйдоса со своим инобытием, та общая область, отвлечением от которой является миф, и эйдос, и их инобытие. Эта сфера — первообраз. Неясная «средняя» сфера «метаксюности» теперь получила ясное содержание: она — первообраз. Но какой и чего первообраз? Это — первообраз и для отвлеченного смысла (включая эйдос и миф), и для их инобытия. Теперь, в свете первообраза, заново конструируется и мифический эйдос, и его инобытие. Эта новая конструкция художественной формы как отвлеченного смысла и эйдоса дана в первой «антиномии адекватности», и она же как (конструкция) мифического смысла и эйдоса — в антиномиях 2—4. Теперь остается дать соответствующую модификацию инобытия, и только после этого, как видим, можно говорить о раскрытии общей и малоопределенной сферы «метаксю».

Однако что такое инобытие? Когда я беру две вещи и объединяю их в некое единство, то я имею: 1) первую вещь как такую; 2) вторую вещь как такую; 3) то, что их объединяет; 4) соответствующую модификацию первой вещи, т. е. первую вещь в свете общего; и 5) соответствующую модификацию второй вещи, т. е. вторую вещь в свете общего. Только так и можно говорить о «соединении» и «отождествлении» двух вещей. В художественной форме в качестве главной стихии мы нашли выражение, которое есть тождество логического и алогического (смысла и его инобытия). То, что их объединяет и преобразует, есть первообраз. Значит, необходимы еще отвлеченный смысл в свете первообраза и его алогическое инобытие в свете первообраза. Отвлеченный смысл в свете первообраза есть самопорождающаяся стихия смысла, данная как первообраз для себя самой. Чтобы точно указать инобытие такого смысла, уже нельзя говорить просто ни о том внешнем факте, который представляет собой всякое произведение искусства как некая физическая вещь и о котором мы говорили в «антиномии факта», ни о том отвлеченном инобытии, которое в виде диалектической категории было постулировано нами в «антиномиях метаксюности». Это — художественно выработанное инобытие —

такое бытие, которое, не будучи ни самим первообразом, ни первообразным означением отвлеченного смысла, есть все же некая художественная материя для первообразного смысла. Ясно, что это есть сама художественная форма как совокупность художественно обработанных фактов в вещах, отличная, конечно, и от этих вещей, и тем более от отвлеченной категории инобытия. Но отсюда еще одна «антиномия адекватации».

Пятая антиномия

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

И это положение есть одно из самых несомненных достояний всякого художественного опыта. Попытаемся доказать его мыслимость и следовательно, необходимость. Художественная форма есть образ первообраза, как мы говорили. Иначе можно сказать еще и так. Художественная форма есть раскрытие первообраза. В раскрытом первообразе мы находим ту или иную структуру раскрытия. В отношении к этой структуре первообраз есть отсутствие структуры. Ему свойственна своя структура, но сейчас речь не о ней, а о структуре раскрытия. И таким образом, собственная структура первообраза есть нуль в отношении структуры раскрытия. Этот первообраз со всей структурой, которая принадлежит ему в собственном смысле, необходимым образом присутствует в каждом малейшем моменте структуры раскрытия целиком. Он везде один и тот же и потому нерасчленим и неразделим. Он — невыразим. Допустим, что в первообразе есть раздельность (тогда только и может быть выразимость). Это значило бы, что «образ» первообраза в форме перестал бы существовать как единственный и один и, следовательно, прекратила бы свое существование и форма. Абсолютно необходимо, чтобы во всех мельчайших моментах структуры любого предмета присутствовала только одна цельность. Пусть она состоит из скольких угодно моментов, но она должна быть сама по себе чем-нибудь целым, т. е. одним, должна быть неделимой единицей. Если же мы и эту единицу заменим множественностью, хотя бы и объединенной в единстве, то тогда и конкретная вещь, о которой мы говорим, будет уже не просто одна, но объединенностью многих различных вещей. Следовательно, надо строжайше различать единство как единичность, т. е. как неделимость, и единство как объединенность множества, т. е. как делимое единство. Художественная форма есть нечто. Значит, она есть единство в обоих смыслах, и прежде всего в первом. Художественная форма есть абсолютная

единичность, неделимая и нерасчленимая: она — абсолютная индивидуальность. Но единичность — чего? Конечно, единичность выражения первообраза. Форма указывает на первообраз, но указывает на него как на неделимую единичность. Неделимость же в смысловом отношении есть неразличимость. А неразличимость требует невыразимости. Как можно выразить то, в чем ничего нельзя различить? Следовательно, художественная форма, художественное выражение требуют невыразимости своего предмета, невыразимости своего первообраза. Сказать, что первообраз выразим полностью, — это значит признать, что выражения нет в качестве единственной и единичной данности. Это значит отвергать индивидуальность формы, т. е. отвергать ее своеобразие и отличенность от прочего. Это значит просто не признавать существование выражения и формы.

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

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

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

И тут — не больше как диалектическая фиксация того, что без всякой диалектики переживается каждым, кто хоть когда-нибудь прикасался к искусству. Вся сладость искусства — в его невыразимой выразимости и в его выразимой невыразимости, и стоит ли об этом долго говорить? Я думаю, это — истина слишком прописная и слишком банальная, чтобы ее стоило здесь доказывать. Я ограничиваюсь поэтому лишь диалектической фиксацией этого несомненного факта опыта. Замечу только кое-что о понятии символа. Если угодно меня понять, надо отбросить все то, что писалось и думалось о символе вообще, и принять этот термин так, как я его интерпретирую. Потом уже возможны будут сопоставления этого понимания с другими и, быть может, полное или

частичное совпадение. В понятии символа я вижу следующие моменты. 1) Символ есть выражение. 2) Символ есть выражение некоего первообраза (напомню, что под первообразом в начале «антиномий адекватности» я понимал всецелую выявленность, т. е. максимальную схожесть с иным отвлеченно-смысловой предметности). 3) Символ есть адекватное выражение некоего первообраза. 4) Символ предполагает, что первообраз, отображением которого он является, неразличим и, следовательно, невыразим. 5) Символ предполагает, что в нем раскрывается и выражается это невыразимое, т. е. получает структуру в зависимости от окружения. 6) Символ есть совпадение невыразимости и выразимости первообраза в энергично-выразительной подвижности невыразимого и в энергично – невыражающей подвижности выразимого первообраза. 7) Символ есть сам для себя первообраз, т. е. отдельно и независимо от себя сущий первообраз он понимает так, как будто бы это был он сам. Таким образом, в краткой формуле символ есть тождество выраженности (5) и невыраженности (4) адекватно (3) воспроизведенного (1) первообраза (2), данное как энергично-смысловое излучение (6) его самоутвержденности (7). Еще короче можно сказать, что символ есть просто выражение, но с ударением на адекватности выражения, на интенсивности выражающего и на невыразимости выражаемого.

*В кн.: Лосев А. Форма. Стиль. Выражение.
М., 1995. С. 78–99*

Беньямин В.

Теоретическое исследование **Вальтера Беньямина** «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1892–1940) с течением времени стало более известным, нежели при жизни философа. Более того, первая ее публикация натолкнулась на трудности. Намерение В. Беньямина опубликовать ее в эмигрантском журнале на немецком языке не осуществилось. Один из членов редакции, а именно Б. Брехт, суждения которого В. Беньямин часто цитирует, не только не поддержал философа, но и обвинил его в пристрастии к мистическому истолкованию истории. На немецком языке статья впервые была опубликована лишь в 1955 году. Трудности с ее публикацией объясняются и тем, что В. Беньямин одним из первых начал размышлять над процессами, спровоцированными вторжением техники, или, как выражается Н. Бердяев, машины, в сферу искусства. Предмет его размышлений – изменения под воздействием новых технологий социальных функций искусства и, как следствие этого, возникновение новой эстетики. Не случайно эпиграфом статьи служит цитата из П. Валерии, утверждающего, что новые технологии изменяют само понятие искусства. Более всего становление новой эстетики можно проследить на примере фотографии и кино, которым философ уделяет значительное внимание.

Однако причина кардинальных изменений в эстетике связана не только со вторжением в искусство техники и, соответственно, с его последствиями. Эти изменения, в свою очередь, подготовлены социальными и даже экономическими факторами, точнее тем, что Х. Ортега-и-Гассет назовет «восстанием масс». Такая мотивировка не может удивлять, ведь В. Беньямин часто ссылается на К. Маркса и близок неомарксизму. Не случайна близость его идей философии Франкфуртской школы. Впрочем, с 1935 года В. Беньямин был сотрудником парижского отделения Франкфуртского института социальных исследований, продолжавшего свою деятельность в эмиграции. Представителями этого института были такие известные философы, как М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Г. Маркузе и другие. Однако было бы неверно утверждать, что марксистский подход исчерпывает рефлексию В. Беньямина. В его сочинениях ощущается влияние психоанализа. Так, З. Фрейд позволяет философу выявить в зафиксированной фотокамерой и кинокамерой визуальной реальности то, что заслуживает внимания не только со стороны художника, но и ученого. Собственно, новая эстетика у В. Беньямина представлена фотографией и кино, которые постоянно оказываются в поле его зрения. Иначе говоря, новая эстетика, представленная у В. Беньямина фотографией и кино, отдала искусство от традиционной эстетики и в то же время приблизила его к науке. Это важный нюанс в новой эстетике, какой она представляется В. Беньямину. Опираясь на психоанализ, В. Беньямин фиксирует, как визуальное содержание фильма напоминает то, что З. Фрейд назвал «оговоркой», к которой оказался столь внимательным основатель психоанализа, ведь именно оговорка явилась той дверью, которая открыта для того, чтобы войти в сферу бессознательного. Вот это нагромождение физической реальности в фотографии и кино делает их, по сравнению с театром и живописью, необычайно притягательными для психоанализа.

Пожалуй, самым известным положением, высказанным В. Беньямином в данной статье, является положение об утрате искусством нашего времени того, что философ обозначает понятием «аура». В истории теории искусства существует множество известных понятий, которые сохраняют некоторую непрямоносность, даже загадочность. Например, понятие «художественной воли» А. Ригля или понятие «фотогения» Л. Деллюка. К таким загадочным понятиям относится и понятие ауры, что не мешает ему сегодня быть одним из самых популярных. В статье «Краткая история фотографии» В. Беньямин задает вопрос: «Что такое, собственно говоря, аура?» — и отвечает на него совершенно поэтически: это «странное сплетение места и времени» (с. 81). Точнее, аура — это то, что делает произведение искусства уникальным и подлинным, но что в современном искусстве совершенно утрачивается. Это привязанность произведения искусства к определенному географическому пространству и историческому времени, его включенность в эти явления. Иначе говоря, это включенность в неповторимый культурный контекст. Если иметь в виду современное искусство, то аура — это то, чем оно больше не обладает. Не обладает же оно аурой потому, что технологии принесли с собой в искусство революцию. С помощью техники уникальные произведения могут быть размножены, т. е. растрогажированными в каких угодно количествах и тем приближены к массовой аудитории. Это копии или репродукции уникальных явлений. Их функционирование в обществе делает существование оригиналов необязательным. Если с этим согласиться, то, по существу, В. Беньямин уже открывает одно из ключевых явлений постмодернизма, обозначаемое понятием «симулякр», смысл которого, как известно, связан с отсутствием оригинала, подлинника, реального означаемого. Иначе говоря, симулякр — образ или знак отсутствующей реальности. Правда, В. Беньямин говорит об отсутствующем контексте, а не о реальности. Но, может быть, он фиксирует лишь одну из первых фаз в истории становления симулякра. В выражении такой фазы является разрыв функционирующего произведения культурно-историческим контекстом, а точнее, разрыв произведения с породившим его уникальным историческим и географическим контекстом, а именно с традицией. Распада ауры — оборотная сторона утраты традиции. Благодаря технической воспроизводимости архитектурные сооружения и картинные галереи оказываются приближенными к массе. Репродукция функционирует по логике, для самого оригинала недоступной. Однако разрыв с традицией, имеющей пространственно-временные признаки, по сути дела, означает разрыв с культом, а соответственно, с утратой искусством его культовой или ритуальной функции, с производящей искусство на протяжении веков и являющейся одной из его главных функций. Такой разрыв особенно очевиден в фотографии и кино, возникающих уже в секулярной культуре, утверждающей разрыв искусства с культом. Тем не менее, учитывая закономерности секулярной культуры, фотография и кино все еще пытаются сохранять ауру, пусть и в измененных, т. е. секулярных, формах, или компенсировать ее в тех случаях, когда ее сохранить невозможно. Это особенно заметно в дагерротипии, т. е. в фотографии. Здесь ритуальная функция еще имеет место, отвечая потребности сохранять лица умерших близких и родных людей, вообще предков. Поэтому фотография хотя и способствует угасанию в искусстве сакрального, но, с другой стороны, она своими специфическими средствами старается ее сотворить на новой основе. Что касается кино, то радикальная утрата здесь ауры обернулась возникновением целого института, заменяющего ауру ее классической форме компенсацией. Таким компенсаторным институтом оказался в кино институт звезд. Актер, который с помощью массовой публики трансформируется в звезду, наделяется сакральными и мифологическими коннотациями. Последние создают контекст, смысл которого далеко превосходит семантические границы конкретного произведения. Однако, несмотря на необходимость сохранять связь с аурой даже в самых радикальных, т. е. технических, искусствах, тем не

менее новые искусства уже не могут соответствовать классической эстетике, и их культовое значение, т. е. ритуальная функция, уступает экспозиционной сущности искусства, соответствующей эпохе массовления.

Смена ритуальной функции экспозиционной как ответ на процесс массовления искусства в современном мире касается в том числе и качественных изменений в его восприятии. Пожалуй, с наибольшей остротой это обстоятельство дадо ощутить не столько сам В. Беньямин, сколько его великий соотечественник М. Хайдеггер, касающийся в работе усиления в современном искусстве его экспозиционной сущности. М. Хайдеггер точнее и глубже представляет процесс угасания ауры в связи с расширением выставочной ценности искусства, и под контекстом он понимает уже не просто пространственно-временные особенности бытия произведения, а его сакральный смысл. Чем больше угасает в искусстве его ритуальный смысл, тем очевидней становится развлекательная его функция, соответствующая в секулярной культуре массовым вкусам и потребностям. Так, если иметь в виду пластический комплекс искусств, то оптическая сторона этих искусств, столь развившаяся с эпохи Ренессанс, что так фундаментально проанализировал Г. Вельфлин, уступает взрыву в современном искусстве феномена тактильности. Позднее этот тезис будет развивать в своих книгах М. Маклюэн. Такова логика переломных исторических эпох с присущим им кризисом созерцания и устоявшихся оптических форм. В такие эпохи классическая живопись утрачивает культивирование принципа созерцательности, что отличает эпохи ее шедевров и включается в процессы массового функционирования с присущим ему культивированием коллективного способа восприятия. С точки зрения этого последнего даже шедевры, созданные великими индивидуальностями, воспринимаются в соответствии с фольклорными мистереотипами. Так изменение социальной среды функционирования искусства радикально изменяет и процесс его восприятия.

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

Н.А. Хренов

Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости

I

(...) Произведение искусства в принципе всегда поддавалось воспроизведению. То, что было создано людьми, всегда могло быть повторено другими. Подобным копированием занимались ученики для совершенствования мастерства, мастера — для более широкого распространения своих произведений, наконец третьи

лица с целью наживы. По сравнению с этой деятельностью техническое воспроизведение произведения искусства представляет собой новое явление, которое, пусть и не непрерывно, а разделенными большими временными интервалами рывками, приобретает все большее историческое значение. Греки знали лишь два способа технического воспроизведения произведений искусства: литье и штамповка. Бронзовые статуи, терракотовые фигурки и монеты были единственными произведениями искусства, которые они могли тиражировать. Все прочие были уникальны и не поддавались техническому воспроизведению. С появлением гравюры на дереве впервые стала технически воспроизводима графика; прошло еще достаточно долгое время, прежде чем благодаря появлению книгопечатания то же самое стало возможно и для текстов. Те огромные изменения, которые вызвало в литературе книгопечатание, то есть техническая возможность воспроизведения текста, известны. Однако они составляют лишь один частный, хотя и особенно важный случай того явления, которое рассматривается здесь во всемирно-историческом масштабе. К гравюре на дереве в течение средних веков добавляются гравюра резцом на меди и офорт, а в начале девятнадцатого века — литография.

С появлением литографии репродукционная техника поднимается на принципиально новую ступень. Гораздо более простой способ перевода рисунка на камень, отличающий литографию от вырезания изображения на дереве или его травления на металлической пластинке, впервые дал графике возможность выходить на рынок не только достаточно большими тиражами (как до того), но и ежедневно варьируя изображение. Благодаря литографии графика смогла стать иллюстративной спутницей повседневных событий. Она начала идти в ногу с типографской техникой. В этом отношении литографию уже несколько десятилетий спустя обошла фотография. Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью. Кинооператор фиксирует во время съемок в студии события с той же скоростью, с которой говорит актер. Если литография не славит себе потенциальную возможность иллюстрированной газеты, то появление фотографии означало возможность звукового кино. К решению задачи технического звуковоспроизведения приступили в конце прошлого века. Эти сходящиеся усилия позволили прогнозировать ситуацию, которую Валери охарактеризовал фразой: «Подобно тому как вода, газ и электричество, повинуйся почти незаметному дви-

жению руки, приходят издалека в наш дом, чтобы служить нам, так и зрительные и звуковые образы будут доставляться нам, появляясь и исчезая по велению незначительного движения, почти что знака»¹. На рубеже XIX и XX веков средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности. Для изучения достигнутого уровня нет ничего плодотворнее анализа того, каким образом два характерных для него явления — художественная репродукция и киноискусство — оказывают обратное воздействие на искусство в его традиционной форме.

II

Даже самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства — его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании. Сюда включаются как изменения, которые естественным образом претерпевала его физическая структура, так и смена имущественных отношений, в которые оно оказывалось вовлеченным. Следы физических изменений можно обнаружить только с помощью химического или физического анализа, который не может быть применен к репродукции; что же касается следов второго рода, то они являются предметом традиции, в изучении которой за исходную точку следует принимать место нахождения оригинала.

Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности. Химический анализ патины бронзовой скульптуры может быть полезен для определения ее подлинности; соответственное свидетельство, что определенная средневековая рукопись происходит из собрания пятнадцатого века, может быть полезно для определения ее подлинности. Все, что связано с подлинностью, недоступно технической — и, разумеется, не только технической — репродукции. Но если по отношению к ручной репродукции — которая квалифицируется в этом случае как подделка — подлинность сохраняет свой авторитет, то по отношению к технической репродукции этого не происходит. Причина тому двоякая. Во-первых, техническая репродукция оказывается более самостоятельной по отношению к оригиналу, чем ручная. Если речь идет, например, о фотографии, то она в состоянии и высветить такие оптические аспекты оригинала, которые недоступны только произвольно меняющему свое положение в пространстве объективу, но не человеческому

глазу, или может с помощью определенных методов, таких как увеличение или ускоренная съемка, зафиксировать изображения, просто недоступные обычному взгляду. Это первое. И, к тому же, — и это во-вторых — она может перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную. Прежде всего она позволяет оригиналу сделать движение навстречу публике, будь то в виде фотографии, будь то в виде граммофонной пластинки. Собор покидает площадь, на которой он находится, чтобы попасть в кабинет ценителя искусства; хоровое произведение, прозвучавшее в зале или под открытым небом, можно прослушать в комнате.

Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если не затрагивают во всем остальном качество произведения — в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас. Хотя это касается не только произведений искусства, но и, например, пейзажа, проплывающего в кино перед глазами зрителя, однако в предмете искусства этот процесс поражает его наиболее чувствительную сердцевину, ничего похожего по уязвимости у природных предметов нет. Это его подлинность. Подлинность какой-либо вещи — это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности. Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя затронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи.

То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей — потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней. Их наиболее могущественным представителем является кино. Его общественное значение даже и в его наиболее позитивном проявлении, и именно в нем, не мыслимо без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации и традиционной ценности в составе культурного наследия. Это явление наиболее

очевидно в больших исторических фильмах. Оно все больше расширяет свою сферу. И когда Абель Ганс в 1927 году с энтузиазмом восклицал: «Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут снимать кино... Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели да и все религии... ждут экранного воскрешения, и герои нетерпеливо толпятся у дверей»², он — очевидно, сам того не сознавая, — пригласил к массовой ликвидации.

III

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

Было бы полезно проиллюстрировать предложенное выше для исторических объектов понятие ауры с помощью понятия ауры природных объектов. Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, — это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви. С помощью этой картины нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры. В основе его два обстоятельства, оба связанные со все возрастающим значением масс в современной жизни. А именно: страстное стремление «приблизить» к себе вещи как

в пространственном, так и человеческом отношении так же характерно для современных масс, как и тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции. Из дня в день проявляется неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ, точнее — отображение, репродукцию. При этом репродукция в том виде, в каком ее можно встретить в иллюстрированном журнале или кинохронике, совершенно очевидно отличается от картины. Уникальность и постоянство спаяны в картине так же тесно, как мимолетность и повторимость в репродукции. Освобождение предмета от его оболочки, разрушение ауры — характерная черта восприятия, чей «вкус коднотипному в мире» усилился настолько, что оно с помощью репродукции выжимает эту однотипность даже из уникальных явлений. Так в области наглядного восприятия находит отражение то, что в области теории проявляется как усиливающееся значение статистики. Ориентация реальности на массы и масс на реальность — процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично.

IV

Единственность произведения искусства тождественна его впаивности в непрерывность традиции. В то же время сама эта традиция — явление вполне живое и чрезвычайно подвижное. Например, античная статуя Венеры существовала для греков, для которых она была предметом поклонения, в том традиционном контексте, чем для средневековых клерикалов, которые видели в ней ужасного идола. Что было в равной степени значимо и для тех, и для других, так это ее единственность, иначе говоря: ее аура. Первоначальный способ помещения произведения искусства в традиционный контекст нашел выражение в культе. Древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает то обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения. Иными словами: уникальная ценность «подлинного» произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение. Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляризованный ритуал. Профанный культ служения прекрасному, возникший в эпоху Возрождения и просуществовавший три столетия, со всей очевидностью открыл, испытав по истечении этого срока первые серьезные потрясения, свои ритуальные основания. А именно, когда с

появлением первого действительно революционного репродуцирующего средства, фотографии (одновременно с возникновением социализма) искусство начинает ощущать приближение кризиса, который столетие спустя становится совершенно очевидным, оно в качестве ответной реакции выдвигает учение *oul'art pour l'art*, представляющее собой теологию искусства. Из него затем вышла прямо-таки негативная теология в образе идеи «чистого» искусства, отвергающей не только всякую социальную функцию, но и всякую зависимость от какой бы то ни было материальной основы. (В поэзии этой позиции первым достиг Малларме.)

Выявить эти связи для рассмотрения произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости совершенно необходимо. Поскольку они подготавливают к пониманию положения, имеющего решающий характер: техническая репродуцируемость произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от паразитарного существования на ритуале. Репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость. Например, с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла. Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая.

V

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

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

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

VI

С появлением фотографии экспозиционное значение начинается теснить культовое значение по всей линии. Однако культовое значение не сдается без боя. Оно закрепляется на последнем рубеже, которым оказывается человеческое лицо. Совершенно не случайно портрет занимает центральное место в ранней фотографии. Культовая функция изображения находит свое последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть. Там же, где человек уходит с фотографии, экспозиционная функция впервые пересиливает культовую. Этот процесс зафиксировал Атже, в чем и заключается уникальное значение этого фотографа, запечатлевшего на своих снимках безлюдные парижские улицы рубежа веков. С полным правом о нем говорили, что он снимал их, словно место преступления. Ведь и место преступления без-

людно. Его снимают ради улик. У Атже фотографические снимки начинают превращаться в доказательства, представляемые на процессе истории. В этом заключается их скрытое политическое значение. Они уже требуют восприятия в определенном смысле. Свободно скольльзящий созерцающий взгляд здесь неуместен. Они выводят зрителя из равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход. Указатели — как его найти — тут же выставляются и иллюстрированы газетой. Верные или ошибочные — все равно. В них впервые стали обязательными тексты к фотографиям. И ясно, что характер их совершенно иной, чем у названий картин. Директивы, которые получает от надписей к фотографиям в иллюстрированном издании тот, кто их рассматривает, принимают вскоре еще более точный и императивный характер в кино, где восприятие каждого кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих.

VII

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

Если от того впустили потратили немало умственных сил, пытаюсь решить вопрос, является ли фотография искусством — не спросив себя прежде: не изменился ли с изобретением фотографии и весь характер искусства, — то вскоре теоретики кино подхватили ту же поспешно вызванную дилемму. Однако трудности, которые создала для традиционной эстетики фотография, были детской забавой по сравнению с теми, что приготовило ей кино. Отсюда слепая насильственность, характерная для зарождающейся теории кино. Так, Абель Ганс сравнивает кино с иероглифами: «И вот мы снова оказались, в результате чрезвычайно странного возвращения к тому, что уже однажды было, на уровне самовыражения древних египтян... Язык изображений еще не достиг своей зрелости, потому что наши глаза еще не привыкли к нему. Нет еще достаточного уважения, достаточного культового почтения к тому, что он высказывает»³. Или слова Северин-Мар-

са: «Какому из искусств была уготована мечта... которая могла бы быть так поэтична и реальна одновременно! С этой точки зрения кино является ни с чем не сравнимым средством выражения, находится в атмосфере которого достойны лишь лица самого благородного образа мыслей в наиболее таинственные моменты их наивысшего совершенства»⁴. А Александр Арну прямо завершает свою фантазию о немом кино вопросом: «Не сводятся ли все смелые описания, которыми мы воспользовались, к дефиниции молитвы?»⁵ Чрезвычайно поучительно наблюдать, как стремление записать кино в «искусство» вынуждает этих теоретиков с несравненной бесцеремонностью приписывать ему культовые элементы. И это притом, что в то время, когда публиковались эти рассуждения, уже существовали такие фильмы, как «Парижанка» и «Золотая лихорадка». Это не мешает Абелью Гансу пользоваться сравнением с иероглифами, а Северин-Марс говорит о кино так, как можно было бы говорить о картинах Фра Анжелико. Характерно, что еще и сегодня особенно реакционные авторы ведут поиски значения кино в том же направлении, и если не прямо в сакральном, то по крайней мере в сверхъестественном. Верфель констатирует по поводу экранизации «Сна в летнюю ночь» Рейнхардтом, что досих пор стерильное копирование внешнего мира с улицами, помещениями, вокзалами, ресторанами, автомобилями и пляжами как раз было несомненным препятствием на пути кино в царство искусства. «Кино еще не уловило своего истинного смысла, своих возможностей... Они заключаются в его уникальной способности выражать волшебное, чудесное, сверхъестественное естественными средствами и с несравненной убедительностью»⁶.

VIII

Художественное мастерство сценического актера доносит до публики сам актер собственной персоной; в то же время художественное мастерство киноактера доносит до публики соответствующая аппаратура. Следствие этого двойное. Аппаратура, представляющая публике игру киноактера, не обязана фиксировать эту игру во всей ее полноте. Под руководством оператора она постоянно оценивает игру актера. Последовательность оценочных взглядов, созданная монтажером из полученного материала, образует готовый смонтированный фильм. Он включает определенное количество движений, которые должны быть опознаны как движения камеры — не говоря уже об особых ее положениях, как, например, крупный план. Таким образом, действия киноактера проходят через ряд оптических тестов. Это первое следствие того обстоятельства, что работа актера в кино опосредуется аппарату-

рой. Второе следствие обусловлено тем, что киноактер, поскольку он не сам осуществляет контакт с публикой, теряет имеющуюся у театрального актера возможность изменять игру в зависимости от реакции публики. Публика же из-за этого оказывается в положении эксперта, которому никак не мешает личный контакт с актером. Публика вживается в актера, лишь вживаясь в кинокамеру. То есть она встает на позицию камеры: она оценивает, тестирует. Это нета позиция, для которой значимы культовые ценности.

ХII

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

Дело как раз в том, что живопись не в состоянии предложить предмет одновременно коллективного восприятия, как это было в древних временах с архитектурой, как это когда-то было с эпосом, а в наше время происходит с кино. И хотя это обстоятельство в принципе не дает особых оснований для выводов относительно социальной роли живописи, однако в настоящий момент оно оказывается серьезнымотягчающим обстоятельством, так как

живопись в силу особых обстоятельств и в определенном смысле вопреки своей природе вынуждена к прямому взаимодействию с массами. В средневековых церквах и монастырях и при дворе монархов до конца восемнадцатого века коллективное восприятие живописи происходило не одновременно, а постепенно, оно было опосредовано иерархическими структурами. Когда ситуация меняется, выявляется особый конфликт, в который живопись оказывается вовлеченной из-за технической репродуцируемости картины. И хотя через галереи и салоны была предпринята попытка представить ее массам, однако при этом отсутствовал путь, следуя которому массы могли бы организовать и контролировать себя для такого восприятия. Следовательно, та же публика, которая прогрессивным образом реагирует на гротескный фильм, с необходимостью превращается в реакционную перед картинами сюрреалистов.

XIII

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

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

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

XIV

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

Каждое принципиально новое, пионерское действие, рождающее потребность, заходит слишком далеко. Дадаизм делает это в той степени, что жертвует рыночными ценностями, которые свойственны кино в столь высокой мере, ради более значимых целей полаганий — которые он, разумеется, не осознает так, как это описано здесь. Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания. Не в последнюю очередь они пытались достичь этого исключения за счет принципиального лишения материала искусства возвышенности. Их стихотворения — это «словесный салат», содержащий непристойные выражения и всякий словесный мусор, какой только можно вообразить. Не лучше и их картины, в которые они вставляли пуговицы и проездные билеты. Чего они достигали этими средствами, так это беспощадного уничтожения ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях клеймо репродукции. Картина Арпа или стихотворение Аугуста Штрамма не дают, подобно картине Дерена или стихотворению Рильке, времени нато, чтобы собраться и прийти к какому-то мнению. В противоположность созерцательности, ставшей привычкой буржуазии школой асоциального поведения, возникает развлечение как разновидность социального поведения. Проявления дадаизма в искусстве и в самом деле были сильным развлечением, поскольку превращали произведение искусства в центр скандала. Оно должно было соответствовать прежде всего одному требованию: вызывать общественное раздражение.

Измязающей оптической иллюзии или убедительного звукового образа произведение искусства превратилось у дадаистов в снаряд. Оно поражает зрителя. Оно приобрело тактильные свой-

ства. Тем самым оно способствовало возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям.

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

XV

Массы — это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия. Не следует смущаться тем, что первоначально это участие предстает в несколько дискредитированном образе. Однако было немало тех, кто страстно следовал именно этой внешней стороне предмета. Наиболее радикальным среди них был Дюамель. В чем он прежде всего упрекает кино, так это в форме участия, которое оно пробуждает в массах. Он называет кино «время препровождения для лотов, развлечением для необразованных, жалких, изнуренных трудом созданий, с не даваемых заботами... зрелищем, не требующим никакой концентрации, не предполагающим никаких умственных способностей... не зажигающим в сердцах никакого света и не пробуждающим никаких других надежд кроме смешной надежды однажды стать «звездой» в Лос Анджелесе»⁹. Как видно, это в сущности старая жалоба, что массы ищут развлечения, в то время как искусство требует от зрителя концентрации. Это общее место. Следует однако проверить, можно ли на него опираться в изучении кино. — Тут требуется более пристальный взгляд. Развлечение и концентрация составляют противоположность, позволяющую сформулировать следующее

положение: тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него; он входит в это произведение, подобно художнику-герою китайской легенды, созерцающему свое законченное произведение. В свою очередь развлекающиеся массы, напротив, погружают произведение искусства в себя. Наиболее очевидна в этом отношении архитектура. Она с давних времен представляла прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах. Законы ее восприятия наиболее поучительны.

Архитектура сопровождает человечество с древнейших времен. Многие формы искусства возникли и ушли в небытие. Трагедия возникает у греков и исчезает вместе с ними, возрождаясь столетия спустя только в своих «правилах». Эпос, истоки которого находятся в юности народов, угасает в Европе с концом Ренессанса. Станковая живопись была порождением Средневековья, и ничто не гарантирует ей постоянного существования. Однако потребность человека в помещении непрестанна. Зодчество никогда не прерывалось. Его история продолжительнее любого другого искусства, и осознание его воздействия значимо для каждой попытки понять отношение масс к произведению искусства. Архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, точнее говоря: тактильно и оптически. Для такого восприятия не существует понятия, если представлять его себе по образцу концентрированного, собранного восприятия, которое характерно, например, для туристов, рассматривающих знаменитые сооружения. Дело в том, что в тактильной области отсутствует эквивалент того, чем в области оптической является созерцание. Тактильное восприятие проходит не столько через внимание, сколько через привычку. По отношению к архитектуре она в значительной степени определяет даже оптическое восприятие. Ведь и оно в своей основе осуществляется гораздо больше походя, а не как напряженное всматривание. Однако это выработанное архитектурой восприятие в определенных условиях приобретает каноническое значение. Ибо задачи, которые ставят перед человеком восприятием переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, то есть созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание.

Привыкнуть может и несобранный. Более того: способность решения некоторых задач в расслабленном состоянии как раз и доказывает, что их решение стало привычкой. Развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия. Поскольку уединенный человек вообще-то испытывает искушение избегать подобных за-

дач, искусство будет выхватывать сложнейшие и важнейшие из них там, где оно может мобилизовать массы. Сегодня оно делает это в кино. Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино. Своим шоковым воздействием кино отвечает этой форме восприятия. Киновытесняет культовое значение не только тем, что помещает публику в оценивающую позицию, но тем, что эта оценивающая позиция в кино не требует внимания. Публика оказывается экзаменатором, но рассеянным.

*В кн.: Беньямин В. Произведение искусства
в эпоху его технической воспроизводимости.
М., 1996.
(Перевод С.А. Ромашко)*

Примечания

1. *Paul Valéry. Pièces sur l'art.* Paris. P. 105 («La conquête de l'ubiquité»).
2. *Abel Gance. Le temps de l'image est venue, in: L'art cinématographique II.* Paris, 1927. P. 94–96.
3. *Abel Gance, I. c.* P. 100–101.
4. *cit. Abel Gance, I. c.* P. 100.
5. *Alexandre Arnoux: Cinéma.* Paris, 1929. P. 28.
6. *Franz Werfel. Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt.* „Neues Wiener Journal«, *cit.* Lu, 15 novembre 1935.
7. *Rudolf Arnheim. Film als Kunst.* Berlin, 1932. S. 138.
8. *Georges Dulamel. Scènes de la vie future. 2e éd.,* Paris, 1930. P. 52.
9. *Dulamel.* S. 58.

Дики Дж.

Джордж Дики, профессор Иллинойского университета США в 1960–1970-х годах, представлен статьей «Определяя искусство» (1969), где он впервые изложил основные принципы ныне широко известной институциональной теории искусства. В последующих изданиях (1974, 1984) Дики корректировал свою теорию под влиянием многочисленных критиков, не изменяя в ней главного.

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

Как это происходит? Раньше предмет – кандидат в произведения искусства оценивался, исключительно исходя из его художественных качеств. Эти качества предмет приобретал в результате творческой деятельности художника. Функционировала так называемая процессуальная эстетическая схема, состоящая из трех компонентов: художник – художественное произведение – потребитель искусства. Главным, элитарным компонентом был художник. С ним всецело связано возникновение замысла и его реализация. Последний, но такой же важный компонент процессуального цикла – восприятие произведения искусства. В отличие от художника-творца потребителю было достаточно обладать развитым эстетическим вкусом, чтобы сформировать в процессе восприятия полноценный художественный образ. Новая схема, предложенная Дики, принципиально иная.

Присваивая кандидатам статус полноценных произведений искусства, эксперты института искусства обнаруживают и в художнике, и в потребителе искусства новые, неизвестные ранее качества. Как и прежде, художник – безусловное творческое начало в искусстве. Но теперь помимо человека художником может быть природа и даже отдельное животное, например знаменитая обезьянка Бетси из зоопарка г. Балтимора, на которую ссылается Дики. Таким образом изменяется понимание природы артефакта в искусстве. Если речь идет о художнике-человеке, то раньше такой художник реализовывал свою исключительную функцию профессионала или мастера в искусстве. Теперь все иначе. Нередко его основной творческой задачей становится не «создать», а «придумать», «отыскать», «взглянуть по-новому» на то, что уже существует как материальный предмет. Только институт экспертов, руководствуясь институциональной теорией, мог, по мысли Дики, по достоинству оценить замысел французского дадаиста Марселя Дюшана, обнаружившего в утилитарной вещи ее эстетическую ценность, понятую по-новому. Дюшан был первым, кто поставил вопрос о переориентации эстетики в условиях возникшего модернистского искусства. Он первым усомнился в обязательной привязке эстетических качеств к конкретному произведению искусства. Своими редимейдами он доказал, что искусство может быть выразителем идей, как это делает философия. Но в отличие от философии, где идеи выражаются непосредственно, искусство «подает» свои идеи изменением взгляда на самые обыкновенные вещи. Раньше Дюшан, а теперь институциональная теория Дики и его единомышленников предвосхитили, таким образом, будущее концептуальное искусство.

А.С. Мигунов

Определяя искусство

Еще не так давно считалось, что выражение «произведение искусства» не может быть определено, и Моррис Вейц¹ даже доказывал, что быть артефактом не является необходимым условием для существования произведения искусства. Однако совсем недавно Джозеф Марголис предложил определение², а Морис Мандельбаум дал пробные наброски дефиниции искусства³.

Я не буду повторять хорошо известный аргумент Вейца, взгляды которого, если объяснить их вкратце, заключаются в том, что искусство не может быть определено, а изложу его основные выводы и дам комментарии к одному из его аргументов.

Также я не буду повторять аргументы Марголиса или Мандельбаума, но я должен отметить: 1) что они согласны с тем, что артефактность — необходимое условие искусства; 2) что Мандельбаум указывает на значимость «*невывставленных на показ*» (non-exhibited) характеристик искусства для его дефиниции.

Основной вывод Вейца состоит в том, что не существуют необходимых и достаточных условий для определения общего понятия «искусство» так же, как и для более частных, таких как

«роман», «трагедия», «живопись» и других. Все они оказываются открытыми понятиями, имеющими «семейные сходства».

Вейцотвергает артефактность как необходимое условие искусства, поскольку мы иногда делаем такие утверждения: «Этот кусок дерева, извлеченный из воды (driftwood), — прекрасный пример скульптуры»⁴. Действительно, мы иногда говорим так о природных объектах, но из этого ничего не следует. Вейц ошибается, поскольку он использует пример с деревом как дескриптивное утверждение, а пример таковым не является. Сам Вейц весьма точно делает различие между оценочными и описательным употреблением термина «произведение искусства»⁵, и если иметь в виду это разделение, то можно увидеть, что пример с деревом демонстрирует его оценку. Но, конечно же, когда ставится вопрос о том, может ли быть определено «искусство», то имеется в виду описательное значение термина «произведение искусства». Я сторонник того, что описательное использование термина «произведение искусства» необходимо для указания, что вещь принадлежит к определенной категории артефактов. Кстати, оценочное значение может быть применимо к артефакту так же, как и к тому, что артефактом не является, например, когда мы говорим: «Эта картина — произведение искусства». Такие ремарки не должны рассматриваться как тавтологии.

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

Одного предположения, что артефактность — родовой признак искусства, — пока недостаточно. Вторым условием будет

общественное свойство искусства (social property of art). Далее, это общественное свойство будет, в терминологии Мандельбаума, «невыставленным напоказ», реляционным свойством (relational property).

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

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

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

Произведение искусства в дескриптивном смысле — это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа (sub-group of a society) присвоили статус кандидата для оценки (has conferred the status of candidate for appreciation).

Определение указывает на необходимость присвоения статуса кандидата для оценки, но ничего не говорится о действительном оценивании, и это оставляет открытой возможность существования произведений искусства, которые по какой-то причине не оценены. Кроме того, не каждый аспект произведения включен в состав кандидатов для оценки, например, цвет задней поверхности картины не является обычно объектом оценки. Проблему того, какие аспекты произведения искусства входят в состав кандидатов для оценки, я осветил в других работах⁹.

Но как именно присваивается статус кандидата для оценки? Размещение артефакта в художественном музее, представление в театре и тому подобное — верные знаки того, что статус *был присужден*. Но многие произведения искусства никогда не достигают стен музеев а некоторые из них никогда и никем не смотрелись, кроме самого художника. Поэтому статус должен присваиваться отдельным человеком, трактующим артефакт в качестве кандидата для оценки, обычно самим художником, хотя не всегда, поскольку кто-нибудь мог бы создать артефакт, не рассматривая его как кандидата, а статус мог бы быть присвоен кем-либо другим или другими. Но может ли статус быть присвоен так легко? Мы связываем статус с церемонией, например — свадебная церемония и статус состоящих в браке. Однако церемония — не единственный способ быть состоящим в браке; согласно некоторым юрисдикциям, статус состоящих в гражданском браке достигается без церемонии. То, что мне хотелось бы предложить, состоит вот в чем. Подобно тому, как двое людей достигают статуса состоящих в гражданском браке внутри системы законов, артефакт может получить статус кандидата для оценки внутри системы, которую Данто назвал «художественный мир».

Множество вопросов, возникающих вокруг понятия статуса кандидата для оценки и, возможно, предмет рассмотрения в целом лучше всего прояснится, если сформулировать их и попытаться ответить на них. Вероятно, первый вопрос такой: «О каком виде оценки идет речь?» Несомненно, определение кажется наводящим на мысль, что это особый вид *эстетической* оценки. Оценка не является решающей, но что-то должно было бы говорить о том, что она подготавливает способ достижения решающего момента. Тот вид оценки, который я имею в виду, — простовидовая характеристика наших переживаний (experiences) от картин, стихов, романов и тому подобного. Эта ремарка кажется

ввергающей дефиницию в тавтологию, но это не так, поскольку «произведение искусства» (определяемый термин) не появляется при объяснении оценки, а появляются только видовые понятия. Другая очевидная проблема состоит в том, что произведения искусства так резко отличаются одно от другого, например, комедии от трагедий, что кажется маловероятна какая-нибудь общность оценочной характеристики нашего переживания одного вида произведения и оценочной характеристики другого вида произведения. Но картины, стихи, пьесы — это *объекты* нашей оценки, и тот факт, что объекты имеют значительное различие, не означает, что различаются разнообразие оценки. Действительно, если мы подразумеваем под «оценкой» нечто, возникающее «при переживании качеств предмета, которые некто находит достойными и ценными», то проблемы, связанной с подобием различных оценок не существует.

Теперь понятно, что оценка не будет служить для извлечения подгруппы произведений искусства из группы артефактов, — она слишком широка. Многие артефакты, которые с очевидностью не являются произведениями искусства, оцениваются. Для того, чтобы извлечь группу произведений искусства, нужно делать больший акцент на присвоении статуса кандидата, нежели чем на саму оценку. Когда, например, продавец сантехнического оборудования размещает свои товары для нас, он выставляет их для того, чтобы мы их хорошо оценили, но это представление не есть присвоение статуса кандидата, а просто размещение их перед нами. Но в чем разница между «размещением перед» и «присвоением статуса кандидата»? Различие аналогично различию между моим высказыванием «Я объявляю этого человека кандидатом в члены городского совета» и заявлением избирательной комиссии, произносящей ту же фразу во время исполнения им его официальной обязанности. Когда я произношу сентенцию, она не имеет никакого эффекта, поскольку я не облечен властью в данном отношении. Конечно, аналогия не совершенна — способы действия власти в политико-правовом мире достаточно полно определены и находятся в единстве с законом, тогда как черты власти (или чего-либо, напоминающего власть) в художественном мире нигде не применимы в жизни. Художественный мир делает свое дело на уровне обычной практики. Тем не менее, это *есть* практика, и она определяет общественные институты. Возвращаясь к «сантехнике»: размещение товаров продавцом отличается от внешне похожего действия М. Дюшана, когда он представляет унитаз, названный им «Фонтан», на известной ныне художественной выставке. Суть в том, что действие Дюшана имело место в определенном институциональном оформлении, в чем и состоит все

различие. Наш продавец сантехнического оборудования мог бы сделать то, что сделал Дюшан, то есть превратить унитаз в произведение искусства, но он, вероятно, не сделает этого, поскольку такие причудливые идеи могут прийти в голову только художникам, обладающим своеобразным чувством юмора. Когда я говорю, что «Фонтан» — это произведение искусства, я не утверждаю, что оно хорошее. Но, делая это последнее замечание, я также не намекаю, что оно плохое.

«Редимэйдс» Дюшана порождают вопрос: «Если унитазы, лопаты для разгребания снега, вешалки для шляп могут стать произведениями искусства, то почему природные объекты, такие как кусок дерева, не могут ими стать?» Конечно же, кусок дерева и другие природные объекты могут стать произведениями искусства, даже если что-то одно из многого будет проделано с ними. Одно из действий — подобрать их, принести домой и повесить на стену. Другое средство достижения цели — подобрать их и разместить на выставке (кстати, предполагая, что высказывание Вейца о древесине относится к лежащему на берегу куску дерева, которого не касалась рука человека). Это значит, что природные объекты, которые становятся произведениями искусства, приобретают свою артефактность (становятся артефактуализированными) в тот самый момент, когда им присваивается статус кандидата для оценки. Но, возможно, подобная вещь обычно происходит с картинами, стихами и т.п.; они начинают существовать как артефакты в то самое время, когда им присваивается статус кандидата для оценки. (Конечно же, существование чего-либо как артефакта и существование чего-либо как кандидата для оценки — не одно и то же, это два разных свойства одной вещи, которые могут быть приобретены в одно и то же время.) Отчасти более сложным случаем был бы артефакт из первобытной культуры, где он играл роль в религиозной системе, но не имел художественной функции в том смысле, который представлен в этой статье. Такой артефакт мог бы в нашей культуре стать произведением искусства подобным же способом, каким мог бы стать и кусок дерева. Однако такой культовый объект, который становится произведением искусства, мог бы быть артефактом в двух смыслах, тогда как кусок дерева только в одном. (Я не утверждаю, что нечто не может быть культовым объектом и произведением искусства одновременно, в нашей собственной культуре существует множество примеров, доказывающих обратное.)

Вопрос, который часто возникает в связи со спорами о понятии искусства, — «Как относиться к картинам, сделанным такой особой, как шимпанзе Бетси из зоопарка в Балтиморе?» Это целиком зависит от того, что было сделано с картинами. (Отмечу, что я без колебаний называю их картинами, хотя я не уверен

в том, что они имеют статус произведений искусства.) Например, в Музее естественной истории в Чикаго недавно было выставлено несколько картин шимпанзе. В этом случае мы должны сказать, что эти картины не являются произведениями искусства. Однако, если бы они были выставлены на несколько миль дальше — в Чикагском институте искусств, они могли бы быть произведениями искусства. (Если бы, скажем так, директор художественного музея ударился в крайности.) Все зависит от институционального оформления (*institutional setting*).

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

1) Это не попытка тайно привнести концепцию хорошего искусства в дефиницию искусства.

2) Оно не «перегружено» (если использовать термин Марголиса) так, как одна из цитат Марголиса, представляющая собой ужасный пример этого: «Искусство — это человеческая деятельность, которая исследует и таким образом создает новую реальность суперрациональным, воображаемым способом и представляет есимволически и метафорически как микрокосмическое целое, изображающее макрокосмическое целое»¹⁰.

3) Оно не содержит ничего, что связывало бы его обязательством с какой-либо метафизической или внеэмпирической теорией, так как противоречит, к примеру, той точке зрения, что искусство — нечто нереальное.

4) Оно достаточно широко для того, чтобы вещи, обычно принимаемые за искусство, могли бы подпадать под это определение без чрезмерных натяжек, так как, например, противоречит определению через подражание, которое прилагает значительное усилие в попытке показать, что каждое произведение искусства — подражание чему-либо.

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

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

Примечания

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

Бинкли Т.

Чтобы эстетике развиваться дальше, следует весьма критически рассмотреть, что в ней есть, что устарело и что не имеет к ней отношения вообще – примерно таков пафос статьи Т. Бинкли. Прежде всего автора не устраивает вариант эстетики, предложенный в XVIII веке А. Баумгартеном, когда в основу кладется рецептивная чувственность. Предметом эстетики в этом случае становится то, что чувственно воспринимается и оценивается как особенное и специфическое. Таков Рембрандт. Таков Леонардо да Винчи, шедевр которого, «Мону Лизу (Джоконду)», он сравнивает с хромофотографической копией М. Дюшана, пририсовавшего Джоконде усы и козлиную бородку. Чтобы понять современное модернистское искусство, бессмысленно тратить время, изучая его с видом знатока, смакующего Рембрандта, предупреждает Бинкли. Такое искусство творит прежде всего идеями, и в этом оно близко философии, с той лишь разницей, что философия имеет дело только с идеями, а в искусстве к ним добавляется еще и произведение искусства. Поэтому со всей серьезностью следует отнестись к словам Бинкли о том, что в XX веке искусство становится все более и более неэстетичным. «Некоторые произведения искусства могут быть представлены как мультимедийные, другие (такие, как дюшановские) не могут быть помещены ни в какой тип коммуникации вообще».

Всегда ли чувственное восприятие являлось решающим звеном в процессе эстетического суждения? Этот важный вопрос обсуждался в процессе уточнения границ возможностей институциональной теории искусства; касается его и Бинкли. Эстетическое восприятие стало приобретать свой полноценный статус начиная с XVIII века, когда в западноевропейском искусстве появилось понятие «шедевр». Шедеврами, требующими специфического эстетического восприятия, стали называть произведения тех художников, к тому времени уже многочисленного цеха искусства, которым присваивалось почетное звание мастера. В дальнейшем это понятие распространилось на все произведения высокопрофессионального искусства, элитарные в своей основе, отмеченные печатью таланта у их творца. В Новое время в эстетике и искусствоведении все чаще стали говорить об «изящных искусствах», предназначенных исключительно для получения эстетического удовольствия на основе чувственного восприятия. Кант распространил это на все суждения о чистой, незаинтересованной, бескорыстной красоте. В результате образовалась дистанция, или даже пропасть, между творцами в искусстве и теми, кому отведена более скромная роль: воспринимая, наслаждаться искусством. При этом элитарными оказались как процесс творчества, так и процесс восприятия произведения искусства. Протестуя против эстетики, ориентированной на чувственность, Бинкли называет художественную литературу, восприятие которой всегда строится на представлении, но не на непосредственном чувственном восприятии. Современное концептуальное искусство лишь усилило эту тенденцию.

Разрушив свой эстетический фундамент, искусство не осталось, по мнению Бинкли, неприкаемым. Оно усилило свою культуuroобразующую функцию, став более демократичным и доступным неподготовленному и муквстречесним потребителю. Таковым оно остается и в XXI веке.

А.С. Мигунов

Против эстетики

I. О чем идет речь?

1. Основное значение термина «эстетика» связано с философией искусства. В этом случае любая теоретическая работа об искусстве находится в сфере эстетики. Есть еще более специфическое и более важное значение термина, в каком он относится к особому типу теоретического исследования, возникшего в XVIII веке, когда была написана «Способность суждения». И в этом смысле «эстетика» — это изучение специфической человеческой деятельности, затрагивающей восприятие эстетических качеств, таких как красота, покой, выразительность, единство, оживленность. Несмотря на то, что зачастую предназначенная быть философией искусства, так понятая эстетика не является наукой исключительно об искусстве, она исследует область человеческого опыта (эстетический опыт), которая создана произведениями искусства и нехудожественными артефактами. Разночтение обычно признается несущественным и отбрасывается на том основании, что если эстетика не является наукой исключительно об искусстве, то, по крайней мере, искусство важнее всего для эстетики. Это предположение, однако, так же ошибочно, и цель этой статьи состоит в том, чтобы показать почему. Принадлежность к предмету эстетики (во втором значении) не есть ни необходимое, ни достаточное условие для того, чтобы быть искусством.

2. Роберт Раушенберг стирает рисунок Де Кунинга и представляет его как свою работу под названием «Стертый рисунок Де Кунинга». Эстетические свойства оригинальной работы оказались стертыми, и результатом явилась не уничтоженная работа, а другое произведение. Никакой важной информации не содержится в том, как выглядит картина (piесе) Раушенберга, исключая, возможно, тот факт, что разглядывание ее самой по себе несущественно с художественной точки зрения. Было бы ошибкой искать на бумаге эстетически интересные пятна. Такое искусство может так же покупаться и продаваться, как эстетически сочный Рубенс, но, в отличие от последнего, это только напоминание или след его художественного значения. Владелец Раушенберга не имеет

преимущественного доступа художественному содержанию, как владелец Рубенса, который прячет работу в частной коллекции. Тем не менее картина Раушенберга является произведением искусства. Искусство в XX веке отличается высокой самокритичностью. Оно освободило себя от эстетических параметров и иногда творит непосредственно с помощью идей, не опосредованных эстетическими качествами. Произведение искусства — это творение (piece), а творение не обязательно должно быть эстетическим объектом, или даже объектом вообще.

3. Эта статья написана под влиянием двух произведений Марселя Дюшана: «L. H. O. O. Q.» и «L. H. O. O. Q. Shaved»¹. Откуда же мне известно, что они являются произведениями искусства? В первую очередь, они занесены в каталог. Поэтому я предполагаю, что они произведения искусства. Если вы отрицаете, что это так, то объясните, почему названия в каталоге Ренуара считаются произведениями искусства, а названия в каталоге Дюшана не являются таковыми. И почему показ Ренуара — это выставка произведения искусства, в то время как показ Дюшана — нет, и так далее. В любом случае, являются ли творения (pieces) Дюшана произведениями искусства, в конечном счете несущественно, как мы увидим дальше.

Эта статья также и о философском значении искусства Дюшана и прежде всего о понятии «произведение» (piece) в искусстве; и ее целью является изменить наше понимание того, что такое произведение искусства.

II. Что такое «L. H. O. O. Q.»?

Вот слова Дюшана: «Эта “Мона Лиза” сусами и козлиной бородкой является комбинацией “редимэйд” из патирующего дадаизма. Оригинал, представляющий собой “редимэйд” в виде дешевой хромофотографии 8x5, в нижней части которой я надписал четыре буквы, произносимые на французском языке, сыграло очень рискованную шутку с “Джокондой”»².

Представим такое описание самой «Моны Лизы». Леонардо взял холст и немного краски и нанес краску на холст так-то и так-то — и вот мы имеем знаменитое лицо со всем, что его окружает. Есть большая разница между этим описанием и описанием Дюшана.

Я бы мог, конечно, продолжать бесконечно описание наружности «Моны Лизы»; и точность, с которой ваше воображение воспроизведет эту наружность, могла бы зависеть от того, насколько хорошо мое описание, насколько хорошо ваше воображение и от благоприятного стечения обстоятельств. Однако, несмотря на то, насколько точно и ярко мое описание, одна вещь никогда

не передастся вам с помощью картины. Вы не можете утверждать, что познакомитесь с произведением искусства, прочитав превосходное его описание, даже если вы могли узнать при этом много интересных вещей о нем. Путь, которым вы придете к познанию «Моны Лизы» есть разглядывание ее самой, либо хорошей с нее репродукции. Настоящее значение репродукций не в том, что они точно воспроизводят произведения искусства, а, скорее, в том, что они дают представление о том, как выглядит произведение искусства. Репродукции могут выполнить более или менее приемлемую работу по воспроизведению характерных особенностей феномена живописи. Это не означает, что воспринимающему дается право ограничить свои эстетические суждения относительно репродукций. Это значит только, что вы не можете многое сказать о картине, пока вы не знаете, как она выглядит.

Теперь пересмотрим описание творения Дюшана: «L. H. O. O. Q.» — репродукция «Моны Лизы» с усами, козлиной бородкой и дополненная буквами. Все это более чем аморфно. Описание говорит вам, что произведение искусства наличествует; вы знаете произведение, даже не взглянув на него. Когда вы видите произведение искусства, то для вас нет неожиданностей: да, это репродукция «Моны Лизы»; вот усы, козлиная бородка, вот пять букв. Когда вы смотрите на репродукцию, вы ничего более не узнаете о художественном значении, по сравнению с тем, что вы уже знаете из описания Дюшана, и по этой причине было бы бессмысленно тратить время, изучая работу с видом знатока, смакующего Рембрандта. Совершенно противоположное будет справедливым в отношении «Моны Лизы». Если я скажу вам, что это портрет женщины с загадочной улыбкой, то я мало скажу о произведении искусства, поскольку важно то, как оно выглядит; и я могу только показать вам его, а не рассказать о нем.

Эта разница может быть объяснена противопоставлением идей и видимого (appareances). Одно искусство (большую часть которого составляет традиционное искусство) творит преимущественно с помощью видимого. Знать искусство — это знать, как оно выглядит; и знать, что знание искусства есть опыт видения, в котором схватывается видимое. С другой стороны, иное искусство творит прежде всего идеями³. Знать искусство — значит знать идею; а чтобы знать идею, нет необходимости иметь особое чувствование или даже иметь какой-то особый опыт. Вот почему вы можете познать «L. H. O. O. Q.», равно разглядывая ее или имея ее описание (на самом деле это произведение могло бы быть лучше или легче познаваемым через описание, нежели через восприятие). Критический анализ видимого, который так полезен в понимании «Моны Лизы», имеет малую ценность при объяснении

«L. H. O. O. Q.». Обращения к изяществу, с которым усы были нарисованы, или тонкости, с которой козлиная бородка была сделана, чтобы соответствовать валу лица, оказываются бессмысленными попытками сказать что-либо значащее о произведении искусства. Если взглянуть на творение, то самое важное, на что нужно обратить внимание, это то, что это репродукция «Моны Лизы», что к ней подрисованы усы и так далее. Строго говоря едва ли имеет значение то, как это сделано, как это выглядит. Мы смотрим на «Мону Лизу», чтобы получить представление о том, как она выглядит, а к дюшановскому творению обращаемся для получения информации, для получения доступа к выраженной идее.

III. Что такое «L. H. O. O. Q. Shaved»?

Дюшан разослал приглашения на частный просмотр выставки под названием «Невидимое или менее видимое (Марселя Дюшана) Розе Селяви 1904—64: коллекция Мери Сислер». На обложке приглашения он наклеил игральную карту, которая изображает репродукцию «Моны Лизы». Внизу карты надписана на французском языке: «L. H. O. O. Q. Shaved». Это произведение выглядит как «Мона Лиза», а «Мона Лиза» выглядит как это произведение: поскольку одна есть репродукция с другой и их эстетические качества в основном совпадают⁴. Различия в том, как они выглядят, имеют незначительное художественное значение, если таковое вообще имеется. Мы не устанавливаем идентичности, указывая, где одна отличается от другой. Это обусловлено тем фактом, что произведение Дюшана не произносит свое художественное заявление на языке эстетических качеств. Следовательно, его эстетические свойства в такой же степени есть большая часть «L. H. O. O. Q. Shaved», как и портрет математика в книге по алгебре есть часть математики.

Видимого недостаточно для установления идентичности произведения искусства, если сущность не находится в видимом. Но если сущность искусства в видимом, то как мы установим это? Почему мы должны удерживать Дюшана от кражи вида «Моны Лизы», исходя из высших соображений? Здесь проявляется предел способности эстетики в ее схватке с искусством, поскольку эстетика ищет видимого. Чтобы увидеть, почему и как, нам нужно исследовать природу эстетики.

IV. Что такое эстетика?

1. *Термин.* Термин «эстетика» обозначает ту отрасль философии, которая связана с искусством. Термин этот возник в восемнадцатом столетии, когда Александр Готлиб Баумгартен использовал греческое слово для наименования того, что он определял

как «науку о восприятии»⁵. Полагаясь на отличие, хорошо известное «греческим философам отцам церкви», он противопоставил вещи, воспринимаемые чувственно (эстетические сущности), вещам умопостигаемым (абстрактным сущностям), поручая эстетике исследование первых. Баумгартен затем подвел изучение искусства под эгиду эстетики. Они были быстро идентифицированы, и «эстетика» стала «философией искусства» так же, как «этика» — «философией морали».

2. *Эстетика и перцепция.* С самого начала эстетика была посвящена изучению «вещей, воспринимаемых чувственно», так или иначе исходя из «эстетического отношения», которое определяет уникальный путь восприятия, или из «эстетического объекта» восприятия. Доверие к чувственному восприятию было углублено изобретением «Способности суждения» философами восемнадцатого столетия, желавшими понять обращение человека к красоте и другим эстетическим качествам. Благодаря «Способности суждения», мы можем производить различия в эстетических опытах. Утонченная личность с высоко развитым вкусом имеет возможность воспринимать и узнавать лишнюю простоты и утонченную художественную выразительность, которая закрыта для личности с низко развитым вкусом. Эта новая способность охарактеризована в контексте особого «незаинтересованного» восприятия, оторванного от своего интереса и от так называемого «практического интереса». Развитие понятия незаинтересованности подкрепляло чувственную ориентацию эстетики, поскольку отдаление «интереса» от опыта избавляет его от утилитарности и вкладывает его ценность в непосредственное знание. Эстетический опыт — это нечто, имеющее целью «самое себя». В конечном счете, эстетика появилась, чтобы трактовать предмет эстетического восприятия как род иллюзии, поскольку ее «реальность», то есть реальность незаинтересованного восприятия, становится оторванной от реальности практического интереса. Две реальности несоизмеримы: коровы на картинах Тернера видимы, но не могут быть подоены или услышаны.

Важно отметить, что эстетика есть результат античной, традиции философии прекрасного. Красота есть свойство, равно лежащее в основе искусства и природы. Человек прекрасен: таков же его дом и картины, развешанные в нем. Эстетика продолжила традицию изучения такого типа опыта, который может наличествовать равно в природе и созданных объектах. В результате эстетика никогда не была, в строгом смысле, наукой о художественном феномене. Поле ее исследования шире, чем искусство, поскольку эстетический опыт не сводится к опыту искусства. Этому факту не всегда придавалось должное значение,

ив результате эстетика обычно выступает в основном подвидом философии об искусстве.

Так как эстетика и философия искусства стали еще больше отождествляться, то появилась еще более серьезная неразбериха. Произведение искусства стало истолковываться как эстетический объект, как объект восприятия. Отсюда значение и сущность всего искусства мыслятся присущими видимому в образах и звуках непосредственного (хотя необязательно нерелексивного) знания. Первым принципом философии искусства стало: все искусство обладает эстетическими качествами, а сущность произведения содержится в наборе его эстетических качеств. Вот почему «эстетика» стала только иным названием для философии искусства. Хотя иногда признается, что эстетика не идентична философии искусства, а, скорее, является дополнительной наукой, все еще обычно предполагается, что все искусство эстетично в том смысле, что пребывание в рамках предмета эстетики есть во всяком случае необходимое (если не достаточное) условие для того, чтобы быть искусством⁶. И, как мы еще увидим, существование эстетического есть ни необходимое, ни достаточное условие для существования искусства.

Энтузиасты современной эстетики могут полагать, что баумгартеновская «наука восприятия» есть гиблое дело, пригодное лишь для домодернистских эстетов, увлеченных поисками идеала красоты. Однако обзор современной эстетической теории подтвердит, что эта часть философии до сих пор еще не ищет смысл своего бытия как чувственной реальности — видимого — и не может в достаточной мере установить различия между «эстетической» в узком смысле и философией искусства. В своем эссе «Эстетическое и неэстетическое» Фрэнк Сибли связал это положение с восприятием: «Важно отметить, во-первых, что в широком смысле эстетика имеет дело с чувственным восприятием. Люди должны видеть красоту цельности произведения, слышать заунывность или неистовство в музыке, замечать броскость цветовой гаммы, чувствовать воздействие рассказа, его настроения, или неопределенность его интонации ... рассматривание, слушание или чувствование имеют решающее значение. Допускать в самом деле, что кто-то может высказывать эстетическое суждение без эстетического восприятия — значит неправильно понимать эстетическое суждение»⁷. Несмотря на существование многих новых направлений в философии искусства XX века, она все же осуществляется под руководством эстетического исследования, которое предполагает, что произведение искусства есть вещь воспринимаемая.

Основные эстетические качества должны восприниматься для того, чтобы о них можно было судить как о «чувственно

воспринимаемом объекте» (perceptual object): «Воспринимаемый объект есть объект, обладающий рядом таких качеств, которые, во всяком случае, открыты для непосредственного чувственного знания» (Монро Бердсли)⁸. Это Бердсли противопоставляет «физическим основаниям» эстетических качеств, которые «складываются из предметов и событий, описанных в физическом словаре»⁹. Следовательно, произведение искусства оказывается реальностью, обладающей двумя принципиально различными аспектами, одной стороны — эстетическими, а другой — физическими: «Когда критик говорит, что поздние картины Тициана обладают поразительным ощущением воздуха и яркостью колорита, он говорит об эстетическом объекте. Но когда он говорит, что Тициан использовал темно-красный подмалевок и придал картине прозрачный глянец после того, как он наложил краски, он (критик) говорит о физических объектах»¹⁰.

Этот «эстетический объект» взят философией искусства в качестве предмета исследования. То, что видимое первоначально — утверждается, начиная от экспрессионистских теорий, которые понимают произведение искусства как «воображаемый объект» (imaginary object), через который художник выразил свою «интуицию», до формалистских теорий, которые чтут чувственно воспринимаемую форму¹¹.

«Значимая форма» Клайва Белла — сочевидностью есть чувственно воспринимаемая форма, поскольку она воспринимается и возбуждает «эстетическую эмоцию» перед тем, как она начинает функционировать художественно¹².

Сюзанна Лангер окрестила эстетические видимости «кажимостями» (semblances) и предприняла, вероятно, наиболее широкое исследование художественной «кажимости» в своей книге «Чувство и форма». Эстетика воспринимает все виды искусства как нечто, вовлеченное в создание некоего рода подобия или художественной «иллюзии», которая представляет нам себя ради себя самой.

Трудно, однако, отстаивать строго чувственную интерпретацию эстетической «видимости». Литература является одной из значительных художественных форм, которая нелегко согласуется с чувственной моделью сферы искусства. Хотя мы воспринимаем напечатанные слова в книге, мы, фактически, не воспринимаем литературное произведение, которое составлено из неосязаемых лингвистических элементов. Кроме того, как указывает Сибли, читатель будет «чувствовать воздействие рассказа, его настрояние или неопределенность его интонации», так что его эстетические качества, во всяком случае, будут даны в опыте чтения, хотя они чувственно не воспринимаются. Нам даны в опыте

различные предметы без их чувственного восприятия. Воздействие рассказа переживается как эмоция без применения осязания, слуха или зрения. Таким образом, будет не вполне корректно говорить, что нельзя познать эстетические качества рассказа без «непосредственного чувственного восприятия», вернее будет сказать, что их нельзя познать без непосредственного опыта чтения рассказа. Это исключает возможность знакомства с литературным произведением через его пересказ (в отличие от того, как можно получить представление об «L. H. O. O. Q.»). Так же, как вы должны смотреть на определенный объект, представляющий собой живопись, вы должны читать определенные слова, складывающиеся в рассказ, для того, чтобы судить о нем эстетически. Следовательно, хотя восприятие — это парадигма эстетического опыта, точная эстетическая теория будет обнаруживать эстетические качества в особом типе опыта (эстетического опыта), включающего литературу.

3. *Теория средств коммуникации (media)*.* Что значит иметь необходимый «непосредственный опыт переживания» (*direct experience*) эстетического объекта? Как вы определите, что собой представляет опыт, необходимый для знания отдельного произведения искусства? Здесь мы наталкиваемся на проблему. Эстетические качества не могут быть переданы вне непосредственного чувственного опыта. Таким образом, мы не можем указать, что эстетические качества произведения независимы от опытного их познания. Как утверждает Изабель Хангерлэнд, нет интересующих критериев для проверки наличия эстетических качеств¹³. Вот почему нельзя дать представление о «Моне Лизе» через ее описание. Невозможно установить критерии для идентификации произведений искусства, которые основываются на их эстетических качествах. И это тоточка, где эстетика нуждается в понятии средств коммуникации (*media*). В эстетике средства коммуникации являются базисными категориями искусства, и каждое произведение идентифицируется через свое средство коммуникации. Давайте посмотрим, как это делается.

В современной эстетике проблема отношений между эстетическими и неэстетическими свойствами объекта обсуждалась много раз. И какой бы определенный анализ ни давался, он в большинстве случаев сводился к тому, что эстетические качества зависят до некоторой степени от неэстетических качеств¹⁴. Нет никакой гарантии, что легкое изменение в цвете или форме не ума-

* Более традиционно «*media*» в американской эстетике понимаются прежде всего как «обработанные материалы», выступающие в качестве материальных (физических) «посредников» в художественном (эстетическом) отношении. Бинкли же, на наш взгляд, в первую очередь обращает внимание на коммуникативный аспект *media*, что влияет и на его интерпретацию «опыта» в целом. — *Прим. ред.*

лит эстетические качества картины, вот почему репродукции часто имеют эстетические качества, отличные от оригинала¹⁵. Изменяя то, что Бердсли называет «физическими» свойствами, даже слегка, можно выхолостить черты произведения искусства, которые встречаются при эстетическом переживании (*aesthetic experience*) объекта. Эстетические объекты уязвимы и хрупки, и в этом другая причина, почему важно иметь критерии идентификации для них.

Так как эстетические качества зависят от неэстетических, то идентичность эстетического произведения искусства может быть определена с помощью конвенций, влияющих на его неэстетические качества. Эти конвенции очерчивают неэстетические параметры, которые должны оставаться неизменными в идентификации отдельных произведений. Средство коммуникации не просто физический материал, но, скорее, сеть таких конвенций, которые определяют границы области, в которой физические материалы и эстетические качества опосредуются. Например, в средстве коммуникации живописи имеется конвенция, которая гласит, что краска, но не холст, подрамник или рама, должна оставаться неизменной для того, чтобы сохранить идентичность произведения искусства. С другой стороны, краска не есть обязательно неизменное условие в искусстве архитектуры, но оно применимо в другом искусстве — украшении интерьера. Одно и то же произведение архитектуры могло бы иметь белые или розовые стены, но в картине нельзя поменять белые облака на розовые, при этом оставив ее прежней. Если средство коммуникации картины остане неизменным, несмотря на видоизменение ее рамы, то здание не останется неизменным, если переменить внутри, скажем, деревянные части. Перемещая Рубенса из искусно сработанной барочной рамы в современную раму Баухауз, мы не изменим произведение искусства, но, сделав подобное изменение в деревянных частях здания, мы изменим, хотя бы и слегка, произведение архитектуры.

В своей сети конвенций каждое художественное средство коммуникации устанавливает неэстетический критерий для идентификации произведения искусства. Исходя из сказанного о том, как это осуществляется, мы дали параметры, по которым определяются эстетические качества произведения. Когда мы следим за танцем, мы обращаем внимание на движения танцовщиков. Когда мы смотрим спектакль на той же самой сцене, мы сосредоточиваемся на игре актеров. Рассмотрение литературного произведения, такого как стихотворение, привлечет нас к различным неэстетическим чертам, если мы будем подходить к нему, как к короткому рассказу; тогда как жанр стихотворения требует разбивки текста на отдельные строфы, что и отличает его от короткого рассказа. Таким образом, характеристика средств коммуникаций Сюзанной

Лангер в терминах определенного типа кажимости (*semblance*), которую они создают, неверна. Она полагает, что живопись создает иллюзию пространства, музыка — иллюзию движения времени и так далее. Однако «содержание» эстетической иллюзии определяет средство коммуникации. Прежде чем мы скажем, является ли нечто иллюзией пространства, мы должны знать, где отыскать эту кажимость; а знаем мы это благодаря пониманию конвенций (то есть средств коммуникации), с помощью которых вещь дана в эстетическом опыте.

Все, что может быть увидено, может быть увидено эстетически, то есть рассмотрено ради его эстетических качеств. Причина, по которой мы знаем, что искать эстетические качества нужно на лицевой стороне картины, не в том, что обратная сторона лишена их, но, скорее, в том, что правила живописи диктуют нам, куда смотреть. Даже если обратная сторона картины выглядит интереснее лицевой, директор музея, тем не менее, вынужден повесить картину в соответствии с правилами — лицевой стороной. Средство коммуникации говорит вам, что нужно делать для того, чтобы познать эстетическое произведение искусства.

В двадцатом столетии мы стали свидетелями быстрого распространения новых средств коммуникации. По всей видимости, средство коммуникации появляется тогда, когда новые конвенции институционализируются для выделения эстетических качеств либо на основе новых материалов, либо новых машин. Фильм стал художественным средством коммуникации, когда его уникальная физическая структура была применена для того, чтобы идентифицировать эстетические качества по-новому. Режиссер стал художником, когда он перестал просто воспроизводить пьесу и открыл в фильме такие возможности для творчества, которых нет у театра. Эстетические качества, которые могут быть представлены фильмом, снятым из оркестровой ямы и подчиняющимся временной структуре пьесы, являются, по существу, эстетическими свойствами самой пьесы. Но когда камера снимает два различных действия в двух разных местах и в разное время, а изображение видимо в одно и то же время, в одном и том же месте, реализуются такие эстетические свойства, как и недоступны театру. Появилась новая конвенция для выявления эстетических свойств.

Эстетическая теория средств коммуникации дает приемлемую аналогию: произведение искусства подобно личности. Зависимость эстетических качеств от неэстетических подобна зависимости черт характера от строения тела человека. Как указывает Джозеф Марголис, произведение искусства также воплощается в физических объектах (или физических событиях), как личность воплощается в человеческом теле: «Сказать, что произведение ис-

куства воплощается в физическом объекте — значит сказать, что его идентичность очень близка идентичности физического объекта, в котором оно воплощено, хотя идентифицировать одно не значит идентифицировать другое; это также означает, что, будучи воплощенным, произведение искусства должно обладать другими свойствами, нежели те, которые приписываются физическому объекту в котором произведение воплощено, хотя можно было бы сказать, что оно обладает также и свойствами этого физического объекта (насколько возможно). Также, если будучи воплощенными, произведения искусства неожиданно проявляются в своих эмерджентных сущностях (*emergent entities*), тогда свойства, которыми произведение искусства обладает, будут включать и такие свойства, которые не могут быть полностью приписаны объекту, в котором оно воплощено»¹⁶. Эмерджентными сущностями эстетического искусства являются эстетические качества, доступные только благодаря непосредственному опыту. Эстетические и физические свойства художественного произведения сплавляются в одно целое, первые из них образуют «душу», а вторые — «тело» произведения. Когда мы хотим увидеть человека, мы смотрим на его тело — точно так же, когда мы хотим увидеть художественное произведение, мы смотрим на его «тело», то есть физический материал, в котором оно воплощено, как это определено границами конвенций о средствах коммуникации.

Аналогия с человеком часто появляется в эстетической теории, потому что она дает подходящую модель для понимания художественного произведения как единой сущности, апеллирующей к двум заметным различным типам интереса. Это объясняет, например, основу взаимоотношений между красотой и деньгами.

Эта аналогия недавно была использована для утверждения, что произведение искусства, как и личность, имеет права¹⁷. Исказить полотно Пикассо или скульптуру Микеланджело — значит не только нарушать права их владельцев, но еще и нарушить действительные права самих произведений. Произведение является личностью; испортить полотно или мраморную скульптуру — значит навредить этой личности. Таким образом, мы видим, что эстетические произведения искусства еще и смертны. Как и люди, они стареют и уязвимы со стороны физических условий.

4. *Искусство и произведения.* Эстетика использовала конвенции о средствах коммуникации для того, чтобы классифицировать и идентифицировать художественные произведения, но ее понимание природы искусства недостаточно адекватно распознает конвенциональную структуру, внутри которой художественные произведения появляются. Вот почему эстетика склоняется к мне-

нию, что средство коммуникации — это вид субстанции (краска, дерево, камень, звук и так далее), а не сеть конвенций.

Увлеченность эстетикой чувственными вещами приводит ее к выдвиганию на первый план и исследованию понятия «произведение искусства», тогда как ее внимание почти всецело отвлекается от множества других аспектов такой сложной культурной деятельности, которую мы называем «искусство». Другими словами, искусство для эстетики является, в основном, классом вещей, называемых произведениями искусства, являющихся источниками эстетического опыта. Говорить об искусстве — значит говорить о группе объектов. Определять искусство — значит объяснять его участие в этом классе. Так, мы часто сталкиваемся с эстетическими дискуссиями по вопросу «Что есть искусство?», непосредственно сводящимися к вопросу «Что есть произведение искусства?», как будто бы эти два вопроса очевидно идентичны. Но все-таки они не одно и то же.

То, что считается произведением искусства, должно быть выявлено путем изучения практики искусства. Искусство, как и философия, есть культурный феномен, и каждое произведение искусства в значительной мере полагается на свой художественный и культурный контекст в коммуникации своего значения. «L. N. O. Q. Shaved» похожа на «Мону Лизу» так же, как и любая репродукция, сделанная с нее, но их художественные значения едва ли могут быть более различными. Так же как я не могу объяснить вам, что означает слово «rot», пока вы не скажете, из какого оно языка, английского или немецкого, я не могу объяснить значения картины без рассмотрения ее вовлеченности в художественную среду. Шокирующее значение «Олимпии» Мане, например, в значительной степени утрачено в современной аудитории, хотя оно может быть восстановлено изучением общества, в котором эта картина появилась. Даже на простой вопрос «Что представляет собой картина?» нельзя ответить без некоторого обращения к условиям, в которых она создавалась. Означает ли меньшее живописное пятно на полотне меньшую фигуру, или более удаленную фигуру, или что-нибудь еще — детерминировано условиями репрезентации. Исчезающее предубеждение против «нереалистического» искусства прошлого идет от невозможности судить о нем в соответствии со стандартами, которые в настоящее время являются частью другой культуры.

Таким образом, попытка определить понятие «искусство» через определение понятия «произведение искусства» так же неправомерна, как попытка определить философию через определение того, что собой представляет книга по философии. Производство искусства не может выступать отдельно как элемент группы.

Группа не отражает структуры той человеческой деятельности, которая называется искусством. Полагать, что мы можем рассматривать проблему определения искусства через попытку объяснить членство в классе объектов, есть просто предрассудок эстетики, которая низко оценивает культурную структуру искусства ради следования за чувственными объектами. Даже такое образцовое эстетическое произведение искусства как «Мона Лиза» является полностью культурным объектом, чьи художественные и эстетические значения закреплены в картине с помощью сил культуры, а не с помощью химических сил, которые удерживают неповрежденным красочный слой в течение длительного времени.

В той мере, в какой приумножались средства коммуникации, ослабевали связанные с их конвенциями эстетические императивы. Искусство становится в XX веке все более и более неэстетичным, доводя конвенции новых средств коммуникации до того, что границы между ними стали размытыми. Некоторые произведения искусства могут быть представлены как мультимедиа, другие (такие как дюшановские) не могут быть помещены ни в какой тип коммуникации вообще. Понятие «средство коммуникации» было изобретено эстетикой для того, чтобы объяснять идентичность художественных произведений, которые связаны с эстетическими качествами. Когда искусство отбрасывает диктат эстетики, оно отвергает конвенции о средствах коммуникации. Давайте посмотрим почему.

V. Искусство вне эстетики

Искусство не нуждается в том, чтобы быть эстетичным. «L. N. O. O. Q. Shaved» воспроизводит видимость «Моны Лизы», в то же время лишая ее собственного значения. Две работы выглядят совершенно одинаково, но полностью различны. Если сомнительная шутка прощается «L. N. O. O. Q. Shaved», то оскорблена «Мона Лиза». Восстановив ее оригинальный вид, не восстановишь ее первоначального состояния. Дюшан добавил только козлиную бородку и усы, но когда он удалил их, священная аура эстетических качеств пропала. Это была скрытая художественная условность, которая осталась, даже когда усы и козлиная бородка были удалены. Первоначальный образ неповрежден, но буквально точно воспроизведен; его функция в дюшановском произведении именно в том, чтобы указать на «Мону Лизу». «L. N. O. O. Q.» выглядит неприлично: граффити на шедевре. Она полагается на наше зрение, равно как и на эстетическую ауру и свое бесстыдное осквернение. Но так как ее преемница восстанавливает прежнюю видимость, шедевр иронически осмеивается во второй раз через уничтожение благородства, в чем была повинна «L. N. O. O. Q.».

Первое произведение делает «Джоконду» смешной, второе разрушает ее в процессе «восстановления». «L. H. O. O. Q. Shaved» переименовывает леонардовское художественное произведение как производное от «L. H. O. O. Q.» и, буквально истолковывая образ, возвращает временное значение, то есть высвобождает его эстетические параметры. Увиденный как «L. H. O. O. Q. Shaved», образ оказывается подточенным в своей художественной эстетической силе — он кажется почти вульгарным, так как он обошел мир окверненным. Это потому, что он помещен в контекст, где его эстетические свойства не значимы и его художественная «личность» сведена к куску окрашенного полотна.

Уже указывалось на то, что можно познакомиться с произведением «L. H. O. O. Q.» без непосредственного опыта его восприятия, имея вместо этого его описание. Тут оно разделяет судьбу большей части современного искусства, которое избегает коммуникации. Когда Мел Бохнер (Mel Bochner) делает полосы на стенах галереи, чтобы измерить кривизну дуги, их цель состоит в передаче информации. То же самое верно в отношении работы Он Кавара «Я встал» — открыток, в которых просто регистрируется время его пробуждения каждый день¹⁸. То, что вы должны увидеть, воспринять через опыт, чтобы познать это искусство, является предметом интерсубъективных тестов искусства — иначе, нежели в случае эстетического искусства — и вот почему описание иногда будет адекватнее коммуникации произведения искусства.

Когда Дюшан писал «L. H. O. O. Q.» под изображением «Моны Лизы», он не демонстрировал свой почерк. Красота письма зависит от эстетических свойств его начертания. Значение написанного предложения, однако, является функцией того, как начертания согласуются с расположением букв. Эстетика предполагает, что художественное значение должно быть истолковано согласно первому типу связи между значением и начертанием, но не благодаря второму. Она ошибочно принимает опыт восприятия эстетических качеств за сущность искусства. Самое замечательное, даже применительно к эстетичнейшему искусству, состоит не в его красоте или в чем-то другом из его эстетических качеств, а в том факте, что эта красота есть результат человеческого творчества, артикулированного (articulated) посредством коммуникации.

Порок эстетики заключается в следующем: то, как что-нибудь выглядит, частично является функцией того, что мы приносим в это, и искусство так же культурно зависимо в своем существовании от простого взгляда на вещи. Важность букв Дюшана в том, что они привлекают внимание к культурному окружению, которое может одинаково поддержать или уничтожить эстетическое поведение объекта. Дюшановские титулы не называют объект

ты; они обращают на них внимание. Они привлекают внимание к художественному обрамлению, внутри которого произведение искусства индексируется титулами и другими средствами.

Большая часть искусства предпочла высказываться посредством коммуникации в эстетическом пространстве, но это не является а priori причиной того, почему искусство должно ограничивать себя при создании эстетических объектов: оно могло бы выбрать для реализации семантическое пространство вместо эстетического, так что художественное значение не воплощалось бы в физических объектах даже согласно конвенциям о средстве коммуникации.

Дюшан доказал это созданием неэстетического искусства, то есть искусства, чье значение не производится видимостью объекта. В частности, роль линии в «L. H. O. O. Q.» больше подходит на ее роль в предложении, чем в рисунке или картине¹⁹. Вот почему изображение усов и козлиной бородки неважно для искусства. Первый вариант «L. H. O. O. Q.» был выполнен не Дюшаном, а Пикабиа по инструкциям Дюшана, и козлиная бородка была пропущена. Было бы пустой затеей размышлять о том, какой вариант лучше или менее интересен на основании, как он выглядит. Сущность художественного произведения не может быть установлена критическим рассмотрением его видимых качеств. Это не цельное единство (как и в личности) физических и чувственных качеств. Его выдающиеся художественные достоинства *независят* от неэстетических качеств в том смысле, что они воплощены в них. Эстетические качества «L. H. O. O. Q.», как и эстетические качества «Стертого Де Кунинга» Раушенберга, не предлагаются художником для эстетической потехи, а, скорее, являются побочными чертами произведения, так же как его вес или возраст. Начертания в произведении Дюшана воспринимаются так же, как в предложении в книге, и в обоих случаях мы можем отрицать присутствие эстетических качеств. Но смысл ни в том, ни в другом случае не может быть вычитан из их облика. Начертания используются для того, чтобы передавать информацию, а не вызывать в воображении образ; следовательно, отношение значений к материалу подобно тому же, что мы находим в чертеже треугольника в учебнике по геометрии.

Если художественное произведение есть личность, то Дюшан обнажил пустоту ее эстетической ауры. «L. H. O. O. Q.» превращает личность в объект посредством шутки, связанной с чтением букв по-французски. Она также превращает произведение «просто вещь». Присутствие усов оскорбляет эстетические права «Моны Лизы» и потому оскорбляет «личность» художественного произведения. Осмеянием таких личностей произведение Дюшана отказывается от своей собственной личности. Эстетика ограни-

чивается прочтением художественного произведения как модели личности. Некоторые очеловеченные объекты являются произведениями искусства, но не все художественные произведения являются личностями. Но если не личность, тогда что же есть произведение искусства?

VI. Что такое произведение искусства?

Произведение искусства есть творение. Понятие «произведение искусства» не выделяет какого-то особого класса эстетических персонажей. Понятие обозначает индексирующую (indexical) функцию в художественном мире. Чтобы быть произведением искусства, вещи нужно лишь быть названной (индексированной) художником художественным произведением. Простого переименования необычной вещи уже будет достаточно. Так что вопрос «Является ли это искусством?» малоинтересен. Вопрос так: «Ну и что же, если является?» Искусство — эпифеномен по отношению к классу его произведений²⁰.

Конвенции именования произведений искусства и публикации каталогов способствуют практике индексации искусства. Однако важно отличать индексацию, осуществляемую художником в акте творчества, от индексации путем публикации каталога. Искусство создается первым актом, второй обычно обозначает уже имеющееся искусство под другими заголовками, такими как: «произведения такого-то автора», «произведения, показанные на такой-то выставке», «произведения такого-то владельца» и так далее. Создать искусство означает, в принципе, выделить нечто (объект, идею) и сказать об этом: «Это произведение искусства», внося в каталог как «художественное произведение». Может оказаться, что речь идет о переносе ответственности за искусство на официальных создателей искусства, называемых художниками, а вопрос определения сферы искусства сводится к вопросу об определении тех, кто является художниками. Но это опять неверно ставит акцент на личностях, набрасывая тень на практику искусства. Любой может быть художником. Быть художником — значит использовать (или, возможно, придумывать) художественные конвенции, чтобы индексировать вещь. Это могут быть конвенции средства коммуникации, которые обеспечивают индексацию эстетической вещи с помощью неэстетических материалов. Но даже эстетический художник должен отстраниться от написанного или сыгранного и сказать: «Вот оно. Свершилось». Это позиция, в которой художник полагается на основные индексирующие конвенции об искусстве. Основополагающим художественно-творческим актом является акт обозначения творения: «Творение есть — ...». Накладывание краски на полотно или изготавливание какого-либо изделия являются только одним

путем обозначения произведения искусства. Когда Дюшан написал «L. H. O. O. Q.» под репродукцией или когда Раушенберг стер Де Кунинга, это не было работой (трудом) по созданию искусства. Произведением искусства не является обязательно что-либо сделанное, это, в основном, что-либо придуманное. Быть художником не значит всегда делать что-либо, а, скорее, заниматься культурным предпринимательством, в котором художественные творения предлагаются вниманию. У Роберта Барри однажды была выставка, которая ничего не экспонировала: «Моя выставка в Art Project Gallery в Амстердаме, в декабре 69, будет продолжаться в течение двух недель. Я попросил их найти дверь и прибить мое объявление на ней, гласящее: «Для выставки галерея будет закрыта»²¹.

Факт, что любой бы мог быть художником, если его так назовут в средствах массовой информации, — может показаться нелепым. Нам нужно остерегаться путаницы выводов о сфере искусства с выводами о хорошем или признанном искусстве. Индексатор-любитель может индексировать банально, и бесплодность его стремления будет только тщетным усилием избежать художественной непоследовательности. Но их результаты не так уж и отличаются в том случае, если Воскресный Художник сработает несколько ужасных акварелей, которые не будут иметь художественной ценности. Несмотря на их художественную несостоятельность, каждый из них, случайный индексатор и случайный художник, являются, тем не менее, художниками, а вещи, которые они производят, суть произведения искусства так же, как студенческая работа по экономике принадлежит сфере экономики, хотя она примитивно и слабо написана. Простым изготовлением вещи (piece) человек утверждает свой художественный «статус»; хорошее искусство характеризуется значительностью и важностью того, о чем оно сообщает. Конечно, значительное искусство, как и серьезная экономика, обычно творятся людьми, которых мы считаем «профессионалами». Таким образом, имеются смыслы слов «художник» и «экономист», которые относимы к людям, занимающимся своими дисциплинами с особым удовольствием. Но то, что эти «профессионалы» делают, не отличается от того, что делают любители; разница лишь в том, что деятельность одних выделяется как профессия. Это показывает, что вопрос «Является ли этот человек художником?», как и вопрос «Является ли эта вещь произведением искусства?», не столь важен в художественном отношении.

Искусство есть практикуемая дисциплина мышления и действия, как математика, экономика, философия или история. Главное различие между искусством и всем прочим в том, что создание искусства есть просто использование индексующих конвенций, определяемых практикой. Основание для этого лежит в

определяющем смысле искусства быть «творчеством и концепцией ради самого творчества и концепции»; и поэтому дисциплина искусства выработала конвенцию создания произведения, которая не ограничивает содержание того, что создается. Другими словами, искусство, в отличие от экономики, не имеет основного предмета. Художественный мир развивается и эволюционирует через сложную сеть взаимосвязанных интересов, поскольку он имеет общую структуру «дисциплины». Но часть недавней истории искусства содержит в себе ослабление конвенций, на которых может существовать искусство, до тех пор, пока они целиком «формальны». Более широкое использование термина «творение» вместо «произведение искусства» отражает эту либерализацию, поскольку содействует понижению важности коммуникации. «Произведение искусства» предполагает объект. «Творение» предполагает сообщение, индексированное в практике. Существует много видов «творений», различающихся в соответствии с видами практики, в которых они индексируются. «Творение» могло бы быть предметом математики, или экономики, или искусства; а некоторые «творения» могли бы быть обращены к нескольким различным дисциплинам. Художественное произведение — это только творение (искусства), сущность, определяемая конвенциями практики искусства. Рассмотренная здесь точка зрения на искусство имеет один очень важный пункт, в котором есть различие с эстетикой. Средства коммуникации учреждены для того, чтобы идентифицировать произведения искусства экстенционально. Джозеф Марголисопирается на эту идею, когда он утверждает, что идентичность художественного произведения зависит от идентичности физического объекта, в котором произведение воплощено: «Так, произведения искусства претендуют на то, чтобы быть определенными объектами, в интенциональных контекстах, хотя они могут быть идентифицированы в связи с воплощением, через идентичность которого осуществлена идентификация в экстенциональных контекстах. Это значит, что произведения искусства, идентифицируемые экстенционально (какими бы они ни были), контролируют свою идентичность идентичностью того, в чем они оказываются воплощенными»²². Некоторые трудности эта точка зрения испытывает в связи с «двойной картиной» Дюшана, представляющей собой простой подрамник, на одной стороне которой изображен «Рай», а на другой — «Король и королева в окружении быстрых нью». Решающие доказательства, однако, находятся среди художественных произведений, которые созданы только с помощью индексации — такие как «редимэйд» Дюшана. Индексы обозначают свои сообщения интенционально: из того факта, что «утренняя звезда» индексирована, нельзя заключить, что «вечерняя звезда»

означает то же самое, хотя два выражения обозначает один и тот же объект. «L. H. O. O. Q. Shaved» могла бы, в доказательство сказанного, быть понятой как находящаяся в том же самом физическом объекте, что и «Мона Лиза». Следовательно, имеется один — экстенционально обозначенный объект, и два — интенционально обозначенных художественных произведения. Раушенберг допустил эту возможность, как только изменил те сущности, которые были эстетическими качествами, стиранием рисунка Де Кунинга. Для полноты картины Раушенбергу, по примеру Дюшана, следовало бы купить картину Де Кунинга и показать ее на своей следующей выставке под названием «Нестертый Де Кунинг». Смысл здесь таков, что художественные произведения идентифицированы интенционально, а не экстенционально. Причина того, что «L. H. O. O. Q. Shaved» и «Мона Лиза» — разные художественные произведения, заключается не в том, что они являются разными объектами, а, скорее, в том, что они суть различные идеи. Они обозначены как разные творения в художественной практике.

То, что произведение искусства есть творение, а не личность, было установлено посредством редимэйд. Дюшан отобрал различные простые объекты и превратил их в искусство простым названием их художественными произведениями. Иногда это совершалось в соединении с подробными индексирующими формальностями, такими как подписывание или датировка произведения, название, включение в выставку. Но всегда то, что отличает произведение-редимэйд от объекта-редимэйд, было тем же, что отличает редимэйд от простого акта названия. Дюшан говорит: «Цель, которой я очень стремился достичь, состояла в том, чтобы выбор “редимэйд” никогда не диктовался их эстетической стороной. Выбор основывался на реакции визуальной индифферентности полным отсутствием хорошего или плохого вкуса»²³. Редимэйд демонстрирует индексирующую природу понятия «произведение искусства» показом того, что если нечто является произведением искусства, то это обусловлено не его видом, а тем, как оно рассматривается в художественном мире. Та же самая лопата может быть просто металлическим изделием, и в то же время еще одним художественным произведением, зависящим от того, каким образом художественный мир относится к нему. Даже старое произведение искусства может быть превращено в новое без изменения видимости старой работы, но только «сотворением новой идеи для нее», как заявил Дюшан своим редимэйд-писсуаром под названием «Фонтан». Важность названия этой вещи не была вполне оценена. Писсуар — это фонтан; таким образом, это объект, предназначенный для спуска потока воды. Главная причина того, что писсуары не являются фонтанами,

несмотря на их предназначение, в том, что их местопребывание и использование отличаются от сходных изобретений, которые мы считаем фонтанами. Объекты структурно схожи, но их культурные роли очень различны. Помещение писсуара в галерею делает его видимым как «фонтан» и как произведение искусства, потому что изменился контекст. Культурные контексты наделяют объекты особыми значениями; они детерминируются сферой искусства²⁴.

Уже указывалось, что «Фонтан» был признан произведением искусства только потому, что Дюшан уже установил свой статус художника созданием произведений в традиционных формах. Вряд ли кому-то еще это было бы под силу. Вы не можете изменить признанные конвенции индексирования, если вы не имеете уже некоторого признания в художественном мире.

Однако это не означает, что произведение Дюшана относится к маргинальному искусству и что любой желающий следовать акту индексации должен заранее стать художником. Когда Дюшан создал свою первую неэстетическую работу, конвенции индексации художественных произведений находились более или менее в русле эстетических коммуникаций: создать художественное произведение означало «произнести» (articulate) его с помощью средства коммуникации. Дюшан не просто сделал исключение к этим конвенциям, а создал новую конвенцию, которая поощряет неэстетическое искусство. Хотя, возможно, следовало бы сказать, что Дюшан, скорее, обнаружил (обнажил) конвенцию, поскольку она лежит вне пределов применения тех средств коммуникации, которые специализированы на индексации эстетических качеств. В любом случае, когда новая конвенция появляется, можно следовать ей также легко, как следуют конвенции эстетической индексации.

Юмориостроумие Дюшана вызвали поначалу неприятие его искусства, или, может быть, состояние сконфуженности. Но если, смешно, то не обязательно тривиально. С творчеством Дюшана искусство открыто проявило себя как практика. Его «Большое стекло» (Large Glass), чье значение недоступно тому, кто тщательно изучает физический объект, стало первым произведением концептуального искусства (art of the mind).

Этот вид искусства развивался исторически; это не аномалия. Возможно, он ведет свое происхождение от того, что Клемент Гринберг называет «модернизмом», характерной чертой которого является самокритичность. Как и философия, искусство развивалось в таком направлении, когда критика становилась частью самой дисциплины. Однажды начав с самоанализа, искусство пришло к тому, что оказалось способным на большее, чем создание, эстетических объектов. Это практика, для которой насмешка над

искусством потому же может быть самым искусством, почему насмешка над философией может быть самой философией. Искусство—это практика, которая может быть охарактеризована столь же плодотворно, как философия. Процесс определения того, что является искусством,—это не только по преимуществу интересное занятие. Произведение искусства—это творение, обозначаемое внутри конвенций этой практики, и его существование как художественного произведения детерминировано не его собственными свойствами, а его местоположением в художественном мире. Его свойства нужны лишь для того, чтобы сказать, что собой представляет отдельное произведение искусства.

Если искусство должно быть эстетическим, инструментами индекса искусства должны быть средства коммуникации, либо смешанные, либо чистые. Создать произведение искусства—значит применить средство коммуникации для соединения естественных физических свойств и сотворенных эстетических качеств. Эстетическая персона рождается в отношениях.

Эстетика имеет дело с эстетическим опытом, а не с искусством. Все, от музыки до математики, может быть рассмотрено эстетически. Это основание для традиционной эстетики прекрасного— качества, находимого одновременно и в искусстве и в природе. Эстетика имеет дело с искусством и другими вещами от имени эстетического опыта. В противоположность этому не все искусство эстетично. Стремясь к созданию более сильного союза с эстетикой, искусство ищет более глубокие значения, преодолевая поверхностные. Индексаторы творят идеями. Инструменты индексации—языки идей, даже когда идеи оказываются эстетическими.

*В кн.: Американская философия искусства.
Екатеринбург, 1997. С. 289–318.
(Перевод Н.Е. Буниной)*

Примечания

1. «L. H. O. O. Q. Побритая».
2. Взято из каталога «Марсель Дюшан» выставки, организованной Музеем современного искусства и Художественным музеем Филадельфии. С. 289. (New York. Museum of Modern Art; Philadelphia. Philadelphia Museum of Art. 1973. Ed. by Anne d'Harnoncourt and Kynaston Weshine).
3. Другие примеры можно найти у Люси Липпард в книге «Шесть лет: дематериализация художественного объекта с 1966 по 1972» (Six Years: The dematerialisation of the art object from 1966 to 1972. New York, 1973). Здесь нет строгой дихотомии между концептуальным искусством и искусством видимого. Самое традиционное искусство имеет дело с идеями, пусть даже они выражены визуально.

4. Можно даже рассматривать «Мону Лизу» как частный случай «L. H. O. O. Q. Shaved». Дюшан так определяет более раннюю вещь «L. H. O. O. Q.»: «“Мона Лиза” с усами и козлиной бородкой...»

5. См.: А.Г. Баумгартен. Размышления о поэзии. С. 78. (Berkley, 1954). Переводчики переводят *scientia cognitio insensitiva* как «наука о оперцепции». Монро Бердсли дает в чем-то более точный перевод: «наука о чувственном познании (*sensory cognition*)». См. его книгу «Эстетика от классической Греции до современности». С. 157 (*Monroe Beardsley. Aesthetics From Classical Greece to the Present. New York, 1966*). Для плодотворных дискуссий о возникновении эстетики в философии XVIII века будет полезна не только работа Бердсли по истории эстетики, но и книга Джорджа Дики «Эстетика: введение» (*George Dickie. Aesthetics: An Introduction, New York, 1971*).

6. Джордж Дики показывает, что обычно получается: «Понятие искусства действительно соотносится с понятием эстетического в существенных отношениях, но эстетическое не может полностью поглотить искусство» (см.: Дж. Дики. Эстетика: введение. С. 2.). Однако оказывается, что тот путь, по которому искусство соотносится с эстетикой, философией искусства и философией критики, — это для Дики путь «эстетического опыта» (см. диаграмму на с. 45 его «Эстетики»). Кажется, что для него отличие эстетики состоит только в способе изучения «эстетического опыта». См. также его книгу «Искусство и эстетическое» (*George Dickie. Art and Aesthetic. Ithaca, 1974*). Дики делает очень важный первый шаг в разграничении понятий «искусство» и «эстетика», но его рассмотрение дефиниции произведения искусства кажется мне следованием традиции понимания «оценивания». В большем объеме воззрения Дики обсуждаются мной в эссе «Решение проблемы искусства: полемика с эстетикой» (*Deciding About Art: A Polemic Against Aesthetics // Culture and Art. Atlantic High Lands. New York, 1976*).

7. Фрэнк Сибли. Эстетическое и неэстетическое. С. 135—139 (*Frank Sibley. Aesthetic and Non-Aesthetic // The Philosophical Review, 74. 1965*). См. также статью Сибли «Эстетические понятия». (С. 421—450) (*Aesthetic Concepts // The Philosophical Review, 68. 1959*).

8. Монро Бердсли. Эстетика: проблемы философии критики, с. 31 (*Monroe Beardsley. Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. New York, 1958*).

9. Там же. С. 31.

10. Там же. С. 33. Дж. Дики выдвигает аргументы против понимания эстетического объекта у Бердсли, но я не нахожу их убедительными. См.: Дж. Дики. Искусство и эстетическое. С. 148.

11. См.: Бенедетто Кроче. Эстетика (*B. Croce. Aesthetics. New York, 1929*) и Р. Коллингвуд. Принципы искусства (*R. G. Collingwood. The Principles of Art. New York, 1938*). В теории выразительности, развитаемой Кроче и Коллингвудом, непонятие выразительности само по себе является эстетическим, но, скорее, понятие интуиции.

12. См.: Клайв Белл. Искусство (*Clive Bell. Art. New York, 1959*). Формальная критика сохранила свои обязательства по отношению к эстетике. См., например: Клемент Гринберг. Искусство и культура (*Clement Greenberg. Art and Culture. Boston, 1961*); Модернистская живопись (*Modernist Painting // Art and Literature, 4. 1965*).

13. См.: Изабель Хангерлэнд. Логика эстетических понятий. С. 40 (*Isabel Creed Hungerland. The Logic of Aesthetic Concepts // The Proceedings and Adresses of the American Philosophical Association*, 40. 1963); Опять об эстетическом и неэстетическом. С. 285—295 (*Once Again, Aesthetic and Non-Aesthetic // Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVI. 1968).
14. См. статью Ф. Сибли «Эстетическое и неэстетическое», в которой, в частности, идет речь о зависимости эстетических качеств от неэстетических.
15. Е. Гомбрих в «Искусстве и иллюзии» (Е. Н. Gombrich. *Art and Illusion*. New York, 1960) показывает, как простое изменение контраста фотографии приводит к изменению ее эстетических свойств.
16. Джозеф Марголис. Произведения искусства как физически воплощенные и культурно сотворенные сущности. С. 189 (*Joseph Margolis. Works of Art As Physically Embodied and Culturally Emergent Entities // The British Journal of Aesthetics*, 15. 1975).
17. Алан Торме. Эстетические права. С. 163—170 (*Alan Tormey. Aesthetic Rights // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXII. 1973).
18. См.: Урсула Мейер. Концептуальное искусство (*Ursula Meyer. Conceptual Art*. New York, 1972).
19. Интересно, что, как утверждает Дюшан, в названии «L. H. O. Q.» четыре буквы. Есть пять произносимых букв, каждая из которых является самостоятельной. Но имеется лишь четыре типа букв, а буквенный тип не имеет должной самостоятельности.
20. Дж. Дики дает близкое понимание в своей «Институциональной теории искусства». Его основная идея состоит в утверждении о том, что если нечто наречено искусством, то это искусство. Затруднение возникает в связи с тем, что такой взгляд не способствует углублению в специфику произведения искусства. Эта точка зрения обсуждалась и позднее. Понятие индексирования, рассматриваемое здесь, кроме того, рассматривалось в «Решении проблемы искусства» (см. выше).
21. У. Мейер. Концептуальное искусство. С. 41.
22. Дж. Марголис. Произведения искусства... С. 191. В экстенциональном контексте выражения, относящиеся к одной и той же сущности, могут замещать друг друга, не извращая истинности того, что говорится. Дики убежден, что созидание искусства попадает в разряд статусного потребления. Эта теория имеет много обещаний озарения, но недостаток ее в том, что статусное присвоение трактуется очень широко. Если верно, что Цицерон (Cicero) имел статус чиновника, то так же верно, что его имел и Туллий (Tully), хотя оба имени принадлежат одному и тому же лицу.
23. «Марсель Дюшан». С. 89.
24. Артур Данто. Мир искусства. С. 571—584 (*Arthur Danto. The Art world // The Journal of Philosophy*, 61. 1964).

Делёз Ж., Гваттари Ф.

Делёз Жиль (1926–1995) – французский философ, культуролог и эстетик-постфрейдист, оказавший существенное влияние на формирование эстетики постмодернизма. Изучал философию в Сорбонне (1944–1948). Профессор университета Париж-VII. Продолжатель традиций стоицизма и спинозизма. Выдвинул идею философии становления, создал методы эстетического шизоанализа и ризоматики искусства.

Шизоанализ – неклассический метод культурологических и эстетических исследований, предлагаемый Делёзом в качестве альтернативы психоанализу. Принципиальное отличие шизоанализа заключается в том, что он раскрывает не фигуративное и несимволическое бессознательное, чисто абстрактный образ в том смысле, в каком говорят об абстрактной живописи. Шизоанализ мыслился как теоретический итог майско-июньских событий 1968 года, нанесших удар не только по капитализму, но и по его духовному плоду – психоанализу. Цель шизоанализа, как она формулируется в книге «Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип» (1972), – выявление бессознательного либидо социально-исторического процесса, не зависящего от его рационального содержания. Согласно Делёзу, бессознательное не фигуративно и не структурно, оно машинно. Либидо – воплощение энергии желающих машин, результат машинных желаний. Если работающие «машины-органы» производят желания, вдохновленные шизофреническим инстинктом жизни, то параноидальный инстинкт смерти влечет к остановке машины, возникновению так называемого «тела без органов». «Тело без органов» образует застывшие густки антипроизводства в механизме общественного производства. К ним относятся земля, деспотии, капитал, соответствующие таким стадиям общественного развития, как дикость, варварство, цивилизация. Делёз предлагает новый метод художественно-эстетических исследований – шизоанализ искусства. Искусство играет в его концепции двоякую роль. Во-первых, оно создает групповые фантазмы, объединяя их помощью общественное производство и производство желаний. Так, «критическая паранойя» С. Дали взрывает желаемую машину, заключенную внутри общественного производства. Стаким пиротехническим эффектом искусства связана его вторая важнейшая функция. Делёз усматривает апофеоз творчества в сжигании либидозной энергии. Такое аутодафе – высшая форма искусства для искусства, а наилучший горячий материал – искусство постмодернизма, заранее подсушенное абсурдом, разъятое алогизмом. Искусство – это желаемая художественная машина, производящая фантазмы. Ее конфигурация и особенности работы меняются применительно к тому или иному виду искусства – литературе, живописи, музыке, театру, кинематографу. «Литературные машины» – это звенья единой машины желания, огни, готовые общий взрыв шизофрении. Сам процесс чтения – шизоидное действие, монтаж литературных желающих машин, высвобождающий революционную силу текста. Так, книги М. Пруста – это литературные машины, производящие знаки («Пруст и знаки», 1970). Развивая идеи о творчестве как безумии, Делёз стремится внести новые элементы, выявляя шизопотенциал различных видов искусства. Весьма

перспективным с этой точки зрения он считает театральное искусство. Человек театра – не драматург, не актер и не режиссер. Это хирург, оператор, который делает операции, ампутации, «вычитая» из классического пьес главное действующее лицо (например, Гамлета) и давая развиваться второстепенным персонажам (например, Меркуцио за счет Ромео). Именно хирургическая точность такого рода экспериментов свидетельствует об эффективности театральной желаемой машины, квалификации ее оператора, воздействующего на зрителя помимо текста и традиционного действия в нетрадиционном «театре без спектакля». Его прообразом является театр А. Арто, Б. Вилсона, Е. Гротовского, «Ливинг-театр»; современным воплощением – творчество итальянского драматурга, режиссера и актера К. Бене, в соавторстве с которым Делёз написал книгу «Переплетения» (1979), посвященную шизоанализу современного театрального искусства.

Шизоанализ живописи приводит Делёза к выводу о том, что ее высшее предназначение – в декодировании желаний. Плодотворным с точки зрения шизоанализа видом искусства Делёз считает кинематограф. Кино – новая образная и знаковая практика, которая при помощи философии должна превратиться в теорию, концептуальную практику. Предмет теории кино – не кино как таковое, но создающиеся самими кинематографистами концепты кино; последние – результат философских размышлений, а не прикладных (психоанализ, лингвистика) подходов. В этой связи кино рассматривается не только в контексте других искусств – живописи, архитектуры, музыки, но в первую очередь – философского мышления XX века. Делёз задается целью создания не истории, но таксономии кино – классификации кинематографических образов и знаков. Область его интересов – специфика художественного мышления. Однако эта классическая тема интерпретируется в нетрадиционном ключе.

В двухтомнике «Кино» Делёз предлагает логически выстроенную концепцию кинематографа как «образа-движения» (т. 1) и «образа-времени» (т. 2). Опираясь в своем исследовании на основные положения интуитивизма А. Бергсона, он мыслит кинематографический образ как единство двух реальностей – физической (образ-движение) и психической (образ-время). Такое единство достижимо благодаря бергсоновской длительности – впечатлению непрерывности движения в любой момент времени, как это происходит в анимации. Делёз рассматривает три вида образа-движения – образ-восприятие, образ-эмоцию и образ-действие – в классическом (довоенном) и современном (послевоенном) кино. Вместе с тем несущей опорой послевоенного кинематографа он считает образ-время. Его развитие связано с преобладанием чисто оптических и звуковых ситуаций над сенсорно-моторными. Именно такой новый образ выявляет подлинную сущность кино, чья специфика и состоит, согласно Делёзу, в самодвижении образа. Кино – это способ применения образов, дающий силу тому, что было лишь возможным; сущность кино – в мышлении. Образ-время эмансипируется, постепенно освобождаясь от реальности. Современный образ-время предстает не как эмпирический либо метафизический, но как трансцендентальный: время выходит из берегов, раскрывается в чистом виде. Иррациональная связь образов образует ноознаки, обозначающие невыразимое, нерешаемое, несоразмерное.

В наши дни наступает новый период в развитии искусства, методологией постмодернистской эстетики становится ризоматика. Данное понятие появляется в книге «Ризома. Введение» (1976) для характеристики современной постмодернистской культуры. Ризома (корневище) – воплощение нового типа связей – нелинейных, хаотичных, бесструктурных, антииерархичных, множественных, запутанных. Постмодернистская «культура корневища» противопоставляется классической «древесной культуре». Дерево, его ствол, корни и крона, являющие собой образ мира, – символ классического искусства, вдохновляющегося теорией мимесиса: оно подражает природе, отражает мир, является его графической записью, каль-

кой, фотографией. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. При помощи книги мировой хаос превращается в эстетический космос. «Древесный» тип культуры еще не изжил себя, но у него нет будущего, полагает Делёз. «Генеалогическое древо» бальзаковского романа рухнет перед антигенеалогией идеальной книги будущего, все содержание которой можно уместить на одной странице. Книга эта будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр. Грядет несмерть книги, новозникновение нового типа чтения: главным для читателя станет не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней. «Культура ризомы» станет для читателя своего рода «шведским столом»: каждый будет брать с книги-тарелки все, что захочет. Само «корневище» можно представить себе как «тысячу тарелок» («Тысяча тарелок», 1980).

Нет собственно философских потребностей, считает Делёз. Философия возникает извне, производится любым видом деятельности, вырвавшимся за свои границы. Однако приоритет в продуцировании философичности принадлежит искусству: когда удастся прочертить абстрактную линию, можно сказать: «Это философия». В книге «Что такое философия?» (1991) подчеркивается, что основой постмодернизма в науке, философии и искусстве являются единицы вырастающего из хаоса нового порядка – «хаосмы», приобретающие форму научных принципов, философских понятий, художественных аффектов. Только современные тенденции эстетизации философии дают ей шанс на выживание в конфронтации с более сильными конкурентами – физикой, биологией, информатикой.

Образуя автономные эстетические ансамбли, постмодернистское искусство, как и постнеклассическая наука, «вытекает» из капиталистической системы. Два беглеца – искусство и наука – оставляют за собой следы, позитивные, творческие линии бегства, указывающие путь глобального освобождения. Именно на искусство и науку Делёз возлагает все надежды, видя в их творческом потенциале возможности «тотальной шизофренизации» жизни.

Ряд работ Делёза написан в соавторстве с философом и врачом-психоаналитиком Ф. Гваттари.

Основные сочинения:

Делёз Ж.

Логика смысла. М., 1995; Различие и повторение. СПб., 1998; Фуко. М., 1998; Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999; Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М., 2000; Ницше. СПб., 2001; Кино. М., 2004.

Делёз Ж., Гваттари Ф.

Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. М., 1990; Что такое философия? СПб., 1998; *Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Introduction. P., 1976; Mille Plateaux. P., 1980.*

Н.Б. Маньковская

Ризома

Введение*

Мир превратился в хаос, но книга остается образом мира, хаосмосом — корневым волоском, вместо космоса-корня. Чем книга фрагментарнее, тем она тотальнее, это странная мистификация.

* Фрагмент из книги: *Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Introduction. P., 1976. P. 17–38.*

И вообще, книга как образ мира – какая пресная идея. Действительно, мало сказать «Даздравствует множественное», хотя из тот вопль дается не легко. Чтобы его услышали, мало топографического, лексического и даже синтаксического умения. Множественное *нужно делать*. Не путем прибавления новых измерений, но, наоборот, очень просто, трезво, на уровне имеющихся измерений, вечного $n-1$ (только так единица и является частью множества, будучи всегда вычитаемой). Вычитать единственное из конституируемой множественности; писать исходя из $n-1$.

Такую систему можно назвать ризомой. В качестве подземного ствола ризома полностью отличается от корней и корневых волосков. Луковицы, клубни — это ризомы. Растения с корнями и корневыми волосками могут быть ризоморфны в совершенно других отношениях: быть может, ботаника, в силу своей специфики, полностью ризоморфна. Таковы даже животные в формах стаи, крысы — ризомы. Таковы и норы с их функциями жилища, склада, перемещения, убежища, разрыва. Формы самой ризомы весьма разнообразны, от внешней, поверхностной ветвистости до конкретных луковиц и клубней, когда крысы сбиваются в повалку. В ризоме заключено лучшее и худшее: картофеля и *пырей-сорняк*. Пырей — это животное и растение, краб-трава. Мы чувствуем, что никого не убедим, если не перечислим некоторые приблизительные черты ризомы. 1 и 2 — принципы связи и гетерогенности: любая точка ризомы может и должна быть связана с любой другой ее точкой. Это совершенно отлично от дерева или корня, фиксирующих точку, порядок. Лингвистическое дерево начинается в стиле Хомского с точки *C*, следуя дихотомии. Наоборот, в ризоме каждая линия не обязательно отсылает к лингвистической черте: разнородные семиотические звенья связываются благодаря многообразным кодам, биологическим, политическим, экономическим и т.д., вводя не только различные знаковые режимы, но и вещные статусы. Действительно, *коллективные способы высказывания* непосредственно действуют на *машинные способы*, так что невозможно выявить радикальный разрыв между режимами знаков и их объектов. В лингвистике, даже когда стремишься придерживаться очевидного и ничего не предполагать о языке, остаешься внутри сферы речи, включающей способы употребления и особые типы социальной власти. Грамматичность Хомского, категориальный символ *C*, доминирующий во всех фразах, прежде всего маркирует власть, а не синтаксис: ты будешь составлять правильные грамматические фразы, разделишь каждое высказывание на синтагмы существительных и глаголов (первая дихотомия...). Подобные лингвистические модели следует упрекать не в слишком большой абстрактности, но, напротив,

в ее нехватке, не дотягивающей до *абстрактной машины*, сопрягающей язык с семантическими и прагматическими смыслами высказываний, коллективными способами высказывания, всей микро-политикой социального поля. Ризома постоянно сопрягает семиотические звенья, организацию власти, обстоятельства, отсылающие к искусству и науке, общественной борьбе. Семиотическое звено подобно клубню, вбирающему самые разнообразные анти – не только лингвистические, но и перцептивные, мимические, жестуальные, мыслительные: нет языка в себе, универсального языка, есть соревнование диалектов, наречий, жаргонов, специальных языков. Нет идеального говорящего – слушателя либо гомогенного лингвистического сообщества. Согласно формулировке Вейнрехта, язык — это «сушностно гетерогенная реальность»¹. Нет родного языка, но есть захват власти языком господствующего политического большинства. Язык упорядочивается вокруг прихода, епископа, столицы. Он образует луковицу. Она пускает подземные отростки, следующие за грунтовыми водами, железнодорожными рельсами, растекающиеся наподобие масляных пятен². Можно воспользоваться языком внутреннего структурного анализа: это не слишком отличается от поиска корней. В дереве заключено что-то генеалогическое, такой метод не популярен. Наоборот, метод ризоматического типа анализирует речь, экстраполируя ее на другие регистры и измерения. Лишь обессиленная, язык замыкается в себе.

3. Принцип множественности: множество должно действительно быть основным, многообразным, не имеющим никаких связей с Единым как субъектом или объектом, естественной или духовной сущностью, как образом мира. Множества ризоматичны, они разоблачают древоподобные псевдомножества. Не существует единства как стержня, объекта, разделяющегося в субъекте. Единство не осуществляется в объекте и не «возвращается» в субъекте. Множество лишено субъекта и объекта, у него есть лишь определения, величины, размеры, способные расти, меняя свою природу (так законы комбинаторики вырастают из множественности). В качестве ризомы или множественности нички марионетки не отсылают к некоей предполагаемой воле художника или кукольника, но к множественности нервных волокон, образующих, в свою очередь, другую марионетку, в соответствии с другими размерами, связанными с первыми: «Назовем нити или палочки, манипулирующие марионетками, тканью. Можно возразить, что ее множественность заключена в личности актера, переносающего ее в текст. Пусть так, но нервные волокна в свою очередь образуют ткань. Они вырастают в серое вещество, решетку, вплоть до неразличимости... Игра приближается к чис-

тому ткачеству, приписываемому мифами паркам и нормам»³. Устройство заключается в росте измерений множественности, чья природа меняется по мере увеличения числа связей. Ризома лишена точек и положений, присущих структуре, дереву, корню. Есть лишь линии. Когда Глен Гулд ускоряет исполнение отрывка, он играет не просто как виртуоз, но превращает музыкальные точки в линии, выявляя целое. Ведь число перестало быть универсальным понятием, измеряющим элементы по их месту в каком-либо измерении, и само превратилось в изменчивую множественность, соответствующую определенным измерениям (примат области над числовым комплексом, принадлежащим к этой области). У нас нет единиц измерения, но множества или варианты мер. Понятие единства возникает лишь тогда, когда власть над множеством захватывает означаемое, или соответствующий процесс субъективации: единство-стержень строит совокупность взаимоотношений связей между элементами, объективными точками, либо Единое делится по законам бинарной логики, дифференциации субъекта. Единство всегда действует внутри пустого измерения, является дополнительным по отношению к рассматриваемой системе (сверхкодирование). Но ризома, или множественность, как раз избегают сверхкодирования, не располагают дополнительными измерениями числа линий, или множественностью чисел, связанных с линиями. Все множества плоские, так как заполняют, занимают собственный объем: речь идет о *содержательном плане* консистенции множеств. Хотя размеры этого плана растут в соответствии с ростом числа связей. Множества измеряются извне: посредством абстрактной линии, линии бегства или детерриторизации, благодаря которым их природа меняется от контактов с другими. Содержательный план (решетка) – внешняя сторона множественности. Линия бегства означает реальность ряда законченных измерений, заполненных множеством; невозможность дополнительных измерений, неизменяющих множеств в соответствии с этой линией; возможность и необходимость сплуснуть все эти множества в содержательном, внешнем плане, независимо от их размеров. Идеалом книги было бы расположить все на таком внешнем плане, на одной-единственной странице: пережитые события, исторические детерминанты, понятия, индивиды, общественные группы и формации. Клейсти избрал письмо такого типа, прерывистую цепь аффектов сменяющимися скоростями, ускорениями и трансформациями, связанными с внешним миром. Разомкнутые кольца. Так, эти тексты во всех отношениях противоположны классической или романтической книге, строящейся изнутри субстанции или субъекта. Книга-машина воины

против книги-государственного аппарата. Плоские множества с n измерениями бессмысленны, несубъективны. Они обозначаются неопределенными, частичными предложениями (это от пырея, ризомы...).

Не будем задаваться вопросом, что означает множество. Кому принадлежит. Но некое множество, например, ФАШИЗМ — ужасное множество, лежащее в содержательном плане — ставит вопрос об измерении значения, о линии своей связи с индивидом, группой или общественной формацией. Так как существует фашизм индивидуальный, групповой и общественно-формационный. Но эти различия неточны, второстепенны, производны по отношению к непосредственному изучению множеств⁴. Размолотим, расплющим, будем кузнецами бессознательного.

4. Принцип незначущего разрыва, противоположный слишком значимым разрезам, разделяющим, расщепляющим структуры. Ризома может быть где-либо оборвана, разбита, она вновь наращивает свои или иные линии. Муравьи неистребимы, ведь они составляют животную ризому, чья большая часть может быть разрушена, не препятствуя воссозданию целого.

В любой ризоме есть линии деления, стратификации, территориализации, организации, значений, атрибуций и т. д., но также и линии детерриторизации, по которым она постоянно убегает.

Ризома раскалывается, когда линия раздела попадает на линию бегства, но последняя — часть ризомы. Эти линии постоянно отсылают друг к другу. Вот почему невозможны дуализм и дихотомия, даже в рудиментарной форме хорошего и плохого. Совершаешь прорыв, прокладываешь линию бегства, но всегда рискуешь найти наней организации, восстанавливающие целое, формации, возвращающие власть означаемому, атрибуты возрожденного содержания — все что угодно, от эдиповских всплесков до фашистской конкретики. Нас обозвали фашистами; мы ими никогда не будем до конца, так как осознаем, по крайней мере, что фашизм — не только принадлежность других. Группы и индивиды содержат микро-фашизмы, лишь ждущие кристаллизации. Да, пырей — это тоже ризома. Плохое и хорошее — лишь плод постоянной активной временной селекции.

И как же движениям детерриторизации и процессам ретерриторизации не быть относительными, постоянно ветвящимся, заключенными друг в друга? Орхидея детерриторизируется, создавая образ, кальку осы; но оса ретерриторизируется по этому образу; она же детерриторизируется, становясь деталью аппарата размножения орхидеи; но она ретерриторизирует орхидею, перенося пыльцу. Гетерогенные оса и орхидея образуют ризому. Можно сказать, что орхидея подражает осе, чей образ она значимо

воспроизводит (мимесис, подражание, приманка и т. д.). Но это верно лишь на уровне страт — их параллелизм таков, что страта растительной организации имитирует страту животной организации. Но речь идет и о совершенно другом: вовсе не подражание, но овладение кодом, прибавочная стоимость кода, увеличение валентности, подлинное становление, осиное становление орхидеи, орхидейное — осы, оба эти становления обеспечивают детерриторизацию одного из членов ретерриторизации другого, оба становления связаны, сцеплены интенсивностью, движущей детерриторизацию вперед. Это не подражание и сходство, но взрыв двух гетерогенных рядов на линии бегства в общей ризоме, которая не может быть атрибутирована либо подчинена какому-либо означаемому. Как справедливо писал Реми Шовен: «Апараллельная эволюция двух существ, не имеющих друг с другом ничего общего»⁵. Возможно, что в более общем плане эволюционные схемы все более отделяются от старой модели дерева и потомства. При некоторых условиях вирус может проникнуть в зародышевые клетки и передаться как сложный клеточный ген; более того, он может убежать, перейти в клетки другого рода, унося при этом «генетическую информацию» первого гостя (об этом свидетельствуют исследования Бенвениста и Тодаро вируса типа С в его двойной связи со СПИДом бабуина и некоторых видов домашних кошек). Эволюционные схемы будут строиться исходя не из моделей древесного происхождения, переходящих от менее к более дифференцированным, но следуя ризоме, непосредственно обращенной к гетерогенности, перескакивающей с одной дифференцированной линии на другую⁶. Здесь мы снова имеем дело с *апараллельной эволюцией* бабуина и кота, когда один, разумеется, не является моделью другого, второй — копией первого (бабуинное становление кота не означает, что кот «подражает» бабуину).

Совместно с нашими вирусами мы образуем ризому, или, скорее, наши вирусы вовлекают нас в ризому вместе с другими животными. По словам Жакоба, перенос генетического материала вирусным или иным путем, слияние клеток разного происхождения приводит к результатам, аналогичным «чудовищной любви, столь дорогой Античности и Средневековью»⁷. Поперечные связи между дифференцированными линиями запутывают генеалогические древа. Нужно обращаться к молекулярным, даже субмолекулярным частицам, в союз с которыми мы вступаем. Мы развиваемся и умираем от полиморфных ризоматических гриппов скорее, чем от наследственных болезней, которые в свою очередь обременены наследственностью.

Ризома — это антигенеалогия.

Так же обстоит дело с книгой и миром: книга – не образ мира, как это обычно думают. Она составляет с миром ризому, книга и мир параллельно эволюционируют, книга обеспечивает детерриторизацию мира, но мир осуществляет детерриторизацию книги, которая в свою очередь изнутри детерриторизируется в мире (если способна и может сделать это). Подражание – крайне скверная концепция, зависящая от бинарной логики, хотя речь идет о феноменах, различных по своей природе. Крокодил не воспроизводит древесный ствол, хамелеон – окружающие цвета. Розовая пантера ничего не имитирует, не воспроизводит, она окрашивает мир своим цветом, розово-розовым, это ее мировое становление, так что она становится незаметной, незначимой; она идет на разрыв, осуществляет свою линию бегства, доводит до конца свою «апараллельную эволюцию». Мудрость растений: даже если у них есть корни, существует и надземная часть, образующая ризому с чем-либо — ветром, зверем, человеком (и тем аспектом, посредством которого образуют ризому животные, люди и т. д.). «Опьянение как триумфальное вторжение в нас растения». Следование ризоме всегда предполагает разрыв, удлинение, продолжение, продление линии бегства; ее варианты приводят к самой абстрактной извилистой линии с п измерениями, оборванными направлениями. Сопрягать детерриторизованные потоки. Следовать за растениями: сначала определим границы первой линии, исходя из годовых колец вокруг ряда особенностей; потом посмотрим, нет ли внутри этой линии других колец, соотносящихся с новыми точками, расположенными в неданных границ, в других направлениях. Писать, составлять ризому, увеличивать свою территорию путем детерриторизации, продлевать линию бегства, пока она не покроет весь содержательный план абстрактной машины. «Сначала подойди к первому растению и внимательно посмотри, как с него стекает вода. Дождь далеко забросил семена. Водостоки подскажут тебе направление стока. Поищи же в этом направлении растение, наиболее отдаленное от твоего. Все то, что растет между ними — твое. Позже, когда и они дадут семя, ты сможешь, следуя за водостоками, ведущими от этих растений, увеличить свою территорию»⁸.

Музыка всегда выдвигает свои линии бегства, «трансформируемые множества», даже опрокидывая свои древесные структурированные коды; вот почему музыкальная форма, прерывистая и множественная, сравнима с сорной травой, ризомой⁹.

5 и 6. Принцип картографии и калькомании: ризома неподсудна каким-либо структурным или порождающим моделям. Она чужда идее генетической оси как глубинной структуре. Генетическая ось — нечто вроде стержневой объективной

единицы, из которой возникают следующие стадии; глубинная структура скорее является продолжением основы, делящейся на непосредственные составляющие, тогда как единство линий лежит в другом измерении – трансформационном, субъективном. Так невыбраться из репрезентационной модели дерева и корня — стержневой или пучкообразной (например, «дерево» Хомского, ассоциируемое с продолжением основы, представляющее процесс порождения в соответствии с бинарной логикой). Вариации на темы старых идей. Генетическая ось и глубинная структура — прежде всего бесконечно воспроизводимые принципы *кальки*. Вся логика дерева — это логика кальки и воспроизведения. Ее объектом в лингвистике и психоанализе является воспроизводимое бессознательное, кристаллизующееся в кодифицированных комплексах, расположенных на генетической оси либо дистрибуцированное в синтагматической структуре. Ее цель — описание фактического положения вещей, уравнивающее межличностные отношения, либо исследование уже сложившегося, бессознательного, прячущегося в темных уголках памяти и языка. Оно состоит в калькировании чего-то уже готового, исходя из закодированной структуры или несущей оси. Дерево сортирует, иерархизирует кальки, кальки похожи на листья дерева.

Ризома — это другое дело: *карта, а не калька*. Делать карту, а не кальку. Орхидея не воспроизводит кальку осы, но вместе с осой составляет карту внутри ризомы. В противоположность кальке карта целиком экспериментальна, она спорит с действительностью. Карта не воспроизводит замкнутого в себе бессознательного, но конструирует его. Она способствует взаимодействию полей, деблокирует тела без органов, максимально раскрывает их в содержательном плане. Карта открыта, доступна повсемнаправленным, ее можно разобрать, изменить, постоянно поправлять. Ее можно разорвать, перевернуть, перемонтировать; индивид, группа, общественная формация могут ею воспользоваться. Можно нарисовать ее на стене, задумать как произведение искусства, выстроить как политическое действие или медитацию. И, быть может, наиболее важная черта ризомы состоит в том, что у нее множество входов...

В кн.: Корневище О.Б. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 250–258.

(Перевод с французского Н.Б. Маньковской)

Примечания

1. Цит. по: *Robert F. / Aspects sociaux du changement dans la grammaire générative // Langage, 1973, № 32. P. 90.*
2. См. пример с кастильским диалектом: *Malmberg B. Les nouvelles tendances de la linguistique. 2 éd. P., 1968. P. 97.*
3. *Jünger E. Approches drogue et ivresse. P., 1975. P. 304.*
4. Метод: не будем искать общего вида, разновидностью которого являются фашизм и даже тоталитаризм. Не будем искать, к какой разновидности принадлежит фашизм, например немецкий, отличающей его от других. К какому бы уровню общего или особенного ни принадлежало понятие, рассмотрим его как множество, зависящее от собственных измерений (существуют разные немецкие фашизмы одной эпохи, с правыми и левыми «течениями», линиями масс, бегства, городскими и сельскими масштабами и т.д. Ж.-П. Фай, с нашей точки зрения, исчерпывающе показал это значение фашизма в определенном момент, его атрибуты зависят от степени преобладания над другими линиями, наносимого им ущерба. Вопросы значения и принадлежности всегда вторичны по отношению к некоторому понятию, первоначально рассмотренному как множество. Например, предложение типа «Ни одна форма Сверх-Я не переносится с индивида на данное общество». Это не метод. Нет формы понятия, где содержание относится исключительно (или прежде всего) к индивидам либо коллективам. Если понятие действительно обозначает многое, следовательно, оно относится к обществам, следующим одним линиям; группам и семьям, идущим по другим линиям; индивидам – по третьим. Любой объект, к которому они относятся, в свою очередь, является множественным. Иначе это ложное понятие (как Сверх-Я и большинство других психоаналитических понятий, исходящих из ложного сходства либо ошибочной дифференциации).
5. *Chauvinh R. Entretiens sur la sexualité. P., 1974. P. 205.*
6. См. о трудах Бенвениста и Тодаро: *Christen Y. Le rôle des virus dans l'évolution // La Recherche, 1975, № 54. P. 271*: «Вирусы вследствие внедрения-изъятия в клетку могут уносить с собой из-за неправильного извлечения фрагменты донорской ДНК, передавая их новым клеткам; это и является основой того, что называется геной инженерией. В результате присущая организму генетическая информация передается другому организму посредством вируса. Представим себе, что в предельном случае такая передача информации может происходить от более развитого к менее развитому виду, породившему первый. Этот механизм противоположен классической эволюции. Если бы подобная передача информации была значительной, в некоторых случаях сетчатые схемы коммуникацией различных ветвей заменили бы кустовые и древесные, представляющие сегодня эволюцию».
7. *Jacob F. La logique du vivant. P., 1975. P. 312, 333.*
8. *Castaneda C. L'herbe du diable et la petite fumée. P., 1974. P. 160.*
9. *Boulez P. Par volonté et par hasard. P., 1975. P. 14*: «Вы сажаете ее, и вдруг она начинает разрастаться как сорняк». И далее о музыкальном размножении (с. 89): «Плавающая музыка, где само письмо мешает инструменталисту соответствовать пульсирующему времени».

Деррида Ж.

Деррида Жак (1930–2004) французский философ и эстетик, один из интеллектуальных лидеров 80–90-х годов, чьи постструктуралистские идеи стали одним из основных концептуальных источников постмодернизма. Автор теории деконструкции, расшатывавшей наиболее прочные элементы классической эстетики. Обновил и во многом переосмыслил в постструктуралистском ключе ту линию в исследованиях культуры и искусства, которая связана с именами крупнейших структуралистов – М. Фуко, Р. Барта, К. Леви-Строса и их последователей – К. Метца, Ц. Тодорова. Специфика концепции Дерриды связана с переносом внимания со структуры как таковой на ее оборотную сторону, «изнанку». Изучение таких неструктурных внешних элементов структуры, как случайность, аффекты, желание, телесность, власть, свобода и т. д., способствует размыканию замкнутых структур структурализма и их погружению в широкий социокультурный контекст в качестве открытых систем. Трактует человеческую деятельность в целом как своего рода чтение безграничного текста мира, Деррида снимает оппозицию «логическое – риторическое», заостряя столь актуальную для современной теории познания проблему неопределенности значений.

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

Теоретический акцент Дерриды на проблемах дискурсивности, дистриктивности вызывает к жизни ряд оригинальных понятий, таких, как след, рассеивание, царапина, грамма, вуаль, приложение, прививка, гибрид, контрабанда, различание и др. Принципиальный смысл приобретает обращение к анаграммам, черновикам, конспектам, подписям и шрифту, маргиналиям, сноскам. Исследование нерешаемого посредством амальгамы философских, исторических и художественных текстов, научных данных и вымысла, дисконтинуальных прыжков между фразами, словами, знаками, отделенными между собой сотнями страниц, опоры на лингвистические – графические, живописные, компьютерные способы коммуникации, выливаются в гипертекст – подобие искусственного разума, компьютерного банка данных, текстуальной машины, лабиринта значений. В его рамках

философский и литературный языки взаимопроницаемы, открыты друг другу, их скрещивание образует метаязык деконструкции. Его применение размывает традиционные бинарные расчленения языка и речи, речи и письма, означаемого и означающего, текста и контекста, диахронии и синхронии, природы и культуры, мужского и женского и т.д. Однако исчезновение антиномичности, иерархичности порождает не хаос, но новую конфигурацию философско-культурологического поля, чьей доминантой становится присутствие отсутствия, открытый контекст, стимулирующий игру цитатами, постмодернистские смысловые и пространственно-временные смещения.

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

Особая роль в теории деконструкции придается понятию «различия» (*différance*) – неографизму, синтезирующему стремление установить различие (*différence*) и в то же время отложить, отсрочить его (*différer*). Если существование предшествует сущности (Ж.-П. Сартр), то смысл человеческой жизни ретроспективен, как бы отложен. Его различие аналогично прочтению уже завершенной книги, в результате которого происходит стирание различий между речевой диахронией и языковой синхронией, становящимися в результате деконструкции пучками следов друг друга, отложенного присутствия отсутствия.

Одна из существенных задач для Дерриды – проблема деконструкции метафоры. Он различает живые и мертвые, эффективные и стертые, активные и пассивные, горящие и погасшие метафоры, считая необходимым стимуляцию саморазрушения последних в постмодернистском искусстве. Деррида подчеркивает метафоричность и метонимизм, тропизм и буквальность языка искусства. Западная метафизика в целом характеризуется им как метафорическая, «тропическая». Специфика постмодернистской метафоры заключается в ее превращении в квазиметафору, метафору метафоры внутри метафорического характера. Миметическое изображение уступает место изображению изображения. Деррида характеризует постмодернизм как культуру непредставимого, непредставленного. Ее центральным элементом становится ритм.

Ритмическая деконструкция распространяется Дерридой на все виды искусства. В литературе он выделяет круговые, нарциссические конструкции, соединяющие память и обещание посредством повторов, цитат, подобию. Анализируя «событие

творчества» Д. Джойса и «ситуацию речи» в его «Улиссе», Деррида видит в тексте романа саморазрушающийся артефакт, от которого остается смех и междометие «да». На передний план в постмодернистской литературе выступает невидимая, слепая природа произведения, своего рода неодионисийский «танец пера».

Искусство – своеобразный исход из мира, но не в инобытие утопии, а во внутрь, в глубину, в чистое отсутствие. Это опасный и тоскливый акт, не предполагающий совершенства художественности. Прекрасное не исчезает, но происходит его сдвиг, смещение, дрейф, эмансипация от классических интерпретаций. В отличие от классической философской ситуации философия утрачивает власть над художественной методологией, припоминая свой генезис в качестве рефлексии о становлении поэтики.

Оригинальность научной позиции Дерриды состоит в объединении предметных полей теории культуры и лингвистики. Сознательная «экспатриация» философской эстетики в эту экспериментальную сферу дает ей новое дыхание, оттачивает методологический инструментарий, подтверждает ее право на существование в постмодернистской ситуации. Дистанцируясь от крайностей структуралистского подхода, Деррида избегает соблазна пантекстуального стирания различий между философией, литературой и литературной критикой. Исходя из их противоречивого единства и взаимосвязи, теория деконструкции не смешивает и не противопоставляет строгую философию и литературность, но вводит их в контекст более широкой творческой разумности, где интуиция, фантазия, вымысел – столь же необходимые звенья анализа, как и законы формальной логики.

Деррида предложил антидогматический, антифундаменталистский, антиотолитарный по духу способ философствования, направленный на исследование инновационных процессов в жизни, науке, художественной культуре конца XX века.

Основные сочинения:

Начало геометрии. М., 1996; Позиции. К., 1996; О грамматологии. М., 2000; L'écriture et la différence. P., 1967; La dissémination. P., 1972; Psychée. Invention de l'autre. P., 1987; Passions. P., 1993.

Н.Б. Маньковская

Правда в живописи

Паспарту*

I

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

* Глава «Passe-partout» из книги: *Derrida J. La vérité en peinture. P., 1978. P. 5–18.*

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

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

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

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

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

Если бы вы сейчас проявили терпение, то узнали бы, что я не в состоянии ни овладеть ситуацией, ни перевести, ни описать ее. Я не могу передать происходящее, рассказать или описать его, произнести или показать мимикой, позволить прочесть или формализовать без остатка. Мне всегда придется вводить, воспроизводить, позволить просачиваться в формализующую экономию моего отношения, неизбежно перегруженную дополнениями, той неопределенности, которую хотелось бы ограничить. В конце концов, все будет так, как будто я только что сказал: «Я интересуюсь идиомой в живописи».

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

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

II

Под правдой в живописи стоит подпись Сезанна. Это слово Сезанна. В заглавии книги оно звучит как должное.

Возвращая его Сезанну, а также Дамишу, на которого я ссылаюсь как на предшественника¹, я возвращаю долг. Я задолжал. Пусть он вернется к законному владельцу.

Но правда в живописи изначально была долгом.

Сезанн обещал расквитаться: «Я ЗАДОЛЖАЛ ВАМ ПРАВДУ В ЖИВОПИСИ, И Я ВАМ ЕЕ СКАЖУ» (Эмилю Малю, 23 октября 1905 г.).

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

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

Обещание Сезанна, чью подпись связывают с особым событием в истории живописи, чреватым многочисленными последствиями, — особое. Его перформанс — небуквальное обещание сказать в смысле констатировать, но «сделать». Он сулит иную перформативность, и содержание обещания, какиего форма, определяется возможностью этого другого. Перформативная дополнительность бесконечно открыта. Вне дескриптивных или «констатирующих» ссылок, обещание является событием (высказывание «делает»), если некоторое условное окружение, иначе говоря, контекст, отмеченный перформативной фикцией, обеспечивает такую возможность. Тогда обещание перестает быть таким же событием, как любой «речевой акт»: в дополнение к акту, которым оно является либо констатирует, оно «производит» особое событие, связанное с перформативной структурой высказывания — речь идет об обещании. Но другое приложение, объект обещания, обещанное обещанием — это иное перформативное, «сказанное», которое вполне могло бы, хотя мы этого еще не знаем, быть «живописным» — не говорящим и не описывающим, и т. д.

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

* Речевые акты (англ.). — Прим. перев..

Предположим, что я написал эту книгу ради выяснения того, возможно ли выполнение подобного условия и стоит ли вообще его определять — вот это и нужно узнать.

Есть ли у теории *speech acts* некое соответствие в живописи? Подходит ли она к живописи?

Так как она всегда и с необходимостью апеллирует к ценностям намерения, правды и искренности, необходим абсолютный протокол, соответствующий первому вопросу: какой *должна быть* правда, чтобы быть *должной*, то есть *передаваемой*? В живописи? И если в живописи она является *должной*, что означает обещание вернуть ее в качестве долга как должное или возвращенное?

Что значит возвращать?

Как насчет реституции? А в живописи?

Вскроем письмо вслед за Эмилем Малем. «Правда в живописи» — это черта Сезанна.

Он подписался под ней, как подписываются под остроотой. Из чего это следует?

Прежде всего из того, что событие, дважды неопределенное двойное событие, сжимается и совпадает с самим собой лишь в момент, когда единичность черт распадается, сливаясь с игрой, шансом экономии языка. Если бы существовал чистый язык или диалект, их действие можно было бы усмотреть в этой черте Сезанна. Лишь они были бы способны обеспечить мощную экономическую формализацию, эллиптически сходящую естественный язык, немногословно говоря о стольких вещах, сохраняя слова, остатки (*leirsomena*), выходящие из убежища эллипса, вводя в действие экономию и давая ей шанс.

Предположим, что я затаеял эту книгу на четыре четверти в интересах — или благодаря — этим остаткам.

Остается — неперебиваемое.

Не то чтобы идиома «о правде в живописи» была просто неперебиваема, я хочу сказать, идиоматическое выражение, так как кавычки нас в этом не убеждают: речь могла бы идти об идиоме правды в живописи, о возможном референте этого странного выражения, позволяющего множество толкований. Неперебиваемость этого выражения не абсолютна. При наличии места, времени и усердия длительные обсуждения на другом языке могли бы предложить трудные приближения. Но оно остается неперебиваемым в качестве перформанса экономии, в эллипсе абриса, дословности, кальки, слияния черт в процессе сжатия: то же число слов, знаков, букв, одинаковое количество или расход на определенное семантическое содержание, с той же прибылью. Когда я говорю: «Я интересуюсь идиомой в живописи», я интересуюсь этой «выгодой».

Всегда можно попытаться перевести.

Что же до смысла, какие черты необходимо передать посредством перевода, не озабоченного педагогикой? Их по крайней мере четыре, если предположить, *concesso non dato*, что каждая сохраняет свою целостность.

1. То, что относится к *самой вещи*. Вследствие власти, которой наделяли живопись (непосредственное производство или реституция, адекватность и прозрачность и т. д.), «правда в живописи» на французском языке, не являющемся живописью, может означать или пониматься как правда, воспроизведенная во плоти, без посредников, грима, маски, вуали. То есть истинная правда или правда правды, восстановленная в своем праве реституции, правда, достаточно похожая на себя, чтобы ее ни с чем не спутать, избежать иллюзии и даже любой репрезентации – но уже достаточно расчлененная, чтобы походить на себя, производить и зачинать дважды, в соответствии с двумя родительными падежами: правду правды и правду правды.

2. То, что относится вследствие этого к адекватной *репрезентации* в плане вымысла, или *рельефу* его изображения. Во французском языке, если таковой существует и если это не живопись, «правда в живописи» может означать или пониматься как прилежно воспроизведенная правда, портрет, верный чертам. И это может сочетаться с аллегорией. Тогда правда в своем живописном воспроизведении не равна себе, это лишь двойник, хотя и похожий, но именно другой из-за сходства. Снова правда правды, двойной родительный падеж, но на этот раз ценность адекватности потеснила ценность снятия вуали. Живопись правды может адекватно изображать модель, но этот показ не предъявляет самое модель. Но раз моделью здесь является правда, то существует ценность презентации или репрезентации, снятия вуали и адекватности, линия Сезанна разверзает пропасть. (Хайдеггер в «Происхождении произведения искусства» говорит о «линии» (*Riss*), которая не только раскрывает пропасть, но соединяет ее противоположные края). Если прислушаться к словам Сезанна, то правда (презентация или репрезентация, снятие вуали или адекватность) должна передаваться «в живописи» посредством либо презентации, либо репрезентации в соответствии с двумя моделями правды. Тогда бездонное выражение «правда правды», ведущее к выводу о том, что правда – это неправда, может пересечься с самим собой благодаря многочисленным хиазмам в зависимости от определения модели в качестве презентации или репрезентации. Презентация репрезентации, презентация презентации, репрезентация репрезентации, репрезентация презентации. Я правильно посчитал? Вот вам по крайней мере четыре возможности.

3. То, что относится к живописности, «прямому» смыслу презентации или репрезентации. Презентация или репрезентация правды может осуществляться совершенно иначе, другими способами. Здесь речь идет о живописи: не о речи (как в большинстве случаев), литературе, поэзии, театре; не о времени музыки или других пространствах (архитектура или скульптура). Здесь схватывается сущность искусства, таящаяся в подписавшемся, художнике Сезанне. Сущность искусства в прямом смысле, заключенная в выражении «в живописи». Мы не поступали так в двух предыдущих случаях: «живопись» фигурировала в качестве презентации или репрезентации модели, представляющей собой правду. Но такая тропическая фигуративность работала в логике совершенно иного искусства презентации или репрезентации. Во французском языке, если таковой существует и если это не живопись, «правда в живописи» может означать и пониматься как раскрытие, презентация или репрезентация правды в чисто живописном поле, в живописном модусе, чисто живописном, даже если он тропичен по отношению к самой правде. Для подобного понимания выражения «правда в живописи», несомненно, необходимо слегка отстраниться от общепринятого употребления (предположим, что существуют строгие критерии ее оценки), соблюдая при этом грамматическую и синтаксическую, а также семантическую норму. Но это и есть идиома, если таковая вообще существует. Она не просто фиксирует экономическую принадлежность «очага», но регулирует возможность игр, отклонений, намеков – да, настоящую экономию линии. Эта экономия паразитирует на себе самой.

4. То, что относится к правде в плане живописи, то есть к субъекту живописи, а не только к живописной презентации или репрезентации правды. Паразитарность идиомы «в живописи» сама по себе позволяет выпестовать новый смысл: правда по отношению к живописи, в области и по поводу живописи, *правда* об искусстве, которое называют живописным. Если определить это искусство ценностью правды, в том или ином смысле, выявится правда о правде. Во французском языке, если таковой существует и если это не живопись, если его система способна открыться собственному паразитизму, «правда в живописи» может означать и пониматься как правда в области живописи и по ее поводу, *в живописи*, раз уж мы считаем, что разбираемся в живописи. Я должен вам правду в живописи и я вам ее скажу, а так как живопись должна быть правдой, я должен вам правду о правде и я вам ее скажу. Паразитируя, система языка как система идиомы, быть может, паразитирует на системе живописи; точнее, она выявляет, по аналогии, сущностную паразитарность, откры-

вающую любую систему ввне, дробя целостность линии, претендующей на ее окаймление. Быть может, партитура обрамления и лежит в основе письма и действия этой книги; протокольные рамки бесконечно дробятся, от *леммак парергону*, от *экзергов* к *блокам*. Начнем с идиомы *паспарту*. Всегда поддаешься соблазну веры в идиому: она означает лишь одно, слишком строго увязанное с содержанием и формой, чтобы быть переводимой. Но если бы идиома была такой, какой ее считают, она не была бы идиомой, потеряв силу и перестав быть языком. Она лишилась бы внутренней игры с эффектами правды. Если выражение «правда в живописи» «правдиво», посредством игры раскрывается на встречу пропасти, то, возможно, в живописи речь идет о правде, а в правде (как идиоме) — о пропасти.

Линия Сезанна легко освобождается от непосредственного контекста. Нужно ли знать о подписи художника? Его сила заключается в способности игры с определениями контекста без неопределенности. Конечно, линия — это *паспарту*. Она стремительно циркулирует между возможностями. Она с поразительной ловкостью меняет акценты или скрытую пунктуацию, формализует, экономит, выявляет потенцию огромных высказываний, умножает трактовки, взаимодействия, контрабанду, прививку, паразитизм. Но это лишь *паспарту*, видимость: она не говорит всего, но не говорит и невесть чего. Впрочем, как всякое *паспарту* (в собственном смысле!) она должна формально, то есть своими формами, отвечать законченной системе принуждений.

Что делает *паспарту*? Что оно позволяет делать или видеть?

III

Возвращая свой долг, художник не обещает написать эти четыре правды в живописи. По крайней мере буквально, он обещает их высказать: «Я задолжал вам правду в живописи и я вам ее скажу». Если понимать буквально, он клянется *говорить*; он не только говорит, он обещает, обязуется говорить. Он клянется высказать словами правду в живописи, всю правду в живописи. Акт речи — обещание — уже преподносится как правдивый, во всяком случае правдоподобный и искренний, и он действительно обещает действительно сказать правду. Не забудьте, в живописи.

Но нужно ли понимать заговорившего художника буквально? «Я вам ее скажу» из уст Сезанна может восприниматься фигурально, он мог пообещать сказать правду в живописи, сказать по-своему, в соответствии с живописной метафорой речи или речью, молчаливо осваивающей пространство живописи, об этих

четырёх правдах. И так как он обещает сказать их «в живописи», в соответствии с этой гипотезой даже не нужно знать о подписавшемся, что он художник.

Эта линия между буквой, речью, живописью — быть может, главное, что происходит или намечается в «*Правде в живописи*».

Казалось бы, подписавшийся обещает «сказать» в живописи, занимаясь живописью, правду, даже, если угодно, правду в живописи. «Я задолжал вам правду в живописи» легко понять так: «Я должен вернуть вам правду в живописи» в форме живописи, действуя как художник. *Speech act*, возможно, обещающий *painting act**, не закончен. Словесным обещанием, ничегонеопиывающей перформативностью Сезанн что-то делает — не меньше, а больше, чем говорит. Но делая это, он обещает, что скажет правду в живописи. Он берет обязательство говорить, вот что он делает. Но это говорение может также быть действием, быть может дискуссионным, другим перформативным высказыванием, производящим правду, которой не было, или живописное действие, имеющее ценность высказывания благодаря некой жизни речи в живописи. В перформансе этой перформативности, обещающем другую перформативность, но, в сущности, ни о чем не говорящем, аллегория правды в живописи вовсе не предстает на картине обнаженной.

Тогда мечтают о живописи без правды, без долга, рискующей ничем никому не сказать, продолжая *рисовать*. Это «без», например в выражении «без долга» или «без правды», образует один из обертонов этой книги.

Что происходит там, где эти распоясавшиеся перформативные приложения обнимают свои симулякры совершенно буквально? Что дает столь извращенная, но и столь необходимая игра? Что остается от этого, когда вмешивается эффект идиомы, линия почти не оставляет инициативы так называемому подписавшемуся *под обещанием*? Действительно ли Сезанн обещал, обещал по-настоящему, обещал сказать, *сказать* правду, *сказать* в живописи *правду* в живописи?

А я?

Я четырежды пишу вокруг живописи.

Первый раз, подчиняя большой вопрос философской традиции («Что такое искусство?», «прекрасное?», «репрезентация?», «происхождение произведения искусства?» и т. д.) атопической настойчивости парергона: не являясь ни произведением (эргон), не стоя ни вне его, ни внутри, ни снаружи, ни над, ни под,

* Живописный акт (англ.). — Прим. перев.

он смешивает любые оппозиции, но не остается неопределенным, открывая дорогу произведению. Он не просто окружает его. Он устанавливает инстанции рамы, названия, подписи, легенды и т. д., не позволяя нарушать *внутренний* порядок речи живописи, ее произведениях, торговле, оценке, прибыли, спекуляции, праве на иерархичность. При каких же условиях будет превзойдено, разобрано или смещено, если это вообще возможно, наследие больших философий искусства, еще царящих над всей этой проблематикой, особенно наследие Канта, Гегеля и, на другом уровне, Хайдеггера? Это один круг пролегоменов *Правды в живописи*, являющихся парергоном этой книги.

Второй раз, уделяя больше внимания самому контуру, я стремлюсь расшифровать или раскрыть странный контракт, способный соединить фоническую линию, предшествующую слову (например, ГЛ, или ТР, или + Р), с так называемой *графической*. Невидимый и невиданный, этот контракт следует другими путями и ориентациями: речь идет в том числе о букве и имени собственном *в живописи*, о повествовании, техническом воспроизводстве, идеологии, фонеме, биографеме и политике — в той же живописи. Шанс предоставлен «*Путешествием рисунка*» Валерио Адами.

Третий раз, испытывая линию как *подпись*, касается ли она имени собственного, так называемого отчества, или идиомы рисовальщика, порой называемой *дуктусом*, я исследую вытекающую из нее систему *дукции* (продукция, репродукция, индукция, редукция и т. д.). Это открывает новую линию в линии, ее единстве и прерывности, неговоря о таких началах, как инициалы, повторение и число, модель и парадигма, серия, дата, событие (случай, шанс, номер, проделка), генеалогии и особенно останках в работе траура: *в живописи*. *Обоймы* заимствуют свое имя — собственное и не собственное, мужское и женское, благодаря шансу, предоставленному «*Карманным гробом Тинглита*» Жерара Титуса-Кармела.

Четвертый раз я свиваю все эти нити в полилоге n+1 голос, оказывающийся женским. Что происходит (с чем? с кем?) всюду, где есть шнурки от ботинок? Они появляются и исчезают (да/сила), пропускаются снизу и сверху, вовнутрь и извне, слева направо и наоборот? И что происходит /со/ шнурками, когда они более менее развязаны? Что случается, когда они развязываются в живописи? Ищут вернувшегося или привидение, того, кто только что *вернулся* по этим бесследным следам, в башмаках, которые могут и не быть парными, говорит она. И вот звучит вопрос *плетеного узора и несоответствия*. К кому и чему обращены «башмаки Ван Гога» с их правдой в живописи? Что означает жажда

реституции, если она связана с правдой в живописи? Шанс здесь предоставляет своего рода дуэль между Хайдеггером и Шапиро. Треть (больше трети, все свидетели) затаились, пока они фехтовали, чтобы прямиком отдать эти башмаки законному владельцу, истинному адресату.

Итак, четырежды *вокруг* живописи, только вокруг в дозволённых границах, это история признания и присвоения окрестностей произведения искусства, в лучшем случае, подходов к нему: рама, название, подпись, музей, архив, репродукция, речь, рынок, короче — всего того, где *право на живопись* закономерно границей, линией оппозиции, желательно неделимой. Четырежды также вокруг цвета, который считается чуждым линии, как будто хроматическая разница не имеет значения. Но *парергон* и *обоймы* не оставляют уверенности в праве на такой подход. Подходить нужно иначе.

Черта — это, быть может, общая черта этих четырех случаев. Ведь линия не едина, даже внутри и вне себя. Ее прерывистость образует текст, след, и все остальное.

Разговоры о живописи, быть может, нацелены на воспроизводство образующих их границ, что бы ни говорили и ни делали: как только возникает произведение, они обращаются к его внутренней и внешней стороне. Вслед этой оппозиции, необязательно первичной, идет их ряд (принадлежащий к системе, чьи границы вновь возвращают к этой проблеме). И линия всегда определяется как черточка противопоставления.

Но что происходит *до* или *без* того, чтобы различие превратилось в оппозицию посредством линии? А если бы *становления* не было? Ведь концепция *становления* всегда была связана с определением различия как оппозиции.

Тогда возникает не вопрос: «Что такое линия?», или «Что происходит с линией?», или «Что связано с данной линией?», а вопрос: «Как трактовать линию? Возвращается ли она назад?». Линия никогда, ни когда не показывается сама по себе, но обозначает разницу между формами или содержаниями в видимости. В первый раз линия никогда, ни когда не показывается сама по себе. В начале она прячется. Я — следствие того, что давно звала, прежде чем обратиться к кругу живописи — *зачаток* истока: того, что мгновенно распахивается без инициации.

Чтобы открыть путь правде в живописи, нужно почать пространство. Невнутреннее и не внешнее, оно распространяется, уклоняясь от обрамления, но оно не расположено вне рамы. Оно работает, заставляет работать, позволяет работать раме, задает ей работу (в этой книге я хуже всею понимаю слова позволять, заставлять и задавать). Линия притягивается и отталкивается сама,

притягивается к себе и обходится без себя. Она находит себе место. Она располагается между видимой каймой и центральным призраком, из которого мы *пристально всматриваемся*. Я предлагаю пользоваться этим словом как непереходным, подобно тому, как мы говорим: «мы галлюцинируем», «уменься слюнкитекут», «ты подышаешь», «она торчит», «он влип». Между внешним и внутренним, внешней и внутренней границей, обрамлением и обрамляемым, видимым и сущим, формой и содержанием, означающим и означаемым и *так далее* в плане любых бинарных оппозиций. Тогда линия разделится там, где это происходит. Кажется, что эмблему этого *топоса* найти невозможно, я заимствую ее из номенклатуры обрамления: это *паспарту*.

Винювник происходящего не должен выдавать себя за универсальный ключ. Его нельзя передавать из рук в руки как инструмент, договор, причастие, органон или ключ, короче, трансцендентальную отмычку, пароль, открывающий все двери, расшифровывающий все тексты и следящий за цепочкой. Тех, кто поторопился понять именно так, предупреждаю: это предупреждение — не отмычка.

Я пишу на паспарту, прекрасно известном рамочным мастерам. Для почина — на этой якобы бы девственной поверхности, обычно вырезанной в картонном квадрате и открытой «посередине», чтобы было видно произведение. Впрочем, его при случае можно заменить другим, проскальзывающим в паспарту в качестве «примера». В этом смысле паспарту является структурой на мобильной основе; и все же в плане показа это не рама в *строгом смысле* слова, скорее рама в раме. Не оставляя, разумеется, промежутков, оно ходит со своей карты или картона между рамой, ее внутренней границей в прямом смысле и внешней границей того, что показывает, позволяя или заставляя появиться в своем пустом контуре: картину, полотно, облик, форму, систему линий и красок.

То, что тогда обычно возникает под стеклом — лишь внешне обходится без своей основы — паспарту.

Это, примерно, место предисловия или слова к читателям, между обложкой с фамилиями (автора и издателя) и названием (произведения и коллекции или поля), *копирайтом*, титульным листом и, с другой стороны, первым словом книги, первой строчкой «*Лемм*», с которой следовало бы «начать».

В качестве слова и вещи, у *паспарту* есть другие употребления, но зачем их перечислять? Они сами найдутся. И если бы я хотел изобразить их на картине, одно из них, несомненно, оказалось бы более выигрышным при извлечении из сопутствующего ему ряда.

Но *паспарту* в силу грамматических правил не пишется во множественном числе. Это связано с его идиоматическим составом и неизменяемостью наречия. Но его можно услышать во множественном числе: «Всеякие редкости, гипсовые слепки, муляжи, эскизы, копии, паспарту с гравюрами» (Теофил Готье). В качестве единичного слова оно пишется в единственном числе, но закон согласований может потребовать и множественного.

Внутренние края паспарту часто оказываются скошенными.

*В кн.: Корневище О.Б.
Книга неклассической эстетики.
М., 1998. С. 237–249.
(Перевод с французского Н.Б. Маньковской)*

Примечания

1. Восемь тезисов за (или против?) семиологии живописи (см.: «Mascula», 1977). Я заимствую у Дамиша слово «словечко» («...следуя словечку, намеренной двусмысленности слов Сезанна...»), но не буквально, т. к. всегда существуют сомнения в границах преднамеренности.

Лиотар Ж.-Ф.

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

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

Постмодернистский этап развития искусства Лиотар определяет как эрзувоображения и экспериментов, время сатиры. Солидаризируясь с Адорно и Джойсом, он провозглашает единственно великим искусством пиротехнику – «бесплезное сжигание энергии радости». Подобно пиротехнике, кино и живопись производят настоящие, то есть бесполезные, видимости – результаты беспорядочных пульсаций, чья главная характеристика – интенсивность наслаждения. Если в архаических и восточных обществах неизобразительное абстрактное искусство (песни, танцы, татуировка) не препятствовало истечению либидозной энергии,

то беды современной культуры порождены отсутствием кода либидо, торможением либидозных пульсаций. Цель современного художественного и научного творчества – разрушение внешних и внутренних границ в искусстве и науке, свидетельствующее о высвобождении либидо.

В книге «Опульсационных механизмах» (1980) Лиотар определяет искусство как универсальный трансформатор либидозной энергии, подчиняющийся единственному правилу – интенсивности воздействия либидозных потоков. Ядром его «аффирмативной либидозной экономической эстетики» – прикладного психоанализа искусства – является метафизика желаний и пульсаций, побуждающая исследовать функционирование механизмов влечения применительно к литературе, живописи, музыке, театру, кино и другим видам искусства. Критикуя Фрейда за приверженность изобразительности, удовлетворяющей сексуальные влечения путем символического замещения, он видит задачу постмодернистского искусства в методическом раскрытии логики функционирования либидозных механизмов, логики их системы. Для этой системы характерны мутации бесхозных желаний. Искусство для Лиотара – это превращение энергии в другие формы, но механизмы такого превращения не являются социальными либо психическими. Так, в живописи либидо подключается к цвету, образуя механизм трансформации своей энергии путем покрытия холста краской, ногтей – лаком, губ – помадой и т. д. Если подключить либидо к языку, произойдет превращение либидозной энергии в аффекты, душевные и телесные движения, порождающие, в свою очередь, войны, бунты и т. п.

Применение прикладного психоанализа к постмодернистской живописи приводит к заключению о приоритете беспорядка, свидетельствующему о том, что живописец стремится заменить недостижимую природу, непостижимую действительность преобразенными объектами своего желания. Современный театр видится Лиотару застывшим созвездием либидозных аффектов, слепком их мощи и интенсивности. Театр должен извлекать высочайшую энергию из анонимных потоков желания, изливая ее в зал, за кулисы, вне театрального здания. Подобное извержение трансформированной либидозной энергии должно привести к рождению энергетического театра, первые наметки которого Лиотар усматривает в опытах театрального постмодерна. «Акино» будущего, по его мнению, располагается на двух полюсах кино, понятого как графика движений в сферах неподвижности и подвижности. Наиболее перспективна для искусства неподвижность, так как гнев, ярость, изумление, ненависть, наслаждение, любая интенсивность – это движение на месте. Идеальным подобием интенсивнейшего фантазма является живая картина. Последняя, отождествляемая с эротическим объектом, пребывает в покое, субъект же – зритель – перевозбужден. Но его наслаждение бесплодно, либидозный потенциал сгорает зря, происходит «пиротехнический» эстетический эффект.

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

Основные сочинения:

Состояние постмодерна. СПб, 1998; Des dispositifs pulsionnels. P., 1980; Le post-moderne expliqué aux enfants. P., 1986; Dérive à partir de Marx à Freud. P., 1994.

Н.Б. Маньковская

Ответ на вопрос: что такое постмодерн?*

Томасу Е. Кэрроллу
Милан, 15 мая 1982 г.

Запрос

Мы переживаем момент расслабления — я говорю о цвете времени. Все настаивают, чтобы мы покончили с экспериментаторством в искусстве и не только в нем. Я читал одного историка искусства, проповедующего реализм и борющегося за приход новой субъективности. Я читал одного критика, распространяющего и продающего «Трансавангардизм» на художественных рынках. Я читал, что под предлогом постмодернизма архитекторы избавляются от проекта Баухауса, выплескивая ребенка экспериментаторства вместе с водой функционализма. Я читал, что один новый философ открыл, что он странно называет иудеохристианством, благодаря которому хочет положить конец безбожию, будто бы воцарившемуся благодаря нам. Я читал в одном французском еженедельнике о недовольстве «Тысячей тарелок» — ведь хотелось бы хоть немного смысла, особенно причтении философской книги. Я прочел у одного известного историка, что писатели и мыслители авангарда 60—70-х годов развязали террор языкового употребления, что нужно восстановить условия плодотворных дебатов, навязывая интеллектуалам новый способ речи — свойственный историкам. Я читал одного молодого бельгийского лингвистического философа, жалующегося, что континентальная мысль, отвечая на вызов говорящих машин, спихнула на них, по его мнению, заботу о реальности, подменив референциальную парадигму адлингвистической (речь о речи, говорят о словах, пишут о написанном, интертекстуальность); он полагает, что теперь необходимо восстановить прочную укорененность языка в референте. Я читал талантливого театроведа, считающего постмодернизм с его играми и фантазиями легковесным на весах власти, особенно когда встревоженное общественное мнение подталкивает ее к политике тоталитарной бдительности в связи с угрозой ядерной войны.

Я читал уважаемого мыслителя, защищающего модернизм от тех, кого он называет неоконсерваторами. По его мнению, последние хотят под знаменем постмодернизма освободиться от незаконченного модернистского проекта эпохи Просвещения. Послушать его, так даже такие последние сторонники Просвещения, как Поппери и Адорно, смогли защитить этот проект лишь в

* Глава «Réponse à la question: Qu est-ce que le postmoderne?» из книги: Lyotard J.-F. Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–1985. P., 1988. P. 13–32.

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

Как заметил Альбрехт Веллмер, средством против раздробления культуры и ее отделения от жизни может быть, по мнению философа, лишь «изменение статуса эстетического опыта, не выражающегося более в первую очередь в суждениях вкуса», но «применяющегося для исследования исторической ситуации жизни», то есть «когда его связывают с проблемами существования». Ведь этот опыт «входит в языковую игру, не принадлежащую более эстетической критике», вмешивается «в когнитивные действия и нормативные ожидания», «меняет способ, которым эти различные моменты *отсылаются друг к другу*». В общем, Хабермас требует, чтобы искусство и связанный с ним опыт перекинули мост через пропасть, отделяющую речь от знания, этику от политики, проложив, таким образом, путь единству опыта.

Моя задача — узнать, о каком роде единства мечтает Хабермас. Состоит ли цель модернистского проекта в построении социокультурного единства, внутри которого все элементы повседневной жизни и мышления заняли бы свое место, как в органическом целом? Или же путь, который нужно пробить между гетерогенными языковыми играми познания, этики, политики — другого, отличного от них порядка? И если да, то как же осуществить на его основе эффективный синтез?

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

Реализм

Не все запросы, о которых я рассказывал тебе в начале, равноценны. Они могут даже противоречить друг другу. Некото-

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

Существует неопровержимый признак столь общего настроения: для всех этих авторов нет ничего более срочного, чем ликвидировать наследие авангарда. Вот как нейметс так называемому «трансавангардизму». Ответы, данные одним итальянским критиком критикам французским, не оставляют никакого сомнения на этот счет. Перемешивая различные течения авангарда, художник и критик более уверены в их уничтожении, чем при атаке в лоб. Ведь они могут выдать самый циничный эклектизм за преодоление одностороннего, в общем, характера предыдущих поисков. Открыто поворачиваясь к ним спиной, они стали бы посмешищем неоакадемизма. Но в буржуазную эпоху Салоны и Академии смогли исполнить ритуал очищения и присудить призы за хорошее художественное и литературное поведение под предлогом реализма. Однако капитализм сам по себе обладает такой силой дереализации привычных объектов, ролей и институтов общественной жизни, что так называемые «реалистические» изображения могут напоминать о действительности лишь в ностальгическом или издательском ключе, как повод к скорее страдания, чем удовлетворения. Классицизма, кажется, не может быть в мире, где реальность столь дестабилизирована, что побуждает не к опыту, но к зондированию и эксперименту.

Эта тема знакома читателям Вальтера Беньямина. Но нужно точно осознать ее значение. Фотография не была внешним вызовом живописи, а кино производство — повествовательной литературе. Первая завершила некоторые аспекты программы упорядочения видимого, выработанной Кватроченто, второе позволяло диахронически завершить органические целостности, являвшиеся идеалом великих романов воспитания, начиная с XVIII века. Замена руки и ремесла механикой и индустрией не была катастрофой

* *Общественность (нем.)*. — Прим. перев.

сама по себе, если только не считать сущностью искусства выражение личной гениальности, обслуживающее кустарную компетентность элиты.

Вызов же состоялся в основном в том, что фото- и киноприемы могли лучше, быстрее, достигая в тысячу раз более многочисленной аудитории, чем живописный или литературный реализм, осуществить цель, предписанную реализму академизмом: предохранить умы от сомнений. По сравнению с живописью и романом промышленные фотография и кино могут лучше стабилизировать референт, организовать его с точки зрения узнаваемого смысла, подобрать синтаксис и лексику, позволяющие адресату быстрой расшифровки образы кадры, следовательно, легко достигнуть осознания собственной идентичности и одобрения других, так как структуры образов и кадров образуют общий коммуникативный код. Так множатся эффекты реальности или, если хотите, фантазмы реализма.

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

Что же касается художников и писателей, согласных подвергнуть сомнению правила изобразительных и повествовательных искусств и поделиться сомнениями, распространяя свои произведения, то они обречены на недоверие любителей правды и идентичности и оказываются без гарантированной аудитории. Таким образом, можно отнести на счет диалектики авангарда тот вызов, который промышленный реализм масс-медиа бросает искусству живописи и повествования. Дюшановский *реди-мейд* лишь с пародийной активностью подчеркивает постоянный процесс отката от ремесла живописца, художника вообще. Как пронизательно заметил Тьерри де Дюв, эстетический вопрос модернизма заключается не в том, что прекрасно, но в том, что художественно (и литературно).

Реализм, чье единственное определение заключается в том, что он уклоняется от вопроса о действительности, имплицитно связанной в реальности искусства, всегда находится где-то между академизмом и кичем. Когда власть зовется партией, реализм со своим неоклассическим дополнением торжествует над экспериментальным авангардом, диффамируя и запрещая его. Но нужно еще, чтобы «хорошие» образы, «правильные» рассказы, верные формы, поощряемые, отбираемые и распространяемые партией, нашли публику, нуждающуюся в них как в верном средстве от депрессии и тоски, которую она испытывает. Запрос на реальность, то есть единство, простоту, коммуникабельность и т.д. не обладал одинаковой интенсивностью и длительностью у немецкой публики межвоенного периода и послереволюционной русской публики: из этого следует заключение о различии между нацистским и сталинским реализмом.

Но в целом наступление на художественные эксперименты, исходящее из политических инстанций, сугубо реакционно: эстетическое суждение касается лишь соответствия того или иного произведения установленным правилам прекрасного. Политический академизм не заботится о том, чтобы произведение искусства стало художественным объектом, который найдет любителей; вместо этого он вырабатывает и навязывает априорные критерии «прекрасного», сразу и навсегда отбирающие произведения и публику. Таким образом, применение категорий в эстетическом суждении обладает той же природой, что в суждении познания. Говоря словами Канта, оба эти суждения являются детерминирующими: сначала выражение «хорошо сформировалось» в способности суждения, в опыте, затем обращаются лишь к «казусам», которые можно подвести под это выражение.

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

ности обладали покупательной способностью. Что же до вкуса, то нет нужды в деликатности, когда спекулируешь или развлекаешься. Художественный и литературный поиск под двойной угрозой — сначала «культурной политики», затем художественного и книжного рынка. По обоим каналам поступает совет поставлять произведения, связанные прежде всего с темами, находящимися перед глазами публики, для которой они предназначены, сделанные таким образом («крепко сбитые»), чтобы публика узнала происходящее, поняла его смысл, со знанием дела одобрила или осудила и даже, если удастся, смогла найти некоторое утешение в одобренном.

Возвышенное и авангард

Данная мною интерпретация связей механических и промышленных искусств с изящными искусствами и литературой по своему удовлетворительна, но, согласись, она отмечена узким социологизмом и историцизмом, то есть односторонна. Учитывая сомнения Бенямина и Адорно, напомним, что по отношению к действительности наука и индустрия вызывают не меньше сомнений, чем литература и искусство. Придерживаться противоположного означало бы чересчур гуманистично представлять себе мифистическое функционирование науки и технологии. Сегодня невозможно отрицать преобладание технонауки, то есть массовое подчинение когнитивных суждений целям наилучшего исполнения, или техническому критерию. Но механическое и индустриальное, особенно когда они вторгаются в традиционно принадлежащее художнику поле, несут с собой, кроме властных эффектов, и многое другое. Вещи и мысли, являющиеся результатом научного знания и капиталистической экономики, способствуют распространению одного из тех правил, которому подчиняются: существует лишь реальность, засвидетельствованная консенсусом между партнерами по знаниям и обязательствам.

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

Модернизм, когда бы он ни возник, не может не поколебать веру, обнаруживая в действительности *недостаток действительности*, ассоциирующийся с изобретением иных реальностей.

Что означает этот «недостаток действительности», если освободить его от узко историцистской интерпретации? Конечно

же, это выражение родственно тому, что Ницше называл нигилизмом. Однако я усматриваю его гораздо более раннюю по отношению к ницшеанскому перспективизму модуляцию в кантовской теме возвышенного. Итак, я полагаю, что пружина искусства модернизма (в том числе литературы) и логика авангарда с его аксиомами заключены в эстетике возвышенного.

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

Таким образом, вкус свидетельствует о том, что способность понимать и представлять объект, соответствующий понятию, неопределенное согласие без правил, порождающее суждение, которое Кант называет рефлексивным, может переживаться как удовольствие. Возвышенное – другое чувство. Оно возникает, напротив, когда не хватает воображения, чтобы представить себе объект, хотя бы в принципе соответствующий понятию. У нас есть Идея мира (целостность существующего), но мы не можем привести какой-либо пример. У нас есть Идея простого (неделимого), но мы не можем проиллюстрировать ее чувственным объектом, казусом. Мы можем мыслить абсолютно великое, абсолютно мощное, но любая демонстрация объекта, предназначенного для «показа» этого величия или мощи, кажется нам до боли недостаточной. Таковы Идеи, которые невозможно продемонстрировать, они не позволяют познать действительность (опыт), исключают свободный союз способностей, порождающий чувство прекрасного, препятствуют формированию и утверждению вкуса. Их можно назвать непредставимыми.

Я называю модернистским искусство, посвящающее, говоря словами Дидро, свою «мелкую технику» представлению существования непредставимого. Показать существование того, что можно понять, но нельзя ни увидеть, ни показать: такова цель

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

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

Постмодерн

Что же такое постмодерн? Какое место он занимает или не занимает среди головокружительных вопросов по поводу правил изображения и рассказа? Конечно же, он является частью модернизма. Все, вошедшее в обиход, даже вчера, подозрительно (*modo, modo* писал Петроний). Какое пространство критикует Сезанн? Импрессионистское. Какой объект Пикассо и Брак? Сезанновский. Скакой предпосылкой порывает Дюшан в 1912г.? Что нужно создавать картину, пусть даже кубистскую. А Бюрен ставит

под сомнение другую предпосылку, оставшуюся, по его мнению, нетронутой в творчестве Дюшана: место презентации произведения. Удивительное ускорение, «поколения» набегают друг на друга. Произведение может стать модернистским, лишь побыв постмодернистским. Понятый таким образом постмодернизм — не конец модернизма, но состояние его рождения, и это состояние постоянно.

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

Творчество и Пруста, и Джойса намекают на нечто, что не схватывается настоящим. Аллюзия, на которую Паоло Фабри недавно обратил мое внимание, быть может, и есть то необходимое выражение, которым отличаются произведения, относящиеся к эстетике возвышенного. Чтобы заплатить за эту аллюзию, Пруст отказывается от идентичности сознания, зато пленного избытком времени. Джойс — от идентичности письма, перегруженного избытком книг и литературы. Пруст ссылается на непредставимое посредством языка, сохранившего свой синтаксис и лексику, и письма, по многим приемам еще принадлежащего к жанру романного повествования. Разумеется, институт литературы, каким Пруст унаследовал его от Бальзака и Флобера, подорван тем, что герой — не персонаж, но внутреннее осознание вре-

мени; диахрония разделения, обличенная Флобером, возникает вновь благодаря избранному нарративному пути. Тем не менее единство книги, одиссея этого сознания, хотя и прячущиеся между глав, не потревожены: тождественность письма самому себе в лабиринте бесконечного повествования достаточна для коннотации этого единства, сравнимого с целостностью «Феноменологии духа». У Джойса происходит становление непредставимого в самом письме, означаемом. В ход идет целая гамма известных повествовательных и даже стилистических приемов без оглядки на сохранение целостности, испытываются новые приемы. Грамматика и словарный запас литературного языка уже не воспринимаются как данность, но скорее как академизм, ритуалы культа (как сказал бы Ницше), препятствующие ссылкам на непредставимое.

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

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

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

Нужно, наконец, понять, что нам следует не *поставлять реальность*, но изобретать иллюзии мыслимого, которое не может быть представлено. Эта цель несколько не служит примирению «языковых игр»; говоря о способностях, Кант знал, какая пропасть их разделяет—лишь трансцендентная иллюзия (гегелевская) могла бы соединить их в реальной целостности. Но он знал также, что за эту иллюзию расплачиваются террором. В XIX и XX веках мы по горло сыты террором. Мы дорого заплатили за всяческую ностальгию—примирение понятия и чувства, прозрачного и коммуникационного опыта. За всеобщим требованием расслабления и успокоения зреет желание нового террора, осуществляющего фантазм обладания реальностью. Ответ таков: война целому, за свидетелем не представляемое, усилим противоречия, спасем фамильную честь.

*В кн.: Корневище О.Б. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 259–270.
(Перевод с французского Н.Б. Маньковской)*

Раздел



ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ
В ГРАНИЦАХ
СМЕЖНЫХ ДИСЦИПЛИН
И НАУЧНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

Фрейд З.

Психоанализ был создан австрийским психиатром Зигмундом Фрейдом в начале XX века как метод лечения психических расстройств, а затем им и его последователями был распространен на гуманитарные науки и искусство. Представленная в хрестоматии статья является публикацией лекции З. Фрейда, в которой излагается роль фантазии в возникновении художественного творчества. Однако ее содержание не дает полного представления об источниках и функциях искусства, изложенных в других работах З. Фрейда, в которых он, с одной стороны, экстраполировал общие положения психоанализа на теорию художественного творчества, а с другой – во многом опирался на произведения великих писателей, которые, по его собственному признанию, задолго до него в своем творчестве все самое главное о своем искусстве, а он лишь обобщил их в научной форме. И действительно, для подтверждения многих положений своей теории художественного творчества Фрейд нередко обращался к произведениям Леонардо да Винчи, Шекспира, Гёте, Гейне, Достоевского и других. Что же в обобщенном виде, представляет собой теория художественного творчества З. Фрейда в ее наиболее полном и окончательной виде как это можно вычитать из его многочисленных работ о различных психических расстройствах личности?

Побуждение к художественному творчеству, по Фрейд, возникает как результат сублимации (возвышения, переключения) энергии аморальных неудовлетворенных в жизни сексуальных и агрессивных влечений, смягчаемых или во все изживаемых в результате символического воплощения их в образы искусства. Эти влечения, составляющие «комплекс Эдипа», образуют бессознательную область человека и могут проявляться в его нескромных остротах, шутках, оговорках, фантазиях, но наиболее откровенно и непосредственно – в сновидениях. Поэтому именно схемы и механизмы превращения бессознательного в сновидения и послужили для Фрейда аналогией при создании психоаналитической концепции творческого процесса в искусстве. В «Толковании сновидений» Фрейд утверждает: «Сновидение мыслит преимущественно образами. Из этих образов сновидение создает ситуации: оно как бы изображает что-либо существующим – драматизирует мысль... оно может для поэтов и композиторов служить источником нового вдохновения»*. Что же представляют собой сновидения в интерпретации основателя психоанализа? Выражение подавленных и вытесненных в бессознательное сексуальных и агрессивных влечений Эдипова комплекса посредством использования различных символов и заместительных образований, маскирующих истинное содержание сновидений. Основными средствами для этого являются процессы: «сгущения», в результате которых происходит соединение нескольких представлений в одно нередко причудливое и фантастичное; «передвигания» или насыщения невинных образов сновидения энергией бессознательного; «изобразительность» – превращение абстрактных, бесцветных мыслей в конкретные и пластичные образы. Логические и временные связи между образами сновидения изображает

* Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1997. С. 60–61/

в одной ситуации или в одном событии одновременно. По выражению Фрейда, «оно поступает при этом все равно как художник, который изображает, например, всех философов или поэтов в одной школе в Афинах или на Парнасе, которые никогда, конечно, не были там вместе»*.

Творческий процесс в искусстве, по Фрейду, начинается с появления фантазии, которая возникает как форма примирения художника с действительностью и компенсации его неудовлетворенных желаний любви, славы и почестей, достигаемых художником в своих произведениях – подобно тому, как это происходит в сновидениях. Этим самым художественное творчество является как бы терапевтическим средством избегания невротических расстройств в результате сублимации энергии сексуальных и агрессивных влечений и воплощения их в образах искусства, то есть средством иллюзорного удовлетворения влечений бессознательного. «Художник, – утверждал Фрейд, – это человек, отвращающийся от действительности, потому что он не в силах примириться с требуемым отказом от удовлетворения влечений... его более других обуревают очень сильные порывы влечений, он хотел бы иметь почести, славу, женскую любовь, но у него не хватает средств достигнуть этого. А потому он уходит, как всякий неудовлетворенный, от действительности и переносит все свое либидо и весь свой интерес на желанные образы своей фантазии»**.

Нетрудно заметить, что Фрейд рассматривает художественное творчество как средство решения чисто личных психологических проблем, упуская из виду его уникальную специфику и его отличие, например, от сновидений, с которыми он едва ли отождествляет художественные фантазии творцов искусства как по источнику их возникновения, так и по формам их проявления. Не рассматриваются основателем психоанализа и социальные функции искусства, обусловленные характерными особенностями общества на том или ином этапе его исторического развития. Это очевидно из его интерпретаций трагедии «Царь Эдип» Софокла, «Короля Лира» и «Гамлета» Шекспира, «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого, «Братьев Карамазовых» Достоевского и некоторых современных ему писателей. Многочисленные последователи Фрейда в течение XX века подвергли психоаналитическому анализу многие классические и современные произведения литературы, драматургии, музыки, живописи, киноискусства. Теория художественного творчества Фрейда оказала огромное влияние на многие современные произведения искусства различных видов и жанров, а также на целые направления в модернизме, например, дадаизм, абстракционизм и сюрреализм.

М.Н. Афасижев

Художник и фантазирование

Мы, дилетанты, постоянно жаждем узнать, откуда художник, эта удивительная личность, черпает свои темы что-то вроде вопроса, обращенного неким кардиналом к Ариосто, — и как ему удастся так увлечь ими нас, вызвать в нас такое волнение, на которое мы не считали, пожалуй, себя способными. Наш интерес к этому лишь усиливает тот факт, что сам художник, если мы справимся

* Там же. С. 261.

** Там же. С. 290.

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 суть литературного формотворчества — ничто не поможет превращению нас самих в художников.

Если бы нам удалось отыскать у себя или у себе подобных по крайней мере что-нибудь родственное литературной деятельности! Изучение ее позволило бы нам надеяться на достижение начального объяснения литературного творчества. И в самом деле, налицо надежда на это, — ведь сами художники любят уменьшать разницу между своим своеобразием и естеством обыкновенного человека; они так часто заверяют нас, что в каждом скрыт поэт и что последний поэт умрет лишь вместе с последним человеком.

Не следует ли нам поискать первые следы художественной деятельности еще у дитяти? Самое любимое и интенсивное занятие ребенка — игра. Видимо, мы вправе сказать: каждый играющий ребенок ведет себя подобно поэту, созидая для себя собственный мир или, точнее говоря, приводя предметы своего мира в новый, угодный ему порядок. В таком случае было бы несправедливо считать, что он не принимает этот мир всерьез; напротив, он очень серьезно воспринимает свою игру, затрачивая на нее большую долю страсти. Игре противоположна не серьезность, а действительность. Вопреки всей увлеченности, ребенок очень хорошо отличает мир своей игры от действительности и сохотую 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 подросток перестал играть, когда он многие годы от души стремится с должной серьезностью воспринимать реалии жизни, то в один прекрасный день он может оказаться в некоем душевном расположении, которое опять-таки воздвигает антагонизм между игрой и действительностью. Взрослый в состоянии вспомнить о том, с какой глубокой серьезностью он когда-то отдавался своим детским играм, и, сопоставляя теперь свои мнимосерьезные занятия с теми детскими играми, он сбрасывает слишком тяжелый гнет жизни и домогается глубокой притягательности юмора.

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

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

Играй детей управляют желания, собственно, одно желание, помогающее воспитывать ребенка, — желание быть «большим» и взрослым. Он постоянно играет в «большого», имитирует в игре то, что стало ему известным о жизни взрослых. У него, следовательно, нет оснований скрывать это желание. Иное дело

со взрослым; последний, с одной стороны, знает, что от него ждут уже не игр или фантазий, а действий в реальном мире, а с другой стороны, среди вызывающих его фантазии желаний есть такие, которые он вообще вынужден скрывать; поэтому он стыдится своего фантазирования как ребяческого и запретного.

Вы можете спросить, откуда же столь точная осведомленность о фантазировании людей, если они окружают его такой таинственностью. Что ж, есть разновидность людей, которым хотя и небог, а суровая богиня—необходимость—навязывает поручение сказать, от чего они страдают и чему радуются. Это — невротики, которые врачу, от психического лечения которого они ожидают своего исцеления, обязаны признаться и в своих фантазиях; из этого источника истекают наши самые достоверные сведения, и здесь мы приходим к хорошо обоснованному предположению, что наши больные не могут сообщить нам ничего, кроме того, что мы могли бы узнать и от здоровых.

Приступим же к знакомству с некоторыми из особенностей фантазирования. Нужно сказать: никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный. Недовлетворенные желания — движущие силы мечтаний, а каждая фантазия по отдельности — это осуществление желания, исправление неудовлетворяющей действительности. Побудительные желания различаются независимо от пола, характера и от условий жизни фантазирующей личности; однако без натяжки их можно сгруппировать по двум главным направлениям. Это либо честолюбивые желания, служащие возвеличению 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 заостренными и неизменными. Напротив, они приравниваются 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, 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 создается относящаяся к будущему ситуация, представляющая 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 бедными и сиротевшим юношей, которому вы сообщили адрес работодателя, у которого он, вероятно, сможет получить должность. По дороге туда он, скорее всего, погружится 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 себете, 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 околная 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, подобны тем, которые мы в состоянии сделать явными путем толкования сновидений. Язык в своей бесподобной муд-

рости издавна решил вопрос о сути сновидения, назвав воздушные творения фантазеров «снами наяву». И если вопреки этому указующему персту смысла наших сновидений чаще всего остается для нас невнятным, то это — результат того обстоятельства, что и ночью в нас пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся и вынуждены скрывать от самих себя, которые именно поэтому вытесняются, сдвигаются в бессознательное. Значит, таким вытесненным желаниям и их отпрыскам не может быть дозволено ничего другого, кроме выражения в сильно обезображенном виде. После того как исследовательской работе удалось объяснить искажения сна, уже не трудно осознать, что ночные сновидения точно так же являются осуществлением желаний, как и сны наяву, как всем нам столь знакомые мечты.

Так много о фантазиях, а теперь к художнику! На самом ли деле мы должны пытаться сравнивать художника со «сновидцем при свете дня», а его творения со снами наяву? Тут, верно, напрашивается первое различие; мы обязаны отделять художников, берущих готовые темы, подобно древним творцам эпоса и трагикам, от тех кто, казалось бы, создает свои темы самостоятельно. Давайте остановимся на последних и изберем для нашего сравнения как раз не тех поэтов, которые наиболее высоко оцениваются критикой, а неприятельных 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 оставил героя без сознания, истекающим кровью от тяжелых ран, то наверняка в начале следующей найду его окруженным самым заботливым уходом, на пути к исцелению, а если первый том закончился гибелью в бушующем море судна, на котором находился наш герой, то я уверен, что в начале второго тома прочитаю о его чудесном спасении, ведь иначе бы роман закончился. Чувство уверенности, с которым я сопровождал героя через все превратности его судьбы, — это то же чувство, с которым настоящий герой бросается в воду для спасения утопающего или навлекает на себя вражеский огонь при штурме батареи, то чувство подлинного героизма, которое наш лучший писатель удостоил прекрасным выражением: «Ничего с тобой не может случиться» (Анценгрубер). Я, однако, думаю: в этом предательском признаке неуязвимости без труда узнается Его Величество Я — герой всех снов наяву, как и всех романов.

И другие типичные черты этих эгоцентрических повествований указуют 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 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 желанием — 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 легкой схемой, но в ней все же, возможно, содержится первый шаг к реальному положению вещей, и после нескольких мною 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 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 и ныне еще нельзя считать завершенным, но из анализа мифов, например, с большой вероятностью следует, что это — все голишь искаженные остатки желаний-грезд 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 поэмы, которые из изучения фантазий вторгаются в проблему выбора художественных тем. Другой проблемы: какими средствами художник аффективно воздействует на нас своим творчеством — мы вообще не коснулись. Хотел бы, по меньшей мере, еще показать, какой путь ведет от нашего рассмотрения фантазий к проблемам художественного воздействия.

Помните, мы говорили, что мечтатель тщательно скрывает свои фантазии от других, потому что ощущает основания стыдиться их. Теперь добавлю: даже если бы он сообщил их нам, он не смог бы доставить нам такой откровенностью никакой радости. Нас, если мы узнаем такие фантазии, они оттолкнут и оставят в высшей степени равнодушными. Но когда художник разыгрывает перед нами свою пьесу или рассказывает нам то, что мы склонны объявить его личными грезами, мы чувствуем глубокое, вероятно,

стекающееся из многих источников удовольствие. Как это писателю удается его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления упомянутого отторжения, которое, конечно же, имеет дело с границами, поднимающимися между отдельными Я, заключена подлинная *Ars poetica**. Мы способны расшифровать двоякий способ такой техники: художник с помощью изменений и сокрытий смягчает характер эгоистических грез и подкупает нас чисто формальной, то есть эстетической, привлекательностью, предлагаемой нам при изображении своих фантазий. Такую привлекательность, делающую возможной вместе с ней рождение большего удовольствия из глубоко залегающих психических источников, можно назвать *заманивающей премией или предварительным удовольствием*. По моему мнению, все эстетическое удовольствие, доставляемое нам художником, носит характер такого предварительного удовольствия, а подлинное наслаждение от художественного произведения возникает из снятия напряженностей в нашей душе. Быть может, именно это способствует тому, что художник приводит нас в состояние наслаждения нашими собственными фантазиями, на этот раз без всяких упреков и без стыда. Здесь мы как бы стоим перед входом к новым, интересным и сложным изысканиям, но, по меньшей мере на этот раз, у конца нашего изложения.

*В кн.: Художник и фантазирование.
М., 1995. С. 129–134.
(Перевод Р.Ф. Додельцева)*

* Поэтическое искусство (лат.). — Прим. перев.

Юнг К.Г.

Карл Густав Юнг швейцарский психоаналитик, психиатр, философ культуры, основатель одного из направлений психоанализа – аналитической психологии. Родился в Кессвиле (Швейцария) в семье священника евангелической церкви. Закончив Базельский университет, переехал в Цюрих на работу в психиатрической клинике, руководимой Э. Блейером. Здесь были выработаны основные положения его концепции, которые он впервые сформулировал в докторской диссертации «О психологии патологии так называемых оккультных феноменов» (1902), а затем развил в работе «О психологии. *Dementia praecox*» (1907). Ведущими ориентирами на ранних этапах философского творчества для Юнга стали теории Э. Гартмана о бессознательной воле и Жана о диссоциации личности. 1907–1912 – годы интенсивного сотрудничества с Фрейдом, закончившиеся радикальным пересмотром его концепции и разрывом с ним. Не оспаривая фрейдовскую идею о взаимосвязи психики и соматических влечений, в книге «Метаморфоза и символы либидо» (1912) Юнг подверг радикальной критике сексуальную интерпретацию либидо Фрейдом, противопоставив ей трактовку либидо как психической энергии, сопоставимой с идеей «жизненного порыва» Бергсона. 1913–1918 годы стали для Юнга испытанием одиночеством, которое он позднее в мемуарах назвал «кризисом середины жизни». Однако вскоре он приступил к работе над книгой «Психологические типы» (1921), принесшей автору признание интеллектуальной элиты и всемирную известность. В этот период было создано большинство основных работ Юнга, неполное собрание которых, вышедшее в свет на английском и немецком языках после его смерти, насчитывает 20 томов: «Об энергетике души» (1928), «Проблемы души в наше время» (1931), «Действительность души» (1931), «Психология и религия» (1940), «О психологии бессознательного» (1943), «Психология и алхимия» (1944), «Психология и воспитание» (1946), «Символика духа» (1948), «Символы трансформации» (1952), «Ответ Иову» (1952), «О корнях сознания» (1954), «Современный миф» (1958), «Подход к бессознательному» (1961) и др.

Юнг свои первоначальные наблюдения над определенными психическими структурами, которые проявляются по ходу терапии, сделал в области аналитической психологии. Одной из ее основных задач Юнг считал выявление различных уровней и систем психики, которые составляют: Я (Эго), Маска (Persona), Тень (Ombra, Schatten), образ души (Anima). Их целостность обеспечивает Самость (das Selbst), слияние которой с Эго становится целью индивидуации (совершенствования личности). Однако постепенно размышления Юнга привели к построению им стройной культурфилософской системы. Так, разработав классификацию психологических типов, основанную на выделении доминирующей психической функции (мышление, ощущение, интуиция, чувство) и направленности на внешний или внутренний мир (экстравертивный и интравертивный типы), Юнг пришел к выводу, что к психическим нарушениям приводит рассогласование между бессознательными и сознательными процессами. При этом утрата равновесия, дисгармония и конфликт характеризуют

большей степени экстравертное сознание, направленное на внешний мир, которое присуще западной цивилизации. Основой же культуры Востока является мышление, направленное вовнутрь, устанавливающее равновесие с силами бессознательного.

Фактически подобное разграничение означало построение типологии культуры, позволяющей доказать, что различие западной и восточной цивилизаций, основанных на специфическом отношении к миру, определяется глубинными причинами, и распространение ценностей экстравертной цивилизации не может быть безболезненным для культур интровертивного типа. Направленность вовне и активное отношение к миру обеспечили западной цивилизации мощный технологический прорыв, но рационализация общественной жизни привела к обеднению внутреннего мира человека. Следствием технологического прогресса и овладения миром с помощью науки стали неконтролируемые прорывы «нуминозного» опыта (Юнг, вслед за Р. Отто, часто пользуется этим термином), утратившего символическую форму и предельно рационализованного, принявшего форму коллективного безумия. Они нашли свое воплощение в идеологиях XX века – расовой мифологии нацизма и коммунистическом мифе реализации «золотого века». Поэтому единственным средством удержания мира на пороге гибели Юнг считает развенчание «идолов и ценностей нашего сознательного мира» и обмен культурными ценностями с Востоком.

Несмотря на констатацию принципиального отличия западной и восточной культуры, Юнг показал, что наиболее глубинные пласты человеческой души отличаются качеством универсальности и опираются на общечеловеческие первообразы. Эти формы, обращаясь к идее Платона об «эйдосах», к традиции позднеантичных авторов (Филона, Цицерона, Плиния) и христианских теологов и отцов церкви (Ириней, Августина, Ареопагита), Юнг назвал архетипами. Архетипы (от греч. – прообраз, первоначало, образец) представляют собой когнитивные структуры, содержащие родовую опыт и определяющие особенности восприятия и поведенческой активности человека. Архетипы воплощают типическое в культуре и обладают такими качествами, как объективность и трансперсональность, и их воспроизведение отдельным индивидом выступает в качестве рационально-непреднамеренного акта. Архетипы Юнг уподоблял осам кристалла, которые, подчиняясь своему образному неувещественному полю, распределяющему частицы вещества, определяют характер его окончательной формы. Юнг предполагал возможность существования не только «коллективного» бессознательного, но также «группового» и даже «расового». Но, изучая в Америке сны негров, Юнг пришел к выводу о том, что эти образы не имеют отношения к расовой наследственности и не являются продуктами личного опыта, но образуют доминанты индивидуальной психики, будучи присущи всем людям и имея коллективную природу. Однако изобразительные черты архетипических образов обусловлены культурной средой и способом метафорической репрезентации, что позволяет архетипам обретать в определенном культурном контексте специфическую форму выражения.

Юнг показал, что архетипические образы отражают нуминозный опыт, переживаемый как нечто превосходящее человека, как божественное. Столкновение человека с этими не оформленными, спутанными и темными образами приводит к трансформации индивидуального сознания и различного рода психическим нарушениям. Поэтому человечество в процессе исторического развития выработало определенные механизмы перевода этой разрушительной энергии в гармоничные и цельные образы. Наиболее непосредственно они были представлены в мифологии, где интуитивно ощущаемый человеком его разрыв с природой изживался посредством ритуалов и обрядов. По мере усложнения внутреннего мира перед человеком встает проблема не гармонизации с миром природы, а

установления равновесия между его индивидуальным сознательным опытом и коллективным бессознательным. Эту задачу посредством богатой символики и церковных догматов решает сложная религиозная система. Однако сходные функции выполняет и искусство, изначально наполненное священными первообразами, полнота воплощения которых выражается эстетической категорией прекрасного.

Статья «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» представляет переработанный текст лекции, подготовленной Юнгом в 1922 году для Общества немецкого языка и литературы. Она в сжатой форме содержит основные положения концепции Юнга. Здесь он доказывает несовершенство концепции Фрейда и невозможность ее применения для анализа художественного творчества (позже анализу разногласий с учением Фрейда Юнг посвятит работу «Противоречия Фрейда и Юнга» – 1929 год). Юнг обосновывает это тем, что редуccionистский метод является методом медицинского лечения, применимого к человеку как принадлежащему роду *Homo sapiens*, но не способным выявить специфику «золотого сияния высокого творчества», к которому проявляют способность личности, только наделенные особым талантом. Тем самым классический психоанализ далеко отклоняется от рассмотрения художественного произведения и переносится в область общечеловеческую.

Говоря о применении метода аналитической психологии к художественному творчеству, Юнг прежде всего обращает внимание на то, что в произведении проявляется либо интровертивная установка автора, предполагающая доминирование его субъективного опыта (философ ссылается на драмы Шиллера), либо экстравертивная, где субъект «покоряется» «требованиям объекта» (как во второй части «Фауста» или в «Заратустре» Ницше). Эти две установки Юнг уподобляет известным понятиям Шиллера «сентиментального», посвященного «борьбе с реальностью как с пределом», и «наивного», не выходящего за границы реальности и пределы природы. В первом случае речь идет о сознательном и преднамеренном творчестве, во втором – о порождении бессознательной природы, о проявлении сверхличностного начала, воплощенного в символическую материю.

Таким образом, источником символического в искусстве является не «индивидуальное бессознательное», которое образуют в основном вытесненные из сознания представления, а «коллективное бессознательное», воплощаемое в архетипах. Последнее «не было вытеснено и не было забыто», но, являясь итогом огромного типического опыта, во вравшего в себя переживания одного и того же типа, дает «единый образ психической жизни», воплощенный в художественном произведении. Полнота воплощения архетипических представлений, по Юнгу, и определяет глубину художественной образности произведения и степень его художественного воздействия. Более того, обращение к тем образам коллективного бессознательного, содержание которых в наибольшей степени соответствует потребностям человека определенной эпохи, образует «художественное направление». По убеждению Юнга, искусство не только корректирует односторонность сознательной установки у отдельного индивида, но и представляет «процесс саморегулирования в жизни наций и эпох».

А.В. Костина.

Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству

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

Аналогично ограничение нам приходится проводить и в области религии: там психологическое исследование тоже ведь может иметь место только в аспекте эмоциональных и символических феноменов религии, что существа религии никоим образом не касается и коснуться не может. Будь такое возможным, не только религия, но и искусство считались бы подразделом психологии. Я ничуть не собираюсь тут отрицать, что подобные вторжения в чужую область фактически имеют место. Однако практикующий их явно упускает из виду, что столь же просто можно было бы разделаться и с психологией, свести к нулю ее неповторимую ценность и ее собственное существо, рассмотрев ее как простую деятельность серого вещества мозга наряду с другими видами деятельности желез внутренней секреции в рамках известного подраздела физиологии. Да такое, как всем известно, уже и случалось¹.

Искусство в своем существе — не наука, а наука в своем существе — не искусство; у каждой из этих двух областей духа есть свое неприступное средоточие, которое присуще только ей и может быть объяснено только само через себя. Вот почему, говоря об отношении психологии к искусству, мы имеем дело только

с той частью искусства, которую в принципе можно без натяжек подвергнуть психологическому разбору; и к чему бы ни пришла психология в своем анализе искусства, все ограничится психическим процессом художественной деятельности, без того, что будут затронуты интимнейшие глубины искусства: затронуть их для психологии так же невозможно, как для разума — воспроизвести или хотя бы уловить природу чувства. Что говорить! Наука и искусство вообще не существовали бы как две отдельные сущности, если бы их принципиальное различие не говорило само за себя. Тот факт, что у маленького ребенка еще не разыгрался «спор факультетов» и его художественные, научные и религиозные возможности еще дремлют в спокойной рядоположности, или тот факт, что у первобытных людей элементы искусства, науки и религии еще сосуществуют в нераздельном хаосе магической ментальности, или, наконец, тот факт, что у животного вообще не наблюдается никакого «духа», а есть один голый «природный инстинкт», — все эти факты ровно ничего не говорят в пользу изначального сущностного единства искусства и науки, а лишь такое единство могло бы обосновать их взаимное поглощение или редуцирование одного к другому. В самом деле, прослеживая в ретроспективном порядке ход духовного развития вплоть до полной изначальной неразличимости отдельных духовных сфер, мы приходим вовсе не к познанию их глубокого изначального единства, а просто к исторически более раннему состоянию недифференцированности, когда еще не существовало ни одного, ни другого. Но такое стихийно-элементарное состояние вовсе не есть начало, из которого можно было бы заключать о природе позднейших и более высокоразвитых состояний, пусть даже они непосредственным образом, как оно всегда бывает, происходят из того единства. Для научно-методологической установки всегда естественно пренебрегать сущностной дифференциацией в пользу причинно-следственной дедукции и стремиться к подчинению разнообразия универсальным, хотя бы и чересчур элементарным понятиям.

Именно сегодня эти соображения кажутся мне особенно уместными: ведь за последнее время мы не раз видели, как именно поэтико-художественное творчество интерпретировалось таким путем редуцирования к более элементарным психическим ситуациям. Черты художественного творчества, отбор материала и индивидуальную разработку последнего можно, конечно, попытаться объяснить интимным отношением художника к своим родителям, но наше понимание его искусства ничуть не станет после этого глубже. В самом деле, подобную редукцию можно провести и во всевозможных других случаях, включая не в последнюю очередь болезненные нарушения психики: неврозы и

психозы, равно как хорошие и дурные привычки, убеждения, особенности характера, увлечения, специфические интересы тоже ведь редуцируются к отношениям, существовавшим у ребенка с родителями. Но нельзя допустить, чтобы все эти очень разные вещи имели, так сказать, одно и то же объяснение, иначе легко докатиться до вывода, будто перед нами одна и та же вещь. Если произведение искусства истолковывать как невроз, то либо произведение искусства — определенный невроз, либо всякий невроз — произведение искусства. Можно принять такой *façon de parler*² в качестве парадоксальной игры слов, но здравый человеческий рассудок противится и не хочет, чтобы художественное творчество ставили на одну доску с неврозом. В крайнем случае какой-нибудь врач-психоаналитик через очки профессионального предрассудка станет видеть в неврозе художественное произведение, но думающему человеку сулицы никогда не придет в голову смешивать патологию с искусством, хоть он не сможет отрицать того факта, что художественное произведение возникает в условиях, сходных с условиями возникновения невроза. Но это и естественно, коль скоро известные психологические условия повсеместно имеют силу, причем — ввиду относительного равенства обстоятельств человеческой жизни — мы каждый раз снова и снова встречаем одно и то же, идет ли речь о неврозе ученого, поэта или обычного человека. Все ведь имели родителей, у всех так называемый материнский и отцовский комплекс, всем присуща сексуальность и с нею типичные общечеловеческие проблемы. Если на одного поэта больше повлияло его отношение к отцу, на другого — его привязанность к матери, а третий, может быть, обнаруживает в своих произведениях явные следы сексуального вытеснения, то ведь подобные вещи можно говорить о всех невротиках, и больше того, о всех нормальных людях. Мы не приобретаем здесь ровно ничего специфического для суждения о художественном произведении. В лучшем случае таким путем расширится и углубится знание истории его возникновения.

Основанное Фрейдом направление медицинской психологии дало историкам литературы много новых поводов к тому, чтобы приводить известные особенности индивидуального художественного творчества в связь с личными, интимными переживаниями художника. Это ни в коем случае не должно заслонять от настоящего факта, что в ходе научного анализа поэтико-художественного творчества давно уже прослежены определенные нити, которыми — целенаправленно или намеренно — личные, интимные переживания художника вплетаются в его произведения. Вместе с тем работы Фрейда помогают иногда глубже и полнее проследить влияние на художественное творчество переживаний, восходя-

щих к самому раннему детству. При умеренном, со вкусом, применении его методов нередко вырисовывается завораживающая картина того, как художественное творчество, с одной стороны, переплетено с личной жизнью художника, а с другой — все-таки возвышается над этим переплетением. В этих пределах так называемый «психоанализ» художественного произведения, по сути дела, еще несколько не отличается от глубокого и умело нюансированного литературно-психологического анализа. Разница в лучшем случае количественная. Но иногда психоанализ приводит нас в замешательство нескромностью своих заключений и замечаний, которые при более человеческом подходе были бы опущены уже из одного чувства такта. Этот недостаток благоговения перед «человеческим, слишком человеческим» как раз является профессиональной особенностью медицинской психологии³, которая, как справедливо подметил уже Мефистофель, «незастрах» «хозяйничает без стыда» там, где «жаждет кто-нибудь года»⁴, — но, к сожалению, это не всегда делает ей честь. Возможность делать смелые выводы легко соблазняет исследователя на рискованные шаги. *Chroniques scandaleuses*⁵ в малых дозах часто составляет соль биографического очерка, двойная порция ее — это уже грязное вынюхивание и подсматривание, крушение хорошего вкуса под покровом научности. Интерес исподволь отвлекается от художественного творчества и блуждает по путаному лабиринту нагромождаемых друг на друга психических предпосылок, а художник превращается в клинический случай, в рядовой пример *rsuorathia sexualis*⁶. Тем самым психоанализ художественного произведения далеко отклоняется от своей цели и рассмотрение переносится в область общечеловеческую, для художника ни в малейшей мере не специфическую, а для его искусства крайне несущественную.

Анализ такого рода не дорастает до художественного произведения, оно остается в сфере общечеловеческой психики, из которой может возникнуть не только произведение искусства, но и вообще все что угодно. На этой почве выносятся донельзя плоские суждения о художественном творчестве как таковом, вроде тезиса: «Каждый художник — нарцисс»⁷. Да всякий, кто в меру возможного проводит свою линию, — «нарцисс», если вообще позволительно употреблять это созданное для ограниченных целей понятие из области патологии невротиков в столь широком смысле; подобный тезис ничего поэтому не говорит, а только шокирует на подобие какого-нибудь острого словца. Поскольку анализ такого рода вовсе не занят художественным произведением, а стремится лишь как можно глубже зарыться, подобно кроту на задворках, в недра личности, то он постоянно увязает в одной и той же об-

щей для всех нас почве, держащей на себе все человечество, и не случайно добываемые на этом пути объяснения поражают своей монотонностью: все то же самое, что слышишь в часы приема у врача-психоаналитика.

Редукционистский метод Фрейда — метод именно медицинского лечения, имеющего объектом болезненную и искаженную психологическую структуру. Эта болезненная структура занимает место нормального функционирования и должна быть поэтому разрушена, чтобы освободить путь к здоровой адаптации. В таком случае сведение рассматриваемых явлений к общечеловеческой почве вполне оправданно. Но в применении к художественному творчеству тот же метод ведет к уже описанным результатам: сдергивая с художественного произведения сияющую мантию искусства, он извлекает для себя лишь голую повседневность элементарного *homo sapiens* — вида живых существ, к которому принадлежит и художник. Золотое сияние высокого творчества, о котором, казалось бы, только и должна была бы идти речь, меркнет после его обработки тем медицинским методом, каким анализируют обманчивую фантазию истерика. Подобный разбор, конечно, очень интересен и, пожалуй, имеет не меньшую научную ценность, чем вскрытие мозга Ницше, показавшее, от какой нетипической формы паралича он умер. Но и только. Разве это имеет какое-то отношение к «Заратустре»? Какими бы ни были второй план и подпочва творчества, разве «Заратустра» — не цельный и единый мир, выросший по ту сторону «человеческой, слишком человеческой» слабости, по ту сторону мигреней и атрофии мозговых клеток?»

До сих пор я говорил о фрейдовском методе редукции, не вдаваясь в подробности этого метода. Речь идет о медицинско-психологической технике обследования психических больных. Она в целом занята путями и способами, с помощью которых можно было бы подойти до второго плана психики, ее подкладки, до так называемого бессознательного. Техника эта зиждется на допущении, что невротический больной вытесняет определенные психические содержания ввиду их несочетаемости (несоединимости) с сознанием. Несочетаемость эта мыслится как нравственная, а вытесненные психические содержания должны соответственно носить негативный — инфантильно-сексуальный, непристойный или даже преступный характер, из-за которого они предстают для сознания неприемлемыми. Поскольку идеальных людей нет, у всех есть такой второй план сознания независимо от того, способны они это признать или нет. Его можно обнаружить поэтому всегда и везде, достаточно лишь применить разработанную Фрейдом технику интерпретации.

В рамках ограниченного по времени сообщения я, естественным образом, не могу вдаваться в подробности техники такой интерпретации. Мне придется поэтому довольствоваться лишь несколькими пояснениями. Бессознательный второй план не остается бездейственным, он дает о себе знать, специфически влияя на содержание сознания. К примеру, он производит продукты фантазии своеобразного свойства, которые иногда трудно свести к тем или иным подспудным сексуальным представлениям. В других случаях он вызывает характерные нарушения сознательных процессов, которые путем редуцирования тоже можно проследить вплоть до вытесненных содержаний сознания. Очень важный источник для выявления бессознательных содержаний — сновидения, непосредственный продукт деятельности бессознательного. Суть фрейдовского метода редукиции в том, что он группирует все признаки бессознательной «подпочвы», бессознательного второго плана и путем их анализа и истолкования реконструирует элементарную структуру бессознательных влечений. Содержания сознания, заставляющие подозревать присутствие бессознательного фона, Фрейд неоправданно называет «символами», тогда как в его учении они играют роль просто знаков или симптомов подспудных процессов, а никоим образом не роль подлинных символов; последние надо понимать как выражение для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным или более совершенным образом. Когда Платон, например, выражает всю проблему гносеологии в своем символе пещеры⁹ или когда Христос излагает понятие Царства Божия в своих притчах, то это — подлинные и нормальные символы, а именно попытки выразить вещи, для которых еще не существует словесного понятия. Если бы мы попытались истолковывать платоновский образ по Фрейду, то, естественно, пришли бы к материнскому чреву и констатировали бы, что даже дух Платона еще глубоко погружен в изначальную и, больше того, инфантильно-сексуальную стихию. Но зато мы совершенно не заметили бы, что Платону удалось творчески создать из общечеловеческих предпосылок в своих философских созерцаниях; мы поистине слепо прошли бы у него мимо самого существенного и единственно лишь открыли бы, что, подобно всем другим нормальным смертным, он имел инфантильно-сексуальные фантазии. Подобная констатация имела бы ценность только для того, кто, положим, всегда считал Платона сверхчеловеческим существом, а теперь вот может с удовлетворением заключить, что даже Платон — человек. Кто, однако, вздумал бы считать Платона богом? Разве что, пожалуй, человек, находящийся под властью инфантильных фантазий и, таким образом, обладающий невротической ментальностью. Редуцировать фантазии невротика как обще-

человеческим истинам полезно по медицинским соображениям. К смыслу платоновского символа это не будет иметь ни малейшего отношения.

Я намеренно задержался подольше на отношении врачебного психоанализа к художественному произведению, и именно потому, что этот род психоанализа является вместе идоктриной Фрейда. Из-за своего окаменелого догматизма Фрейд сам много сделал для того, чтобы две в своей основе очень разные вещи публика сочла тождественными. Его технику можно с успехом прилагать к определенным случаям медицинской практики, не поднимая ее в то же время до статуса доктрины. Против его доктрины как таковой мы обязаны выдвинуть самые энергичные возражения. Она покоится на произвольных предпосылках. Ведь, к примеру сказать, неврозы вовсе не обязательно опираются только на сексуальное вытеснение; точно так же и психозы. Сны вовсе не содержат в себе одни лишь несочетаемые, вытесненные желания, вуалируемые гипотетической цензурой сновидений. Фрейдовская техника интерпретации в той мере, в какой она находится под влиянием его односторонних, а потому ложных гипотез, вопиюще произвольна.

Чтобы отдать должное художественному творчеству, аналитическая психология должна совершенно покончить с медицинским предрассудком, потому что художественное творчество не болезнь и тем самым требует совсем другой, не врачебно-медицинской ориентации. Если врач, естественно, обязан проследить причины болезни, имея целью в меру возможного вырвать ее с корнем, то психолог столь же естественным образом должен подходить к художественному произведению с противоположной установкой. Он не станет поднимать лишний для художественного творчества вопрос обобщенных человеческих обстоятельствах, несомненно окружавших его создание, а будет спрашивать о смысле произведения, и исходные условия творчества заинтересуют его, лишь поскольку они значимы для понимания искомого смысла. Каузальная обусловленность личностью¹⁰ имеет к произведению искусства не меньше, но и не больше отношения, чем почва — к вырастающему из нее растению. Разумеется, познакомившись со свойствами места его произрастания, мы начнем понимать некоторые особенности растения. Для ботаника здесь даже заключен важный компонент его познаний. Но никто не вздумает утверждать, что таким путем мы узнаем все самое существенное о растении. Установка личностная, провоцируемая вопросом о личных побудительных причинах творчества, совершенно неадекватна произведению искусства в той мере, в какой произведение искусства не человек, а нечто сверхличное. Оно — такая вещь,

укоторой нетличности и для которой личное не является поэтому критерием. И особенный смысл подлинного произведения искусства как раз в том, что ему удается вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы, оставив далеко позади всю временность и недолговечность ограниченной индивидуальности.

Мой собственный опыт заставляет меня признать, что для врача бывает не так уж легко снять перед художественным произведением профессиональные очки и обойтись в своем взгляде на вещи без привычной биологической каузальности. С другой стороны, я убедился, что как бы ни было оправдано применение биологически ориентированной психологии к среднему человеку, она не годится для художественного произведения и тем самым для человека в качестве творца. Психология, верная идее чистой каузальности, невольно превращает каждого человеческого субъекта в простого представителя вида *homo sapiens*, потому что для нее существуют только следствия и производные. Но произведение искусства — не следствие и не производная величина, а творческое преобразование как раз тех условий и обстоятельств, из которых его хотела бы закономерно вывести каузалистская психология. Растение — не просто продукт почвы, а еще и самостоятельный живой творческий процесс, сущность которого не имеет никакого отношения к строению почвы. Художественное произведение надо рассматривать как образ творчества, свободно распоряжающееся всеми своими исходными условиями. Его смысл, его специфическая природа покоятся в нем самом, а не во внешних условиях; можно было бы, пожалуй, даже говорить, что оно есть самосущность, которая употребляет человека и еголичные обстоятельства просто в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать.

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

Его материал для него — всего лишь материал, покорный его художественной воле: он хочет изобразить вот это, а не что-то другое. В подобной деятельности художник совершенно идентичен творческому процессу независимо от того, сам он намеренно поставил себя у руля или творческий процесс так завладел им как инструментом, что у него исчезло всякое сознание этого обстоятельства. Он сам и есть свое собственное творчество, весь целиком слился с ним, погружен в него со всеми своими намерениями и всем своим умением. Мне едва ли нужно приводить здесь примеры из истории литературы или из признаний поэтов и писателей.

Несомненно, я не скажу ничего нового, заведя речь и о другом роде художественных произведений, которые текут из-под пера их автора как нечто более или менее цельное и готовое и выходят на свет божий в полном вооружении, как Афина Паллада из головы Зевса. Произведения эти буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении. Произведение приносит с собой свою форму; что он хотел бы добавить от себя, отменяется, а чего он не желает принимать, то появляется наперекор ему. Пока его сознание безвольно и опустошено стоит перед происходящим, его захлестывает потоп мыслей и образов, которые возникли вовсе не по его намерению и которые ею собственной волей никогда не были бы вызваны к жизни. Пускай неохотно, но он должен признать, что во всем этом через него прорывается голос его самости, его сокровенная натура проявляет сама себя и громко заявляет о вещах, которые он никогда не рискнул бы выговорить¹¹. Ему осталось лишь повиноваться и следовать, казалось бы, чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение выше его и потому обладает над ним властью, которой он не силах перечить. Он не тождествен процессу образотворчества; он сознает, что стоит ниже своего произведения или, самое большее, рядом с ним — словно подчиненная личность, попавшая в поле притяжения чужой воли.

Говоря о психологии художественного произведения, мы должны прежде всего иметь в виду эти две совершенно различные возможности его возникновения, потому что многие очень важные для психологического анализа вещи зависят от описанного различия. Уже Шиллером та же противоположность ощущалась, и он пытался зафиксировать ее в известных понятиях сентиментального и инстинктивного. Выбор таких выражений продиктован, надо думать, тем обстоятельством, что у него перед глазами была в первую очередь поэтическая деятельность. На языке психологии первый тип мы называем интровертивным, авторой — экстравертивным. Для интровертивной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притя-

занимает объект; экстравертивная установка отмечена, наоборот, покорностью субъекта перед требованиями объекта. Драмы Шиллера, равно как и основная масса его стихов, на мой взгляд, дают неплохое представление об интровертивном подходе к материалу. Поэт целенаправленно овладевает материалом. Хорошей иллюстрацией противоположной установки служит «Фауст», 2-я часть. Здесь заметна упрямая непокорность материалу. А еще более удачным примером будет, пожалуй, «Заратустра» Ницше, где, как выразился сам автор, одно стало двумя¹².

Наверное, сам характер моего изложения дает почувствовать, как сместились акценты нашего психологического анализа, как только я взялся говорить уже не о художнике как личности, а о творческом процессе. Весь интерес сосредоточился на этом последнем, тогда как первый входит в рассмотрение, если можно так выразиться, лишь на правах реагирующего объекта. Там, где сознание автора уже не тождественно творческому процессу, это ясно само собой, но в первом из описанных нами случаев на первый взгляд имеет место противоположное: автор, по-видимому, есть вместе и создатель, строящий свое произведение из свободно отбираемого материала без малейшего насилия со стороны. Он, возможно, сам убежден в своей полной свободе и вряд ли захочет признаться, что его творчество не совпадает с его волей, не коренится исключительно в ней и в его способностях.

Здесь мы сталкиваемся с вопросом, на который вряд ли сможем ответить, положившись лишь на то, что сами поэты и художники говорят нам о природе своего творчества, ибо речь идет о проблеме научного свойства, на которую нам способна дать ответ только психология. В самом деле, вовсе не исключено (как, впрочем, я немножко уже и намекал), что даже тот художник, который творит, по всей видимости, сознательно, свободно распоряжаясь своими способностями и создавая то, что хочет, при всей кажущейся сознательности своих действий настолько захвачен творческим импульсом, что просто не в силах представить себя желающим чего-то иного, — совершенно наподобие того, как художник противоположного типа не в состоянии непосредственно ощутить свою же собственную волю в том, что предстает ему в виде пришедшего извне вдохновения, хотя с ним явственно говорит здесь его собственная самость. Тем самым убеждение в абсолютной свободе своего творчества скорее всего просто иллюзия сознания: человеку кажется, что он плывет, тогда как его уносит невидимое течение.

Наша догадка вовсе не взята с потолка, она продиктована опытом аналитической психологии, в своих исследованиях обнаружившей множество возможностей для бессознательного не

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

Практический анализ психики художников снова и снова показывает, как силен прорывающийся из бессознательного импульс художественного творчества, и в то же время — насколько он своенравен и своеволен. Сколько биографий великих художников говорят о таком порыве к творчеству, который подчиняет себе все человеческое и ставит его на службу своему созданию даже за счет здоровья и обычного житейского счастья! Неродившееся произведение в душе художника — это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа, не заботясь о личном благе или горе человека — носителе творческого начала. Творческое живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки. Нам поэтому неплохо было бы представлять себе процесс творческого созидания наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа. Аналитическая психология называет это явление автономным комплексом, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь и сообразно своему энергетическому уровню, своей силе либо проявляется в виде нарушения произвольных направленных операций сознания, либо, в иных случаях, на правах вышестоящей инстанции мобилизует Я на службу себе. Соответственно художник, отождествляющий себя творческим процессом, как бы заранее говорит «да» при первой же угрозе со стороны бессознательного «должно». А другой, кому творческое начало предстает чуть ли не посторонним насилием, не в состоянии по тем или другим причинам сказать «да», и потому императив захватывает его врасплох.

Следовало бы ожидать, что неоднородность процесса создания должна сказываться на произведении. В одном случае речь

идет о преднамеренном, сознательном и направленном творчестве, обдуманном по форме и рассчитанном на определенное желаемое воздействие. В противоположном случае дело идет, наоборот, о порождении бессознательной природы, которое является на свет без участия человеческого сознания, и иногда даже наперекор ему, совершенно навязывает ему свои собственные форму и воздействие. В первом случае следовало бы соответственно ожидать, что произведение ни где не переходит границ своего сознательного понимания, что оно более или менее исчерпывается пределами своего замысла и говорит ничуть не больше того, что было заложено в него автором. Во втором случае вроде бы следует ориентироваться на что-то сверхличностное, настолько же выступающее за силовое поле сознательно вложенного в него понимания, насколько авторское сознание отстранено от саморазвития произведения. Здесь естественно было бы ожидать странных образов и форм, ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим возможным образом обозначают еще неведомые вещи и служат мостами, переброшенными к невидимым берегам.

Так оно в общем и целом и получается. Всякий раз, когда идет речь о заведомо сознательной работе над расчетливо отбираемым материалом, есть возможность наблюдать свойства одного из двух вышеназванных типов; то же надо сказать и о втором случае. Уже знакомые нам примеры шиллеровских драм, с одной стороны, и второй части «Фауста» или, еще лучше, «Заратустры», с другой, могли бы послужить иллюстрацией к сказанному. Впрочем, сам я не стал бы сразу настаивать на зачислении произведений неизвестного мне художника в тот или другой класс без предварительного и крайне основательного изучения личного отношения художника к своему созданию. Даже знания, что художник принадлежит к интровертивному или экстравертивному психическому типу, еще недостаточно, потому что для обоих типов есть возможность вставать то экстравертивное, то интровертивное отношение к своему творчеству. У Шиллера это особенно проявляется в отличии его поэтической продукции от философской, у Гёте — в различии между легкостью, с какой дается ему совершенная форма его стихотворений, и его борьбой за придание художественного образа содержанию второй части «Фауста», у Ницше — в отличии его афоризмов от слитного потока «Заратустры». Один и тот же художник может занимать разные позиции по отношению к разным своим произведениям, и критерии анализа надо ставить в зависимость от конкретно занятой позиции.

Проблема, как мы видим, бесконечно сложна. Но сложность еще возрастет, если мы привлечем в круг нашего рассмот-

рения разбиравшиеся выше соображения о том случае, когда художник отождествляет себя творческим началом. Ведь если дело обстоит так, что сознательное и целенаправленное творчество всей своей целенаправленностью и сознательностью обязано просто субъективной иллюзии творца, то произведение последнего наверняка тоже должно обладать символизмом, уходящим в неразличимую глубь и недоступным сознанию современности. Разве что символизм здесь будет более прикровенным, менее заметным, потому что и читатель тоже ведь не выходит из очерченных духом своего времени границ авторского замысла: и он движется внутри пределов современного ему сознания и не имеет никакой возможности опереться вне своего мира на какую-то Архимедову точку опоры, благодаря которой он получил бы возможность перевернуть свое продиктованное эпохой сознание, иными словами, опознать символизм в произведении вышеназванного характера. Ведь символом следовало бы считать возможность какого-то еще более широкого, более высокого смысла за пределами нашей си-юминутной способности восприятия и намек на такой смысл.

Вопрос этот, как я уже сказал, очень тонкий. Я, собственно, ставлю его единственно с той целью, чтобы не ограничивать своей типизацией смысловые возможности художественного произведения — даже в том случае, когда оно на первый взгляд не представляет и не говорит ничего, кроме того, что оно представляет и говорит для непосредственного наблюдателя. Мы по собственному опыту знаем, что давно известного поэта иногда вдруг открываешь заново. Это происходит тогда, когда в своем развитии наше сознание взбирается на новую ступень, с высоты которой мы неожиданно начинаем слышать нечто новое в его словах. Все с самого начала уже было заложено в его произведении, но оставалось потаенным символом, прочесть который нам позволяет лишь обновление духа времени. Нужны другие, новые глаза, потому что старые могли видеть только то, что приучились видеть. Опыт подобногорода должен прибавить нам наблюдательности: оно оправдывает развитую мной выше идею. Заведомо символическое произведение не требует такой же тонкости, уже самой многозначительностью своего языка оно вызывает к нам: «Я намерен сказать больше, чем реально говорю; мой смысл выше меня». Здесь мы в состоянии указать на символ пальцем, даже если удовлетворительная разгадка его нам не дается. Символ высится постоянным укором перед нашей способностью осмысления и чувствования. Отсюда, конечно, берет начало и тот факт, что символическое произведение больше возбуждает нас, так сказать, глубже буравит нас потому редко дает нам чисто эстетическое удовольствие, тогда как заведомо несимволическое произведение в гораздо бо-

лее чистом виде обращено к нашему эстетическому чувству, являя воочию гармоническую картину совершенства.

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

Мы так много говорили о «смысле и значении художественного произведения», что всякого, наверное, уже подмывает усомниться: а действительно ли искусство что-то «означает»? Может быть, искусство вовсе ничего и не «означает», не имеет никакого «смысла» — по крайней мере в том аспекте, в каком мы здесь говорим о смысле. Может быть, оно — как природа, которая просто есть и ничего не «обозначает». Не является ли всякое «значение» просто истолкованием, которое хочет обязательно навязать вещам жаждущая смысла рассудочность? Можно было бы сказать, что искусство есть красота, в красоте обретает свою полноту и самодостаточность. Оно не нуждается ни в каком «смысле». Вопрос о «смысле» не имеет с искусством ничего общего. Когда я смотрю на искусство изнутри, я волей-неволей должен подчиниться правде этого закона. Когда мы, напротив, говорим об отношении психологии к художественному произведению, мы стоим уже вне искусства, и тогда ничего другого нам не остается: приходится размышлять, приходится заниматься истолкованием, чтобы вещи обрели значение, — иначе мы ведь вообще не можем о них думать. Мы обязаны разлагать самодовлеющую жизнь, самоценные события на образы, смыслы, понятия, сознательно отдаляясь при этом от живой тайны. Пока мы сами погружены в стихию творческого, мы ничего не видим и ничего не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вредней и опасней для непосредственного переживания, чем познание. Но находясь вовне творческого процесса, мы обязаны прибегнуть к его познанию, взглянуть на него со стороны — и лишь тогда он станет образом, который говорит что-то своими «значениями». Вот когда мы не просто сможем, а будем обязаны повести речь о смысле. И соответственно, что было раньше чистым феноменом, станет явлением, означающим нечто в ряду смежных явлений, — станет

вещью, играющей определенную роль, служащей известным целям, оказывающей осмысленное воздействие. А когда мы сможем все это разглядеть, в нас проснется ощущение, что мы сумели что-то познать, что-то объяснить. Проснется тем самым потребность в научном постижении.

Говоря выше о художественном произведении как о дереве, растущем из своей питательной почвы, мы могли бы, конечно, с не меньшим успехом привлечь более привычное сравнение с ребенком в материнской утробе. Поскольку, однако, все сравнения хромают, то попробуем вместо метафор воспользоваться более точной научной терминологией. Я, помнится, уже называл произведение, находящееся *in statu nascendi*¹³, автономным комплексом. Этим термином обозначают просто всякие психические образования, которые первоначально развиваются совершенно неосознанно и вторгаются в сознание, лишь когда набирают достаточно силы, чтобы переступить его порог. Связь, в которую они вступают с сознанием, имеет смысл не ассимиляции, а перцепции, и это означает, что автономный комплекс хотя и воспринимается, но сознательному управлению — будь то сдерживание или произвольное воспроизводство — подчинен быть не может. Комплекс проявляет свою автономность как раз в том, что возникает и пропадает тогда и так, когда и как это соответствует его внутренней тенденции; от сознательных желаний он не зависит. Это свойство разделяет со всеми другими автономными комплексами и творческий комплекс. И как раз здесь приоткрывается возможность аналогии с болезненными душевными явлениями, поскольку именно для этих последних характерно появление автономных комплексов. Сюда прежде всего относятся душевные расстройства. Божественное неистовство художников¹⁴ имеет грозное реальное сходство с такими заболеваниями, не будучи, однако, тождественным. Аналогия заключается в наличии того или иного автономного комплекса. Однако факт его наличия сам по себе еще не несет всебичного болезненного, потому что нормальные люди тоже временами и даже подолгу находятся под властью автономных комплексов: факт этот принадлежит просто универсальным свойствам души, и нужна уж какая-то повышенная степень бессознательности, чтобы человек не заметил в себе существования какого-нибудь автономного комплекса. Итак, автономный комплекс сам по себе не есть нечто болезненное, лишь его учащающиеся и разрушительные проявления говорят о патологии и болезни.

Как же возникает автономный комплекс? По тому или иному поводу — более пристальное исследование завело бы нас здесь слишком далеко — какая-то ранее не осознававшаяся область психики приходит в движение; наполняясь жизнью, она раз-

вивается и разрастается за счет привлечения родственных ассоциаций. Потребная на все это энергия отнимается соответственно сознания, если последнее не предпочтет само отождествить себя с комплексом. Если этого не происходит, наступает, по выражению Жана, *abaissement du niveau mental*¹⁵. Интенсивность сознательных интересов и занятий постепенно гаснет, сменяясь или апатической бездеятельностью — столь частое у художников состояние, — или регрессивным развитием сознательных функций, то есть их сползанием на низшие инфантильные и архаические ступени, — словом, нечто вроде дегенерации. На поверхность прорываются элементарные слои психических функций: импульсивные влечения вместо нравственных норм, наивная инфантильность вместо зрелой обдуманности, неприспособленность вместо адаптации. Из жизни многих художников нам известно и это. На отнятой у сознательно-личностного поведения энергии разрастается автономный комплекс.

Из чего состоит творческий автономный комплекс? Этого вообще невозможно знать заранее, пока завершенное произведение не позволит нам заглянуть в свою суть. Произведение является нам разработанным образ в широчайшем смысле слова. Образ этот доступен анализу постольку, поскольку мы способны распознать в нем символ. Напротив, пока мы не в силах раскрыть его символическую значимость, мы констатируем тем самым, что по крайней мере для нас смысл произведения лишь в том, что оно явственным образом говорит, или, другими словами, оно для нас есть лишь то, чем оно кажется. Я говорю «кажется» — потому что, возможно, наша ограниченность просто не дает нам пока заглянуть поглубже. Так или иначе в данном случае у нас нет ни повода, ни отправной точки для анализа. В первом случае, наоборот, мы сможем припомнить в качестве основополагающего тезиса Герхарта Гауптмана: быть поэтом — значит позволить, чтобы за словами прозвучало Пра-слово. В переводе на язык психологии наш первейший вопрос соответственно должен гласить: к какому пра-образу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?

Такая постановка вопроса во многих аспектах требует прояснения. Я взял здесь, согласно вышесказанному, случай символического произведения искусства, притом такого, чей источник надо искать не в бессознательном авторской личности, а в той сфере бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества. Я назвал эту сферу соответственно коллективным бессознательным, ограничивеет самым отличным бессознательного, под которым я имею в виду совокупность тех психических процессов и содержаний, которые сами по

себе могут достичь сознания, по большей части уже и достигли его, но из-за своей несовместимости с ним подверглись вытеснению, после чего упорно удерживаются ниже порога сознания. Из этой сферы в искусство тожевливаются источники, но мутные, которые в случае своего преобладания делают художественное произведение не символическим, а симптоматическим. Этот род искусства мы, пожалуй, без особого ущерба и без сожаления препоручим фрейдовской методе психологического промывания.

В противоположность личному бессознательному, образующему более или менее поверхностный слой сразу же под порогом сознания, коллективное бессознательное при нормальных условиях не поддается осознанию, и потому никакая аналитическая техника не поможет его «вспомнить», ведь оно не было вытеснено и не было забыто. Само по себе и для себя коллективное бессознательное тоже не существует, поскольку оно есть лишь возможность, а именно та возможность, которую мы спр древних времен унаследовали в виде определенной формы мнемонических образов или, выражаясь анатомически, в структуре головного мозга¹⁶. Это не врожденные представления, а врожденные возможности представления, ставящие известные границы уже самой смелой фантазии, — так сказать, категории деятельности воображения, в каком-то смысле априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. Они проявляются лишь в творчески оформленном материале как качество регулирующих принципов его формирования, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову праобраза лишь путем обратного заключения от законченного произведения искусства к его истокам.

Праобраз, или архетип, есть фигура — будь то демона, человека или события, — повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. Усредненно отображая миллионы индивидуальных переживаний, они дают таким путем единый образ психической жизни, расчлененный и спроецированный на разные великие мифологического пандемониума. Впрочем, мифологические образы сами по себе тоже являются уже сложными продуктами творческой фантазии, и они тутго поддаются переводу на язык понятий; в этом направлении сделаны лишь первые трудные шаги. Понятийный язык, который по большей части предсто-

итеще создать, смог бы способствовать абстрактному, научному освоению бессознательных процессов, залегающих в основе праобразов. В каждом из этих образов кристаллизировалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения — переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход. Как если бы жизнь, которая ранее неуверенно и на ощупь растекалась по обширной, но рыхлой равнине, потекла вдруг мощным потоком по глубоко прорезавшемуся в душе руслу, — когда повторила ту специфическую сцепленность обстоятельств, которая с незапамятных времен способствовала формированию праобраза.

Момент возникновения мифологической ситуации всегда характеризуется особенной эмоциональной интенсивностью: словно в нас затронуты никогда ранее не звеневшие струны, о существовании которых мы совершенно не подозревали. Борьба за адаптацию — мучительная задача, потому что на каждом шагу мы вынуждены иметь дело с индивидуальными, то есть нетипическими условиями. Так что неудивительно, если, встретив типическую ситуацию, мы внезапно или ощущаем совершенно исключительное освобождение, чувствуем себя как на крыльях, или нас захватывает неодолимая сила. В такие моменты мы уже не индивидуальные существа, мы — род, голос всего человечества просыпается в нас. Потому и не в состоянии отдельный индивид развернуть свои силы в полной мере, если одно из тех коллективных представлений, что зовутся идеалами, не придет ему на помощь и не развяжет в нем всю силу инстинкта, ключ к которой обычная сознательная воля одна найти не в состоянии. Все наиболее действенные идеалы всегда суть более или менее откровенные варианты архетипа, в чем легко можно убедиться по тому, как охотно люди аллегоризируют такие идеалы, — скажем, отечество в образе матери, где сама аллегория, разумеется, не располагает ни малейшей мотивирующей силой, которая вся целиком коренится в символической значимости идеи отечества. Этот архетип есть так называемая «мистическая причастность» первобытного человека к почве, на которой он обитает и в которой содержатся духи лишь его предков. Чужбина горька.

Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, «задевает» нас; оно действенно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечного, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спа-

сительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь.

Такова тайна воздействия искусства. Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства. Художественное развертывание проработки образа в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками. Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше недоставало. От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном того проработанного образа, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и односторонность современного духа. Он прилепляется к этому образу, и по мере своего извлечения из глубин бессознательного и приближения к сознанию образ изменяет свой облик, пока не раскроется для восприятия человека современности. Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Что значит реализм и натурализм для своей эпохи? Что значит романтизм? Что значит эллинизм? Это направления искусства, несшие с собой то, в чем всего больше нуждалась современная им духовная атмосфера. Художник как воспитатель своего века — об этом можно было бы сейчас еще очень долго говорить.

Как у отдельных индивидов, у народов и эпох есть свойственная им направленность духа, или жизненная установка. Само слово «установка» уже выдает неизбежную односторонность, связанную с выбором определенной направленности. Где есть направленность, там есть и устранение отвергаемого. А устранение означает, что такие-то и такие-то области психики, которые тоже могли бы жить жизнью сознания, не могут жить ею, поскольку это не отвечает глобальной установке. Нормальный человек безущербно способен подчиниться глобальной установке; человек кольных и обходных путей, не могущий идти рядом с нормальным по широким торным путям, скорее всего и окажется открывателем того, что лежит в стороне от столбовых дорог, ожидая своего включения в сознательную жизнь. Относительная неприспособленность художника есть по-настоящему его преимущество, она помогает ему держаться в стороне от протоптанного тракта, следовать душевному влечению и обретать то, чего другие были лишены, сами того

не подозревая. И как у отдельного индивида односторонность его сознательной установки корректируется в порядке саморегулирования бессознательными реакциями, так искусство представляет процесс саморегулирования в жизни наций и эпох.

Я сознаю, что в рамках доклада мне удалось изложить лишь несколько общих соображений, да и то в сжатой и эскизной форме. Но я, пожалуй, вправе надеяться, что мои слушатели уже успели подумать о не сказанном мною, а именно о конкретном приложении всего этого к поэтико-художественному производству, и тем самым наполнили плотью и кровью абстрактную скорлупу моей мысли.

*В кн.: Юнг К. Архетип и символ. М., 1991.
С. 265–285.*

(Перевод В.В. Бибихина)

Примечания

1. Имеется в виду механистически-рационалистический позитивизм XIX в., ассоциирующийся с именами Л. Бюхнера и Я. Молешотта. Юнг относил к этой традиции также и Фрейда.

2. «Способ выражения» (*фр.*)

3. Сам Юнг относится к «слишком человеческому» без чрезмерного благоговения, следуя в своей радикальной критике современного сознания за Ницше, философию которого он считал лучшей «подготовкой к современной психологии». Ницше в предисловии 1886 г. к книге «Человеческое, слишком человеческое» (1878) назвал свое философствование специфически немецким способом заниматься тем же самым, что существует под названием психологии во Франции и в России.

4. Гёте И.В. Фауст. М., 1975. Ч. I. С. 74.

5. «Скандалная хроника» (*фр.*).

6. «Сексуальная психопатия» (*лат.*).

7. Нарциссизм был «открыт» психоаналитиками в 1911–1914 гг. Было обнаружено, что многие импульсы, исходящие на первый взгляд от «я», диктует либидо, которое направляется на саму личность, уподобляющуюся, таким образом, самовлюбленному Нарциссу. Поскольку в состоянии творчества художник остается наедине с самим собой, он ярко выраженный «нарцисс». С другой стороны, поскольку художник создает образы, выходящие по своему значению за пределы его личности и способные к самостоятельному существованию, он уже не «нарцисс», а «пигмалион». Это противоречие в рамках психоанализа, по Юнгу, неразрешимо.

8. Книга «Так говорил Заратустра» (1883–1884) писалась Ницше уже во время болезни, ранние симптомы которой вынудили его уйти в отставку с кафедры классической филологии Базельского университета в 1879 г.

9. Подразумевается миф Платона о темной пещере, в которой томятся люди-пленники, не отваживаясь вырваться из чрева Земли к Солнцу (Государство, VII, 514–517).

10. Концепция личности (*Persönlichkeit*) у Юнга двойственна. В данном контексте личность понимается как «личина» (персона), «маска», или «социальная кожа» человека, его поверхностная социальная роль. В других случаях Юнг называет личностью «самость» (*das Selbst*), т. е. высшую полноту человеческого существования.

11. «Самость» автора и его сознание тут как бы ничего не знают друг о друге и действуют автономно. Однако это имеет место только у рядового человека, который из страха перед мощным голосом своей сокровенной природы силится подавить ее в себе, расплачиваясь за это психическими комплексами. Гений позволяет своей «самости», или, что для Юнга то же самое, своей подлинной личности, «прорасти» сквозь маску личности наносной. «Невроз есть защита, выставленная против объективной внутренней деятельности души, т. е. довольно-таки дорого оплаченная попытка заглушить в себе внутренние голоса с их диктатом. За всяким невротическим извращением кроется призвание, которому человек изменил, его судьба, становление его личности, осуществление врожденной индивидуальной жизни воли. Человек без *amor fati* (преданности своему року (*лат.*) есть невротик; он упускает самого себя...» (*Jung C.G. Gesammelte Werke. Bd. 17. S. 207–208.*)

12. Ницшевский отшельник говорит: «Вокруг меня всегда на одного человека больше, чем нужно... Ведь всегда один на один – это получается в конце концов два!» (*Nietzsche F. Werke. In 6 Bänden. München; Wien, 1980. Bd. 3. S. 320.*)

13. «В состоянии возникновения» (*лат.*).

14. Выражение из платоновского диалога «Ион», где собеседники замечают, что одержимые божественным вдохновением рапсоды «совсем не в своем рассудке» (535 d).

15. «Понижение умственного уровня» (*фр.*).

16. Образами коллективного бессознательного Юнг называет универсальные архетипы, присущие национальной, расовой и, наконец, всечеловеческой психике. В силу своей индивидуальной природы архетипы не являются самонаблюдением и идентифицируются лишь задним числом из наблюдения повторяющихся символических структур.

Бахтин М.М.

Бахтин Михаил Михайлович (1895–1975) – мыслитель, культуролог, литературовед, эстетик, крупнейший представитель русской гуманитарной мысли XX века. Родился в г. Орле, учился в гимназии в Вильнюсе, закончил гимназическое образование в Одессе. В 1913 году поступил на историко-филологический факультет Новороссийского университета (Одесса), затем перевелся на классическое отделение того же факультета в Петроградский университет, который окончил в 1918 году.

Среди учителей Бахтина в Одессе – психолог и философ Н.Н. Ланге; в Петрограде – историк античной культуры и религии Ф.Ф. Зелинский, философ, психолог и логик А.И. Введенский. Через них он воспринял идеи В. Вундта, И. Канта и неокантианцев (Г. Риккерта, Г. Когена), Ф. Ницше и представителей философии жизни (В. Дильтея, А. Бергсона). Довольно рано отмежевался от русской религиозной метафизики (П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева, Л. Шестова) и теорий русского символизма, хотя испытал влияние Вяч. Иванова – философа и исследователя Античности. Среди позднейших философских концепций, воспринятых и переосмысленных Бахтиным, – феноменология Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, некоторые экзистенциалистские идеи («встреча») и «коммуникация» К. Ясперса. Он также воспринял идеи исторической поэтики Александра и Алексея Веселовских, концепции физиолога А.А. Ухтомского.

После окончания университета М.М. Бахтин преподавал в Невелеведной трудовой школе; здесь сложилась Невельская философская школа (М.М. Бахтин, М.И. Каган, Л.В. Пумпянский). В 1920 году переехал в Витебск, где в течение 4 лет преподавал всеобщую литературу в педагогическом институте и философию музыки в консерватории, выступал с публичными лекциями и научными докладами, участвовал в философских и религиозных диспутах. Около Бахтина возник круг друзей-единомышленников, в который входили: П.Н. Медведев, В.Н. Волошинов, М.И. Каган, Л.В. Пумпянский, И.И. Соллертинский, И.И. Канаев («первый круг» Бахтина). В тесном общении с ними родились основные научные (филологические и культурологические) идеи и философские концепции Бахтина.

Основная проблема, занимающая молодого философа, – преодоление разрыва между «миром культуры» и «миром жизни» в европейской историко-философской и культурфилософской традиции и создание нравственной философии, которая бы явилась беспредпосылочным учением о бытии. В этом отношении искания Б. были в равной мере полемически направлены против односторонности как «философии жизни» (В. Дильтей, А. Бергсон), так и «философии культуры» (Г. Риккерт, Г. Коген). Рассматривая различные модусы отношений между культурой и жизнью («теоретизм», «эстетизм» и «этизм»), М.М. Бахтин в своих ранних работах («Искусство и ответственность», «К философии поступка», «Авторигерой эстетической деятельности», опубликованных лишь посмертно) апеллировал, вслед за Кантом и кантианцами, к приоритету «практического разума». Главной категорией нравственной философии Бахтина (одновременно выступавшей как философская антропология и эстетика) становится

понятие «бытия-события» (объединяющее культуру и жизнь), которое в каждом конкретном случае отождествляется с «ответственным поступком» человека – при наличии у него (как субъекта события) интуиций «участного мышления».

Уже в своих ранних, не опубликованных при жизни автора работах Бахтин выходит на проблематику *диалога* (во всех сферах бытия – теоретической, нравственной, эстетической), представляющей универсальной. Структура диалога и диалогического мышления рисуется ему как неизмеримо более сложная, нежели монолог (в жизни или культуре). Каждому из участников диалога (*я и другой; я и ты*) приходится не только обмениваться двухсторонними вопросами и ответами, но и моделировать смысловое целое с учетом точек зрения (а значит, мнений и поступков) обоих субъектов, вступающих в коммуникацию, но являющихся взаимно *внеаходимыми*. Так, для каждого из участников диалога существуют три измерения диалогических отношений: *я-для-меня, я-для-другого и другой-для-меня*; из сложного, противоречивого взаимодействия шести компонентов с двух сторон складывается любой диалог в жизни, культуре и религии – в принципе открытый, незавершенный и бесконечный. Любое *понимание* (индивидов, творческих личностей, их «кругозоров», произведений, целых культурных эпох) диалогично как освоение чужого («свое-чужое»).

Философская и филологическая проблематика диалога, независимо от М.М. Бахтина, разрабатывалась также М. Бубером, Э. Левинасом, О. Розенштоком-Хюсси; между всеми этими концепциями есть смысловые переклички и культурно-филологическое родство. Концепция диалога применительно к лингвистике (металингвистике), литературоведению (поэтике), философии (теории познания и философской антропологии), культурологии (диалогу культур и исторических эпох) – как разным граням единого гуманитарного знания – оставалась до конца жизни ученого главной философской и культурологической темой, наиболее универсальной и фундаментальной из всех, которыми ему приходилось заниматься. Большинство из высказанных автором еще в 20-е и 30–40-е годы идей вошло в последнюю написанную им работу – «К методологии гуманитарных наук» (начало 1974 года).

В середине 1920-х годов М.М. Бахтин переехал в Ленинград, где продолжил научную и преподавательскую деятельность. Круг интересов ученого был очень широк: философия и психология, эстетика, лингвистика, литературоведение, социология культуры. Программный характер имеет его работа «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924, опубликована в 1975 году), во многом полемически острая против литературоведческих концепций русской формальной школы. В беседах с кругом единомышленников складываются книги М.М. Бахтина, посвященные разным сторонам гуманитаристики. Из них только одна вышла в свет под фамилией автора – «Проблемы творчества Достоевского» (1929), высоко оцененная рецензентами, среди которых был А.В. Луначарский. Остальные книги были изданы под именами друзей философа: «Фрейдизм: Критический очерк» (1927) и «Марксизм и философия языка» (1929, 1930) – под именем музыковеда В.Н. Волошинова, «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928) – под именем литературного критика П.Н. Медведева, а работа «Современный витализм» – под именем биолога И.И. Канаева. Публикация Бахтиным различных книг под разными именами отражала внутренний диалогизм его личности. Он охотно признавал свое авторство этих книг, хотя нередко отмежевывался от их главных идей; при этом он никогда не оспаривал авторства своих друзей, считая их причастными к созданию своих произведений и ответственными за них.

В конце 1920-х годов М.М. Бахтин был арестован в связи с провокационным делом об антисоветской религиозно-монархической организации «Воскресение» (он собиравался с друзьями *по воскресеньям* для обсуждения волновавших их философских, культурно-исторических, филологических и религиозных проблем). После закрытого политического процесса он был выслан в Кустанай, где в течение шести лет работал бухгалтером совхоза «Свиновод». Свыше 30 лет М.М. Бахтин не имел возможности издавать свои труды. Написанная им в это время рукопись «Роман воспитания и его значение в истории реализма», посвященная Гёте, погибла; от нее чудом сохранилось несколько десятков страниц (впервые опубликованы в 1979 году). После освобождения в 1937 году Бахтин жил в Кимры, где смог найти работу только в качестве преподавателя немецкого языка. С середины 1930-х и до начала 1940-х годов он работал над изучением поэтики европейского романа («Слово в романе», «Эпос и роман», «Из предистории романного слова», «Формы времени и хронотопа в романе»); на эти темы им были прочитаны доклады в Институте мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР.

С 1945 года М.М. Бахтин работал в Саранске, где пробыл доцентом Мордовского пединститута четверть века, читая курсы лекций по истории зарубежной литературы. В 1946 году ученый представил в ИМЛИ АН СССР докторскую диссертацию «Рабле в истории реализма». Несмотря на успешную защиту и высокую оценку оппонентов, работа получила скандальную известность за свой «идеализм», «реакционность», «лженаучность», «фрейдизм» и т.п. В результате Михаилу Михайловичу была присуждена лишь степень кандидата филологических наук (в 1952 году), в этом качестве ученый оставался до конца жизни.

В годы «оттепели» основные труды философа были изданы. Книга о Достоевском под названием «Проблемы поэтики Достоевского» – в 1963-м; книга о Рабле под названием «Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» – в 1965 году. Впоследствии, хотя далеко не сразу, эти работы были признаны крупным достижением отечественной филологической науки (а фактически также культурологии и философии). В книге о Достоевском были обоснованы жанры «полифонического романа» и «мениппеи», построены на диалогизме; книга о Рабле открывала феномен «смеховой», «карнавальная» культуры», оспаривающей «серьезную». Однако Достоевский и Рабле для Бахтина – не предмет анализа, а собеседники и соавторы в диалоге с ним, а его книги посвящены не столько писателям, сколько культурно-философским иносказаниям философа о современности и вечности.

Последняя книга, подготовленная М.М. Бахтиным к печати в год своей смерти, – «Вопросы литературы и эстетики» (1975) – объединила его избранные работы 20–40-х годов, в которых яснее всего продемонстрированы идеи диалога культур и хронотопа. Еще одна итоговая книга, «Эстетика словесного творчества» (1979), составленная учениками философа из его «второго круга», вышла посмертно (в нее включены неизданные работы 20–70-х годов, посвященные проблемам автора и героя, речевых жанров, текста, методологии гуманитарных наук). Составители и комментаторы этой и последующих книг ученого выступили как собеседники и невольные соавторы в диалоге с ним. Переведенные на многие языки, эти и другие труды М.М. Бахтина посмертно завоевали ему всемирную славу, сохранив ощущение тайны, не раскрытой до конца.

И.В. Кондаков

К методологии гуманитарных наук

Понимание. Расчленение понимания на отдельные акты. В действительном реальном, конкретном понимании они неразрывно слиты в единый процесс понимания, но каждый отдельный акт имеет идеальную смысловую (содержательную) самостоятельность и может быть выделен из конкретного эмпирического акта. 1) Психофизиологическое восприятие физического знака (слова, цвета, пространственной формы). 2) Узнавание его (как знакомого или незнакомого). Понимание его повторимого (общего) значения в языке. 3) Понимание его значения в данном контексте (ближайшем и более далеком). 4) Активно-диалогическое понимание (спор-согласие). Включение в диалогический контекст. Оценочный момент в понимании и степень его глубины и универсальности.

Переход образа в символ придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу. Диалектическое соотношение тождества и нетождества. Образ должен быть понят как то, что он есть, и как то, что он обозначает. Содержание подлинного символа через опосредствованные смысловые сцепления соотносено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума. У мира есть смысл. «Образ мира, в слове явленный» (Пастернак)¹. Каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия. В отличие от мифа здесь есть осознание своего несовпадения со своим собственным смыслом.

В символе есть «теплота сплывающей тайны» (Аверинцев)². Момент противопоставления своего чужому. Теплота любви и холод отчуждения. Противопоставление и сопоставление. Всякая интерпретация символа сама остается символом, но несколько рационализированным, то есть несколько приближенным к понятию.

Определение смысла во всей глубине и сложности его сущности. Осмысление как открытие наличного путем узрения (созерцания) и прибавления путем творческого созидания. Предвосхищение дальнейшего растущего контекста, отнесение к завершенному целому и отнесение к незавершенному контексту. Такой смысл (в незавершенном контексте) не может быть спокойным и уютным (в нем нельзя успокоиться и умереть).

Значение и смысл. Восполняемые воспоминания и предвосхищенные возможности (понимание в далеких контекстах). При воспоминаниях мы учитываем и последующие события (в пределах прошлого), то есть воспринимаем и понимаем вспомнутое в контексте незавершенного прошлого. В каком виде присутствует в сознании целое? (Платон и Гуссерль.)

В какой мере можно раскрыть и прокомментировать смысл (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа). Растворить его в понятиях невозможно. Роль комментирования. Может быть либо относительная рационализация смысла (обычный научный анализ), либо углубление его с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация). Углубление путем расширения далекого контекста³.

Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук.

Интерпретация смыслов не может быть научной, но она глубоко познавательна. Она может непосредственно послужить практике, имеющей дело с вещами.

«...Надо будет признать симвонологию не ненаучной, но и ненаучной формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности» (С.С. Аверинцев)⁴.

Автор произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его. Он находится в том невыделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме. Литературоведение обычно ищет его в выделенном из целого содержании, которое легко позволяет отождествить его с автором — человеком определенного времени, определенной биографии и определенного мировоззрения. При этом образ автора почти сливается с образом реального человека.

Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый образ автора может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода). Художник часто изображает себя в картине (с краем ее), пишет и свой автопортрет. Но в автопортрете мы не видим автора как такового (его нельзя видеть); во всяком случае, не больше, чем в любом другом произведении автора, больше всего он раскрывается в лучших картинах данного автора. Автор-создающий не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans**, а не *natura naturata*** . Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его.

* Природа порождающая (лат.).

** Природа порожденная (лат.).

Точные науки — это монологическая форма знания: интеллект созерцает вещь и высказывается о ней. Здесь только один субъект — познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только безгласная вещь. Любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно, познание его может быть только диалогическим. Дильтей и проблема понимания. Разные виды активности познавательной деятельности. Активность познающего безгласную вещь и активность познающего другого субъекта, то есть диалогическая активность познающего. Диалогическая активность познаваемого субъекта и ее степени. Вещь и личность (субъект) как пределы познания. Степени вещности и личностности. Событийность диалогического познания. Встреча. Оценка как необходимый момент диалогического познания.

Гуманитарные науки — науки о духе — филологические науки (как часть и в то же время общее для всех них — слово).

Историчность. Имманентность. Замыкание анализа (познания и понимания) в один данный текст. Проблема границ текста и контекста. Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами. Комментирование. Диалогичность этого соотнесения.

Место философии. Она начинается там, где кончается точная научность и начинается иррациональность. Ее можно определить как метаязык всех наук (и всех видов познания и сознания).

Понимание как соотнесение с другими текстами и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). Предвосхищаемый контекст будущего: ощущение, что я делаю новый шаг (сдвинулся с места). Этапы диалогического движения понимания: исходная точка — данный текст, движение назад — прошлые контексты, движение вперед — предвосхищение (и начало) будущего контекста.

Диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу личностей).

Монологизм гегелевской «Феноменологии духа».

Не преодоленный до конца монологизм Дильтея.

Мысль о мире и мысль в мире. Мысль, стремящаяся объять мир, и мысль, ощущающая себя в мире (как часть его). Событие в мире и причастность к нему. Мир как событие (а не как бытие в его готовности).

Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет,

освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст диалогу. Подчеркиваем, что этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями), а не механический контакт «оппозиций», возможный только в пределах одного текста (но не текста и контекстов) между абстрактными элементами (знаками внутри текста) и необходимый только на первом этапе понимания (понимания значения, а не смысла). За этим контактом контакт личностей, а не вещей (в пределе). Если мы превратим диалог в один сплошной текст, то есть сотрем разделы голосов (смены говорящих субъектов), что в пределе возможно (монологическая диалектика Гегеля), то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет (мы стукнемся о дно, поставим мертвую точку).

Полное, предельное овеществление неизбежно привело бы к исчезновению бесконечности и бездонности смысла (всякого смысла). Мысль, которая, как рыбка в аквариуме, наталкивается на дно и на стенки и не может плыть больше и глубже. Догматические мысли.

Мысль знает только условные точки; мысль смывает все поставленные раньше точки.

Освещение текста не другими текстами (контекстами), а внетекстовой вещной (овеществленной) действительностью. Это обычно имеет место при биографическом, вульгарно-социологическом и причинных объяснениях (в духе естественных наук), а также и при деперсонифицированной историчности («истории без имен»⁵. Подлинное понимание в литературе и литературоведении всегда исторично и персонифицированно. Место и границы так называемых реалий. Вещи, чреватые словом.

Единство монолога и особое единство диалога.

Чистый эпос и чистая лирика не знают оговорки. Оговорочная речь появляется только в романе.

Влияние внетекстовой действительности на формирование художественного видения и художественной мысли писателя (и других творцов культуры).

Особенно важное значение имеют внетекстовые влияния на ранних этапах развития человека. Эти влияния облечены в слово (или в другие знаки), и эти слова — слова других людей, и прежде всего материнские слова. Затем эти «чужие слова» перерабатываются диалогически в «свои-чужие слова» с помощью других «чужих слов» (ранее услышанных), а затем и [в] свои слова (так сказать, с утратой кавычек), носящие уже творческий характер. Роль встреч, видений, «прозрений», «откровений» и т. п. Отражение этого процесса в романах воспитания или становления, в автобиографиях, в дневниках, в исповедях и т. п. См., между прочим: Алексей Ремизов «Подстриженными глазами. Книга узлов и

закрут памяти»⁶. Здесь роль рисунков как знаков для самовыражения. Интересен этой точкой зрения «Клим Самгин» (человек как система фраз) «Несказанное», его особый характер и роль. Ранние стадии словесного осознания. «Подсознательное» может стать творческим фактором лишь на пороге сознания и слова (полусловесное-полужнаковое сознание). Как входят впечатления природы в контекст моего сознания. Они чреваты словом, потенциальным словом. «Несказанное» как передвигающийся предел, как «регулятивная идея» (в кантовском смысле) творческого сознания.

Процесс постепенного забвения авторов — носителей чужих слов. Чужие слова становятся анонимными, присваиваются (в переработанном виде, конечно); сознание монологизуется. Забываются и первоначальные диалогические отношения к чужим словам: они как бы впитываются, вбираются в свои чужие слова (проходя через стадию «своих-чужих слов»). Творческое сознание, монологизуясь, пополняется анонимными. Этот процесс монологизации очень важен. Затем монологизованное сознание как одной единое целое вступает в новый диалог (уже с новыми внешними чужими голосами). Монологизованное творческое сознание часто объединяет и персонифицирует чужие слова, ставшие анонимными чужие голоса в особые символы: «голос самой жизни», «голос природы», «голос народа», «голос бога» и т. п. Роль в этом процессе авторитетного слова, которое обычно не утрачивает своего носителя, не становится анонимным.

Стремление о веществе вневсесловесные анонимные контексты (окружить себя несловесною жизнью). Один я выступаю как творческая говорящая личность, все остальное вне меня только вещные условия, как причины, вызывающие и определяющие мое слово. Я не беседую с ними — я реагирую на них механически, как вещь реагирует на внешние раздражения.

Такие речевые явления, как приказания, требования, заповеди, запрещения, обещания (обетования), угрозы, хвалы, порицания, брань, проклятия, благословения и т. п., составляют очень важную часть внеконтекстной действительности. Все они связаны с резко выраженной интонацией, способной переходить (переноситься) на любые слова и выражения, не имеющие прямого значения приказания, угрозы и т. п.

Важен тон, отрешенный от звуковых и семантических элементов слова (и других знаков). Они определяют сложную тональность нашего сознания, служащую эмоционально-ценностным контекстом при понимании (полном, смысловом понимании) нами читаемого (или слышимого) текста, а также в более сложной форме и притворческом создании (порождении) текста.

Задача заключается в том, чтобы вещьную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, то есть раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности. В сущности, всякий серьезный и глубокий самоотчет-исповедь, автобиография, чистая лирика и т. п. это делает. Из писателей наибольшей глубины в таком превращении вещей в смысл достиг Достоевский, раскрывая поступки и мысли своих главных героев. Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой смысловой потенциал, стать словом, то есть приобщиться к возможному словесно-смысловому контексту.

При анализе трагедий Шекспира мы также наблюдаем последовательное превращение всей воздействующей на героев действительности в смысловой контекст их поступков, мыслей и переживаний: или это прямо слова (слова ведем, призрака отца и проч.), или события и обстоятельства, переведенные на язык осмысливающего потенциального слова.

Нужно подчеркнуть, что здесь нет прямого и чистого приведения всего к одному знаменателю: вещь остается вещью, а слово — словом, они сохраняют свою сущность и только восполняются смыслом.

Нельзя забывать, что вещь и личность — пределы, а не абсолютные субстанции. Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе, все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преображение бытия). Каждое слово текста преображается в новом контексте.

Включение слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения. Автор (носитель слова) и понимающий. Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов.

Современные литературоведы (в большинстве своем структуралисты) обычно определяют имманентного произведению слушателя как все понимающего, идеального слушателя; именно такой постулируется в произведении. Это, конечно, не эмпиричес-

кий слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его. Он не может внести ничего своего, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор, точнее, он, как и автор, вне времени и пространства (как и всякое абстрактное идеальное образование), поэтому он и не может быть другим (или чужим) для автора, не может иметь никакого избытка, определяемого дружостью. Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия⁷. Здесь возможны только механистические или математизированные, пустые тавтологические абстракции. Здесь нет ни грана персонализации.

Содержание как новое, форма как шаблонизированное, застывшее старое (знакомое) содержание. Форма служит необходимым мостом к новому, еще неведомому содержанию. Форма была знакомым и общепонятным застывшим старым мировоззрением. В докапиталистические эпохи между формой и содержанием был менее резкий, более плавный переход: форма была еще не затвердевшим, не полностью фиксированным, нетривиальным содержанием, была связана с результатами общего коллективного творчества, например с мифологическими системами. Форма была как бы имплицитным содержанием; содержание произведения развертывало уже заложенное в форме содержание, а не создавало его как нечто новое, в порядке индивидуально-творческой инициативы. Содержание, следовательно, в известной мере предшествовало произведению. Автор не выдумал содержание своего произведения, а только развал то, что уже было заложено в предании.

Наиболее стабильные и одновременно наиболее эмоциональные элементы — это символы; они относятся к форме, а не к содержанию.

Собственно семантическая сторона произведения, то есть значение его элементов (первый этап понимания), принципиально доступна любому индивидуальному сознанию. Но его ценностно-смысловой момент (в том числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни (см. значение слова «символ»⁸ — в конечном счете узами братства на высоком уровне. Здесь имеет место приобщение, на высших этапах — приобщение к высшей ценности (в пределе абсолютной).

Значение эмоционально-ценностных восклицаний в речевой жизни народов. Но выражение эмоционально-ценностных отношений может носить не эксплицитно-словесный характер, а так сказать, имплицитный характер в интонации. Наиболее существенные и устойчивые интонации образуют интонационный фонд определенной социальной группы (нации, класса, профессионального коллектива, кружка и т. п.). В известной мере можно говорить одними интонациями, сделав словесно выраженную часть речи относительной и заменимой, почти безразличной. Как часто мы употребляем не нужные нам по своему значению слова или повторяем одно и то же слово или фразу только для того, чтобы иметь материального носителя для нужной нам интонации.

Внетекстовый интонационно-ценностный контекст может быть лишь частично реализован при чтении (исполнении) данного текста, но в большей своей части, особенно в своих наиболее существенных и глубинных пластах, остается вне данного текста как диалогизующий фон его восприятия. К этому в известной степени сводится проблема социальной (внесловесной) обусловленности произведения.

Текст — печатный, написанный или устный = записанный — не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения).

Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур (сложное единство человеческой культуры), сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается только на уровне большого времени. Каждый образ нужно понять и оценить на уровне большого времени. Анализ обычно копошится на узком пространстве малого времени, то есть современности и ближайшего прошлого и представимого — желаемого или пугающего — будущего. Эмоционально-ценностные формы предвосхищения будущего в языке-речи (приказание, пожелание, предупреждение, заклинание и т. п.), мелко человеческое отношение к будущему (пожелание, надежда, страх); нет понимания ценностных непредрежденности, неожиданности, так сказать, «сюрпризности», абсолютной новизны, чуда и т. п. Особый характер пророческого отношения к будущему. Отвлечение от себя в представлениях о будущем (будущее без меня).

Время театрального зрелища и его законы. Восприятие зрелища в эпохи наличия и господства религиозно-культурных и государственно-церемониальных форм. Бытовой этикет в театре.

Противопоставление природы и человека. Софисты, Сократ («Меня интересуют не деревья в лесу, а люди в городах»⁹).

Два предела мысли и практики (поступка) или два типа отношения (вещь и личность). Чем глубже личность, то есть ближе к личностному пределу, тем неприменимее генерализующие методы, генерализация и формализация стирают границы между гением и бездарностью.

Эксперимент математическая обработка. Ставит вопрос и получает ответ — это уже личностная интерпретация процесса естественнонаучного познания и его субъекта (экспериментатора). История познания в ее результатах и история познающих людей. См. Марк Блок¹⁰.

Процесс овещствления и процесс персонализации. Но персонализация ни в коем случае не есть субъективизация. Предел здесь не я, а я во взаимоотношении с другими личностями, то есть я и другой, я и ты.

Есть ли соответствие «контексту» вестественных наук? Контекст всегда персоналистичен (бесконечный диалог, где нет ни первого, ни последнего слова) — вестественных наук объектная система (бессубъектная).

Наша мысль и наша практика, не техническая, а моральная (то есть наши ответственные поступки), совершаются между двумя пределами: отношениями к вещи и отношениями к личности. Овещствление и персонификация. Одни наши акты (познавательные и моральные) стремятся к пределу овещствления, никогда его не достигая, другие акты — к пределу персонификации, до конца его не достигая.

Вопрос и ответ не являются логическими отношениями (категориями); их нельзя вместить в одно (единое и замкнутое в себе) сознание; всякий ответ порождает новый вопрос. Вопросы и ответ предполагают взаимную вневходимость. Если ответ не порождает из себя нового вопроса, он выпадает из диалога и входит в системное познание, по существу безличное.

Разные хронотопы спрашивающего и отвечающего и разные смысловые миры (я и другой). Вопрос и ответ с точки зрения третьего сознания и его «нейтрального» мира, где все заменимо, неизбежно деперсонифицируются.

Различие между глупостью (амбивалентной) и тупостью (однозначной).

Чужие освоенные («свои-чужие») и вечно живущие, творчески обновляющиеся в новых контекстах, и чужие инертные, мертвые слова, «слова-мумии».

Основной вопрос Гумбольдта: множественность языков (предпосылка и фон проблематики — единство человеческого рода)¹¹. Это в сфере языков и их формальных структур (фонетических и грамматических). В сфере жеречевой (в пределах одного и любого языка) встает проблема своего и чужого слова.

1) Овеществление и персонификация. Отличие овеществления от «отчуждения». Два предела мышления; применение принципа дополнительности.

2) Свое и чужое слово. Понимание как превращение чужого в «свое-чужое». Принцип вневне находимости. Сложные взаимоотношения понимаемого и понимающего субъектов, созданного и понимающего и творчески обновляющегося хронотопов. Важность добраться, углубиться до творческого ядра личности (в творческом ядре личность продолжает жить, то есть бессмертна).

3) Точность и глубина в гуманитарных науках. Пределом точности в естественных науках является идентификация ($a = a$). В гуманитарных науках точность — преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнание чужого и т. п.).

Древняя стадия персонификации (наивная мифологическая персонификация). Эпоха овеществления природы и человека. Современная стадия персонификации природы (и человека), но без потери овеществления. См. природа у Пришвина по статье В.В. Кожина¹². На этой стадии персонификация не носит характера мифов, хотя и не враждебна им и пользуется часто их языком (превращенным в язык символов).

4) Контексты понимания. Проблема далеких контекстов. Нескончаемое обновление смыслов во всех новых контекстах. Малое время (современность, ближайшее прошлое и предвидимое (желаемое) будущее) и большое время — бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает. Живое в природе (органическое). Все неорганическое в процессе обмена вовлекается в жизнь (только в абстракции их можно противопоставлять, беря их отдельно от жизни).

Мое отношение к формализму: разное понимание спецификаторства; игнорирование содержания приводит к «материальной эстетике» (критика ее в статье 1924 года¹³; не «делание», а творчество (из материала получается только «изделие»); непонимание историчности и смены (механистическое восприятие смены). Положительное значение формализма (новые проблемы

и новые стороны искусства); новое всегда на ранних, наиболее творческих этапах своего развития принимает односторонние и крайние формы.

Мое отношение к структурализму. Против замыкания в текст. Механические категории: «оппозиция», «смена кодов» (многостильность «Евгения Онегина» в истолковании Лотмана и в моем истолковании. Последовательная формализация и деперсонализация: все отношения носят логический (в широком смысле слова) характер. Я же во всем слышу голоса и диалогические отношения между ними. Принцип дополнительности я также воспринимаю диалогически. Высокие оценки структурализма. Проблема «точности» и «глубины». Глубина проникновения в объект (вещный) и глубина проникновения в субъект (персонализм).

В структурализме только один субъект — субъект самого исследователя. Вещи превращаются в понятия (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает). Смысл персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогический минимум). Это персонализм не психологический, но смысловой.

Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) — они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, novo определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема большого времени.

В кн.: Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361–373

Примечания

1. Из стихотворения Б. Пастернака «Август».
2. Аверинцев С.С. Символ // КЛЭ. Т. 7. М., 1972, стб. 827.
3. Тема «далеких контекстов» была среди замыслов Бахтина в последние годы жизни.
4. КЛЭ. Т. 7, стб. 828.

5. Об идее «истории искусства без имен» в западноевропейском искусствознании конца XIX — начала XX в. (в том его направлении, которое охарактеризовано Бахтиным в работе об авторе и герое как «импрессионная эстетика») см.: *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 19... С. 71—73.

6. *Ремизов А.* Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти. Париж, 1951. Главы из этой книги вошли в советское издание: *Ремизов А.М.* Избранное. М., 1978. О роли рисунков см. в главах «Краски», «Натура», «Слепец» (с. 435—445, 451—456 последнего издания).

7. Ср. аналогичные мысли в ранней работе автора: «Нет ничего пагубнее для эстетики, как игнорирование самостоятельной роли слушателя. Существует мнение, очень распространенное, что слушателя должно рассматривать как равного автору за вычетом техники, что позиция компетентного слушателя должна быть простым воспроизведением позиции автора. На самом деле это не так. Скорее, можно выставить обратное положение: слушатель никогда не равен автору. У него свое, незаместимое место в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом двустороннюю позицию в нем: по отношению к автору и по отношению к герою,— и эта позиция определяет стиль высказывания» (*Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 263).

8. См.: *Аверинцев С.С.* Символ // КЛЭ. Т. 7, стб. 827.

9. Платон. Федр. В переводе А.Н. Егунова: «Извини меня, добрый друг, я ведь любознателен, а местности и деревья ничему не хотят меня научить, не то что люди в городе» (*Платон.* Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1970. С. 163).

10. *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. М., 1973.

11. *Гумбольдт В.* О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человеческого рода // *Звегинцев В.А.* История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. Ч. 1. М., 1964. С. 85—87.

12. *Кожин В.* Не соперничество, а сотворчество // Литературная газета. 1973. 31 окт.

13. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (см.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 19... С. 6—71).

Эйхенбаум Б.М.

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959) – литературовед, литературный критик, теоретик и историк культуры, один из ведущих представителей русской «формальной школы». Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета (1912); в 1914 году оставлен при университете на кафедре русского языка и словесности. После окончания университета преподавал литературу в гимназии, выступал в периодике Петербурга как литературный критик эстетико-философского направления. В 1918 году вступил в ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка), что предопределило его поворот к «конкретной филологии», прежде всего к поэтике. С 1918 года он профессор Петроградского (с 1924 года Ленинградского) университета; одновременно (с 1920) – один из руководителей Государственного института истории искусств (1920–1931).

В 1919 году Б.М. Эйхенбаум написал свою самую знаменитую статью, «Как сделана “Шинель” Гоголя», в которой практически продемонстрировал методы и приемы формального анализа конкретного литературного текста и сделал важное теоретическое открытие – феномен сказа – субъектной организации литературного произведения, обладающей своими речевыми, стилевыми, композиционными и интонационными особенностями. В это же время Эйхенбаум занимался изучением и других сторон поэтики – анализом стиха, типологией литературных жанров, задачами литературной критики. Вышли в свет его монографии, посвященные мелодике русского стиха, творчеству раннего Л. Толстого, М. Лермонтова, А. Ахматовой. Подчеркнутый объективизм анализа художественной формы Эйхенбаум полемически противопоставлял субъективизму эстетической эссеистики и символистам, политико-идеологической заданности ученым марксистской ориентации.

16 июля 1923 года в главной газете СССР – «Правде» – была опубликована статья члена Политбюро ЦК РКП(б) Л.Д. Троцкого «Формальная школа поэзии и марксизм», в дальнейшем вошедшая в его книгу «Литература и революция» (М., 1923; 1924). В ней «формальная школа» была квалифицирована не только как «поверхностная» и «реакционная», но и как «единственная теория, которая на советской почве за эти годы» «противопоставляет себя марксизму теоретически» (Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 130). Приписанная «формальной школе» оппозиционность марксизму как советской идеологии и единственно верной методологии научного анализа общественных явлений (включая культуру) сделала «формальную школу» главным философским оппонентом и классовым противником советской власти внутри страны. «Формальной школе» инкриминировались бытовая безыдейность, идеализм, замаскированная «поповщина», «эстетическая магия величия» (Там же. С. 144) и т. п. Использование формальных методов и приемов Троцкий считал допустимым лишь как прикладных инструментов анализа (статистические подсчеты, анализ этимологии, синтаксиса и т. п.). Эйхенбаум сразу понял, что главный упрек вождя состоял в том, что формалисты «не хотят мириться на вспомогательном, служебно-техническом значении своих приемов», претендуя на мировоззренческую роль.

Статья Троцкого прозвучала как команда, призывавшая к идеологическим проработкам и политическим преследованиям «формальной школы». Журнал «Печать и революция» организовал на своих страницах дискуссию о «формализме» (1924. Кн. 5). В ней выступили: от лица «формальной школы» – Б.М. Эйхенбаум; от имени советской гуманитарной науки – А.В. Луначарский, П.Н. Сакулин, П.С. Коган, Вал. Полянский [П.И. Лебедев]. От обсуждения вопросов методологии науки о литературе и искусстве (на что делал акцент Эйхенбаум) дискуссия перетекла в чисто политическое русло, а затем и перешла на личности. Завершил дискуссию «теоретик партии» Н.И. Бухарин (Красная новь. 1925. Кн. 3). Все оппоненты осудили «формалистов», обозвав их «эсерствующей и меньшевистствующей интеллигенцией», «врагами марксизма», а «формальный метод» – «реакционным», «особой болезнью спецовского гурманства», «самообороной от марксизма», «кадетизмом». Эйхенбаум сдержанно объяснил, что в отличие от марксистов «формалисты» изучают не «социальное содержание» литературы, а само искусство слова, не политический «генезис» литературных явлений, а их эволюцию в истории культуры. В результате социологического подхода к изучению литературы, писал ученый, происходит подмена: вместо произведения искусства осмысливается его тенденциозная интерпретация, во многом привнесенная самим интерпретатором; литература превращается в «иллюстрацию» или «эстетический придаток» политики и идеологии; рассматривается лишь содержание искусства, а не оно само; различные феномены культуры унифицируются в качестве явлений социальных, вне анализа их формы. Марксизм, отмечал он, экстраполирует общие социально-экономические проблемы в область искусства, тем самым игнорируя его специфику, и совершает над ним насилие, схоластически перенося «общие схемы» из одной научной области в другую. Но противопоставлять марксизм и «формализм», по мнению Эйхенбаума, некорректно: марксизм – это «философско-историческое учение», а «формализм» – «система частной науки» (как теория относительности). Не менее показательным отождествлением марксистами поэтики как науки о поэтическом языке и самой поэзии, характерное для статей Троцкого и Бухарина. «Исторический параллелизм разных рядов культуры», писал ученый, не может быть превращен в «функциональную (причинно-следственную) связь», иначе как схематично и тенденциозно.

На марксистскую критику философ ответил новыми трудами. В книге «О литературном бытие» (Л., 1927) ученый, опираясь на биографические факты творчества Толстого, Лермонтова, Некрасова и др. русских классиков, построил своеобразную «социологию литературы», отвечающую на вопрос, «как быть писателем» в каждую конкретно-историческую эпоху. Такое понимание социологии литературы расходилось с общепринятым советским взглядом на нее, заключавшимся в приложении догм исторического материализма к истории литературы. Другим опытом достижения целостного стиля культурной деятельности стала книга Б.М. Эйхенбаума «Мой современник» (Л., 1929), представлявшая научно-беллетристический жанр. Последним шансом ученого изложить свою оригинальную научную концепцию стал сборник его статей «Литература: Теория. Критика. Полемика» (Л., 1929).

В статье «Теория “формального метода”» (1925) Борис Михайлович бросил «прощальный взгляд» на теоретические достижения формалистов как представителей литературной науки. По существу, написанный им обзор трудов – собственных и своих товарищей по «формальной школе» (Р. Якобсона, Л. Якубинского, В. Шкловского, О. Брика, Б. Томашевского, Ю. Тынянова, отчасти В. Жирмунского и др.) – представлял собой своего рода отчет школы о проделанной научной работе. Ученый подчеркивал новизну этих исследований – по сравнению с предшественниками: А.А. Потебней, А.Н. Веселовским, А. Белым,

В. Брюсовым, К. Чуковским и не упоминаемыми по цензурным соображениям Д. Мережковским и Ю. Айхенвальдом. Сознательно игнорируя политические наветы противников, отказываясь от претензий создать особую эстетическую теорию и научную методологию, Б.М. Эйхенбаум перечислял реальные заслуги представителей формального метода: в изучении поэтического языка в отличие от практического («прозаического»), в том числе специфики стихотворного языка, роли звуковых повторов, ритмики и метрики в стихе и прозе; в анализе сюжета и фабулы, сказа, поэтики жанров, соотношения материала и формы; в осмыслении путей литературной эволюции, вызванной текучестью и изменчивостью самой формы и различными функциями митого или иноприема, борьбой старого и нового, нередко принимающей форму пародии, полемикой старших и младших литературных школ, взаимодействием жанров – в том числе «второстепенной» и «массовой» литературы; в изучении «литературного факта» и «литературного быта», позволяющих понять литературу как «своеобразное социальное явление» – именно в его своеобразии.

Однако никакая осторожность и корректность самопрезентации Б.М. Эйхенбаума «формального метода» не могли компенсировать его «чужеродность» марксизму. После начала 1930-х упоминание «формальной школы», как и работа в русле «формализма» стали опасными и ассоциировались с «левым» или «правым» уклонами в советской культуре. Ученый сознательно ушел в традиционную филологию, посвятив себя истории русской литературы XIX века и текстологии. Он выступал как редактор и комментатор собраний сочинений Лермонтова, Тургенева, Некрасова, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина. Но «формалистическое» прошлое продолжало преследовать ученого, как позорное клеймо «антимарксиста». В 1936 г., в разгар кампании против формализма ему пришлось «каяться» и признаваться в ошибках. В 1949 году – в связи с развязанной кампанией против космополитизма – Б.М. Эйхенбаума уволили из Пушкинского дома (по болезни) и Ленинградского университета (за ошибки в работе), практически перестали печатать. Правда, в 1956 году ему разрешили вернуться в Пушкинский дом. Последние книги Б.М. Эйхенбаума – третья в цикле исследований о творчестве Л. Толстого, посвященная деятельности писателя в 1870-е годы, и сборник «Статей о Лермонтове» – вышли уже посмертно (1960 и 1961), в сильно сокращенном виде.

И.В. Кондаков

Теория «формального метода»

Так называемый «формальный метод» образовался не в результате создания особой «методологической» системы, а в процессе борьбы за самостоятельность и конкретность литературной науки. Понятие «метода», вообще, несоответственно расширилось и стало обозначать слишком многое. Принципиальным для «формалистов»¹ является вопрос не о методах изучения литературы, а о литературе как предмете изучения. Ни о какой методологии мы, в сущности, не говорим и не спорим. Мы говорим и можем говорить только о некоторых теоретических принципах, подсказанных нам не той или другой готовой методологической

или эстетической системой, а изучением конкретного материала в его специфических особенностях. Теоретические и историко-литературные работы формалистов выражают эти принципы достаточно определенной определенностью, но вокруг них за эти 10 лет накопилось так много новых вопросов и старых недоразумений, что не мешает сделать попытку некоторой их сводки – не в виде догматической системы, а в виде исторического итога. Важно показать, как началась работа формалистов и как и в чем она эволюционирует.

Момент эволюции очень важен в истории формального метода. Наши противники и многие из наших последователей упускают это из виду. Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему «формализма», которая служит для выработки терминов, схем и классификаций. Эта система очень удобна для критики, но совершенно не характерна для формального метода. Никакой такой готовой системы или доктрины у нас не было и нет. В своей научной работе мы ценим теорию только как рабочую гипотезу, при помощи которой обнаруживаются и осмысливаются факты, т. е. осознаются как закономерные и становятся материалом для исследования. Поэтому мы незанимаемся определениями, которых так жаждут эпигоны, и не строим общих теорий, которые так любезны эклектикам. Мы устанавливаем конкретные принципы и держимся их в той мере, в какой они оправдываются на материале. Если материал требует усложнения или изменения мы их усложняем или изменяем. В этом смысле мы достаточно свободны от собственных теорий, как и должна быть свободна наука, поскольку есть разница между теорией и убеждением. Готовых наук нет – наука живет не установлением истин, а преодолением ошибок.

Задача этой статьи – не полемическая. Первоначальный период научной борьбы и журнальной полемики закончен. На такого рода «полемику», какой удостоила меня «Печать и Революция» (1924 год, № 5), можно отвечать только новыми научными работами. Главная моя задача – показать, как формальный метод, постепенно эволюционируя и расширяя область изучения, совершенно выходит за пределы того, что обычно называется методологией, и превращается в особую науку о литературе как о специфическом ряде фактов. В пределах этой науки возможно развитие самых разнообразных методов, если только при этом в центре внимания остается специфичность изучаемого материала. Таково было, в сущности, стремление формалистов с самого начала, и именно такой смысл имела их борьба со старыми традициями. Присвоенное этому движению и прочно утвердившееся за ним название «формального метода» следует понимать условно – как исторический термин и не исходить из него как из действи-

тельного определения. Для нас характерен не «формализм», как эстетическая теория, и не «методология», как законченная научная система, а только стремление к созданию самостоятельной литературной науки на основе специфических свойств литературного материала. Нам нужно только теоретическое и историческое осознание фактов словесного искусства, как такового.

I

Представителей формального метода неоднократно и с разных сторон упрекали в неясности или в недостаточности их принципиальных положений – в равнодушии к общим вопросам эстетики, психологии, философии, социологии и т.д. Упреки эти, несмотря на их качественные различия, одинаково справедливы в том отношении, что они правильно схватывают характерный для формалистов и, конечно, не случайный отрыв как от «эстетики сверху», так и от всех готовых или считающих себя такими общих теорий. Этот отрыв (особенно от эстетики) – явление более или менее типичное для всей современной науки об искусстве. Оставив в стороне целый ряд общих проблем (вроде проблемы красоты, цели искусства и т.д.), она сосредоточилась на конкретных проблемах искусствознания (Kunstwissenschaft). Заново, вне связи вообще-эстетическими предпосылками, выдвинулся вопрос о понимании художественной «формы» и ее эволюции, а отсюда – целый ряд конкретных теоретических и исторических вопросов. Явились характерные лозунги – вроде Вёльфлиновского «история искусства без имен» (Kunstgeschichte ohne Namen), характерные опыты конкретного анализа стилей и приемов – вроде «опыта сравнительного изучения картин» К. Фолля. В Германии именно теория и история изобразительных искусств, наиболее богатая опытом и традициями, заняла центральное положение в искусствознании и стала оказывать влияние как на общую теорию искусства, так и на отдельные науки – в частности, например, на изучение литературы².

В России, очевидно в силу местных исторических причин, аналогичное положение заняла литературная наука.

Формальный метод обратил на себя общее внимание и стал одним из злободневных вопросов, конечно, не по своим частным методологическим особенностям, а по своему принципиальному отношению к вопросу о понимании и изучении искусства. В работах формалистов резко выступали такие принципы, которые нарушали казавшиеся устойчивыми традиции и «аксиомы» не только науки о литературе, но и науки об искусстве в целом. Благодаря этой остроте принципов расстояние между частными проблемами литературной науки и общими проблемами искусство-

знания сократилось. Выдвинутые формалистами и поставленные в основу их работ понятия и принципы, при всей их конкретности, острее своим естественным направлением в сторону теории искусства вообще. Возрождение поэтики, совершенно вышедшей из употребления, имело, поэтому вид не простого восстановления частных проблем, а набега на всю область искусствознания. Положение это создано в результате целого ряда исторических событий, на которых самые главные – кризис философской эстетики и крутой перелом в искусстве (в России резче и определеннее всего в поэзии). Эстетика оказалась голой, а искусство намеренно предстало обнаженным – во всей условности примитива. Формальный метод и футуризм оказались исторически связанными между собой.

Но этот общий исторический смысл выступления формалистов составляет особую тему – здесь мне важно говорить о другом, поскольку я имею в виду дать представление об эволюции принципов и проблем формального метода и о положении его в данный момент.

Ковремени выступления формалистов «академическая» наука, совершенно игнорировавшая теоретические проблемы и вяло пользовавшаяся устарелыми эстетическими, психологическими и историческими «аксиомами», настолько потеряла ощущение собственного предмета исследования, что самое ее существование стало призрачным. С ней почти не приходилось бороться: не зачем было ломиться в двери, потому что никаких дверей не оказалось – вместо крепости мы увидели проходной двор. Теоретическое наследие Потебни и Веселовского, перейдя к ученикам, осталось лежать мертвым капиталом – сокровищем, к которому боялись прикоснуться и тем самым обесценивали его значение. Авторитет влияния постепенно перешло от академической науки к науке, так сказать, журнальной – к работам критиков и теоретиков символизма. Действительно, в годы 1907-12 гораздо большее влияние имели книги и статьи Вяч. Иванова, Брюсова, А. Белого, Мережковского, Чуковского и пр., чем ученые исследования и диссертации университетских профессоров. За этой «журнальной» наукой, при всей ее субъективности и тенденциозности, стояли те или другие теоретические принципы и лозунги, усиливаемые опорой на новые художественные течения и их пропаганду. Естественно, что для молодого поколения такие книги, как «Символизм» А. Белого (1910 г.), значили неизмеримо больше, чем беспринципные монографии историков литературы, лишённые всякого научного темперамента, всякой точки зрения.

Вот почему – когда назрела историческая встреча двух поколений, на этот раз чрезвычайно напряженная и принципи-

альная, она определилась не по линии академической науки, а по линии этой журнальной науки – по линии теорий символистов и методов импрессионистической критики. Мы вступили в борьбу с символистами, чтобы вырвать из их рук поэтику и, освободив ее от связи с их субъективными эстетическими и философскими теориями, вернуть ее на путь научного исследования фактов. Воспитанные на их работах, мы с тем большей ясностью видели их ошибки. Определившееся к этому времени восстание футуристов (Хлебников, Крученых, Маяковский) против поэтической системы символизма было опорой для формалистов, потому что придавало их борьбе еще более актуальный характер.

Основным лозунгом, объединившим первоначальную группу формалистов, был лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами. Раскол среди теоретиков символизма (1910–11 гг.) и появление акмеистов подготовили почву для решительного восстания. Все компромиссы должны были быть устранены. История требовала от нас настоящего революционного пафоса – категорических тезисов, беспощадной иронии, дерзкого отказа от каких бы то ни было соглашательства. При этом важно было противопоставить субъективно-эстетическим принципам, которыми вдохновлялись в своих теоретических работах символисты, пропаганду объективно-научного отношения к фактам. Отсюда – новый пафос научного позитивизма, характерный для формалистов: отказ от философских предпосылок от психологических и эстетических истолкований и т.д. Разрыв с философской эстетикой и идеологическими теориями искусства диктовался самым положением вещей. Надо было обратиться к фактам и, отойдя от общих систем и проблем, начать с середины – с того пункта, где нас застаёт факт искусства. Искусство требовало, чтобы к нему подошли вплотную, а наука – чтобы ее сделали конкретной.

II

Принцип спецификации и конкретизации литературной науки явился основным для организации формального метода. Все усилия направились на то, чтобы прекратить прежнее положение, при котором, по словам А. Веселовского, литература была «*res nullius*». Именно это и сделало позицию формалистов столь непримиримой по отношению к другим «методам» и столь неприемлемой для эклектиков. Отрицая эти «другие» методы, формалисты на самом деле отрицали и отрицают не методы, а беспринципное смешение разных наук и разных научных проблем. Основное их утверждение состояло и состоит в том, что предме-

том литературной науки, как таковой, должно быть исследование специфических особенностей литературного материала, отличающих его от всякого другого, хотя бы материал этот своими вторичными, косвенными чертами давал повод и право пользоваться им, как подсобным, и в других науках. С полной определенностью это было формулировано Р.Якобсоном («Новейшая русская поэзия». Набросок первый. Прага, 1921. стр. 11): «предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем, до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу – быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам – истории философии, истории культуры, психологии и т.д., и что последние могут естественно использовать и литературные памятники, как дефектные, второстепенные документы».

Для того, чтобы осуществить на деле и укрепить этот принцип спецификации, не обращаясь к умозрительной эстетике, надо было сопоставить литературный ряд с другим рядом фактов, выбрав из беспредельного разнообразия существующих рядов тот, который, соприкасаясь с литературным, вместе с тем отличался бы по функциям. Таким методологическим приемом являлось сопоставление «поэтического» языка с языком «практическим», разработанное в первых сборниках «Опяза» (статьи Л. Якубинского) и послужившее исходным принципом работы формалистов над основными проблемами поэтики. Так, вместо обычной для литературоведов ориентации на историю культуры или общественности, на психологию или эстетику и т.д. у формалистов явилась характерная для них ориентация на лингвистику, как на науку, по материалу своего исследования соприкасающуюся с поэтикой, но подходящую к нему с иной установкой и с иными задачами. С другой стороны, лингвисты тоже заинтересовались формальным методом, поскольку факты поэтического языка, обнаруживающиеся при сопоставлении его с практическим, могли рассматриваться в сфере чисто лингвистических проблем, как факты языковые вообще. Получилось нечто аналогичное тем отношениям взаимного пользования и разграничения, какие существуют, например, между физикой и химией. На этом фоне заново ожили и получили новый смысл проблемы, некогда поставленные Потембней и принятые его учениками на веру.

Сопоставление поэтического языка с практическим в общей форме было сделано Л. Якубинским в его первой статье – «О звуках стихотворного языка» («Сборник по теории поэтического языка». Выпуск первый. Птгр. 1916) – и разница сформулирована следующим образом: «Явления языка должны быть классифицированы с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своими языковыми представлениями в каждом данном случае. Если говорящий пользуется ими с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой практического языка (языкового мышления), в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план (хотя может и не исчезать вовсе) и языковые представления приобретают самоценность».

Установление этой разницы было важно не только для построения поэтики, но и для понимания тенденций футуристов к «заумному языку», как и предельному обнажению «самоценности», частично наблюдаемому в детском языке, в глоссолалии сектантов и пр. «Заумные» опыты футуристов получали большое принципиальное значение, как демонстрация против символизма, не решавшегося идти дальше «инструментовки», аккомпанирующей смыслу, и опошлявшего, таким образом, роль звуков в стиховой речи. Вопрос о звуках в стихе приобрел особую остроту – именно в этом пункте формалисты, объединяясь с футуристами, лицом к лицу сталкивались с теоретиками символизма. Естественно, что первый бой был дан формалистами именно на этих позициях: вопрос о звуках нужно было пересмотреть, прежде всего, чтобы противопоставить философскими и эстетическими тенденциям символистов систему точных наблюдений и сделать надлежащие научные выводы. Отсюда – самый состав первого сборника, целиком посвященного проблеме звуков и «звукового языка».

Рядом с Якубинским Виктор Шкловский, в статье «О поэзии и заумном языке», показывал на целом ряде разнообразных примеров, что «людям нужны слова и вне смысла». Заумность обнаруживалась как распространенный языковой факт и как явление, характерное для поэзии: «Поэт не решается сказать «заумное слово», обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов». В статье Шкловского, между прочим, центр вопроса переносится с чисто-звуковой, акустической плоскости, дававшей повод для импрессионистических истолкований связи между звуком и описываемым предметом или изображаемой эмоцией, на

плоскость произносительную, артикуляционную: «В наслаждении ничего не значащим «заумным словом», несомненно, важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией». Вопрос об отношении к заумному языку приобрел, таким образом, значение серьезной научной проблемы, освещение которой способствует уяснению многих фактов стиховой речи вообще. Шкловский так и формулировал общий вопрос: «Если мы впишем, как требование для слова как такового, то, что оно должно служить, для обозначения понятия, вообще быть значимым, то, конечно, «заумный язык» отпадает, как что-то внешнее относительно языка. Но отпадает не один; приведенные факты заставляют подумать, имеют ли и в не явно-заумной, а в просто поэтической речи слова всегда значение, или это мнение – только фикция и результат нашей невнимательности».

Естественным выводом из всех этих наблюдений и принципов было то, что поэтический язык не есть только язык «образов» и что звуки в стихе вовсе не являются только элементами внешнего благозвучия и не играют только роль «аккомпанемента» смыслу, а имеют самостоятельное значение. Намечался пересмотр общей теории Потебни, построенной на утверждении, что поэзия есть «мышление образами». Это понимание поэзии, принятое теоретиками символизма, обязывало относиться к звукам стиха, как к «выражению» чего-то за ним стоящего, и интерпретировать их либо как звукоподражание, либо как «звукопись». Особенно типичны были в этом отношении работы А. Белого, нашедшего в двух строках Пушкина полное «живописание звуками» того, как шампанское переливается из бутылки в бокал, а в повторении группы рдту Блока – «трагедию отрезвления»³. Такие попытки «объяснения» аллитераций, стоявшие на границе пародии, должны были вызваться нашей стороны принципиальный отпор и попытку показать на материале, что звуки в стихе существуют вне всякой связи образом и имеют самостоятельную речевую функцию.

Статьи Л. Якубинского служили лингвистическим обоснованием «самоценности» звуков в стихе. Статья О. Брика «Звуковые повторы» («Сборн. по теории поэтич. языка». Вып. II. Птгр., 1917) показывала самый материал (на цитатах из Пушкина и Лермонтова) и располагала его по разным типовым группам. Выразив сомнение в правильности ходячего взгляда на поэтический язык как на язык «образов», Брик приходит к следующему выводу: «Как бы ни смотреть на взаимоотношение образа и звука, несомненно одно: звуки, созвучия не только эвфонический придаток, но результат самостоятельного поэтического устремления.

Инструментовка поэтической речи не исчерпывается внешними приемами благозвучия, а представляет из себя в целом сложный продукт взаимодействия общих законов благозвучия. Рифма, аллитерация и пр. только видимое проявление, частный случай основных эфонических законов». В противоположность работам А. Белого, в статье Брика нет никаких истолкований смысла тех или других аллитераций, а высказывается только предположение, что явление повторов в стихе аналогично приему тавтологии в фольклоре, т.е. что повторение само по себе играет в этих случаях какую-то эстетическую роль: «По-видимому, мы имеем здесь различные формы проявления одного общего поэтического принципа, принципа простого сочетания, причем материалом сочетания служат или звуки слов, или их значение, или же и то и другое». Такое распространение одного приема на разнообразный материал очень характерно для начального периода работы формалистов. После статьи Брика вопрос о звуках стиха потерял свою специальную особую остроту и вошел в общую систему проблем поэтики.

III

Формалисты начали свою работу с вопроса о звуках стиха, как наиболее боевого и принципиального для того времени. За этим частным вопросом поэтики стояли, конечно, более общие тезисы, которые и должны были обнаружиться. Различение систем поэтического и прозаического языков, с самого начала определившее работу формалистов, должно было сказаться на постановке целого ряда основных вопросов. Понимание поэзии как «мышления образами» и вытекающая отсюда формула «поэзия = образности» явно не соответствовали наблюдаемым фактам и противоречили намеченным общим принципам. Ритм, звуки, синтаксис – все это при такой точке зрения оказывалось второстепенным, не характерным для поэзии и должно было выпадать из системы. Символисты, принявшие общую теорию Потебни, потому что она оправдывала господство образов-символов, не могли преодолеть и пресловутую теорию «гармонии формы и содержания», хотя она явно противоречила их же склонности к формальным экспериментам и опорочивала ее, придавая ей характер «эстетизма». Вместе с отходом от потебнианской точки зрения формалисты освобождали себя от традиционной соотносительности «форма-содержание» и от понимания формы как оболочки – как сосуда, в который наливается жидкость (содержание). Факты искусства свидетельствовали о том, что специфичность его выражается не в самых элементах, входящих в произведение, а в своеобразном пользовании ими. Тем самым понятие «формы» приобрело

иной смысл и не требовало рядом с собой никакого другого понятия, никакой соотносительности.

Еще до объединения в «Опоязе», в 1914 г., в эпоху демонстративных выступлений футуристов перед публикой, В. Шкловский издал брошюру «Воскрешение слова», в которой, частично ссылаясь на Потебню и Веселовского (вопрос об образности еще не имел тогда принципиального значения), выдвигал принцип осязаемости формы, как специфический признак художественного восприятия. «Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем. Мы не видим стен наших комнат, нам так трудно увидеть опечатку в корректуре, особенно если она написана на хорошо знакомом языке, потому что мы не можем заставить себя увидеть, прочесть, а не «узнать» привычное слово. Если мы захотим создать определение «поэтического» и вообще «художественного» восприятия, то несомненно натолкнемся на определение: «художественное» восприятие – это такое восприятие, при котором переживается форма (может – быть и не только форма, но форма непременно)». Ясно, что восприятие фигурирует здесь не как простое психологическое понятие (восприятие, свойственное тому или другому человеку), а как элемент самого искусства, вне восприятия не существующего. Понятие «формы» явилось в новом значении – не как оболочка, а как полнота, как нечто конкретно-динамическое, содержательное само по себе, вне всяких соотносительностей. В этом выражался решительный отход от принципов символизма, для которого «сквозь форму», должно было просвечивать нечто уже «содержательное». Тем самым преодолевался и «эстетизм», как любование некоторыми элементами формы, сознательно оторванными от «содержания».

Но этого было недостаточно для конкретной работы. Вместе с признанием различия между поэтическим и практическим языком и признанием того, что специфичность искусства выражается в особом пользовании материалом, нужно было конкретизировать принцип осязаемости формы так, чтобы он давал возможность войти в анализ самой формы, понимаемой как содержание. Нужно было показать, что осязаемость формы возникает в результате особых художественных приемов, заставляющих переживать форму. Статья В. Шкловского «Искусство, как прием» («Сборники по теории поэтического языка», вып. II. 1917), явившаяся своего рода манифестом формального метода, открыла перспективу для конкретного анализа формы. Здесь уже совершенно ясен отход от Потебни и потебнианства, а тем самым – и от теоретических принципов символизма. Статья начинается возражениями против основных положений Потебни об образности и об отношении образа к объекту. Шкловский указывает, между

прочим, на то, что образы почти неподвижны: «Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими. Образное мышление не есть во всяком случае то, что объединяет все виды искусства или даже все виды словесного искусства, не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии». Далее указывается на разницу между поэтическим и прозаическим образом. Поэтический образ определяется как одно из средств поэтического языка: параллелизму простому и отрицательному сравнению, повторению, симметрии, гиперболе и т. д. Понятие образа в двигалось в общую систему поэтических приемов и теряло свою господствующую в теории роль. Вместе с тем отвергался принцип художественной экономии, прочно утвердившийся в теории искусства. В противовес ему, выдвинуты прием «остранения» и прием затрудненной формы, «увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен». Искусство понимается как способ разрушения автоматизма в восприятии, целью образа признается не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнавания». Отсюда – обычная связь образа с остранением.

Разрыв в потебнианстве окончательно сформулирован В. Шкловским в статье «Потебня» (Поэтика. «Сборники по теории поэтического языка». Птгр., 1919). Еще раз повторено, что образность, символичность не составляют специфического отличия поэтического языка от прозаического (практического): «Язык поэтический отличается от языка прозаического осязательностью своего построения. Ощущаться может или акустическая, или произносительная, или же семасиологическая сторона. Иногда же осязательно не строение, а построение слов, расположение их. Одним из средств создать осязательное, переживаемое в самой своей ткани построение является поэтический образ, но только одним из средств... Создание научной поэтики должно быть начато с фактического, на массовых фактах построенного, признания, что существуют «поэтический» и «прозаический» языки, законы которых различны, и с анализа этих различий».

Эти статьи следует считать итогом начального периода работы формалистов. Главное достижение этого периода заклю-

чалось в установлении ряда теоретических принципов, послуживших рабочими гипотезами для дальнейшего конкретного исследования фактов, и в преодолении ходячих теорий, построенных на потебнианстве. Как видно из приведенных статей, основные усилия формалистов были направлены не на изучение так называемой «формы» и не на построение особого «метода», а на обоснование того, что словесное искусство должно изучаться в его специфических чертах и что для этого необходимо исходить из различных функций поэтического и практического языка. Что касается «формы», то формалистам было важно только повернуть значение этого запутанного термина так, чтобы он не мешал постоянной своей ассоциацией с понятием «содержания», еще более запутанным и совершенно ненаучным. Важно было уничтожить традиционную соотносительность и тем самым обогатить понятие формы новыми смыслами. В дальнейшей эволюции гораздо большее значение имело понятие «приема», потому что оно прямо вытекало из признания разницы между поэтическим и практическим языками.

IV

Предварительная стадия теоретической работы была пройдена. Были намечены общие теоретические принципы, при помощи которых можно было ориентироваться в фактах. Теперь нужно было подойти ближе к материалу и конкретизировать самые проблемы. В центре стояли вопросы теоретической поэтики, только в общем виде намеченные в первых работах. От вопроса о звуках стиха, имевшего, в сущности, значение иллюстрации к общему положению о разнице между поэтическим и практическим языками, надо было перейти к общей теории стиха; от вопроса о приеме вообще – к изучению приемов композиции, к вопросу о сюжете и т.д. Рядом с вопросом о Потебне, выросал вопрос об отношении к воззрениям А. Веселовского и к его теории сюжета.

Естественно, что в этот момент литературные произведения брались формалистами только как материал для проверки и утверждения теоретических тезисов – вне вопроса о традициях, об эволюции и пр. Важно было добиться, возможно, более широкого охвата материала, установить своего рода «законы» и произвести предварительный обзор фактов. Таким путем формалисты освобождали себя от необходимости прибегать к абстрактным предпосылкам и, с другой стороны, овладевали материалом, не теряясь в деталях.

Особенное значение в этот период имеют работы В. Шкловского по теории сюжета и романа. На самом разнообразном материале – сказки, восточные повести, «Дон Кихот» Сервантеса, Тол-

стой, «Тристрам Шенди» Стерна и пр. – Шкловский демонстрирует наличие особых приемов «сюжетосложения» и их связь с общими приемами стиля. Не касаясь подробностей, о которых следует говорить не в общей статье о формальном методе, а в специальных работах, я остановлюсь только на тех пунктах, которые имеют теоретическое значение в несвязи с вопросом о сюжете, как таковом, и от которых имеются следы в дальнейшей эволюции формального метода.

В первой из этих работ Шкловского – «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» («Поэтика» 1919) имелся целый ряд таких пунктов. Во-первых, самое утверждение наличия особых приемов сюжетосложения, иллюстрированное огромным количеством примеров, изменяло традиционное представление о сюжете, как о сочетании ряда мотивов, и переводило его из области тематических понятий в область понятий конструктивных. Тем самым понятие сюжета приобретало новый смысл, не совпадающий с понятием фабулы, а самое сюжетосложение естественно входило в сферу формального изучения, как специфическая особенность литературных произведений. Понятие формы обогащалось новыми признаками и, постепенно теряя свою прежнюю абстрактность, теряло вместе с тем свое принципиально-полемическое значение. Становилось ясно, что понятие формы постепенно начинало совпадать для нас с понятием литературы как таковой – с понятием литературного факта. Далее, большое теоретическое значение имело установление аналогии между приемами сюжетосложения и приемами стиля. Обычное для эпоса ступеньчатое построение оказывалось в одном ряду с звуковыми повторами, ставтологией, тавтологическим параллелизмом, повторениями и т.д. – как общий принцип словесного искусства, построенного на раздроблении, торможении.

Таким образом, три удара Роланда по камню («Песнь о Роланде») и подобные тройные повторения, обычные для сказочных сюжетов, сопоставляются, как однородные явления, с употреблением синонимов у Гоголя, с такими языковыми построениями, как «куды-муды», «плюшки-млюшки» и т.д. «Все эти случаи замедленного ступеньчатого построения обыкновенно не сводятся вместе, и каждому из таких случаев пытаются давать отдельное объяснение». Здесь ясно обнаруживается стремление утвердить единство приема на разнообразном материале. Здесь же произошло характерное столкновение с теорией Веселовского, прибегавшего в таких случаях не к теоретической, а к историко-генетической гипотезе, и объяснявшего эпические повторения механизмом первоначального исполнения (амебейное пение). Такого рода объяснение, даже если оно верно, как генетическое,

не уясняет этого явления, как факта литературного. Общая связь литературы с бытом, служившая для Веселовского и других представителей этнографической школы способом объяснения особенностей сказочных мотивов и сюжетов, не отвергается Шкловским, а только отводится в качестве объяснения этих особенностей как литературного факта. Генезис может уяснить только происхождение – не больше, а для поэтики важно уяснение литературной функции. При генетической точке зрения не учитывается именно прием, как своеобразное пользование материалом, – не учитывается отбор бытового материала, не учитывается его трансформация, его конструктивная роль, не учитывается, наконец, то, что быт исчезает, а литературная его функция остается не как простой пережиток, а как литературный прием, сохраняющий свое значение и вне связи с бытом. Характерно, что Веселовский впадает в противоречие с самим собой, считая авантюры греческого романа чисто стилистическим приемом.

«Этнографизм» Веселовского встретил естественный odpor стороны формалистов, как игнорирование специфичности литературного приема, как замена теоретической и эволюционной точки зрения точкой зрения генетической. Его взгляд на «синкретизм», как на явление только первобытной поэзии, порожденное бытом, подвергся позже критике в работе Б. Казанского «Идея исторической поэтики» (Поэтика. Временник Слов. От. Гос. Инст. Иск. ИЛНГР. «Академия», 1926); Казанский утверждает наличие синкретических тенденций в самой природе каждого искусства, в некоторые периоды проявляющихся особенно резко, и тем самым отвергает «этнографическую» точку зрения. Естественно, что формалисты не могли согласиться с Веселовским в тех случаях, когда он касался общих вопросов литературной эволюции. Из столкновения с потемнианством выяснились основные принципы теоретической поэтики; из столкновения с общими воззрениями Веселовского и его последователей должны были, естественно, определиться взгляды формалистов на литературную эволюцию и тем самым – на построение истории литературы.

Начало этому и было положено в той же статье Шкловского. Встретившись с формулой Веселовского, построенной на том же в широком смысле этнографическом принципе, – «Новая форма является для того, чтобы выразить новое содержание», – Шкловский выдвигает иную точку зрения: «произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, донего существовавшим формам... Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается, как параллель и противоположение какому-нибудь об-

разцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность». Для укрепления этого тезиса Шкловский пользуется указанием Б. Христиансена на особые «дифференциальные ощущения» или «ощущения различий» – этим обосновывается характерный динамизм искусства, выражающийся в постоянных нарушениях создаваемого канона. В конце статьи Шкловский приводит цитату из Ф. Брюнетьера, гласящую, что «из всех влияний, действующих в истории литературы, главное – влияние произведения на произведение», и что «не следует бесполезно умножать причины или, под предлогом того, что литература есть выражение общества, смешивать историю литературы с историей нравов. Это две совершенно разные вещи».

Этой статьей намечался, таким образом, выход из области теоретической поэтики в историю литературы. Первоначальное представление о форме осложнялось новыми чертами эволюционной динамики, непрерывной изменчивости. Переход истории литературы явился результатом не простого расширения тем исследования, а результатом эволюции понятия формы. Оказалось, что литературное произведение воспринимается не как изолированное – форма его ощущается на фоне других произведений, а не сама по себе. Тем самым формалисты окончательно вышли за пределы того «формализма», который понимается как изготовление схем и классификаций (обычное представление о формальном методе у мало осведомленных критиков) и который с таким усердием применяется некоторыми схоластами, всегда с радостью встречающими всякую догму. Этот схоластический «формализм» ни исторически, ни по существу не связан с работой «Опояза» – и мы за него не отвечаем, а наоборот, являемся самыми непримиримыми и принципиальными его врагами.

V

К вопросу об историко-литературной работе формалистов я перейду ниже, а теперь закончу обзор теоретических принципов и проблем, которые содержатся в работах «Опояза» более раннего периода. В статье Шкловского, о которой я уже говорил, есть еще одно понятие, сыгравшее большую роль в дальнейшем изучении романа, – понятие «мотивировки». Установление различных приемов сюжетосложения (ступеньчатое построение, параллелизм, обрамление, нанизывание и пр.) определил разницу между элементами конструкции произведения и элементами, образующими самый его материал, – фабулу, выбор мотивов, героев, идей и т.д. Эта разница особенно резко подчеркивалась в работах этого периода, потому что основной задачей было – уста-

новить единство того или другого конструктивного приема на самом разнообразном материале. Старая наука оперировала исключительно материалом, понимая его как «содержание» и относя все остальное к «внешней форме», интересной только для любителей, или вовсе неинтересной. Отсюда наивное и трогательное «эстетство» наших старых критиков и историков литературы, находивших в стихах Тютчева «небрежность формы», а у Некрасова или Достоевского – просто «плохую форму». Положение спасалось тем, что форма прощалась им за глубину мыслей или настроений. Естественно, что, в годы борьбы и полемики против такого рода традиций, формалисты направили все свои усилия на то, чтобы показать значение именно конструктивных приемов, а все остальное отодвинуть в сторону, как мотивировку. Говоря о формальном методе и его эволюции, надо все время иметь в виду, что многие принципы, выдвинутые формалистами в годы напряженной борьбы с противниками, имели значение не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостряемых в целях пропаганды и противоположения. Не учитывать этого факта и относиться к работам «Опояза» 1916–1921 гг., как к работам академического характера – значит игнорировать историю.

Понятие мотивировки дало формалистам возможность подойти еще ближе к литературным произведениям (в частности к роману и новелле) и наблюдать детали построения. Таково содержание двух следующих работ В. Шкловского – «Развертывание сюжета» и «Тристрам Шенди Стерна и теория романа» (отдельные издания «Опояза», 1921). В обеих работах Шкловский следит за отношением между приемом и мотивировкой – «Дон Кихот» Сервантеса и «Тристрам Шенди» Стерна берутся им вне проблем истории литературы, как материал для изучения конструкции новеллы и романа. «Дон Кихот» рассматривается, как переходный момент от сборника новелл (типа Декамерона) к роману с единым героем, построенному на приемном изыскании, мотивировкой для которого служит путешествие. Выбор именно этого романа обусловлен тем, что в нем прием и мотивировка еще не настолько сплелись, чтобы образовать вполне мотивированный, во всех частях спаянный роман. Материал часто просто вставлен, а не впаян – приемы сюжетосложения и способы развертывания конструкции материалом выступают резко, между тем как дальнейшее развитие конструкции идет в «сторону все более и более тесного вхождения вкрапленного материала в самое тело романа». На анализе того, «как сделан Дон Кихот», Шкловский, между прочим, показывает неустойчивость героя и приходит к выводу, что самый «тип» его явился «как результате действия построения романа». Так подчеркивалось господство

конструкции, сюжета над материалом.

Понятно, что для освещения такого рода теоретических проблем не вполне мотивированное искусство или нарочно уничтожающее мотивировку и обнажающее конструкцию служит наиболее подходящим материалом. Само существование произведений с нарочито обнаженной конструкцией должно говорить в пользу этих проблем, подтверждая важность их постановки и реальность их значения. Более того, самые эти произведения уяснялись именно в свете этих теоретических проблем и принципов. Так именно и случилось с «Тристрамом Шенди» Стерна. Роман этот, благодаря работе Шкловского, не только иллюстрировал теоретические положения, но и сам приобрел новый смысл и заново привлек к себе внимание. На фоне интереса к конструкции роман Стерна явился как современная вещь – о Стерне заговорили те, кто до тех пор не видел в его романе ничего кроме скучной болтовни или курьезов или смотрел на него с точки зрения пресловутого «сентиментализма», в котором Стерн повинен так же мало, как Гоголь – в «реализме».

Наблюдая у Стерна намеренное обнажение конструктивных приемов, Шкловский утверждает, что у него педализировано само строение романа: у него осознание формы, путем нарушения ее, и составляет содержание романа. В конце работы Шкловский формулирует разницу между сюжетом и фабулой. «Понятие сюжета слишком часто смешивают с описанием событий – с тем, что предлагаю условно назвать фабулой. На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления. Таким образом, сюжет “Евгения Онегина” не роман героя Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений... формы искусства объясняются своей художественной закономерностью, а не бытовой мотивировкой. Тормозя действие романа не путем введения разлучников, например, а путем простой перестановки частей, художник тем показывает нам эстетические законы, которые лежат за обоими приемами композиции».

В связи с вопросом о конструкции новеллы была написана и моя статья «Как сделана «Шинель» Гоголя» («Поэтика 1919»), ставящая рядом с проблемой сюжета проблему сказа – проблему конструкции на основе повествовательной манеры рассказчика. В статье этой я старался показать, что гоголевский текст «слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций», что слова и предложения выбираются и сцепляются у Гоголя по принципу выразительного сказа, при котором особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам» и т. д. С этой точки зрения разобрана композиция «Шинели», построенная на смене

комического сказа (с анекдотами, каламбурами и пр.) сентиментально-мелодраматической декламацией и придающая повести характер гротеска. В связи с этим конец «Шинели» трактуется как апофеоз гротеска – нечто вроде немой сцены «Ревизора». Традиционные рассуждения о «романтизме» и «реализме» Гоголя оказывались ненужными и ничего не уясняющими.

Проблема изучения прозы была, таким образом, сдвинута с мертвой точки. Определилась разница между понятием сюжета как конструкции и понятием фабулы как материала; выяснились типичные приемы сюжетосложения, благодаря чему открывалась перспектива для работы над историей и теорией романа; рядом с этим выдвинулась проблема сказа, как конструктивного принципа несюжетной новеллы. Влияние этих работ сказалось на целом ряде исследований, появившихся за последние годы и принадлежащих лицам, непосредственно с «Опоязом» не связанным.

VI

Вместе с расширением и углублением теоретических проблем шла естественная дифференциация работы – тем более, что в составе «Опояза» появились новые лица, до того времени работавшие отдельно или только начинавшие работать. Основная дифференциация шла по линии прозы и стиха. В противовес символистам, старавшимся в это время уничтожить и в теории и на практике границы между стихом и прозой и старательно выискивавшим для этого метр в прозе (А. Белый), формалисты настаивали на резком разграничении этих видов словесного искусства.

Из предыдущей главы видно, как интенсивно шла работа над изучением прозы. В этой области формалисты были зачинателями, если не считать некоторых западных работ, совпадавших с нами по отдельным наблюдениям над материалом (напр. W. Dibelius «Englische Romankunst», 1910 г.), но далеких от наших теоретических проблем и принципов. В работе над прозой мы чувствовали себя почти свободными от традиций. Со стихом дело обстояло несколько иначе. Огромное количество трудов западных и русских теоретиков, практически и теоретические эксперименты символистов, споры вокруг понятий ритма и метра, породившие в годы 1910–1917 целую особую литературу, наконец, появление новых стиховых форм у футуристов – все это не столько облегчало, сколько затрудняло изучение стиха и самую постановку проблем. Вместо возвращения к основным вопросам многие занимались специальными вопросами метрики или стремились к упорядочению накопленных систем и взглядов. Между тем теории стиха в широком смысле этого слова не было: не были теоретически осущены ни проблема стихового ритма, ни вопрос о связи ритма

с синтаксисом, ни вопрос о звуках стиха (формалисты указали только некоторые лингвистические предпосылки), ни вопрос о стиховой лексике и семантике и т.д. Иначе говоря, проблема стиха как такового оставалась, в сущности, неясной. Нужно было отойти от частных проблем метрики и подойти к стиху с какой-то более принципиальной точки зрения. Нужно было прежде всего поставить проблему ритма так, чтобы она не упиралась в метрику и захватила бы более существенные стороны стиховой речи.

Здесь, как и в предыдущей главе, я остановлюсь на проблеме стиха только в той мере, в какой разработка ее приводила к новым теоретическим взглядам на словесное искусство или на природу стиховой речи. Начало было положено работой О. Брика «О ритмико-синтактических фигурах», прочитанной в 1920 г. в «Опоязе» и оставшейся не только не напечатанной, но даже, кажется, и не написанной. Работа эта демонстрировала наличие в стихе устойчивых синтаксических образований, неразрывно связанных с ритмом. Тем самым понятие ритма теряло свой абстрактный характер и вступало в связь с самой языковой тканью стиха – с фразой. Метрика отступала на второй план, сохраняя значение стиховой грамоты, азбуки. Этот шаг был так же важен для изучения стиха, как важно было для изучения прозы связать сюжет с конструкцией. Обнаружение ритмико-синтаксических фигур окончательно не подвергло сомнению понимание ритма как внешнего придатка, как чего-то остающегося на поверхности речи. Теория стиха становилась на пути разработки ритма как конструктивной основы стиха, определяющей собой все его элементы – как акустические, так и неакустические. Открывалась перспектива некой высшей теории стиха, по отношению к которой метрика должна была занять место элементарной пропедевтики. Символистам и теоретикам школы А. Белого, несмотря на все их усилия, не удавалось стать на этот путь. Именно потому, что для них вопросы метрики как таковой все-таки стояли в центре.

Однако работа Брика только намекала на возможность нового пути – сама по себе она, как и первая его статья («Звуковые повторы»), ограничивалась демонстрацией примеров и их распределением по группам. От нее можно было идти как в сторону новых проблем, так и в сторону простой классификации и каталогизации или систематики материала, по существу с формальным методом несвязанной. Именно к этому типу работ относится книга В. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» («Опояз», 1921). Неразделяя теоретических принципов «Опояза», Жирмунский заинтересовался формальным методом только как одной из возможных научных тем – как способом распределения материала по разным группам и рубрикам. При таком понимании

формального метода ничего другого, конечно, и нельзя сделать: берется какой-нибудь внешний признак, сточки зрения которого материал раскладывается по группам. Отсюда – неизменно классификационный и учебный характер всех теоретических работ Жирмунского. В общей эволюции формального метода работы этого типа не имеют принципиального значения, отмечая собою только тенденцию (исторически, очевидно, неизбежную) придать формальному методу академический характер. Не удивительно поэтому, что в дальнейшем Жирмунский совершенно отошел от «Опояза», о несогласии с принципами которого не раз заявлял в своих последующих работах (особенно в предисловии к переводу книжки О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии», 1923).

В некоторой связи с работой Брика о ритмико-синтаксических фигурах явилась моя книга «Мелодика стиха» («Опояз», 1922), подготовленная интересом к изучению стиха в его звучании и в этом отношении связанная с целым рядом западных работ (Сиверс, Саран и др.). Я исходил из того, что различие по стилям делается обычно на основе лексики – «Тем самым мы отступаем от стиха, как такового, и имеем дело с поэтическим языком вообще... Необходимо найти нечто, что было бы связано со стихотворной фразой и, вместе с тем, не уводило бы нас от стиха как такового – что стояло бы на границе между фонетикой и семантикой. Это «нечто» есть синтаксис. Ритмико-синтаксические явления рассматриваются здесь не сами по себе, а в связи с проблемой конструктивного значения стиховой и речевой интонации. Мне было особенно важно выдвинуть понятие доминанты, организующей тот или иной поэтический стиль, и обособить понятие «мелодики», как системы интонирования, от понятия общей «музыкальности» стиха. Исходя из этого, я предложил различать в лирике три основных стиля: декламативный (ораторский), напевный и говорной. Вся книга посвящена изучению мелодических особенностей напевного стиля – на материале лирики Жуковского, Тютчева, Лермонтова и Фета. Избегая готовых схем, я кончал книгу утверждением, что «в научной работе считаю наиболее важным не установление схем, а умение видеть факты. Теория необходима для этого, потому что именно при ее свете факты становятся видными, т. е. делаются, действительно, фактами. Но теории гибнут или меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются».

Традиция специально-метрических штудий еще продолжала действовать среди теоретиков, связанных с символизмом (А. Белый, В. Брюсов, С. Бобров, В. Чудовский и др.), но постепенно становилась на путь точных статистических вычислений и теряла свой принципиальный характер. В этом смысле большую роль сыграли метрические исследования Б. Томашевского, закончив-

шился его учебником «Русское стихосложение» (1924). Тем самым метрика отходила на второй план – как подсобная дисциплина с очень ограниченной сферой проблем, а на первый план выступала теория стиха в целом. Намеченное всем предыдущим ходом развития формального метода стремление расширить и обогатить представление о стиховом ритме, связав его с конструкцией самого стихового языка, сказалось уже на статье Б. Томашевского – «Пятистопный ямб Пушкина» (1919 г. – напечатано в сборн. «Очерки по поэтике Пушкина», Берлин, 1923), где сделана попытка выйти из области метра в язык. Отсюда – основное утверждение, направленное против А. Белого и его школы: «Задача ритма – не соблюдение фиктивных пеонов, а распределение экспираторной энергии в пределах единой волны – стиха». С полной принципиальной ясностью стремление это выражено в его же статье «Проблема стихотворного ритма» (Литературная Мысль», вып. II, 1922 г.). В этой статье прежде противопоставление метра и ритма преодолено тем, что понятие стихового ритма распространено на целый ряд языковых элементов, участвующих в построении стиха: рядом с ритмом «словесно-ударным» появляется ритм «интонационно-фразовый» и ритм «гармонический» (аллитерации и пр.). Тем самым понятие стиха становится понятием особой речи, которая не подгоняется под ту или иную метрическую форму, сопротивляясь ей и создавая «ритмические отклонения» (точка зрения, которую продолжает отстаивать В. Жирмунский в своей новой работе «Введение в метрику», 1925 г.), а целиком участвует в создании стиха. «Стихотворная речь есть речь организованная в своем звучании. Но поскольку звучание есть явление сложное, канонизации подвергается лишь один какой-нибудь элемент звучания. Так, в классической метрике канонизованным элементом звучания являются ударения, которые классическая метрика и подвергает нормируемому ее правилами упорядочению... Ностойт лишь немного поколебаться авторитету традиционных форм, как настойчиво появляется мысль, что природа стиха не исчерпывается этими первичными признаками, что живет стих также и вторичными признаками звучания, что наряду с метром есть ритм, который можно познать, что можно писать стихи, соблюдая только эти вторичные его признаки, что речь может звучать как стихотворная и без соблюдения метра». Утверждается важность понятия «ритмического импульса» (фигурировавшего уже в работе Брика) как общего ритмического задания: «Ритмические приемы могут в разной степени участвовать в создании художественно-ритмического впечатления, в отдельных произведениях может преобладать тот или иной прием; то или иное средство может быть доминантой. Установка на тот или иной ритмический прием определяет

характер конкретного ритма произведения, и с этой точки зрения стих можно классифицировать на акцентно-метрические (напр., описание боя в «Полтаве»), стихи интонационно-мелодические (стихи Жуковского), стихи гармонические (типичные для последних лет русского символизма)». Стиховая форма, так понятая, не противопоставляется какому-то, вне ее стоящему, «содержанию», с трудом в эту «форму» укладываемому, а понимается как подлинное содержание стиховой речи. Таким образом, самое понятие формы, как и в предыдущих работах, выступало в новом значении полноты.

VII

Новые проблемы общей теории и стихового ритма и языка выдвинуты в книге Р. Якобсона «О чешском стихе» («Сборн. по теории поэт. яз.», вып. V, 1923). Теории «безусловного соответствия стиха духу языка, непротивления формы – материалу» противопоставлена «теория организованного насилия поэтической формы над языком». В вопросе о различии между фонетикой языка практического и фонетикой языка поэтического внесена характерная поправка: указано, что диссимилиация плавных, которая, по словам Л. Якубинского, отсутствует в языке поэтическом в противоположность практическому⁴, возможна в обоих, но в практическом «обусловлена», а в поэтическом «так сказать, оцелена, т. е. это по существу два различных явления». Рядом с этим указано на принципиальную разницу между эмоциональными и поэтическим языком (о чем уже говорилось в первой работе Якобсона «Новейшая русская поэзия»): «Поэзия может использовать методы эмоционального языка, но только в своих целях. Это сходство между обеими языковыми системами и это пользование поэтического языка привычными для языка эмоционального средствами часто вызывает отождествление поэтического языка с эмоциональным. Такое отождествление ошибочно, ибо не учитывается коренное функционально-различие между обеими языковыми системами». В связи с этим Якобсон отвергает попытки Граммона и других исследователей стиха прибегать для объяснения звуковых построений к теории звукоподражания или к установлению эмоциональной связи между звуками и образами или идеями: «Звуковое построение не всегда звукообразное построение, а звукообразное построение не всегда пользуется методами эмоционального языка». Книга Якобсона тем и характерна, что все время выходит за пределы своей частной, специальной темы (просодия чешского стиха) и освещает общие вопросы теории поэтического языка и стиха. Так, в конце книги вставлена целая статья о Маяковском, дополняющая собой прежнюю работу Якобсона о Хлебникове.

В своей работе об Анне Ахматовой (1923 г.) я тоже стремился к пересмотру основных теоретических вопросов, связанных с теорией стиха: вопроса о ритме в связи с синтаксисом и интонацией, вопроса о звуках стиха в связи с артикуляцией, наконец, вопроса о стиховой лексике и семантике. Ссылаясь на подготовлявшуюся в это время книгу Ю. Тынянова, я указывал на то, что «попадая в стих, слово как бы вынимается из обыкновенной речи, окружается новой смысловой атмосферой, воспринимается на фоне не речи вообще, а речи именно стихотворной» и на то, что образование боковых смыслов, нарушающих обычные словесные ассоциации, представляет собой главную особенность стиховой семантики.

К тому времени, о котором я говорю, первоначальная связь формального метода с лингвистикой значительно ослабела. Дифференциация проблем настолько определилась, что в специальной поддержке со стороны лингвистики, особенно лингвистики психологического направления, мы уже не нуждались. Наоборот, некоторые работы лингвистов в области изучения поэтического стиля вызвали с нашей стороны принципиальные возражения. Появление в этот момент книги Ю. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (Academia, 1924) подчеркивала разницу между психологической лингвистикой и изучением поэтического языка и стиля. Книга эта открыла тесную связь между значением слов и самой стиховой конструкцией, заново обогатив представление о ритме стиха и выведя формальный метод на путь изучения не только акустических и синтаксических, но и смысловых особенностей стиховой речи. В предисловии Тынянов говорит: «Изучение стиха сделало за последнее время большие успехи; ему несомненно предстоит развитие в близком будущем в целую область, хотя планомерное начало этого изучения – у всех на памяти. Но в стороне от этого изучения стоит вопрос о поэтическом языке и стиле. Изучения в этой области обособлены от изучения стиха; получается впечатление, что и самый поэтический язык и стиль не связаны со стихом, от него не зависят. Понятие «поэтического языка», не так давно выдвинутое, претерпевает теперь кризис, несомненно, вызванный широтой, расплывчатостью объема и содержания этого понятия, основанного на психолого-лингвистической базе».

Среди общих вопросов поэтики, заново поднятых и освещенных этой книгой, большое принципиальное значение имеет вопрос о понимании «материала». В обиходе принято было противопоставлять это понятие понятию «формы», от чего теряли в своей значительности оба эти понятия, как бы заменяя собою только словесно-прежнее противопоставление «формы» и «содержания». На самом деле, как я уже говорил, понятие «формы» в устах фор-

малистов получило значение полноты и тем самым слилось с представлением о художественном произведении в его целом, не требуя для себя никаких противопоставлений кроме другого рода форм, не имеющих художественного значения. Тынянов указывает на то, что материал словесного искусства неоднороден и неоднозначен, что «один момент может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда низводятся до степени нейтрального реквизита». Отсюда вывод: «Понятие «материала» не выходит за пределы формы – оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами – ошибочно». При этом понятие формы осложнено признаками динамизма: «Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции. Форма литературного произведения должна быть осознана, как динамическая».

Что касается ритма, то он представлен здесь, как основной конструктивный фактор стиха, пронизывающий собой все его элементы. Объективным признаком стихового ритма установлены единство и теснота ритмического ряда, находящиеся в непосредственной связи друг с другом. Заново утверждена принципиальная разница между стихом и прозой: «ориентация стиха на прозу есть установка единства и тесноты ряда на необычном объекте и поэтому не сглаживает сущности стиха, а наоборот выдвигает его сновой силой... Будучи внесен в стиховой ряд, любой элемент прозы оборачивается в стихе своей иной стороной, функционально выдвинутой, и этим дает сразу два момента: подчеркнутый момент конструкции – момент стиха – и момент деформации необычного объекта». Далее поставлен вопрос о семантике: «не имеем ли мы в стихе деформированную семантику, которую поэтому нельзя изучать, отвлекая речь от ее конструктивного принципа?» На этот вопрос отвечает вся вторая часть книги, устанавливающая теснейшую связь между факторами ритма и семантики. Для словесных представлений оказывается решающим то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств: «Эти члены оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи; между словами возникает соотношение по положению», отсутствующее в прозе.

Тем самым отход формалистов от теории Потебни и связанных с ней выводов получил новое обоснование, а перед теорией стиха открылись новые перспективы. Работа Тынянова показала возможность захвата новых проблем и дальнейшей эволюции. Стало совершенно ясно и для посторонних «Опязу», что сущность

нашей работы не в установлении какого-то неподвижного «формального метода», и в изучении специфических особенностей словесного искусства; что дело идет не о методе, а о предмете изучения. Тынянов еще раз формулирует это: «предметом изучения, претендующего быть изучением искусства, должно являться то специфическое, что отличает его от других областей интеллектуальной деятельности, делая их своим материалом или орудием. Каждое произведение искусства представляет собой сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия».

VIII

Выше я уже отметил момент, когда рядом с теоретическими проблемами естественно возник вопрос движения и измене форм – т.е. вопрос о литературной эволюции. Возник он в связи с пересмотром взглядов Веселовского на сказочные мотивы и приемы, а ответ на него («новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму») явился, как следствие нового понимания формы. Форма, понимаемая как самое содержание, непрерывно изменяющееся в зависимости от предыдущих образцов, естественно требовала, чтобы мы подходили к ней без отвлеченных, раз навсегда приготовленных классификационных схем, а учитывали бы ее конкретный исторический смысл и значение. Образовалась своего рода двойная перспектива: перспектива теоретического изучения (как «Развертывание сюжета» Шкловского, как моя «Мелодика стиха»), стой или другой теоретической проблемой в центре и с привлечением к ней самого разнообразного материала, и перспектива исторического изучения – изучения литературной эволюции как таковой. Сочетание этих двух перспектив, явившееся органическим следствием развития формального метода, поставило перед ним ряд новых и очень сложных проблем, из которых многие в настоящее время еще не выяснились и даже не совсем определились.

Деловтом, что первоначальное стремление формалистов фиксировать тот или другой конструктивный прием и установить его единство на обширном материале сменилось стремлением дифференцировать это обобщенное представление, понять конкретную функцию приема в каждом данном случае. Это понятие функциональной значимости постепенно выдвинулось на первый план и заслонило собой первоначальное понятие приема. Такое дифференцирование собственных общих понятий и принципов характерно для всей эволюции формального метода. У нас нет таких общих догматических положений, которые связывали бы нас

по рукам и не пускали бы к фактам. Мы не ручаемся за свои схемы, если их попробуют приложить к неизвестным нам фактам, – факты могут потребовать изменений, усложнений, поправок. Работа на конкретном материале заставила нас заговорить о функциях и тем самым усложнить понятие приема. Теория сама потребовала выхода в историю.

Здесь мы опять столкнулись с традициями академической науки и с тенденциями критики. В наше студенческое время академическая история литературы ограничивалась, преимущественно, биографическим и психологическим изучением отдельных (конечно, только «великих») писателей. Исчезли даже прежние попытки строить историю русской литературы в целом, которые свидетельствовали о намерении привести в систему большой исторический материал. Однако, традиции таких построений (вроде «Истории русской литературы» А.Н. Пыпина) сохраняли свой научный авторитет, тем более сильный, что следующее поколение уже не решалось брать за такие обширные темы. Между тем в построениях этих главную роль играли такие общие и никому неясные понятия, как «реализм» или «романтизм» (при чем считалось, что реализм лучше романтизма), эволюция понималась, как постепенное совершенствование, как прогресс (от романтизма – к реализму), преемственность – как мирная передача наследства от отца к сыну, а литературы, как таковой, вообще не было – ее заменял материал, взятый из истории общественных движений, из биографии и пр.

Этот примитивный историзм, уводивший в сторону от литературы, вызвал со стороны теоретиков символизма и критиков естественный отказ от всякого историзма. Развилась литература импрессионистических этюдов и «силуэтов», широкой волной разлилась «модернизация» старых писателей, превращение их в «вечных спутников». История литературы молчаливо (а иногда и вслух) объявлялась ненужной.

Мы должны были разрушить академические традиции и ликвидировать тенденции журнальной науки. Против первых мы должны были выставить новое понимание литературной эволюции и самой литературы – вне понятий прогресса и мирной преемственности, вне понятий реализма и романтизма, вне постороннего для литературы, как специфического ряда явлений, материала. По отношению ко вторым мы должны были действовать указанием на конкретные исторические факты, на текучесть и изменяемость формы, на необходимость учитывать конкретные функции того или другого приема – одним словом, на разницу между литературным произведением как определенным историческим фактом и свободным толкованием его с точки зрения

современных литературных потребностей, вкусов или интересов. Таким образом, основной пафос нашей историко-литературной работы должен был быть пафосом разрушения и отрицания, каким были первоначальный пафос наших теоретических выступлений, уже позже принявший более спокойный характер разработки отдельных проблем.

Вот почему первые наши историко-литературные высказывания явились в форме почти произвольных тезисов, выставляемых в связи с каким-нибудь конкретным материалом. Частный вопрос неожиданно вырастал в общую проблему – теория сливалась с историей. В этом смысле характерны книжки Ю. Тынянова – «Достоевский и Гоголь» («Опояз», 1921) и В. Шкловского «Розанов» («Опояз», 1921).

Основной задачей Тынянова было – доказать, что «Село Степанчиково» Достоевского представляет собой пародию, что за первым ее планом скрывается второй – Гоголь и его «Переписка с друзьями». Но этот частный вопрос обрастает у него целой теорией пародии – как стилистического приема (стилизиция-пародия) и как одного из проявлений диалектической смены школ, имеющего большое историко-литературное значение. В связи с этим возникает вопрос о понимании «преемственности» и «традиции» и, таким образом, поднимаются основные проблемы литературной эволюции: «Когда говорят о «литературной традиции» или «преемственности»... , обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви – со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорей отправление, отталкивание от известной точки – борьба... Всякая литературная преемственность – есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов». Представление о литературной эволюции усложнилось указанием на борьбу, на периодические восстания и потерю, таким образом, свой старый смысл мирной постепенности. На этом фоне литературные отношения Достоевского к Гоголю предстали как отношение сложной борьбы.

В книжке Шкловского о Розанове развернулась, почти в виде отступлений от основной темы, тоже целая теория литературной эволюции, отразившая на себе происходившие в это время в «Опозе» деятельные обсуждения этого вопроса. Шкловский указывает, что литература движется вперед по прерывистой линии: «В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют не канонизованно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхель-

бекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина». В момент канонизации старшего искусства в нижнем слое создаются новые формы – «младшая линия», которая «врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брика), прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизирует темы и темпы «цыганского романа», а Чехов вводит «Будильник» в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа – это революция, нечто вроде появления нового класса. Но, конечно, это только аналогия. Победенная «линия» не уничтожается, не перестает существовать, она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паромиснова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того, в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли». Здесь же говорится о динамичности жанров, и самые книги Розанова истолковываются как зарождение нового жанра, как новый тип романа без связывающей его части мотивировки: «В области тематической для них характерна канонизация новых тем, а в области композиционной – обнажение приема». В связи с этой общей теорией вводится понятие о «диалектическом самосоздании новых форм», скрывающее в себе и аналогию с развитием других рядов культуры, и утверждение самостоятельности литературной эволюции. В упрощенном виде теория эта быстро пошла ходить по рукам и, как это всегда бывает, приняла вид простой и неподвижной схемы, очень удобной для критики. На самом деле мы имеем здесь только общий набросок эволюции, обставленный целым рядом сложных оговорок. От этого общего наброска формалисты перешли к более последовательной разработке историко-литературных проблем фактов, конкретизируя и усложняя первоначальные теоретические предположения.

IX

Естественно, что при своем понимании литературной эволюции, как диалектической смены форм, мы не прибегаем к помощи того материала, который занимал центральное положение в историко-литературных работах старого типа. Эволюцию литературы мы изучаем в той мере, в какой она носит специфический характер, и в тех границах, в которых она представляется

самостоятельной, независимой непосредственно от других рядов культуры. Иначе говоря, мы ограничиваем число факторов, чтобы не расплываться в бесконечном количестве неопределенных «связей» и «соответствий», которыми эволюция литературы как таковой, все равно не уясняется. Мы не вводим в свои работы вопросов биографии и психологии творчества, полагая, что эти проблемы, сами по себе очень серьезные и сложные, должны занять свое место в других науках. Нам важно найти в эволюции признаки исторической закономерности – поэтому мы оставляем в стороне все то, что с этой точки зрения представляется «случайным», не относящимся к истории. Нас интересует самый процесс эволюции, самая динамика литературных форм, насколько ее можно наблюдать на фактах прошлого. Центральной проблемой истории литературы является для нас проблема эволюции вне личности – изучение литературы как своеобразного социального явления. В связи с этим огромное значение для нас получает вопрос об образовании и смене жанров, а тем самым – «второстепенная» и «массовая» литература, поскольку она участвует в этом процессе. Здесь важно только отличать ту массовую литературу, которая подготавливает собой образование новых жанров от той, которая возникает в процессе их разложения и представляет собой материал для изучения исторической инерции.

С другой стороны, нас не интересует прошлое как такое, как индивидуально-исторический факт, – мы не занимаемся простой реставрацией той или другой эпохи, почему-нибудь нам понравившейся. История дает нам то, чего не может дать современность, – полноту материала. Но именно поэтому мы подходим к ней с некоторым запасом теоретических проблем и принципов, подсказанных нам отчасти фактами современной литературы. Отсюда – характерная для формалистов близкая связь с литературной современностью и сближение между критикой и наукой (в противоположность символистам, сближавшим науку с критикой, и прежним историкам литературы, большею частью державшимся в стороне от современности). Таким образом, история литературы для нас – не столько особый по сравнению с теорией предмет, сколько особый метод изучения литературы, особый разрез. Этим объясняется характер наших историко-литературных работ, всегда тяготеющих не только к историческим, но и к теоретическим выводам, – к постановке новых теоретических проблем и к проверке старых.

За годы 1922–1924 вышел целый ряд таких работ, а многие до сих пор остаются ненапечатанными по условиям современного рынка, и известны только по докладам. Назову главные: Ю. Тынянова – «Стиховые формы Некрасова», «Достоевский и Гоголь»,

«Вопрос о Тютчеве», «Тютчев и Гейне», «Архаисты и Пушкин», «ПушкиниТютчев», «Одакакдекламационныйжанр»; Б. Томашевского – «Гавририада» (главы о композиции и жанре), «Пушкин – читатель французских поэтов», «Пушкин» (современные проблемы историко-литературного изучения), «Пушкин и Буало», «Пушкин и Лафонтен»; мои книги – «Молодой Толстой», «Лермонтов» и статьи – «Проблемы поэтики Пушкина», «Путь Пушкина к прозе», «Некрасов». Сюда же надо присоединить историко-литературные работы, непосредственно с «Опоязом», не связанные, но идущие по той же линии изучения эволюции литературы, как специфического ряда: В. Виноградова – «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос», «Сюжет и архитектура романа Достоевского «Бедные люди», в связи с вопросом о поэтике «натуральной школы», «Гоголь и Жюль Жанен», «Гоголь и реальная школа», «Этюды о стиле Гоголя»; В. Жирмунского – «Байрон и Пушкин»; С. Балухатого – «Драматургия Чехова»; А. Цейтлина – «Повести о бедном чиновнике» Достоевского; К. Шимкевича – «Некрасов и Пушкин». Кроме того, участниками руководимых нами научных семинариев (в Университете и в Институте Истории Искусств) сделан ряд работ, напечатанных в сборнике «Русская проза» (Academia, 1926) – о Дале, Марлинском, Сенковском, Вяземском, Вельтмане, Карамзине, о жанре «путешествий» и др.

Говорить подробно об этих работах здесь, конечно, не место. Скажу только, что для всех этих работ типичен захват «второстепенных» писателей («окружение»), тщательное выяснение традиций, прослеживание изменений жанров и стилей и пр. В связи с этим оживают многие забытые имена и факты, опровергаются ходячие оценки, меняются традиционные представления и, главное, выясняется постепенно самый процесс эволюции. Разработка этого материала только начата. Перед нами – ряд новых задач: дальнейшее дифференцирование теоретических и историко-литературных понятий, привлечение нового материала, постановка новых вопросов и т.д.

Мне остается подвести некоторые общие итоги. Эволюция формального метода, которую я старался изобразить, имеет вид последовательного развития теоретических принципов – как бы вне индивидуальной роли каждого из нас. Действительно, «Опояз» осуществил на деле подлинный тип коллективной работы. Это произошло, по-видимому, по той причине, что мы с самого начала поняли свое дело как историческое, а не как личное дело того или другого из нас. В этом наша главная связь с эпохой. Эволюционирует сама наука – вместе с ней эволюционируем мы.

Укажу вкратце основные моменты эволюции формального метода за эти 10 лет:

1) От первоначального суммарного противопоставления поэтического языка практическому мы пришли к дифференцированию понятия практического языка по разным его функциям (Л. Якубинский) и к разграничению методов поэтического и эмоционального языка (Р. Якобсон). В связи с этой эволюцией мы заинтересовались изучением именно ораторской речи, как наиболее близкой из области практической, но отличающейся по функциям, и заговорили о необходимости возрождения рядом с поэтикой риторики (статьи о языке Ленина в «Лефе» № 1 [5] 1924 г. – Шкловского, Эйхенбаума, Тынянова, Якубинского, Казанского и Томашевского).

2) От общего понятия формы, в новом его значении, мы пришли к понятию приема, а отсюда – к понятию функции.

3) От понятия стихового ритма в его противопоставлении метру мы пришли к понятию ритма, как конструктивного фактора стиха в его целом, и тем самым – к пониманию стиха, как особой формы речи, имеющей свои особые языковые (синтаксические, лексические и семантические) качества.

4) От понятия сюжета как констуркции мы пришли к понятию материала как мотивировки, а отсюда – к пониманию материала как элемента, участвующего в конструкции в зависимости от характера формообразующей доминанты.

5) От установления единства приема на разнообразном материале мы пришли к дифференцированию приема по функциям, а отсюда – к вопросу об эволюции форм, т.е. к проблеме историко-литературного изучения.

Мы стоим перед целым рядом новых проблем.

Об этом ясно свидетельствует последняя статья Ю. Тынянова – «Литературный факт» («Леф» № 2 [6] 1925 г.). Здесь поставлен вопрос о характере отношений между бытом и литературой – вопрос, который многими «решается» со всем легкомыслием дилетантизма. На примерах показано, как быт становится литературой и как, наоборот, литература уходит в быт: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и жизни wpłyвает в центр новое явление».

Я недаром назвал свою статью «Теория формального метода», а дал, по-видимому, очерк его эволюции. У нас нет такой теории, которую можно было бы изложить в виде неподвижной, готовой системы. Теория и история слились у нас не только на словах, но и на деле. Мы слишком хорошо обучены самой историей, чтобы думать, что ее можно обойти. В тот момент, когда мы долж-

ны будем сами признать, что у нас имеется всеобъясняющая, приготовленная на все случаи прошедшего и будущего и потому не нуждающаяся в эволюции и неспособная к ней теория, – мы должны будем, вместе с тем, признать, что формальный метод окончил свое существование, – что дух научного исследования покинул его. Пока этого еще не случилось.

1925

*В кн.: Эйхенбаум Б.
Литература. Теория. Критика. Полемика.
Л., 1929. С. 116–148*

Примечания

1. Под формалистами я разумею в этой статье только ту группу теоретиков, которая объединилась в «Обществе изучения поэтического языка» (Опояз) и с 1916 г. начала издавать свои сборники.
2. Р. Унгер отмечает сильное влияние работ Вёльфлина на представителей «эстетического» направления в современной немецкой историко-литературной науке – О. Вальцеля и Ф. Штриха. См. его статью: *Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft* // *Die Literatur*. 1923, November. Heft 2. Ср. в книге О. Вальцеля: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin, 1923.
3. См. статьи А. Белого в сборниках «Скифы» 1917 г. и «Ветвь» 1917 г. и мою статью «О звуках в стихе» 1920 г., повторенную в сборнике статей «Сквозь литературу» (1924).
4. К этому времени Л. Якубинский уже сам указывал на чрезмерную суммарность понятия «практический язык» и необходимость расчленения его по функциям (разговорный, научный, ораторский и пр. – см. его статью: *О диалогической речи* // *Русская речь*. 1923).

Леви-Строс К.

Леви-Строс Клод (р. 1908) – французский антрополог, философ, эстетик, культуролог, социолог, один из основателей и главный представитель структурализма. В своих исследованиях опирается на идеи и методы структурной лингвистики, современной социологии, марксизма. Эстетика Леви-Строса в основном является переходной от традиционной, философской к современной, структурно-семиотической. В отличие от современных исследователей, включая структуралистов, он не приемлет искусство модернизма и авангарда, отдавая предпочтение искусству Средневековья и Раннего Возрождения. Имея музыкальное образование и являясь чутким ценителем музыки, Леви-Строс критически оценивает музыку после Стравинского, отвергает атональную, серийную и постсерийную музыку, с грустью смотрит на процесс разрушения музыкальной формы, начавшийся с Шёнберга.

При исследовании проблем культуры и искусства Леви-Строс испытывает сильное влияние Р. Вагнера, с которым его роднят общие интересы: мифы и музыка. Французский эстетик называет Вагнера «бесспорным отцом структурного анализа мифов», который к тому же первым осуществил этот анализ средствами музыки. Вагнеровское влияние на Леви-Строса проявляется даже в деталях. В частности, свой фундаментальный четырехтомный труд «Мифологические» (1964–1971), отрывок из которого предлагается читателю, он построил по аналогии с вагнеровской тетралогией «Кольцо Нибелунга», выделяя в нем увертюру, четыре части и финал, давая главам и разделам музыкальные названия (рондо, токката, фуга и т. д.). Глубокий интерес Леви-Строса к музыке проистекает из его убеждения в том, «что проблемы, поставленные и уже решенные в музыке, аналогичны проблемам, возникающим при анализе мифов». Он расширяет методологическую роль музыки и распространяет ее на все гуманитарное знание, считая, что «музыка является высшей тайной наукой человеку, над которой они быются и которая хранит ключ от их прогресса». Поэтому во многих его формулах и триадах, которые он создает в процессе исследований, центральное место занимает музыка. Первая такая триада – «природа – музыка – культура» – позволяет Леви-Стросу определить наиболее существенные свойства музыки. Подобно всякому языку, музыка играет опосредующую роль между природой и культурой. Вместе с тем именно она воплощает «гипердиалектику» природы и культуры, возводит между ними самый прочный мост. Она содержит в себе гораздо больше природы и культуры, чем все остальные искусства. Вторая триада – «миф – музыка – структурный анализ», которую можно представить как «миф – мелос – логос», позволяет французскому эстетике раскрыть историческую судьбу мифа. Он отмечает, что процесс рационализации привел к вытеснению мифа из современного общества. Однако его исчезновение не стало бесследным: одна половина распавшегося мифа – его формальная структура – нашла себя в современной музыке, а другая – смысловая и содержательная – в романе. Леви-Строс делает заключение: «Музыка и литература поделили между собой наследство мифа». Музыка – это душа умершего мифа, покинувшая его тело и воплотившаяся в звуки. Вместе

сформальными структурами музыка восприняла и его социальную роль. Особое место в размышлениях Леви-Строса о музыке занимает триада «музыка – миф – язык», через которую он рассматривает глубинные связи между тремя явлениями и их важные особенности. Он отмечает, что родство музыки и мифа обусловлено как их генетической связью, ибо классическая музыка вышла из мифа, так и тем, что музыка напоминает человеку о его физиологических, а миф – о его социальных корнях. Близость музыки и мифа опосредуется также их связью с языком. В определенной мере они являются «полупродуктами» языка: «музыка – это язык минус смысл», а миф тогда – это язык минус звук. Музыка также может быть определена как миф, закодированный вместо слов в звуки. Однако миф находится гораздо ближе к языку. Его можно рассматривать как партитуру, для исполнения которой нужен язык. В отличие от него исполнение музыкальной партитуры требует специальных инструментов и вокального пения. В предлагаемом анализе «Болеро» М. Равеля в той или иной мере проявились отмеченные выше особенности концепции Леви-Строса. Это касается идеи о родстве музыки и мифа, о мифологическом строении музыкального произведения, о важной социальной роли музыки в современном обществе. При проведении самого анализа «Болеро» французский эстетик опирается прежде всего на лингво-семиотический подход. В этом плане музыкальная пьеса предстает как исключительно сложная система разного рода оппозиций – между мелодией и двумя наслоенными друг на друга ритмами, темой и ответом, контртемой и контрответом, тональностью спокойной и тревожной, симметрией и асимметрией и т. д. Стремление к преодолению возникающих противоречий и противоположностей составляет внутреннюю движущую силу развития произведения. Осуществленный Леви-Стросом анализ «Болеро» Равеля и его музыкальная концепция в целом вызвали большой интерес и оживленные споры. Представители семиотики, в частности У. Эко, возражают против слишком жесткого переноса лингвистических понятий на музыку. В целом же оценки оказались положительными. Концепция К. Леви-Строса оказала большое влияние на развитие лингво-семиотического подхода к музыке.

Д.А. Силичев

«Болеро» Мориса Равеля*

*Музыка является высшей тайной наукой человека,
над которой они бьются и которая хранит
ключ от их прогресса.*

К. Леви-Строс

Вполне можно сказать, что музыка по-своему выполняет и сравнимую с мифологией роль. Музыкальное произведение, будучи мифом, закодированным вместо слов в звуки, содержит решетку дешифрования, матрицу отношений, которая фильтрует и организует переживаемый опыт, замещает его и пробуждает благотворную иллюзию того, что противоречия могут быть раз-

* *Levi-Strauss C. L'Homme nu. Paris, 1971.*

решены, а трудности преодолены. Отсюда вытекает следствие: по крайней мере, для данного периода западной цивилизации, в течение которого музыка берет на себя структуры и функции мифа, каждое произведение должно принимать теоретическую форму, искать и находить выход из трудностей, что, собственно говоря, составляет его тему. Если сказанное выше верно, то нельзя представить себе произведение, которое не выходило бы на проблему не стремилось к ее разрешению, понимая последний термин в более широком смысле, но соответствующем тому, который он имеет в музыкальном языке.

Поэтому не без удивления приходится читать под пером одного теоретика, который сам является композитором, что «Болеро» Равеля дает пример «процесса простой трансформации, развертывающегося в единственном направлении без поворотов к самому себе... редкий случай непрерывной и совершенно постоянной направленности... (идущей) от одного края к другому... (имеющих) между собой то общее, что они являются пределами, за которые в этом направлении невозможно выйти, и чтобы продолжать, надо просто вернуться назад» (Pousseur H., *Fragments theoretique sur la musique experimentale*, Bruxelles, 1970, p. 246). Такое описание в самом деле кажется чуждым всякой разумной идее, которую можно составить о музыке, а в данном случае никак не учитывает модуляцию, которая возникает к концу пьесы и вызывает у слушателя не только чувство завершения, но и дает окончательный ответ на поставленную с самого начала смутную проблему, по поводу которой в течение всего музыкального произведения тщетно воздвигалось и испытывалось несколько решений. Даже если Равель определял «Болеро» как инструментальное крещендо и предпочитал видеть в нем всего лишь экзерсис по оркестровке, ясно, что творение таит в себе совсем иное; в анализе произведений искусства — идет ли речь о музыке, поэзии или живописи — нельзя продвинуться достаточно далеко, если прислушиваться к словам их авторов, даже если они верят, что создали именно это.

Партитура делит «Болеро» на 18 сегментов, пронумерованных от [0] до [18], соответствующих стольким же высказываниям-гомологам, однако внутри них легко различимы более тонкие деления. Для удобства, хотя предлагаемая формула будет далеко не точной, произведение можно рассматривать, как нечто вроде «растянутой по плоскости» фуги, в которой различные линейно расположенные части просто следуют друг за другом, не продолжая и не накладываясь одна на другую. Тогда станут различимы тема и ее ответ, контр-тема и ее контр-ответ, занимающие по восемь тактов. Тема и ответ, контр-тема и контр-ответ повторя-

ются дважды, а в интервале между ними находятся два такта, когда ритм — непрерывный в течение всего произведения — выходит на первый план, поскольку мелодия оказывается как бы приостановленной; то же самое происходит после каждого окончания второго контр-ответа и перед каждым возвращением к теме. В итоге, следовательно, имеются две последовательности, образованные каждая из темы и ответа и повторяющиеся четыре раза, чередуясь с двумя другими последовательностями, образованными из контр-темы и контр-ответа и повторяющимися столько же раз; в конце произведения тема и ответ, контр-тема и контр-ответ следуют друг за другом без удвоения и выходят на модуляцию — и это можно уподобить стретте, но растянутой в плоскости, уплощенной. Последняя возникает внезапно за пятнадцать тактов до конца и разрешает девятое и последнее звучание контр-темы.

Двойная оппозиция темы и ответа, а также контр-темы и контр-ответа, включенная в главную оппозицию двух пар отрывков; редупликация при правильном чередовании этих пар, каждый раз отделенных друг от друга и от дополнительного отрывка интервалом из двух тактов, — таковы факторы, показывающие симметричное и явно бинарное членение. Помимо этого, в течение всего сочинения сохраняется бинарная и в некотором роде горизонтальная оппозиция, которая разворачивается одновременно на двух уровнях — мелодическом и ритмическом. Наконец, хотя такт в целом имеет размер в три четверти, слух часто колеблется между тремя и двумя. Из предшествующих замечаний уже выявляется фундаментальный аспект произведения: он заключается в двойственности между бинарным членением музыкальной речи и скандированным троичным размером, между сложной симметрией, превалирующей в композиции, и простой симметрией, доминирующей в теме.

Теперь рассмотрим присущую произведению горизонтальную оппозицию между мелодией и ритмом. В некотором роде она по-своему проявляет тот же вид двойственности. В противоположность мелодии, неравномерный арабеск которой нарушает правильность троичного размера благодаря частому обращению к синкопе, группа ударных, представленная поначалу барабаном, соблюдает эту правильность — в том, что касается партитуры. Однако на самом деле она таит в себе несколько видов бинарных формул: оппозицию двух ритмических мотивов, следующих друг за другом всегда в одном и том же порядке; имеющуюся внутри этих ритмических мотивов оппозицию двух изохронных элементов — восьмой и триоли; находящуюся внутри первого мотива оппозицию двух пар (восьмая плюс триоль), продолженную двумя восьмыми, также образующими пару, такую же оппозицию двух

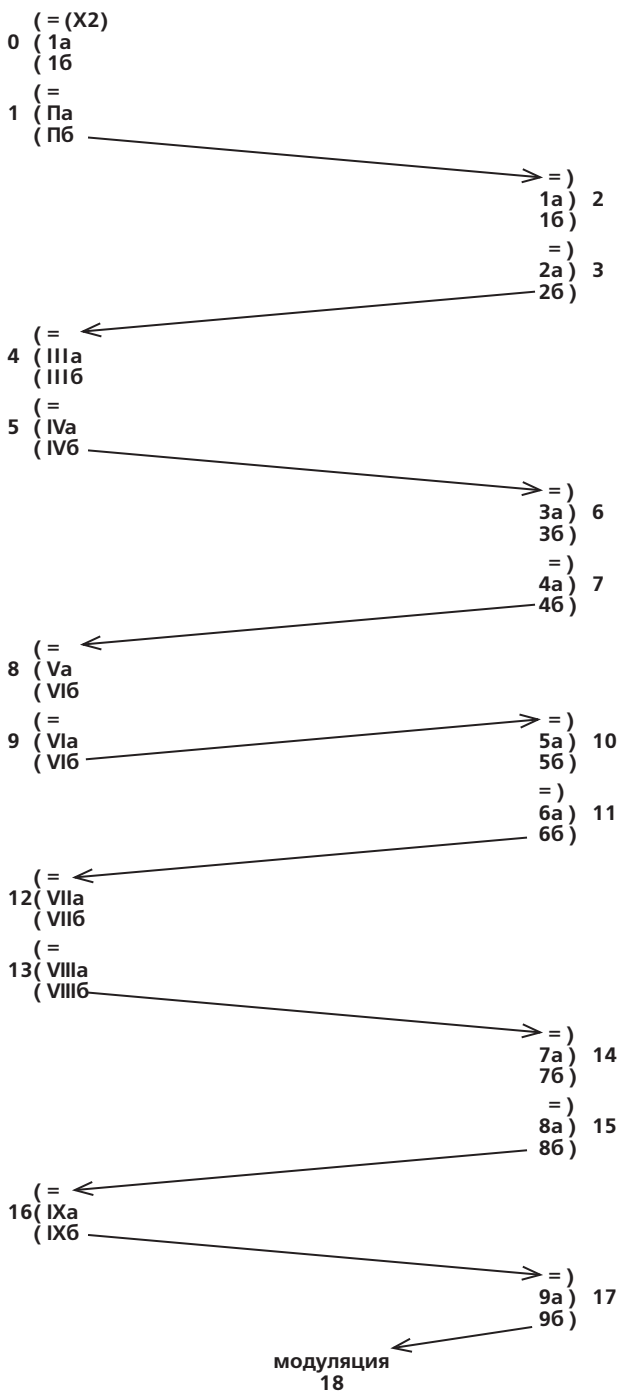
пар (восьмая плюс триоль) во втором мотиве, продолженную на этот раз двумя образующими пару триолями, так что от одного такта к другому функция выражения двойственности переходит от элемента восьмой к элементу триоли, либо к двум составляющим единицам ритмической системы в целом. Следовательно, если мелодия стремится к асимметрии даже помимо той асимметрии, которая вызвана троичным размером, то ритм стремится к симметричным многократно умноженным бинарным оппозициям.

Таким образом, мелодия и ритм поддерживают с размером двойственные отношения. Внутренне присущий мелодической речи ритм нарушает размер. Напротив, группа ударных, независимо от того, усилены они другими инструментами или нет, соблюдает метрическое членение, однако эти ритмические мотивы — иначе говоря, ее речь — вызывают противоположный эффект. Слух воспринимает группу ударных не так, как она написана, или, лучше сказать, он воспринимает чуть больше того, что написано, — в отличие от мелодии, синкопы которой читаются в партитуре. После двух начальных пар (восьмая плюс триоль) слух не останавливается на последней из двух восьмых, стоящей перед тактовой чертой: предыдущая триоль устремляется к первой восьмой следующего такта, образуя с двумя другими триаду; по противоположным основаниям, но и в второй мотив, который начинается сразу после этого, требует сцепления трех последовательных триолей посредством первой восьмой следующего такта. Вступающие в цифре [12] литавры усиливают этот эффект благодаря акцентам на первой и последней доле каждого такта; однако они его не создают (см. таб. на с. 422).

Как объяснить этот феномен? Отчасти по соображениям, зависящим от ритма, как это было видно чуть выше, но также и, может быть, в особенности тем, что с самого начала произведения в дело вступают не один, а два ритма: только что рассмотренный ритм барабанов, а также пиццикато струнных, пока еще ограниченное виолончелями и альтами и остающееся на заднем плане, но уже вполне ощутимое. Это пиццикато обрисовывает мелодическую линию, какой бы бедной она ни была; оно же удваивает развиваемый барабаном ритм — с помощью упрощенного ритма, уменьшенной модели другого: три четверти, затем две четверти, продолженные двумя восьмыми, вместе образующие раскачивающийся ритм, в котором от одного такта к следующему узнается то же самое чередование троичного и бинарного принципа, которое уже было отмечено. Но и это еще не все, ибо, с самого начала атакуя квинту, продолженную удвоенной октавой, внушающей впечатление унисона, струнные снимают с первой сильной доли свой акцент и передают его на вторую и третью доли, скоторых, кажется,

Тема – ответ

Контртема – контрответ



начинается такт благодаря эффекту как бы «анакрусы». Тональные и ритмические отклонения объединяются, вызывая впечатление двух троичных размеров, смещенных по отношению друг к другу. Идя в паре с мелодией, которая постоянно подкрепляет ожидания и часто превосходит с помощью синкопы следующий такт, ритм действует наоборот и, кажется, постоянно опаздывает на одну долю. Арфа, воспринимаемая как ударный инструмент, но наделенный более экспрессивной силой, чудесно подчеркивает этот аспект: она вступает в цифре [2] четвертями на второй и третьей доле; те же акценты переходят затем к скрипкам и далее к духовым (цифры [6] и [7]); арфа вновь вступает в цифре [8] на второй доле половинными, замещаемыми в цифре [10] четвертями, которые только на второй и третьей доле образуют аккорды из трех, а потом четырех звуков. Таким образом, в течение всего этого периода и далее (так как эффект, производимый тромбонами, достигает своего пароксизма в последних шести проведений) вторая доля является выделенной и, следовательно, противопоставляется первой, не выделенной или менее выделенной, чем две другие.

В течение пьесы эти смешанные ритмы — один развернутый, а другой сжатый — претерпевают два вида трансформаций. Во-первых, каждый из них поочередно выходит на первый план и занимает ритмическую авансцену; синтетический ритм, будучи сначала подчиненным, благодаря растущему участию квартета, наполняется и к цифре [11] выравнивается, к цифре [13] одерживает верх, а затем постепенно ослабевает и к цифре [16] сглаживается позади аналитического ритма, который восстанавливает свое преобладание благодаря присоединению струнных. Во-вторых, каждый тип ритма, утверждаясь, вместе с тем поддерживает и иллюстрирует противоположную метрическую партию: синтетический ритм стремится к простому троичному размеру, полностью достигая его в первых пяти проведениях, прежде чем начать убывать с цифры [13]; в то же время аналитический метр, будучи троичным, также симулирует в некотором роде бинарные превращения, что в цифре [16] выражает арфа, резко переходя от триад четвертных к чередующимся парам четвертных и восьмых, — в тот самый момент, когда аналитический ритм, возвращаясь, как и в начале, на первый план, мобилизует все струнные — за исключением первых скрипок — и основную часть духовых.

Чему же — в плане мелодии — отвечают эти ритмические трансформации? Если ритм качается между бинарным и троичным ходами, мелодия, со своей стороны, с более короткими периодами качается от отрывка тема — ответ отрывку контр-тема — контр-ответ; делая это, она попеременно переходит от тональности до мажор — в естественном, ровном, наиболее устойчивом виде —

к до мажору же, но не к другой тональности, а, несомненно, к той же самой, однако столь глубоко измененной вторжением бемолей, что она затрагивает минорную субдоминанту, никогда ее, впрочем, не достигая, так как после долгого вздоха напряжения на важном и характерном для контр-темы звуке ре-бемоль контр-ответ, как бы сломленный этим неудавшимся усилием, смиряется и понемногу возвращается в свое прежнее состояние. Собственно говоря, речь, следовательно, идет не о двух тональностях, которые противоплагаются друг другу: «правильное и периодическое» движение маятника, как отмечается в «Испанском часе» отклоняет мелодию от ясной и устойчивой тональности и вновь возвращает к ней, восстанавливая, таким образом, нечто вроде эквивалента ритмической оппозиции между бинарным и троичным, а также одновременно ритмической и мелодической оппозиции между симметрией и асимметрией.

Исходя из этого видно, что все произведение стремится преодолеть сложную систему оппозиций, которые как бы вложены одна в другую. Главная из них, заявленная с самого начала, находится между мелодией, выраженной самыми ровными и гладкими звучаниями, доверенной к тому же флейте, тембр которой лучше всего заслуживает тех же эпитетов, — и двумя на слоенными друг на друга ритмами, из которых один, кажется, все время хочет быть впереди, а другой — сохранять свое отставание. Мелодия — в силу тональных колебаний — и ритм — в силу своей внутренней двойственности — балансируют между симметрией и асимметрией, выражаясь соответственно через колебания между бинарным-митроичным или между тональностью спокойной и тональностью тревожной.

Чтобы примирить эти противоположности, композитор обращается к последнему еще не затронутому в нашем анализе музыкальному измерению: инструментальному тембру. Вступая как солисты, инструменты объединяются попарно, затем комбинируются в возрастающем числе до того момента, когда становится ясно, что всякое разрешение ускользает, приводя к tutti, то есть когда качество переходит в количество и весь имеющийся звуковой диапазон не дает уже никакого выхода. Однако именно этот момент, когда оркестровое напряжение достигает своего кульминационного пункта, из самого этого бессилия прорывается удачное решение — там, где его и не искали бы, если бы к нему не вели предшествующие неудачи. Отчаявшись найти окончание и не имея возможности идти дальше, оркестр прибегает к последнему средству и повышает тон: он модулирует. Отсюда знаменитая тональная модуляция, внезапно возникающая за пятнадцать тактов до конца, но которая, и это следует сразу подчеркнуть, была

подготовлена и подведена тем, что можно было бы назвать ритмической модуляцией: арфа, обосновавшись с цифры [16] на стороне бинарного, на мгновение вторгается во втроичный ритм перед тональной модуляцией, на протяжении которой в последних шести тактах осуществляется ритмический синтез.

Однако эта модуляция — в мажор — осуществляется со стороны тональности до-диез минор, энгармоническое значение которой (ре-бемоль) зависит от тональности фа минор (минорная субдоминанта от до), к чему тщетно стремилась контр-тема. Решение, следовательно, находилось в рамках тонального плана; вытесняя две несплавляемые тональности (поскольку одна из них четко не выявляет себя), ми мажор одерживает верх, производя тональную медитацию, которая задним числом допускает наложение и даже временное слияние бинарного и троичного ритмов, так что эта последняя оппозиция отвечает на предыдущую. В течение шести последних тактов аналитический ритм, являющийся комбинацией бинарных оппозиций, объединяется с другим ритмом, приведенным к своему простейшему троичному выражению благодаря большому барабану, литаврам и тамбурине, которые подчеркивают каждый счет: из этих трех инструментов первый является ритмом без тембра, второй — тембром без ритма, третий — звуковым синтезом первых двух. На протяжении четырех тактов доминирует троичный ритм, отмеченный глиссандо трембоном на второй и третьей долях; на двух финальных тактах все переворачивается, поскольку предпоследний счет берет на себя бинарное членение в двух мотивах, а последний, сведенный к одной сильной доле, возвращает ритм к точке опоры, которой он до этого был лишен. Наконец, великолепный диссонанс, занимающий вторую половину предпоследнего такта, созданный из постоянных нот, из восходящих и нисходящих гамм, оказавшихся в одной связке, означает, что впредь больше не остается ничего важного от тембра, ритма, тональности или мелодии. Итак, даже произведение, построение которого на первый взгляд кажется таким прозрачным, что не требует никакого комментария, ведет свой рассказ как миф, одновременно в нескольких планах действительно очень сложной истории, которую надо привести к развязке. Как часто бывает опять же в мифах, эти одновременные планы в настоящем случае являются планами реального, символического и воображаемого. В самом деле, ритмическая оппозиция бинарного и троичного является вполне реальной. Этого нельзя сказать об оппозиции между симметрией и асимметрией, которая существует имплицитно, а функция ее символизации конкретно возлагается на ритмические и тональные контрасты или на тембральные контрасты, которые проявляются между ритмом мелодии и линией ритма, ставшей мелодической

благодаря пиццикато струнных, включенных вместе с арфой в ударные. Наконец, порядок воображаемого связан сопозицией простого и ясного до мажора и двусмысленного тонального оттенка, возникающего в контр-теме, поскольку фактически никакая тональность не становится вполне определенной.

Сделанное в начале данного анализа сравнение «Боле-ро» с вытнянутой, так сказать, по плоскости фугой было не совсем ложным. Оно было бы неприемлемым, если бы исходя из содержания произведения нельзя было воссоздать настоящую фугу. Но если это содержание может существовать лишь в форме линейного ряда, то не потому ли как раз, что оно таит в себе несоответствия, исключаящие более сжатую по объему организацию? Однако эти же самые несоответствия — чтобы их можно было примирить — порождают истинную фугу: идеальную, настоящую и чисто формальную, которая поднимается подобно некоему духовному телу, эманулирующему из простертых членов другого. И тогда, как и в настоящей фуге, наложенные планы реального, символического и воображаемого преследуют друг друга, нагоняют и частично совмещаются — вплоть до открытия правильной тональности, хотя на протяжении всего произведения она оставалась в состоянии утопии. Поэтому, когда модуляция приводит, наконец, к соединению и совпадению порядка реального и порядка воображаемого, другие оппозиции также снимаются: благодаря взаимному наложению бинарный и троичный принципы становятся совместимыми; на тех же основаниях и под воздействием идущей от тонального плана медиации явная антиномия между симметрией и асимметрией преодолевается. После высшего и внезапного смятения партитура — как после хорошо исполненного тяжелого труда, — завершается священной паузой.

Музыкальная академия // 1992. № 1.

С. 167–174.

(Перевод с французского Д.А. Силичева)

Якобсон Р., Леви-Строс К.

Якобсон Роман Осипович (1896–1982) – русско-американский филолог, лингвист, литературовед, семиотик, культуролог. Один из основателей Московского, Пражского, Нью-Йоркского лингвистических кружков и ОПОЯЗа. Окончил историко-филологический факультет Московского университета. С 1920 года жил за границей: в Чехословакии (1920–1938), Скандинавии (1939–1941), США (1941–1982), где преподавал в Колумбийском и Гарвардском университетах и Массачусетском технологическом институте. Все эти годы поддерживал тесные связи с российскими учеными.

Взгляды Якобсона складывались под влиянием феноменологии Гуссерля, французской поэзии (Малларме), русской культуры и русского авангарда (Хлебников, Маяковский). Свою концепцию языка он разрабатывал на основе критического переосмысления идей Ф. де Соссюра, в сотрудничестве с Н.С. Трубецким, в диалоге с Л. Ельмслевом и другими лингвистами. В центре исследовательских интересов находилось двуединство звука и значения в речи и языке, служившее основой его фонологической концепции и поэтики. Якобсон внес значительный вклад в развитие фонологии, в обновление и расширение ее компетенции. Он предложил рассматривать в качестве наименьших единиц языка не фонемы, а различительные признаки, распространил применение структурных принципов на область морфологии, существенно усилил роль диахронии в фонологии, что позволило ему углубить теорию эволюции языка. Вотличие от Соссюра не считал, что связь между означающим (звук) и означаемым (смысл) произвольна, ничем не мотивирована. В начале 1950-х годов Якобсон выступил инициатором оживления интереса к семиотике, ставшей сегодня одной из ведущих наук.

Изучение языка Якобсон органически сочетал с исследованиями в области литературоведения. Он создал новую концепцию поэтики, в основе которой лежит лингвистический взгляд на словесное творчество – литературу, поэзию и фольклор. В межвоенные годы его мысль движется преимущественно в русле идей русской формальной школы и русского авангарда. Якобсон выдвигает ставшее знаменитым понятие «литературность», понимая под ним главным образом лингвистический, грамматический аспект литературы и определяя его как качество действительного предмета литературоведения. Он также провозглашает технический, формальный прием «единственным героем» науки о литературе. Проблема единства лингвистики и литературы, грамматики и поэзии остается для него главной и центральной. В своей теории речевого общения он вычленяет шесть основных функций, особым образом выделяя среди них поэтическую, которая присуща всем языковым формам, однако в поэзии становится доминирующей. Отсюда – «поэзия есть язык в его эстетической функции», а поэтика – «это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности». В поэтической функции акцент делается на самом сообщении, на способах выражения и высказывания, в чем, по Якобсону, заключается сущность поэзии. Он исходит из наличия в языке двух осей – парадигматической и синтагматической, которые в речевой деятельности выступают как селекция и комбина-

ция и реализуются в одном случае через подобию и различия, а в другом – через смежность и последовательность. Опираясь на эти две оси, Якобсон дает известное определение поэтической функции как «проекции принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации».

Якобсон подчеркивает, что изучение особенностей языка в поэзии позволяет полнее объяснять как его функционирование, так и его эволюцию. Поэзия играет двойную роль по отношению к языку: она предполагает его нарушение и в то же время выявляет действие скрытых законов, которые нельзя раскрыть другими способами его использования. Она является не отклонением от обычного языка, но реализацией его скрытых возможностей. Соответственно поэтика и лингвистика помогают друг другу в познании как обычного, так и поэтического языка. В отличие от традиционного литературоведения, где в центре внимания находится образность слов, их скрытый смысл и вызываемые ими ассоциации мыслей и чувств, Якобсон исследует место и роль грамматических фигур в совокупной символике произведения, что нашло отражение в названии одной из его работ: «Поэзия грамматики и грамматика поэзии». Теория в трудах Якобсона неразрывно соединена с практикой. Его перу принадлежат интересные исследования творчества В. Хлебникова, В. Маяковского, Б. Пастернака. Опираясь на выделенные им два типа построения произведений – в зависимости от преобладания либо метафоры, либо метонимии, – он предложил оригинальный критерий отличия как писателей, так и жанров литературы и других видов искусств.

В 1942 году в Нью-Йорке состоялась судьбоносная встреча Р. Якобсона и К. Леви-Строса, которая положила начало их дальнейшему тесному сотрудничеству, а также оказала огромное влияние на последующее развитие мифологии, этнологии и антропологии, способствовала появлению новых научных направлений. Одним из конкретных результатов сотрудничества двух ученых стал предлагаемый читателю анализ сонета Ш. Бодлера «Кошки», который считается классическим образцом лингвистического анализа поэтического произведения. В своем исследовании авторы как раз стремятся показать и подчеркнуть ту роль, которую грамматика и синтаксис играют в поэтической структуре и композиции сонета. В этом плане, в частности, обращается внимание на то, что все женские рифмы – в единственном числе, что мужские рифмы являются существительными, а женские – прилагательными и т. д. Отсюда делается вывод, что между классификацией рифм и выбором грамматических форм имеется тесная связь. Подобная связь обнаруживается и между структурой строфического построения произведения. Сонет состоит из двух четверостиший и двух трехстиший. Авторы по-разному расчленяют его на составные части и устанавливают между ними разного рода соотношения – оппозиции, симметрии, асимметрии, параллелизма и т. д. В таком же духе проводится анализ фонических и стилистических структур произведения, в ходе которого также выявляются разного рода оппозиции, параллелизмы, повторы и т. д.

В своих выводах авторы настаивают на том, что выделенные ими структуры и соотношения не только объясняют то, как сделано произведение, но и раскрывают его поэтическое значение. Однако последний момент, способность предложенного авторами подхода раскрывать именно поэтическую, эстетическую и художественную значимость произведения, многие ставят под сомнение. Собственно, сам Якобсон также признает, что его интересуют больше «грамматические фигуры», нежели образность и поэзия слов. В анализируемом произведении они ставят в первую очередь грамматическую арматуру, пространственное построение.

Д.А. Силичев

«Кошки» Шарля Бодлера*

Возможно, что антропологический журнал, публикуя исследование о французском стихотворении XIX века, вызовет у читателя удивление. Однако объяснить это просто: лингвист-этнолог сочли необходимым объединить свои усилия и попытаться понять, как сделан сонет Бодлера, ибо независимо друг от друга, каждый в своей области, они столкнулись с дополнительными проблемами. В поэтическом произведении лингвист обнаруживает структуры, сходство которых со структурами, выявляемыми этнологом в результате анализа мифов, поразительно. Со своей стороны этнолог не может не признать, что мифы — это не только некоторые концептуальные упорядоченности; это также и произведения искусства, которые вызывают у слушателей (равно как и у самих этнологов, читающих их в записи) глубокие эстетические эмоции. Не может ли оказаться так, что обе эти проблемы сливаются в одну?

Правда, сам автор этой вводной заметки в ряде случаев противопоставлял миф поэтическому произведению («Anthropologie structurale», p. 232); но те, кто упрекал его в этом, не учли, что само понятие контраста требует, чтобы обе противопоставляемые формы с самого начала рассматривались как взаимодополняющие, относящиеся к одной и той же категории. Сближение мифа и поэтического произведения не отрицает, следовательно, их разграничения, которое мы подчеркивали ранее, а именно: взятое изолированно, любое поэтическое произведение уже содержит в себе свои собственные варианты, организованные по оси, которую можно представить себе как вертикальную, ибо она сформирована из накладывающихся друг на друга уровней — фонологического, фонетического, синтаксического, просодического, семантического и т. д. Миф же, по крайней мере в предельном варианте, может изучаться на одном только семантическом уровне, поскольку система его вариантов (всегда необходимая для структурного анализа) создается множественностью версий этого мифа, то есть при помощи горизонтального среза в мифологическом корпусе, на одном лишь семантическом уровне. Однако нельзя упускать из виду, что такое разграничение необходимо прежде всего в целях практических, то есть для того, чтобы структурный анализ мифов мог развиваться даже в случае отсутствия собственно лингвистической базы для такого анализа. Только при условии применения обоих методов, даже если это будет связано с резкой переменой области исследования, можно оказаться в силах решить вопрос, поставленный в начале; в зависимости от обстоятельств можно из-

* Опубликовано в: «L'homme», janv.-avril 1962.

брать либо один, либо другой метод, а это значит, что в конечном счете они способны заменять друг друга, даже если не всегда могут дополнять один другой.

К. Л.-С.

1. Les amoureux fervents et les savants austères
2. Aiment également dans leur mûre saison,
3. Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
4. Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
5. Amis de la science et de la volupté,
6. Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
7. L'Èrèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
8. S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.
9. Ils prennent en songeant les nobles attitudes
10. Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
11. Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;
12. Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
13. Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
14. Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

1. Пылкие любовники и суровые ученые
2. Равно любят в свою зрелую пору
3. Могучих и ласковых кошек, гордость дома,
4. Которые, как и они, зябки и, как они, домоседы.
5. Друзья наук и сладострастия,
6. Они ищут тишину и ужас мрака;
7. Эреб взял бы их себе в качестве траурных лошадей,
8. Если бы они могли склонить свою гордыню перед рабством.
9. Грезя, они принимают благородные позы
10. Огромных сфинксов, простертых в глубине одиночеств,
11. Которые кажутся засыпающими в сне без конца;
12. Их плодовые чресла полны магических искр,
13. И крупички золота, как и мельчайший песок,
14. Туманно усыпают звездами их мистические зрачки.

[...] Бодлер расположил рифмы в сонете по схеме: *abBa CddCeeFgFg* (стихи с мужскими рифмами обозначены прописными буквами, а стихи с женскими рифмами — строчными). Таким образом, в соответствии с последовательностью рифм в сонете можно выделить три группы стихов: два четверостишия и одно шестистишие, состоящее из двух трехстиший; последние, однако, образуют определенное единство, так как расположение рифм в

сонете, как показал Граммон, подчиняется «тем же правилам, что и в любой строфе из шести стихов»*.

В приведенном сонете рифмы располагаются в соответствии с тремя внутренними законами: 1) две попарно чередующиеся рифмы не могут следовать одна за другой; 2) если в двух смежных стихах рифмы разные, то одна из них должна быть женской, а другая — мужской; 3) в конце смежных строф стихи с женскими и мужскими рифмами чередуются; ⁴*sédentaires* – ⁸*fierté* – ¹⁴*mystiques*.

В соответствии с правилом классического французского стихосложения женские рифмы всегда оканчиваются немым слогом, а мужские — произносимым; разница между обоими классами рифм подкрепляется также и разговорным произношением: во всех женских рифмах сонета «е» немое конечного слога опускается, когда за последним произносимым слогом следует согласный (*austères* – *sédentaires*; *ténèbres* – *funèbres*; *attitudes* – *solitudes*; *magiques* – *mystiques*); напротив, все мужские рифмы сонета оканчиваются гласным (*volupté* — *fierté*; *fin* — *fin*).

Тесная связь между классификацией рифм и выбором грамматических форм показывает, что наряду с рифмой важную роль в структуре сонета играет также грамматика.

Каждый стих сонета оканчивается либо именем существительным (8 раз), либо именем прилагательным (6 раз). Все существительные, стоящие в конце строки, — женского рода. Во всех восьми стихах с женской рифмой они стоят во множественном числе. Согласно традиционной норме, это удлиняет стих либо на один слог, либо (в современном произношении) на поствокальный согласный звук. В то же время более короткие стихи, то есть стихи с мужской рифмой, во всех шести случаях оканчиваются именем в единственном числе.

В обоих четверостишиях мужские рифмы образованы существительными, а женские — прилагательными. Исключение составляет лишь ключевое слово ⁶*ténèbres*, рифмующееся со словом ⁷*funèbres*. (Ниже мы вернемся к вопросу о связи между этими двумя стихами.)

Что же до трехстиший, то в первом все три стиха оканчиваются существительным, а во втором — прилагательным. А это значит, что в рифме, связывающей оба трехстишия, единственной омонимической рифме сонета, ¹¹*sans fin* – ¹³*sable fin*, существительное женского рода противопоставлено прилагательному мужского рода; среди всех мужских рифм сонета это единственное прилагательное и единственное слово мужского рода.

* M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, 1908. P. 86.

Сонет состоит из трех сложных предложений, разделенных точкой. Каждое из этих предложений обнимает по одному четверостишию и заключительное шестистишие. По числу независимых предложений и личных глагольных форм эти фразы находятся в отношении арифметической прогрессии: 1) один *verbum finitum* (*aiment*); 2) два (*cherchent, eût pris*); 3) три (*prennent, sont, étoilent*). Что касается подчиненных предложений в этих трех фразах, то они имеют только по одному *verbum finitum*: 1) *qui... sont*; 2) *s'ils pouvaient*; 3) *qui semblent*.

Такое деление сонета на три части противопоставляет каждую из строф с двумя рифмами заключительному шестистишию, построенному на трех рифмах. Этому делению противостоит и уравнивает его дихотомическая разбивка сонета надве группы строф. Первую составляют два начальных четверостишия, а вторую — два заключительных трехстишия.

Этот бинарный принцип подкрепляет и грамматическая организация текста. Однако он также предполагает несоответствие, на этот раз между первой частью сонета, где содержатся четыре рифмы, и второй, где их только три. Несоответствие есть и между самими строфами. Две первые состоят из четырех стихов, а две последние — из трех. Именно эта антиномия первой и второй частей сонета, симметрия и асимметрия составляющих их элементов лежит в основе композиции всего произведения.

Нетрудно обнаружить отчетливый синтаксический параллелизм между первым четверостишием и первым трехстишием, с одной стороны, и вторым четверостишием и вторым трехстишием — с другой. И первое четверостишие, и первое трехстишие — каждое состоит из двух предложений; второе предложение, относительное, в обоих случаях вводится относительным местоимением и охватывает последний стих строфы. Антецедентом этого местоимения является существительное мужского рода во множественном числе, выступающее в главном предложении в роли прямого дополнения (³*Les chats, ¹⁰Des... sphinx*).

Что касается второго четверостишия и второго трехстишия, то каждое из них состоит из двух сочиненных частей; вторая часть, обнимающая два последних стиха строфы (7—8 и 13—14), представляет собой сложное предложение с подчинительным союзом. В четверостишии это условное предложение (⁸*S'ils pouvaient*), в трехстишии — сравнительное (¹³*ainsi qu'un*). В четверостишии подчиненное предложение следует за главным, в трехстишии оно неполное и разбивает главное.

В тексте сонета, опубликованном в журнале «Корсар» (1847), пунктуация соответствует такому членению. И первое четверостишие и первое трехстишие оканчиваются точкой. Во втором

четверостишии и во втором трехстишии перед двумя последними стихами стоит точка с запятой.

Семантика грамматических подлежащих усиливает этот параллелизм четверостиший, с одной стороны, и трехстиший — с другой.

I. Четверостишия	II. Трехстишия
1. Первое	1. Первое
2. Второе	2. Второе

Подлежащие первого четверостишия и первого трехстишия обозначают только одушевленные существа, тогда как одно из двух подлежащих второго четверостишия и все грамматические подлежащие второго трехстишия — неодушевленные явления или предметы: ⁷*L'Erèbe*, ¹²*Leurs reins*, ¹³*des parcelles*, ¹³*un sable*.

Помимо этих, так сказать, горизонтальных соответствий, можно отметить соответствие, которое удобно назвать вертикальным: совокупность обоих четверостиший противостоит совокупности обоих трехстиший.

Если в трехстишиях все прямые дополнения выражены неодушевленными существительными (⁹*les nobles attitudes*, ¹⁴*leurs prunelles*), то единственное прямое дополнение первого четверостишия выражено существительным одушевленным (³*Les chats*), а среди дополнений второго четверостишия наряду с неодушевленными существительными (⁶*le silence et l'horreur*) есть местоимение *les*, относящееся к кошкам, о которых говорилось в предыдущем предложении.

С точки зрения отношений между подлежащими и дополнениями в сонете можно выделить две «диагональные» линии: диагональ, идущая сверху вниз, объединяет обе внешние строфы (начальное четверостишие и заключительное трехстишие); она противостоит диагонали, идущей снизу вверх; последняя связывает обе внутренние строфы.

Во внешних строфах дополнения принадлежат к тому же семантическому классу, что и подлежащие: это одушевленные существительные (*amoureux*, *savants – chats*) в первом четверостишии и неодушевленные (*reins*, *parcelles – prunelles*) — во втором трехстишии.

Напротив, во внутренних строфах дополнения и подлежащие относятся к противоположным классам: в первом трехстишии неодушевленное дополнение противостоит одушевленному подлежащему (*ils [= chats] – attitudes*); во втором четверостишии

наряду с таким же отношением (*ils [= chats] – silence, horreur*) существует еще и отношение между одушевленным дополнением и неодушевленным подлежащим (*Erèbe — les [= chats]*).

Итак, каждая из четырех строф имеет свое лицо: признак одушевленности, общий для подлежащего и дополнения в первом четверостишии, характеризует одно только подлежащее в первом трехстишии; во втором четверостишии этот признак относится то к подлежащему, то к дополнению, а во втором трехстишии — ни к тому, ни к другому.

Что касается грамматической структуры сонета, то в начале и в конце его можно отметить несколько ярких соответствий. Лишь в первой и последней строфах мы находим два подлежащих, имеющих одно и то же сказуемое и дополнение. Все подлежащие и дополнения сопровождаются определяющим их словом (*Les amoureux fervents, les savants austères – Les chats puissants et doux; des parcelles d'or, un sable fin – leurs prunelles mystiques*).

Первое и последнее сказуемые в сонете единственные, при которых имеются наречия; оба эти наречия образованы от прилагательных и связаны друг с другом рифмой, подчеркнутой ассонансом: ²*Aiment également* – ¹⁴*Etoilent vaguement*.

Второе и предпоследнее сказуемые в сонете — единственные, состоящие из глагола-связки и именной части; при этом в обоих случаях именная часть подчеркнута при помощи внутренней рифмы: ⁴*Qui, comme eux sont frileux*; ¹²*Leurs reins féconds sont pleins*.

Что касается прилагательных, то их число велико лишь во внешних строфах: девять в четверостишии и пять в трехстишии; напротив, в обеих внутренних строфах вместе содержится всего три прилагательных (*funèbres, nobles, grands*).

Как уже говорилось, только в начале и в конце сонета подлежащие и дополнения относятся к одному и тому же классу: в первом четверостишии они одушевленные, а во втором трехстишии — неодушевленные. Именно в начальной строфе, где фигурируют по преимуществу одушевленные существа, указывается на их функции и деятельность.

Первая строка сонета состоит из одних только прилагательных. Два из них субстантивированы и служат подлежащими: *Les amoureux* и *les savants*. В обоих легко различить глагольную основу; в этом смысле текст начинается словами «те, кто любят» и «те, кто знают».

В последней же строке сонета все обстоит наоборот: переходный глагол *Etoilent*, выступающий в роли сказуемого, является производным от существительного. Глагол этот связан с груп-

пойнеодушевленныхиконкретныхапеллятивов,доминирующих в этом трехстишии и отличающих его от трех предшествующих строф. Укажем на явственную омофонию, связывающую глагол с членами этой группы: /etēsɛlə — /e de parsɛlə/ — /etwələ/.

Наконец, в подчиненных предложениях, занимающих в обеих строфах последний стих, есть по инфинитиву, примыкающему к сказуемому и выступающему в роли дополнения. Оба эти дополнения являются единственными инфинитивами во всем стихотворении: ⁸*S'ils pouvaient... incliner*; ¹¹*Qui semblent s'endormir*.

Итак, мы видели, что ни дихотомическое членение сонета, ни его деление на три части не приводят к равновесию изометричных частей. Но если разделить четырнадцать стихов сонета ровно пополам, то седьмой стих окажется как раз в конце первой половины стихотворения, а восьмой обозначит начало второй. Показательно, что именно эти два средних стиха наиболее ясно выделяются своей грамматической структурой.

Итак, с известной точкой зрения стихотворение делится на три части: средняя пара и две изометричные группы, то есть шесть стихов, предшествующих этой паре, и шесть, следующих за ней. Мы получили, таким образом, своего рода дистих, обрамленный двумя шестистишиями.

Вселичные глагольные и местоименные формы, а также все подлежащие глагольных предложений сонета стоят во множественном числе, за исключением седьмого стиха — *L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres*. В этом же стихе находится и единственное во всем сонете имя собственное; только в этом стихе *verbum finitum* и его подлежащее стоят в единственном числе. К тому же это единственный стих, где притяжательное местоимение (*ses*) указывает на единственное число.

В сонете употребляется только третье лицо, а единственное глагольное время в нем — настоящее. Исключение опять-таки составляют седьмой и восьмой стихи, где поэт говорит о воображаемом поступке (⁷*eût pris*), связанном с ирреальным условием (⁸*S'ils pouvaient*).

В сонете заметна явная тенденция снабдить каждый глагол и существительное определяющим словом. Здесь каждая глагольная форма управляет тем или иным членом (существительным, местоимением, инфинитивом) или именной частью сказуемого. Все переходные глаголы управляют только существительными (²⁻³*Aiment... Les chats*; ⁶*cherchent le silence et l'horreur*; ⁹*prennent... les... attitudes*; ¹⁴*Etoilent... leurs prunelles*). И опять-таки единственное исключение представляет седьмой стих, где в роли дополнения выступает местоимение: *les eût pris*.

За исключением адноминальных дополнений, ни у одного из которых нет определения, все существительные в сонете (включая и субстантивированные прилагательные) сопровождаются эпитетами (например, ³*chats puissants et doux* или определительными дополнениями (⁵*Amis de la science et de la volupté*). И вновь единственное исключение обнаруживаем в седьмом стихе: *L'Erèbe les eût pris*.

Все пять эпитетов первого четверостишия (¹*fervents, laustères, ²mûre, ³puissants, ³doux*) и шесть эпитетов обоих трехстиший (⁹*nobles, ¹⁰grands, ¹²féconds, ¹²magiques, ¹³fin, ¹⁴mystiques*) являются качественными прилагательными, тогда как во втором четверостишии есть всего один эпитет, и именно в седьмом стихе (*coursiers funèbres*).

Кроме того, именно в этом стихе нарушается отношение «одушевленное—неодушевленное», существующее между подлежащими и дополнением в остальных стихах второго четверостишия; только в седьмом стихе возникает обратное отношение между подлежащим и дополнением: «неодушевленное — одушевленное».

Мы видим, таким образом, что седьмой стих или же оба последних стиха второго четверостишия отличаются яркими характерными особенностями. Однако следует сказать, что тенденция особовыделить среднее двустишие сонета противоречит принципу его асимметричного деления на три части. Согласно этому принципу, второе четверостишие целиком противостоит, с одной стороны, первому четверостишию, а с другой — заключительному шестистишию. Таким образом, оно представляет собою центральную строфу, по многим признакам отличающуюся от строф маргинальных.

Итак, мы отметили, что седьмой стих является единственным, где подлежащее и сказуемое стоят в единственном числе. Но это наблюдение можно расширить: только во втором четверостишии в единственном числе стоит либо подлежащее, либо дополнение; и если в седьмом стихе единственное число подлежащего (*L'Erèbe*) противостоит множественному дополнению (*les*), то в соседних стихах можно наблюдать обратное отношение: здесь подлежащее стоит во множественном числе, а дополнение — в единственном (⁶*Ils cherchent le silence et l'horreur; ⁸S'ils pouvaient... incliner leur fierté*).

Во остальных же строфах и дополнение и подлежащее стоят во множественном числе (¹⁻³*Les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats; ⁹Ils prennent... les... attitudes; ¹³⁻¹⁴ Et des parcelles... Etoilent... leurs prunelles*). Отметим, что во втором четверостишии единственному числу подлежащего и дополнения соответствует признак неодушевленности, а множественному — одушевленности.

Важность грамматического числа для Бодлера становится особенно заметной благодаря той роли, которую противопоставление «единственное — множественное» играет в рифмах сонета.

Добавим, что структура рифм второго четверостишия отличается от всех остальных рифм стихотворения. Среди женских рифм рифма второго четверостишия *ténèbres*–*funèbres* единственная, где встречаются две разные части речи.

Кроме того, во всех рифмующихся словах сонета, за исключением рифм второго четверостишия, ударному гласному стоящим, как правило, перед ним опорным согласным предшествует одна или несколько совпадающих фонем: ¹*savants austères* – ⁴*sédentaires*, ²*mûre saison* – ³*maison*, ¹⁰*attitudes* – ¹⁰*solitudes*, ¹¹*un rêve sans fin* – ¹³*un sable fin*, ¹²*étincelles magiques* – ¹⁴*prunelles mystiques*. Во втором же четверостишии ни пара ⁵*volupté*–⁸*fierté*, ни пара ⁶*ténèbres* – ⁷*funèbres* не содержат никаких созвучий в слогах, предшествующих собственно рифме.

Вместе с тем слова, стоящие в конце седьмого и восьмого стихов, аллитерируют между собой: ⁷*funèbres*—⁸*fierté*; шестой же стих оказывается связанным с пятым: ⁶*ténèbres* повторяет последний слог слова ⁵*volupté*; сближает стих также и внутренняя рифма ⁵*science*—⁶*silence*. Таким образом, даже рифмы свидетельствуют о некотором ослаблении связи между двумя половинами второго четверостишия. В звуковом строении сонета особую роль играют носовые гласные. Эти гласные, природа которых «как бы завуалирована их назальностью», по удачному выражению Граммона*, очень часты в первом четверостишии (9 назальных — от двух до трех на строку) и особенно в заключительном шестистишии (21 назальный степендцией к количественному возрастанию от строки к строке в первом трехстишии —⁹3—¹⁰4—¹¹6: *Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin* и с тенденцией к уменьшению во втором —¹²5—¹³3—¹⁴1). Зато во втором четверостишии всего только три назальных — по одному на стих. Исключением опять-таки является седьмой стих — единственный в сонете, где нет носовых гласных. Авторая строфа целиком — единственная, где носовой отсутствует в мужской рифме.

Вместе с тем во втором четверостишии ведущая роль переходит от гласных к согласным, в частности к плавным. Второе четверостишие — единственное, где наблюдается избыток плавных фонем — 23 по сравнению с 15 в первом четверостишии, 11 в первом трехстишии и 14 — во втором. Количество /r/ несколько выше, чем /ll/, в четверостишиях и слегка ниже в трехстишиях.

* Grammont M. Traité de phonétique. Paris, 1930. P. 384.

В седьмом же стихе, где только два //, содержится пять /r/, то есть больше, чем в любом другом стихе сонета. Вспомним, что, по Граммону, именно в противопоставлении к /r/ фонема // «дает впечатление звука не скрежещущего, не царапающего, не скрипящего, но, напротив, плавного, тягучего... ясного»*. Недавнее акустическое исследование м-ль Дюран** подтверждает резкое звучание всякого /r/, в особенности французского, по сравнению с glissando //. Поэтому выдвигание на первый план // и уменьшение количества /r/ ярко подчеркивает процесс превращения реальных кошек в фантастические существа.

Шесть первых стихов сонета объединены одной повторяющейся чертой: здесь наличествуют симметричные пары членов, соединенных сочинительным союзом et: ¹*Les amoureux fervents et les savants austères*; ³*Les chats puissants et doux*; ⁴*Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires*; ⁵*Amis de la science et de la volupté*. Бинаризм определений в этих стихах в сочетании с бинаризмом определяемых слов в следующем, шестом стихе — *le silence et l'horreur des ténèbres* — дает хиазм; вместе с тем шестой стих замыкает цепочку бинарных конструкций. Эти конструкции, связывающие почти все стихи первого «шестистишия», больше в сонете не появляются.

Пары согласованных членов предложения, а также и рифмы (не только внешние, подчеркивающие семантические связи, такие, как ¹*austères* — ⁴*sédentaires*, ²*saison* — ³*maison*, но также и в особенности внутренние) укрепляют связь первых шести стихов: ¹*amoureux* — ⁴*comme eux* — ⁴*frileux* — ⁴*comme eux*; ¹*fervents* — ¹*savants* — ²*également* — ²*dans* — ³*puissants*; ⁵*science* — ⁶*silence*. Таким образом, все прилагательные, характеризующие персонажей в первом четверостишии, рифмуются между собой; исключение составляет одно слово: ³*doux*. Двойная этимологическая фигура, связывающая начальные слова трех стихов — ¹*Les amoureux* — ²*Aiment* — ⁵*Amis*, — также укрепляет единство шестистроичной «псевдострофы», начинающейся и кончающейся парами стихов, где первые полустишия рифмуются между собой: ¹*fervents* — ²*également*; ⁵*science* — ⁶*silence*.

Слово ³*Les chats*, являющееся прямым дополнением в предложении, обнимающем три первых стиха сонета, начинает подразумеваться в качестве подлежащего в предложениях, обнимающих три следующих стиха (⁴*QUI comme eux sont frileux*; ⁶*Ils cherchent le silence*). Так намечается разделение нашего квазистистишия на два квазитрехстишия.

* Там же. P. 388.

** Durand M. La spécificité du phonème Application au cas R/L, «Journal de Psychologie». LVII, 1960. P. 405–419.

В среднем дистихе вновь происходит превращение слова *Les chats* из дополнения (на этот раз подразумеваемого) в седьмом стихе (*L'Erèbe les eût pris*) в грамматическое подлежащее, также подразумеваемое, в восьмом стихе (*S'ils pouvaient*). В этом отношении восьмой стих оказывается связанным со следующей фразой (*°Ils prennent*).

Что касается подчиненных предложений, то в целом они служат своего рода мостиком между главным предложением и следующей фразой. Так, подразумеваемое подлежащее *chats* в девятом и десятом стихах уступает место отсылке к метафоре *sphinx* в относительном предложении одиннадцатого стиха (*Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin*) и, следовательно, сближает этот стих с тропами, выступающими в роли грамматических подлежащих в заключительном трехстишии. Неопределенный артикль полностью отсутствует в первых десяти стихах сонета, где использовано четырнадцать определенных артиклей; зато в последних четырех стихах употреблен только неопределенный артикль.

В целом благодаря взаимной соотнесенности двух относительных предложений — в одиннадцатом и четвертом стихах — в четырех последних строчках вырисовываются контуры воображаемого четверостишия, которое словно соответствует реально существующему начальному четверостишию. Вместе с тем похоже, что формальная структура заключительного трехстишия воспроизведена в трех первых строках сонета.

Одушевленные подлежащие в стихотворении ни разу не выражены существительными, но скорее субстантивированным прилагательным в первой строке сонета (*Les amoureux, les savants*) и личными или относительными местоимениями — в следующих предложениях.

Человеческие существа упоминаются лишь в первом предложении, где в роли подлежащих выступают субстантивированные отглагольные прилагательные, являющиеся однородными членами.

Кошки, по имени которых назван сонет, в самом тексте называются только один раз — в первом предложении, где слово *chats* является прямым дополнением: ¹*Les amoureux... et les savants...* ²*Aiment...* ³*Les chats*. Не только само слово *chats* не повторяется больше в стихотворении, но даже и аллитерация на /ʃ/ имеет место лишь в одном слове ⁶/ilʃɛʁʃə/.

Она дважды подчеркивает основное действие кошек. Это глухое шипение, ассоциирующееся с названием «героев» сонета, в дальнейшем тщательно избегается.

Стретьего стиха слово *chats* становится подразумеваемым подлежащим — последним одушевленным подлежащим сонета.

Существительное *chats* в роли подлежащего, прямого и косвенного дополнения заменено анафорическими местоимениями^{6, 8, 9} *ils*,⁷ *les*,^{8, 12, 14} *leur(s)*; местоимения *ils* и *les* относятся только к кошкам. Эти зависимые (приглагольные) формы встречаются лишь в двух внутренних строфах — во втором четверостишии и в первом двухстишии. В начальном четверостишии им соответствует независимое местоимение⁴ *eux* (два раза), относящееся только к человеческим существам; в последнем же трехстишии нет ни одного личного местоимения.

При подлежащих начального предложения сонета стоит по одному сказуемому и по одному дополнению; получается, что ¹*Les amoureux fervents et les savants austères* в конце концов ²*dans leur mûre saison* отождествляются благодаря существо-медиатору, объединяющему антиномичные черты двух хотя и человеческих, но противопоставленных образов жизни. Они находятся в оппозиции: чувственный/интеллектуальный. Поэтому функцию субъекта начинают выполнять именно кошки, одновременно являющиеся и учеными и влюбленными.

В четверостишиях кошки предстают в качестве реально существующих животных; напротив, в трехстишиях речь идет об их фантастическом превращении. Однако второе четверостишие существенно отличается от первого, равно как и от всех остальных строф. Двусмысленное выражение *ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres* указывает на ошибку относительно кошек; намек на эту ошибку содержится в седьмом стихе, а в следующей строке она становится очевидной. Вводящий в заблуждение характер этого четверостишия, в особенности обособленность его второй половины, и в частности седьмого стиха, усилен отличительными чертами его грамматического и звукового строения.

Семантическая близость между словом *L'Erèbe* («мрачные области, прилегающие к Аду»), являющимся метонимическим субститутом выражения «силы тьмы», а также имени *Erèbe* («брат Ночи»), и тягой кошек к *l'horreur des ténèbres*, подкрепленная звуковым сходством между *lɛnɛbrəl* и *lɛrɛbəl*, — эта близость способствует тому, что кошки едва не начинают восприниматься в качестве исполнителей страшной работы — *coursiers funèbres*. О чем идет речь — об обманутой надежде или о ложной идентификации со стороны Эреба — в стихе, где говорится: *L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres?* Смысл этого места, которое пытались понять критики*, остается двойственным.

В каждом четверостишии и в каждом трехстишии делается попытка по-новому идентифицировать кошек. В первом четве-

* Ср.: «L'intermédiaire des chercheurs et des curieux». LXVII, col. 333 et 509.

ростишии кошки ассоциируются с двумя человеческими образами жизни; зато во втором четверостишии, где им навязывается образ жизни упряжных животных, помещенных в мифологический мир, эта новая идентификация отвергается из-за гордости кошек. Во всем сонете это единственная отвергаемая идентификация. Грамматическое строение этого места в тексте, явно контрастирующее со строением остальных строф, подчеркивает его необычность: ирреальное наклонение, отсутствие качественных прилагательных, неодушевленное подлежащее в единственном числе, лишенное всяких определений и управляющее одушевленным дополнением во множественном числе.

Строфы объединены аллюзивными оксюморонами. ⁸*S'ils POUVAIENT au servage incliner leur fierté*, «если бы они могли склонить свою гордыню перед рабством», но они не «могут» этого сделать, поскольку они являются по-настоящему «могучими», ³*PUISSANTS*. Они не могут быть пассивно «взяты», ⁷*PRIS*, с тем чтобы играть активную роль, и вот уже они сами активно «берут» на себя, ⁹*PRENNENT*, пассивную роль, будучи упорными домоседами.

«Их гордость», ⁸*Leur fierté*, заставляет их принимать «благородные позы», ⁹*nobles attitude*, «огромных сфинксов», ¹⁰*Des grands sphinx*. Сближение «простертых сфинксов», ¹⁰*sphinx allongés*, и кошек, которые, «грезя», ⁹*en songeant*, им подражают, подкреплено паронимической связью между двумя причастными формами — единственными в сонете: /ãšõzã/ и /alõ:zɛ/. Кошки отождествляются с сфинксами, которые в свою очередь выглядят спящими, ¹¹*semblent s'endormir*; но это обманчивое сравнение, уподобляющее домоседов-кошек (и имплицитно всех, кто «как они» ⁴*comme eux*) неподвижным сверхъестественным существам, на самом деле приобретает значение метаморфозы. Кошки и отождествленные с ними человеческие существа как бы встречаются в облике сказочных чудовищ с человеческой головой и с телом животного. Таким образом, одна отвергнутая идентификация заменяется другой, также мифологической.

Кошки отождествляются с «огромными сфинксами», ¹⁰*grands sphinx*, благодаря тому, что они лежат в задумчивости, ⁹*en songeant*; это превращение подчеркнуто паронимической цепочкой, связанной с указанными ключевыми словами и комбинирующей носовые гласные с зубными и лабиальными согласными: ⁹*en songeant fãšõ.../* — ¹⁰*grands sphinx fãšfẽ.../* — ¹⁰*fond fõ/* — ¹¹*semblent fã... /* — ¹¹*s'endormir fã.../* — ¹¹*dans un f.ãzõ/* — ¹¹*sans fin fãfẽ/*.

Носовой /ẽ/ и другие фонемы слова ¹⁰*sphinx fšfẽks/* вновь появляются в последнем трехстишии: ¹²*reins l.ɛ/* — ¹²*pleins l.ẽ/* — ¹²*étincelles l...ẽs.../* — ¹³*ainsi fẽs/* — ¹³*qu'un sable fkoẽs.../*.

В первом четверостишии говорится: ³*Les chats puissants et doux, orgueil de la maison*. Следует ли понимать эту фразу в том смысле, что кошки, гордясь своим домом, являются воплощением этой гордости, или же, наоборот, сам дом, гордый своими обитателями-кошками, пытается, подобно Эребу, подчинить их? Как бы то ни было, очевидно одно: «дом», ³*maison*, который замыкает в себе кошек в первом четверостишии, в дальнейшем превращается в бескрайнюю пустыню, «глубину одиночеств», ¹⁰*fond des solitudes*; боязнь холода, сближающая «зябких», ⁴*frileux*, кошек и «пылких», ¹*fervents*, любовников (отметим паронимию *ferval- /frilф/*), обретает подходящий климат в суровом (подобно ученым) безлюдье жаркой (подобно пылким любовникам) пустыни, окружающей сфинксов.

Во временном плане выражение ²*mûre saison*, «зрелая пора», рифмовавшееся со словом ³*maison*, «дом», в первом четверостишии и сближавшееся с ним по значению, находит свою явную противоположность в первом трехстишии; эти две явно параллельные группы (²*dans leur mure saison* и ¹¹*dans un rêve sans fin*) взаимно противопоставлены друг другу: в первом случае речь идет об ограниченном отрезке времени, во втором — о вечности. Ни в одном другом месте сонета не встречается конструкций с предлогом *dans*, ни с каким-либо иным адverbальным предлогом.

Оба трехстишия посвящены чудесному превращению кошек. Это превращение длится до конца сонета. Если в первом трехстишии лежащие в пустыне сфинксы заставляли колебаться между представлением возможных существах и представлением окаменных изваяний, то в следующем трехстишии живые существа уступают место материальным частицам. Синекдохизамещают кошек-сфинксов частями их тела: ¹²*leurs reins*, ¹⁴*leurs prunelles*. Подразумеваемое подлежащее двух внутренних строф становится дополнением в последнем трехстишии: сначала слово «кошки» выступает в роли имплицитного определения подлежащего — ¹²*Leurs reins féconds sont pleins*, — а затем, в последнем предложении, оно становится лишь имплицитным определением прямого дополнения: ¹⁴*Etoilent vaguement leurs prunelles*. Слово «кошки», таким образом, оказывается связанным с прямым дополнением переходного глагола в последнем предложении сонета и с подлежащим — в предпоследнем, атрибутивном. В результате возникают два соответствия, в первом случае — со словом «кошки», выступающим в качестве прямого дополнения в первом предложении сонета, а во втором — со словом «кошки» в качестве подлежащего второго предложения.

Если в начале сонета и подлежащее и дополнение принадлежат к классу одушевленных существ, то в заключительном

предложении оба эти члена относятся к классу неодушевленных предметов. Вообще говоря, в последнем трехстишии все неодушевленные существительные обозначают конкретные предметы: ¹²*reins*, ¹³*étincelles*, ¹³*parcelles*, ¹³*or*, ¹³*sable*, ¹⁴*prunelles*; зато в предыдущих строках все неодушевленные апеллятивы, за исключением адноминальных, обозначали абстрактные понятия: ²*saison*, ³*orgueil*, ⁶*silence*, ⁶*horreur*, ⁸*servage*, ⁸*fierté*, ⁹*attitudes*, ¹¹*rêve*. Неодушевленные подлежащее и дополнение женского рода в заключительном предложении, ¹³⁻¹⁴*des parcelles d'or... Eloilent... leurs prunelles*, уравновешены подлежащими и дополнением начального предложения; оба они мужского рода и обозначают одушевленные существа — ¹⁻³*Les amoureux et les savants... Aiment... Les chats*. Единственным подлежащим женского рода во всем сонете является слово ¹³*parcelles*, контрастирующее с мужским родом, появляющимся в конце того же стиха: ¹³*sable fin*; со своей стороны это единственный пример имени мужского рода в мужских рифмах сонета.

В последнем трехстишии слова, обозначающие мельчайшие частицы материи, выступают сначала в роли дополнения, а затем — в роли подлежащего. Заключительная идентификация в сонете связывает именно эти раскаленные частицы с «мельчайшим песком», ¹³*sable fin*, и превращает их в звезды.

Характерна рифма, связывающая оба трехстишия; это единственная омонимическая рифма сонета и единственная мужская рифма, связывающая две разные части речи. Между рифмующимися словами существует известная синтаксическая симметрия, поскольку каждым из них завершается подчиненное предложение, одно полное, другое — эллиптическое. Звуковое совпадение наблюдается не только в последнем слоге рифмующихся стихов, но распространяется на обе строки в целом: /sāblə sadɔrmir dāzɔʁ tɛvə sā fɛl/ — ¹³/parsɛlə dɔr ɛsi kɔɛ sablə fɛl/. Не случайно именно эта рифма, объединяющая трехстишия и напоминающая нам о «мельчайшем песке», *un sable fin*, как бы подхватывает мотив пустыни, куда в первом трехстишии были помещены громадные сфинксы с их «бесконечным сном», *un rêve sans fin*.

«Дом», ³*maison*, замыкавший в себе кошек в первом четверостишии, исчезает в первом трехстишии, где рисуется царство пустынного одиночества, — самый настоящий дом наизнанку, где обитают кошки-сфинксы. В свою очередь этот «недом» уступает место космическому множеству кошек (они, подобно всем остальным персонажам сонета, трактуются как *pluraliatantum*). Они становятся, если можно так выразиться, домом недома, так как в их зрачках заключен и песок пустыни, и звездный свет.

В заключительных строках сонета происходит возврат к теме ученых и любовников, которой сонет открывался; и те и дру-

гие как бы объединены в «могучих и ласковых кошках», *Les chats puissants et doux*. Похоже, что первый стих второго трехстишия дает ответ на вопрос, поставленный в первом стихе второго четверостишия. Поскольку кошки являются «друзьями сладострастия», ⁵*Amis... de la volupté*, то «их плодовые чресла полны», ¹²*Leurs reins féconds sont pleins*. Можно предположить, что речь здесь идет о производительной силе, но сонет Бодлера допускает и иные интерпретации. Идет ли здесь речь о силе, заключенной в чреслах, или же об электрических искрах в шерсти животных? Как бы то ни было, в любом случае им приписывается магическая сила. Поскольку же в начале второго четверостишия стояли два согласованных определительных дополнения: ⁵*Amis de la science et de la volupté*, то все, что говорится в заключительном трехстишии, относится не только к «пылким любовникам», ¹*amoureux fervents*, но и к «суровым ученым», ¹*savants austères*.

В последнем трехстишии рифмуются суффиксы; это сделано для того, чтобы подчеркнуть тесную семантическую связь между «искрами», ¹²*étinCELLES*, «частицами», ¹³*parCELLES*, и «зрачками», ¹⁴*prunELLES*, кошек-сфинксов, а также между «магическими», ¹²*MagIQUES*, искрами и «мистическими», ¹⁴*MystIQUES*, зрачками, излучающими внутренний свет и открытыми навстречу некоему тайному смыслу.

Словно для того, чтобы с особой силой подчеркнуть эквивалентность морфем, эта последняя рифма сонета оказывается единственной, где отсутствует опорный согласный; зато оба прилагательных связаны аллитерацией начального *lml*. Под этим двойным освещением «ужас мрака», ⁶*l'horreur des ténèbres*, рассеивается. На фоническом уровне назальный вокализм последней строфы подчеркивает тему света за счет преобладания фонем с ясным тембром (7 палатальных против 6 велярных); в предыдущих же строфах наблюдалось явное количественное преобладание велярных (16 против 0 в первом четверостишии, 2 против 1 — во втором, 10 против 5 в первом трехстишии).

В результате преобладания синекдох в конце сонета, когда животных замещают отдельные части их тела и одновременно целое мироздания становится на место животных, которые являются лишь частью этого мироздания, все образы, словно нарочно, тяготеют к неясности. Определенный артикль уступает место неопределенному, а глагольная метафора — ¹⁴*Etoilent vaguement* — великолепно отражает поэтику всего эпикола. Соответствия между трехстишиями и четверостишиями (горизонтальный параллелизм) поразительны. Если узким пространственным (³*maison*) и временным (²*mûre saison*) границам первого четверостишия в первом трехстишии противопоставляется расширение или уничтожение

всяких границ (¹⁰*fond des solitudes, Il rêve sans fin*), то, соответственно, и во втором трехстишии магический свет, исходящий от кошек, одерживает победу над «ужасом мрака», *l'horreur des ténèbres*, упоминание о котором во втором четверостишии едва не привело к ошибочным выводам относительно кошек.

Соберем теперь воедино отдельные части нашего анализа и постараемся показать, каким образом пересекаются, дополняют друг друга и комбинируются различные его уровни, придавая сонету характер заверщенного объекта.

Прежде всего — вопрос о членении текста. Его можно членить несколькими способами, и такое членение оказывается вполне четким как с грамматической точки зрения, так и с точки зрения семантических связей между отдельными его частями.

Как мы показали, первый способ членения состоит в выделении трех частей, каждая из которых кончается точкой; иначе говоря, мы выделили каждое из четверостиший и оба трехстишия вместе. В первом четверостишии описывается в форме объективной и статичной картины фактическая (или принимаемая за таковую) ситуация. Во втором четверостишии кошкам приписываются определенные намерения, которые стремятся использовать силы Эреба, а силам Эреба — намерения по отношению к кошкам, отвергаемые этими последними. В обеих этих частях кошки рассматриваются как бы со стороны; в первой части они находятся в пассивном состоянии, в особенностях свойственном любовниками и ученым, во втором — в активном, воспринимаемом силами Эреба. Зато в третьей части это противоречие преодолевается, так как кошка наделяется здесь пассивностью, которую они активно принимают; к тому же они рассматриваются здесь не со стороны, а как бы изнутри.

Второй способ членения позволяет противопоставить совокупность обоих трехстиший совокупности обоих четверостиший и в то же время показать тесную связь первого четверостишия с первым трехстишием и второго четверостишия — со вторым трехстишием. Действительно:

1) Оба четверостишия противопоставляются совокупности трехстиший в том смысле, что в последних уничтожается точка зрения наблюдателя (*любовников, ученых, сил Эреба*); кроме того, здесь кошки оказываются вне каких бы то ни было пространственных или временных границ.

2) Эти пространственно-временные границы существовали, однако, в первом четверостишии (*maison, saison*); первое же трехстишие их уничтожает (*au fond des solitudes, rêve sans fin*).

3) Во втором четверостишии кошки связываются с мраком, который их окружает, во втором трехстишии — со светом, который сами излучают (искры, звезды).

Наконец, третий способ членения дополняет предыдущий, группируя строфы так, что они образуют хиазм; хиазм образован, содной стороны, начальным четверостишием и заключительным трехстишием, с другой — внутренними строфами, вторым четверостишием и первым трехстишием. В первой группе слово «кошки» является дополнением, в двух же других строфах оно с самого начала выступает в роли подлежащего.

Эти особенности формального членения имеют семантическую основу. В первом четверостишии отправной точкой служит соседство в одном и том же доме кошек с учеными или любовниками. Из этого соседства вытекает и двойное подобие (*comme eux, comme eux*). В заключительном трехстишии отношение смежности также перерастает в отношение подобия; но если в первом четверостишии метонимическое отношение между кошками и людьми, живущими в доме, способствует возникновению метафорического отношения между ними, то в заключительном четверостишии такой же переход осуществляется уже «внутри» самих кошек: отношение смежности является здесь скорее продуктом синекдохи, чем метонимии в собственном смысле слова. Упоминание частей тела кошек (*reins, prunelles*) готовит возникновение образа астральной, космической кошки, чему соответствует переход от точности к неясности (*également – vaguement*). Что касается сходства двух внутренних строф, то оно основывается на отношении эквивалентности. Одна из этих эквивалентностей отвергается во втором четверостишии (кошки и *coursiers funèbres*), другая принимается в первом трехстишии (кошки и сфинксы). В первом случае это приводит к отказу от смежности (между кошками и Эребом), во втором — к тому, что кошки помещаются в «глубине одиночества», *au fond des solitudes*. Мы видим, таким образом, что, в противоположность внешним строфам, во внутренних переход совершается от отношения эквивалентности, являющегося усиленной формой подобия (и, следовательно, имеющего метафорический смысл), к отношениям смежности (метонимическим), которые могут быть либо позитивными, либо негативными.

До сих пор мы рассматривали сонет как систему эквивалентностей, словно вставленных одна в другую и в своей совокупности представляющих закрытую систему. Нам остается рассмотреть последний аспект, при котором стихотворение предстает в качестве открытой системы с динамическим развитием от начала к концу.

Вспомним, что в начале данной работы мы подчеркнули возможность разбить сонет на два шестистишия, разделенные дистихом, структура которого очень сильно отличается от структуры остальных частей сонета.

Перечисляя возможные способы членения стихотворения, мы временно не стали упоминать об этом, ибо именно это членение в отличие от всех остальных показывает, на наш взгляд, этапы движения от планарного (первое шестистишие) к плану сюрреальному. Этот переход как раз и осуществляется при помощи среднего дистиха, на короткий миг вовлекающего читателя благодаря билию различных семантических и формальных средств во вдвойне ирреальный мир, так как от первого шестистишия в нем остается характер внешнего описания, и в то же время он предвосхищает мифологическое звучание второго шестистишия.

Стихи:

1–6	7–8	9–14
Внешний		Внутренний
Эмпирический	Мифологический	
Реальный	Ирреальный	Сюрреальный

За счет резкой перемены тона и темы, происходящей в дистихе, переход выполняет в сонете функцию, напоминающую роль модуляции в музыкальном произведении.

Цель этой модуляции в том, чтобы разрешить существующее с самого начала (имплицитно или эксплицитно) противоречие между метафорической и метонимической тенденциями в сонете. Решение, которое дается во втором шестистишии, состоит в том, что противоречие переносится в глубь самой метонимии, хотя и продолжает оставаться выраженным метафорическими средствами.

В первом трехстишии кошки, находившиеся первоначально в доме, как бы выскальзывают из него и начинают расти в пространстве и во времени — в бескрайних пустынях в бесконечных снах. Движение здесь направлено изнутри наружу, от кошек-затворниц — к кошкам, очутившимся на воле. Во втором трехстишии уничтожение границ происходит как бы внутри самих кошек, достигающих космических размеров, поскольку некоторые части их тела (*чресла и зрачки*) заключают в себе песок пустынь и звезды неба. В обоих случаях превращение осуществляется за счет метафорических средств. Но оба превращения не уравновешены полностью: первое связано еще с кажимостью (*prennent... les... attitudes... qui semblent s'endormir*) и со сном (*en songeant... dans un rêve...*), тогда как второе действительно доводит тенденцию до конца из-за своего утвердительного характера (*sont pleins... Etoilent*). В первом случае, чтобы заснуть, кошки закрывают глаза, во втором они у них открыты.

Однако обилие метафор во втором шестистишии лишь переносит на уровень вселенной оппозицию, которая имплицитно была сформулирована уже в первом стихе сонета. «Любовники» и «ученые» соответственно объединяют вокруг себя элементы, находящиеся в отношении взаимного сближения или отдаления: любовник-мужчина привязан к женщине, так же как ученый — ко вселенной; это два типа связи; в основе первой лежит близость, в основе второй — отдаленность*.

То же самое отношение мы обнаруживаем и в заключительных превращениях: расширение кошек во времени и в пространстве; сжатие времени и пространства до размеров кошек. Но и здесь, как мы уже отметили, симметрия двух трехстиший не является полной — в последнем оказываются собранными все оппозиции сонета: плодовые чресла говорят о *сладострасти* любовников, а зрочки — о науке, которой занимаются ученые; слово *магические* напоминает о деятельной пылкости одних, а слово *мистические* — о созерцательности других.

В заключение — два замечания.

Тот факт, что все грамматически подлежащие сонета (за исключением имени собственного *Эреб*) стоят во множественном числе и что все женские рифмы также образованы именами во множественном числе (включая и существительное *solitudes*), любопытным образом находит освещение в некоторых пассажах из «Толп»: «Быть в толпе, быть в одиночестве: равнозначные и обратимые выражения для активного и плодового поэта... Поэт пользуется той ни с чем не сравнимой привилегией, что он может по собственному желанию быть и самим собой, и кем-то другим... То, что люди называют любовью, настолько мало, настолько узко и настолько слабо по сравнению с неизреченным буйством, посвященной проституцией души, в которой живет и поэзия и милосердие и которая отдается вся целиком любой явившейся неожиданности, любой мелькнувшей неизвестности»**.

* Г-н Э. Бенвенист, любезно согласившийся прочесть эту работу в рукописи, заметил, что между «пылкими любовниками» и «суровыми учеными» связь устанавливается также и припомощи медиативного элемента «зрелая пора» (*mûresaison*): действительно, именно в зрелом возрасте они уподобляются друг другу и в равной мере отождествляются с кошками. Ибо, продолжает Э. Бенвенист, остаться «пылким любовником» до «зрелой поры» уже значит выйти за рамки привычных норм, как это имеет место и с «суровыми учеными» по призыванию: начальное четверостишие сонета описывает ситуацию отгороженности от мира (хотя жизнь в подземных областях также отвергается), и эта ситуация, в которую помещены кошки, развивается от зябкого затворничества к великому одиночеству в свете звезд, когда наука и сладострастие становятся бесконечным сном.

В подтверждение этих замечаний, за которые мы благодарим их автора, можно привести цитату из другого стихотворения, входящего в «Цветы зла»: «Le savant amour... fruit d'automne aux saveurs souveraines» («Любовь к обманчивому»). — Прим. авторов.

** Ch. Baudelaire. Œuvres, II, Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1961. P. 243 sq.

В начале сонета Бодлера кошки характеризуются как «могучие и ласковые», *puissants et doux*, а в заключительном стихе их зрачки сравниваются со звездами. Крепе и Блен* отсылают в этой связи к стиху Сент-Бёва: «... *l'astre puissant et doux*» (1829) и обнаруживают те же эпитеты в одном из стихотворений Бризé (1832), где есть такое обращение к женщинам: «Êtres deux fois doués! Êtres puissants et doux!»

Если бы возникла надобность, эти сопоставления подтвердили бы, что для Бодлера образ кошкитеснейшим образом связан с образом женщины, на что эксплицитно указывают два стихотворения из того же сборника, озаглавленные «Кошка» и «Кот», а именно сонет «*Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux*», где содержится много объясняющий стих: «*je vois ma femme en esprit...*», а также стихотворение: «*Dans ma cervelle se promène... un beau chat, fort, doux*», где прямо ставится вопрос: «*est-il feé, est-il dieu?*» Этот мотив колебания между женским и мужским началом имплицитно содержится и в «Кошках», где он просвечивает сквозь нарочитые неясности («*Les amoureux... Aiment... Les chats puissants et doux...*»; «*Leurs reins féconds...*»). Мишель Бютор справедливо отметил, что у Бодлера «эти два аспекта — женственность и сверхмужественность — отнюдь не исключают друг друга, но, напротив, объединяются»**. Все персонажи сонета — мужского рода, но *кошки* и их alter ego — *огромные сфинксы*, обладают двуполой природой. Та же двойственность подчеркивается на протяжении всего сонета благодаря парадоксальному выбору существительных женского рода для образования рифм, называемых мужскими. Из созвездия, данного в начале поэмы и образованного любовниками и учеными, кошки вследствие своей медиативной функции позволяют исключить женщину и оставляют лицом к лицу (если не сливаются воедино) «поэта Кошек», освобожденного от «узкой» любви, и вселенную, освобожденную от суровости ученых.

1962

В кн.: Структурализм: «за» и «против».
М., 1975. С. 231–255.
(Перевод Г.К. Косикова)

* Ch. Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Edition critique établie par J. Crépet et G. Blin. Paris, 1942. P. 413.

** M. Butor. Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire. Paris, 1961. P. 85.

Барт Р.

Предлагаемая читателю статья «От произведения к тексту» (1971) относится к третьему, последнему периоду творчества **Ролана Барта**, когда он перешел на позиции постструктурализма и постмодернизма.

Этот период сказался прежде всего на его понимании письма, которое теперь становится особой практической деятельностью, для обозначения которой Барт употребляет термины «письмо-текст», «чтение-письмо» и «текстуальный анализ», поскольку результатом письма выступает текст, принципиально отличающийся от традиционного произведения. «Произведение» представляется Барту устаревшим, ньютоновским понятием, тогда как «текст» – современным, эйнштейновским. Первое предстает как нечто готовое и законченное, обычно отождествляемое с книгой, которую можно взять в руки. Текст лишен эмпирической реальности, он относится к порядку теории, играет, скорее, методологическую роль. Произведение находится в рамках литературной традиции и культуры, подчинено общему мнению (доксе). «Текст всегда является парадоксальным». Он нарушает все традиции, не укладывается в никакие жанровые рамки, не признает никакие иерархии и классификации.

Произведение существует как общий знак, оно замыкается на означаемое, в нем мало символического, оно легко становится предметом изучения или интерпретации. Текст уходит от означаемого и устремляется в «поле означающего», он является «радикально символическим». Подобно языку, он представляет собой открытую систему, у которой нет центра и границ. Однако у текста не может быть грамматики, о нем не может быть науки. Для произведения характерна линейность и необратимость построения, хронологическая или иная последовательность развития. Текст не имеет какого-либо начала, центра и направленности и предстает как «стереофоническая» и «стереографическая множественность означающих». Оно одновременно уникально и множественно, его уникальность является множественной.

Метафорой произведения может быть живой организм, метафорой текста – сетка, ткань или паутина: он не растет и не развивается, а простирается благодаря комбинаторике и систематике. У произведения есть автор, который считается его отцом и собственником. Текст для своего существования не нуждается в каких-либо авторских или отеческих гарантиях. Произведение обычно легко читается, что равносильно его потреблению. Текст является «нечитабельным». Подобно сочинениям постсерийной музыки, он выступает как партитура, исполнение которой с необходимостью делает читателя соавтором. Текст представляет собой «неэстетический продукт, а означающую практику; неструктуру, а структурирование; не предмет, а труд и игру». Хотя Барт выступает против классификаций произведений и текстов, он тем не менее выделяет «тексты удовольствия» и «тексты наслаждения», относя к первым написанные в реалистической манере произведения, а ко вторым – современные произведения в духе модернизма и авангарда. К текстам относятся фактически все бартовские работы 70-х годов. В них он последовательно отходит от теоретических проблем литературы, выражая растущие

сомнения в возможности превращения литературоведения в науку. Он склоняется к тому, что «наука о литературе – это сама литература». Теперь он считает, что всякий текст является своей собственной моделью, он уникален, неповторим и несводим к какому-либо коду. Такой текст и «есть сама теория».

Барт рассматривает «текст» и как универсальную категорию, охватывающую не только литературу, но и другие явления. Текстом тогда оказывается город, культура, страна. В этом плане Япония оказалась для Барта как раз тем «текстом», где доминирует интересующая его «галактика означающих», где смысл либо вообще отсутствует, либо возникает как легкий эпифеномен тонкого соотношения означающего и означаемого, а чаще – как следствие игры одних означающих. Барт находит такой смысл в самых разных явлениях японской жизни и культуры. Наиболее сильное впечатление произвел на него традиционный и распространенный жанр японской поэзии – хокку, – в котором он увидел полное воплощение своих представлений о письме, тексте, знаке, смысле и литературе.

Д.А. Силичев

От произведения к тексту

Стало фактом, что в течение нескольких лет произошли (или происходят) определенные изменения в наших представлениях о языке и, следовательно, о литературном произведении, которое обязано тому же самому языку по меньшей мере своим чувственным существованием. Эти изменения, очевидно, связаны с современным развитием (наряду с другими дисциплинами) лингвистики, антропологии, марксизма, психоанализа (слово «связь» сознательно используется здесь строго нейтрально: речь не идет о детерминации, будь она сложной и диалектической). Новизна, сказавшаяся на понятии произведения, не проистекает, разумеется, из внутреннего обновления каждой из названных дисциплин, но скорее из их встречи на уровне объекта, который обычно не зависит ни от одной из них. В самом деле, известно, что междисциплинарность, столь высоко ценимая в сегодняшних исследованиях, возникает отнюдь не благодаря простому сопоставлению специальных знаний; междисциплинарное не есть что-то определенное: оно действительно является на свет (и не в силу каких-либо благих пожеланий), когда единство прежних дисциплин распадается – возможно, даже неистово, через потрясения моды – в пользу некоторого нового объекта и нового языка, не существовавших в поле наук при их обычном сопоставлении; именно эта трудность классификации позволяет распознавать некоторую мутацию. Однако поразившую идею произведения мутацию не следует переоценивать; она скорее ближе к эпистемологическому сдвигу чем к подлинному перевороту; последнее, как об этом часто говорится, произвел в прошлом веке появление марксизма и фрейдизма; с тех пор никаких новых переворотов не происхо-

дило, и можно сказать, что в течение ста лет мы некоторым образом имеем дело с повторениями. Наша История позволяет нам сегодня лишь сдвигать, варьировать, нарушать границы, отвергать. Как теория Эйнштейна обязывает включать относительность точек отсчета в самый объект изучения, точно так же в литературе деятельность, сопряженная с марксизмом, фрейдизмом и структурализмом, обязывает релятивизировать отношения пишущего, читателя и наблюдателя (критика). Наряду с произведением — традиционным понятием, функционирующим издавна и до сих пор еще остающимся, если можно так выразиться, ньютоновским, — возникает потребность в новом объекте, образующемся в результате сдвига или пересмотра прежних категорий. Этим объектом является текст. Я знаю, что это модное слово (я сам привык часто употреблять его) и потому вызывает кое у кого подозрение; но как раз в силу этого я хотел бы до некоторой степени напомнить самому себе основные суждения, на пересечении которых Текст оказывается перед моими глазами; слово «суждение» надо понимать здесь более в грамматическом, чем логическом смысле: суждения являются высказываниями, а не аргументами, своего рода «касаниями», подходами, соглашающимися оставаться метафорическими. Вот эти высказывания: они относятся к методу, жанрам, знаку, множественности, родству, чтению, удовольствию.

1) Текст не должен пониматься как конкретный единичный объект. Тщетно было бы пытаться физически отделить произведения от текстов. В частности, не надо поддаваться соблазну формулировки: произведение — продукт классики, текст принадлежит авангарду; речь идет не о составлении от имени современности приблизительного списка удостоенных награды и сортировке литературных творений на находящиеся «в» списке и «вне» его — в зависимости от хронологии. Нет, нечто «от текста» может присутствовать в весьма древнем произведении, а многие произведения современной литературы ни в чем не являются текстами. Отличие в следующем: произведение есть фрагмент субстанции, оно занимает частицу книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст — это методологическое поле. Данная оппозиция могла бы напомнить (но вовсе не повторить слово в слово) предложенное Лаканом различие: «реальность» показывается, «реальное» доказывается; так и произведение видится (в книжных магазинах, картотеках, экзаменационных программах), текст же доказывается, говорится — согласно некоторым правилам (или вопреки некоторым правилам); произведение держат в руке, текст содержится в языке: он существует лишь в высказывании (или, верней, он является Текстом, поскольку знает об этом). Текст не элемент произведения, скорей произведение есть вообража-

емый хвост Текста. Или еще: Текст испытывается только в работе, в процессе производства. Из этого следует, что Текст не может остановиться (например, на библиотечной полке); его конститутивным движением является пересечение (он как раз может пересекать одно произведение или несколько произведений).

2) Таким же образом Текст не опредмечивается в (хорошей) литературе; его не ухватить ни иерархическим членением, ни даже простым жанровым разграничением. Наоборот (или именно), то, что его конституирует, является подрывной силой по отношению к старым классификациям. Куда отнести Жоржа Батайя? Кто этот писатель — романист, поэт, эссеист, экономист, философ, мистик? Ответ настолько труден, что в учебниках литературы обычно предпочитают забывать Батайя. Фактически же Батай писал тексты, или даже, может быть, всегда один и тот же текст. Если текст создает проблемы классификации (что, впрочем, составляет одну из его «социальных» функций), то это потому, что он всегда включает некоторый «пограничный опыт» (повторяя выражение Филиппа Соллерса). Тибоде говорил уже (но в очень узком смысле слова) о пограничных произведениях (таких, как «Жизнь Рансэ» Шатобриана, которое сегодня нам действительно представляется как «текст»): Текст есть то, что оказывается на границе правил высказывания (разумность, возможность прочтения и т. д.). Эта идея не является риторической, к ней прибегают не для того, чтобы сделать что-то «героическое»: текст стремится расположиться совершенно точно за границей доксы (общепринятого мнения, характерного для наших демократических обществ, мощно поддерживаемого массовыми коммуникациями, — не определяется ли оно своими границами, своей силой исключения, своей цензурой?); можно сказать, что текст всегда является в буквальном смысле слова парадоксальным.

3) Текст заявляет о себе своим отношением к знаку. Произведение замыкается на означаемое. Этому означаемому можно приписывать два способа бытия: либо его полагают явным и произведение тогда становится предметом науки о литературе, филологии; либо это означаемое признается тайным и его надо разгадывать, произведение тогда делается объектом герменевтики, зависит от интерпретации (марксистской, психоаналитической, тематической и т. д.); в общем и целом произведение функционирует как общий знак и вполне нормально, что оно представляет собой институциональную категорию цивилизации Знака. Текст, напротив, совершает бесконечный отход от означаемого; текст ускользает; его поле есть поле означющего; означаемое не следует представлять себе как «первую часть смысла», его материальную прихожую, а совсем наоборот, как его последствие; точно также

бесконечность означающего отсылает не к какой-либо идее невыразимого (невыразимого означаемого), но к идее игры; порождение вечного означающего (наподобие календаря того же названия) в поле Текста (или, скорее, полем которого является Текст) происходит не в силу органического созревания или герменевтического углубления, но скорее в соответствии с сериальным движением сдвигов, наложений, вариаций; управляющая текстом логика является не понимающей (определить «то, что означает» произведение), но метонимической; работа ассоциации, сближений, сопряжений совпадает с освобождением символической энергии (если бы человек лишился ее, он бы умер). Произведение (в лучшем случае) является лишь весьма посредственным символом (его символика быстро исчерпывается, то есть застывает). Текст является радикально символическим: произведение, природа которого задумана, воспринята и признана целиком символической, является текстом. Текст таким образом как бы вновь возвращается в язык; подобно ему, он структурирован, но лишен центра, безграничен (заметим, в ответ на презрительное подозрение в «моде», проявляемое иногда к структурализму, что признанная ныне за языком эпистемологическая привилегия состоит в том, что в нем мы открыли парадоксальную идею структуры: системы без границ и без центра).

4) Текст множествен. Это означает не только то, что он имеет несколько смыслов, но и то, что он воплощает саму множественность смысла — неразложимую (а не только приемлемую). Текст — не сосуществование смыслов, но их взаимопереход, перетекание; он не может, следовательно, зависеть от интерпретации, пусть даже либеральной, но лишь от взрыва, рассеивания. В самом деле, множественность текста заключается не в двойственности его содержания, а в том, что можно было бы назвать стереографическим плюрализмом означающих, из которых он соткан (этимологически текст есть ткань). Читателя текста можно сравнить с праздным субъектом (погасившим в себе всякое воображение): это топущенный субъект прогуливается (в подобном состоянии побывал автор этих строк, когда к нему пришла живая идея текста) по краю долины, внизу которой течет вади* (вади присутствует для создания атмосферы потерянности в чужой стране); то, что он воспринимает, является множественным, неумолимым, проистекающим из разнородных, распавшихся субстанций и планов: свет, цвета, жары, воздух, глухие взрывы шума, тонкие крики птиц, голоса детей на другой стороне долины, передвижения, жесты, одежда жителей, находящихся совсем близко

* Вади (араб.) — пересыхающая речка, ручей.— Прим. перев.

и очень далеко; все эти инциденты являются наполовину узнаваемыми: они проистекают из знакомых кодов, однако их комбинаторика предстает неповторимой, сообщает прогулке уникальность, которая могла бы повториться лишь как новая уникальность. Это как раз то, что происходит с Текстом: он может быть самим собой только через свою уникальность (что не означает — индивидуальность); его прочтение всегда одноразово (что делает иллюзорной всякую индуктивно-дедуктивную науку о текстах: «грамматика» текста не существует) и вместе с тем целиком соткано из цитат, ссылок, отзвуков: культурные языки (какой язык не является таковым?) — предшествующие и современные — пронизывают его насквозь в широкой стереофонии. Интертекстуальное, куда включен всякий текст, ибо сам он является интертекстом другого текста, нельзя считать неким началом текста: искать «влияния» на него или его «источники» — значит потакать мифу о родстве; цитаты, из которых соткан текст, являются анонимными, неустановимыми, и тем не менее уже читанными: это цитаты без кавычек. Произведение не покушается ни на какую монистическую философию (хотя, как известно, у нее могут быть и антагонисты); плюрализм для такой философии есть Зло. Поэтому, в отличие от произведения, Текст можно уподобить девизу человека, ставшего жертвой демонов: «Имя мне легион, потому что нас много» (Евангелие от Марка, 5,9). Множественная или демоническая структура, противопоставляющая Текст произведению, может повлечь за собой глубокие изменения в чтении, в особенностях там, где монологизм, кажется, имеет силу Закона: некоторые «тексты» Священного писания, традиционно находящиеся в ведении теологического (исторического или мистического) монизма, возможно, поддадутся дифракции смыслов (то есть в конечном счете материалистическому прочтению), в то же время марксистская интерпретация произведения, остающаяся досих пор решительно монистической, сможет благодаря плюрализации успешнее воплотиться в жизнь (если, конечно, марксистские «учреждения» это разрешат).

5) Произведение включено в систему родственных связей. Обычно постулируется детерминация произведения миром (расой, затем Историей), последовательность появления произведений и принадлежность произведения автору. Автор считается отцом и собственником своего произведения; литературная наука учит уважать рукопись и объявленные намерения автора, а общество провозглашает законность такого отношения автора к своему произведению (это «авторское право», по правде говоря, появилось недавно, потому что оно действительно было узаконено лишь в Революцию). Текст читается без подписи Отца. Метафора Текста здесь опять же отделяется от метафоры произведения; последнее

отсылает к образу организма, растущему благодаря жизненной экспансии, «развитию» (слово явно двусмысленное: биологическое и риторическое); метафорой Текста является сеть; если Текст простирается, то под воздействием комбинаторики, систематики (образ, между прочим, близкий к взглядам современной биологии на живое существо). Текст, следовательно, не связан ни с каким жизненным «почтением»: он может быть раздроблен (что, кстати, в средние века делалось с двумя авторитарными текстами: Священного писания и Аристотеля); Текст может читаться и без гарантии в виде имени его отца; парадоксально, но восстановление интертекста упраздняет наследство. Дело не в том, что Автор не может «вернуться» в Текст, в свой текст; он может это сделать, но уже в качестве, так сказать, гостя; если это романист, он вписывается в него как один из его персонажей, приглашенный в их компанию; участие автора больше не является привилегированным, отеческим, несущим истину, но игровым: он становится, если можно так сказать, бумажным автором; его жизнь больше не является источником его сюжетов, а просто одним из сюжетов, конкурирующим с сотворенными в его тексте; существует реверсивное воздействие творчества на жизнь (а не наоборот); именно творчество Пруста, Женэ позволяет читать их жизнь как текст: слово «биография» вновь приобретает сильный смысл, этимологию; вместе с этим искренность выражения, настоящий «крест» литературной морали, становится ложной проблемой: пишущее текст «я» всегда остается все тем же бумажным «я».

б) Произведение обычно является предметом потребления; ссылаясь на так называемую культуру потребления, я не прибегаю к какой-либо демагогии, однако надо полностью признать, что сегодня различие между книгами определяется «качеством» произведения (что в конце концов предполагает оценку «вкуса»), а не самой операцией чтения: «культурное» чтение произведения структурно не отличается от дорожного чтения (в поездах). Текст же (пусть в силу своей частой «нечитабельности») избавляет произведение (если оно позволяет это) от его потребления и сохраняет его как игру, труд, производство, практику. Это значит, что текст вызывает стремление упразднить (или по крайней мере уменьшить) расстояние между письмом и чтением, отнюдь не усиливая проекцию читателя на произведение, но соединяя их обоих в одной и той же означивающей практике. Отделяющая чтение от письма дистанция исторически обусловлена. Во времена наиболее резкого социального разделения (до возникновения демократических культур) читать и писать значило — в одинаковой мере — пользоваться классовыми привилегиями: Риторика, большой литературный код тех времен, учила писать (даже если

то, что тогда создавалось, было высказываниями, а не текстами); примечательно, что приход демократии все перевернул: Школа гордится тем, что она учит (хорошо) читать, а не писать (правда, чувствовать этот недостаток сегодня вновь становится модным: от учителя в лицее требуют умения «выражаться», что отчасти напоминает замену цензуры бессмыслицей). На деле читать, в смысле потреблять, не означает играть текстом. «Играть» надо понимать здесь во всей полисемии термина: играет сам текст (как дверь, как аппарат, в котором имеется «игра»); играет и читатель, причем играет дважды: он играет в Текст (игровой смысл), доискивается до практики, которая его воспроизводит; однако, чтобы эта практика не сводилась к внутреннему, пассивному мимезису (Текст как раз является тем, что противится такой редукции), читатель еще и играет Текст — не надо забывать, что «играть» является также музыкальным термином. История музыки (как практики, а не как «искусства») к тому же во многом образует параллель истории Текста; была эпоха, когда активные любители были многочисленными (по крайней мере внутри определенного класса) и «играть» и «слушать» составляло мало различимую деятельность; затем последовательно появились две роли: сначала исполнителя, которому буржуазная публика (хотя она сама еще умела немного играть: такова вся история фортепьянной музыки) делегировала свою собственную роль; затем роль (пассивного) любителя, слушающего музыку и не умеющего играть (зароляем действительно последовала пластинка). Известно, что сегодня постсериальная музыка перевернула роль «исполнителя», требуют от него быть чем-то вроде соавтора партитуры, больше дополнять ее, чем «выражать». Текст является почти что партитурой этого нового жанра: он побуждает читателя к практическому сотрудничеству. Это большая новация, ибо кто же исполняет произведение? (Малларме ставил перед собой вопрос: как достичь того, чтобы аудитория создавала книгу?) Сегодня один только критик исполняет произведение (я признаю игруслов*). Сведение чтения к потреблению, очевидно, и выступает причиной той «скуки», которую многие испытывают перед современным («нечитабельным») текстом, фильмом или авангардистской картиной: скучать — значит не уметь производить текст, играть его, переделывать, тревожить.

7) Сказанное подводит к тому, чтобы предложить (предположить) последний подход к Тексту: подход с точки зрения удовольствия. Я не знаю, существовала ли когда-нибудь гедонистическая эстетика (сами философы-эвдемонисты — большая редкость). Конечно, удовольствие от произведения (от некото-

* Французский глагол «исполнять» употребляется и в значении «казнить». — Прим. перев.

рых произведений) существует; я с восхищением могу читать и перечитывать Пруста, Флобера, Бальзака, а то и (почему бы нет) Александра Дюма; но это удовольствие, каким бы живым оно ни было и будь оно даже очищено от всякого предрассудка, отчасти остается удовольствием потребления: ибо, если я могу читать этих авторов, я знаю, что не могу их *переписать* (пусть сегодня уже невозможно писать «так»); и этого довольно грустного знания достаточно, чтобы отделить меня от создания этих произведений — вот самый момент, когда их отдаление закладывает фундамент моей современности (быть современным — не означает ли это доподлинно знать то, что не может быть вновь начато сначала?). Текст — он связан с наслаждением, то есть с безраздельным удовольствием. Принадлежит сфере означающего, Текст по-своему участвует в социальной утопии; он раньше, чем История (полагая, что последняя не выбирает варварство), делает прозрачными если не социальные, то языковые отношения: он является пространством, где никакой язык не имеет преимущества над другим, где языки постоянно движутся (сохраняя круговой характер движения).

Высказанные суждения, разумеется, не образуют элементов Теории Текста. Это объясняется не только ограниченными возможностями излагавшего (который к тому же во многом лишь воспроизвел то, что делается вокруг него). Это объясняется и тем, что Теория текста не может совпадать с ее металингвистическим изложением: разрушение метаязыка или по меньшей мере (поскольку может возникнуть необходимость временно прибегнуть к нему) недоверие к нему составляет часть самой теории. Рассуждение о Тексте само должно быть только текстом, поиском, работой текста, потому что Текст является тем социальным пространством, которое лишает всякий язык внешнего убежища и в котором никакой субъект высказывания не остается в положении судьи, учителя, аналитика, исповедника, дешифровщика: теория Текста может совпадать лишь с практикой письма.

*Вопросы литературы. 1988. № 11. С. 125–132.
(Перевод Д.А. Силичева)*

Барт Р.

Барт Ролан (1915–1980) – французский эстетик, критик, эссеист, философ, один из главных представителей структурализма в эстетике. Эволюция его творчества распадается на три периода. В первый (1950-е) он испытывает сильное влияние марксизма и Ж.-П. Сартра. Во второй (1960-е) взгляды Барта находятся в рамках структурализма и семиотики. В третий (1970-е) он переходит на позиции постструктурализма и постмодернизма. Через все периоды проходит тема письма, концепция которого существенно меняется. В 50-е годы Барт определяет письмо как «третье измерение формы», располагает его между языком и стилем, выводя последние за пределы собственно литературы. Письмо выступает способом связи литературы с обществом и историей, представляет собой литературный язык, включенный в конкретный социально-исторический контекст.

Предлагаемая читателю статья «Смерть автора» (1968) относится к второму периоду, когда Барту видела в структурно-семиотической методологии возможность решения всех проблем искусства, эстетики и критики. Лингвистика и семиотика, пишет он, «смогут наконец вывести нас из тупика, куда нас постоянно заводят социологизм и историзм». Барт смотрит на мир через призму языка, считая, что самосуществование мира вне языка является проблематичным. Язык охватывает и пронизывает все явления: «язык повсюду», «все есть язык». Все вещи и предметы являются значащими, символическими системами, каковыми их делает язык, выступая для них «не только моделью смысла, но и его фундаментом». Для Барта изменить язык – значит изменить мир. Радикальное преобразование общества он надеется осуществить с помощью «революции в собственности на символические системы».

Искусство, как и другие явления, также рассматривается с точки зрения знака и языка, как формальная система, в которой главным выступает не смысл и содержание, но форма и порождающая смысл структура, «кухня смысла». Барт отождествляет литературу и язык, подчеркивая их глубокую и неразрывную связь. Хотя все сферы действительности не могут обойтись без языка, «исповедают» они его по-разному. Вне литературные виды человеческой деятельности смотрят на язык потребительски, подходят к нему инструментально, используя для достижения своих целей. Что касается современной литературы – экспериментальной и авангардистской, – то в ней, по Барту, «язык больше не может быть удобным инструментом или роскошным украшением социальной, эмоциональной или поэтической реальности», «язык есть самобытие литературы, сам мир ее». Только литература целиком и полностью существует «в языке», только она берет на себя «полную ответственность за язык», только в ней он чувствует себя как у себя дома. Литература, понимаемая как рассказ, должна существовать не ради какой-либо функции, а ради самого рассказа, как чистая символическая деятельность. Барт существенно пересматривает свое понимание письма. Оно превращается в «реле», которое не включает, а отключает литературу от общества и истории. Теперь письмо играет ту роль, которую традиционно исполнял писатель как автор своих произведений. Он считает, что «писателем является тот, кто трудится над

своей речью... и функционально растворяется в этом труде». Он не предшествует своему произведению, не вынашивает его, не имеет на него каких-либо прав собственности. Писатель перестает быть автором своего произведения. Он также перестает быть активным началом, субъектом творчества, уступая свое место языку и письму.

На смену писателю-автору приходит просто пишущий, рука которого не столько пишет, сколько совершает чисто начертательный жест и очерчивает некое знаково-поле, не имеющее какого-либо начала. Писатель при этом выступает в качестве анонимного и безличного «агента действия», движущей силой творческого процесса является «саморефлексирующее письмо». Последнее становится техникой «выпаривания» смысла слов и создания новых, вторичных смыслов и значений, «сверхзначений» или коннотаций, представляющих собой имманентные, эндогенные образования. «Письмо, – уточняет Барт, – беспрерывно выдвигает какой-то смысл, но делает это для того, чтобы тут же его выпарить: оно занято систематическим извлечением от смысла». Поэтому литература оказывается «пустым знаком» или «знаком спустым смыслом». Она становится «разочаровывающей значащей системой». В ней все имеет лингвистическую природу, и потому писатель или автор превращается в «бумажное существо», обладает бытием только на бумаге, становясь «лингвистическим лицом». То же самое происходит с литературными персонажами. Все происходящее в произведении есть приключение письма.

Д.А. Силичев

Смерть автора

Бальзак в новелле «Сарразин» пишет такую фразу, говоря переодетом женщиной кастрате: «Ты была истинная женщина, со всеми ее внезапными страхами, необъяснимыми причудами, инстинктивными тревогами, беспричинными дерзостями, задорными выходками и пленительной тонкостью чувств». Кто говорит так? Может быть, герой новеллы, старающийся не замечать под обликом женщины кастрата? Или Бальзак-индивид, рассуждающий о женщине на основании своего личного опыта? Или Бальзак-писатель, исповедующий «литературные» представления о женской натуре? Или же это общечеловеческая мудрость? А может быть, романтическая психология? Узнать это нам никогда не удастся, по той причине, что в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. Письмо — та область неопределенности, неоднородности уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самоидентификация, и в первую очередь телесная тождественность пишущего.

Очевидно, так было всегда: если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо фун-

кции, кроме символической деятельности как таковой, — то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо. Однако в разное время это явление ощущалось по-разному. Так, в первобытных обществах рассказыванием занимается не простой человек, а специальный медиатор — шаман или сказитель; можно восхищаться разве что его «перформацией» (то есть мастерством в обращении с повествовательным кодом), но никак не «гением». Фигура автора принадлежит новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как со временем средних веков это общество стало открывать для себя (благодаря английскому эмпиризму, французскому рационализму и принципу личной веры, утвержденному Реформацией) достоинство индивида, или, выражаясь более высоким слогом, «человеческой личности». Логично поэтому, что в области литературы «личность» автора получила наибольшее признание в позитивизме, который подытоживал и доводил до конца идеологию капитализма. Автор и поныне царит в учебниках истории литературы, в биографиях писателей, в журнальных интервью и в сознании самих литераторов, пытающихся соединить свою личность и творчество в форме интимного дневника. В средостении того образа литературы, что бытует в нашей культуре, безраздельно царит автор, его личность, история его жизни, его вкусы и страсти; для критики обычно и по сей день все творчество Бодлера — его житейской несостоятельности, все творчество Ван Гога — в его душевной болезни, все творчество Чайковского — его пороке; объяснение произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке, как будто в конечном счете сквозь более или менее прозрачную аллегоричность вымысла нам всякий раз «исповедуется» голос одного и того же лица — автора.

Хотя власть Автора все еще очень сильна (новая критика зачастую лишь укрепляла ее), несомненно и то, что некоторые писатели уже давно пытались ее поколебать. Во Франции первым был, вероятно, Малларме, в полной мере увидевший и предвидевший необходимость поставить сам язык на место того, кто считался его владельцем. Малларме полагает — и это совпадает с нашим нынешним представлением, — что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность (эту обезличенность ни в коем случае нельзя путать с выхолащивающей объективностью писателя-реалиста), позволяющая добиться того, что уже не «я», а сам язык действует, «перформирует»; суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом, — а это значит, как мы увидим, восстановить в правах читателя. Валери, связанный по рукам и ногам психологической теорией «я», немало смягчил идеи Малларме; однако в

силу своего классического вкуса он обратился к урокам риторики, а потому беспрестанно подвергал Автора сомнению и осмеянию, подчеркивал чисто языковой и как бы «непреднамеренный» «нечаянный» характер его деятельности и во всех своих прозаических книгах требовал признать, что суть литературы — в слове, всякие же ссылки на душевную жизнь писателя — не более чем суеверие. Даже Пруст, при всем видимом психологизме его так называемого анализа души, открыто ставил своей задачей предельно усложнить — за счет бесконечного углубления в подробности — отношения между писателем и его персонажами. Избрав рассказчиком не того, кто нечто повидал и пережил, даже не того, кто пишет, а того, кто собирается писать (молодой человек в его романе — а впрочем, сколько ему лет и кто он, собственно, такой? — хочет писать, но не может начать, и роман заканчивается как раз тогда, когда письмо наконец делается возможным), Пруст тем самым создал эпопею современного письма. Он совершил коренной переворот: вместо того чтобы описать в романе свою жизнь, как это часто говорят, он самую свою жизнь сделал литературным произведением по образцу своей книги, и нам очевидно, что не Шарлю списан с Монтескью, а, наоборот, Монтескью в своих реально-исторических поступках представляет собой лишь фрагмент, сколок, нечто производное от Шарлю. Последним в этом ряду наших предшественников стоит Сюрреализм; он, конечно, не мог признать за языком суверенные права, поскольку язык есть система, меж тем как целью этого движения было, в духе романтизма, непосредственное разрушение всяких кодов (цель иллюзорная, ибо разрушить код невозможно, его можно только «обыграть»); зато сюрреализм постоянно призывал к резкому нарушению смысловых ожиданий (пресловутые «перебивы смысла»), он требовал, чтобы рука записывала как можно скорее то, о чем даже не подзревает голова (автоматическое письмо), он принимал в принципе и реально практиковал групповое письмо — всем этим он внес свой вклад в дело десакрализации образа Автора. Наконец, уже за рамками литературы как таковой (впрочем, ныне подобные разграничения уже изживают себя) ценнейшее орудие для анализа и разрушения фигуры Автора дала современная лингвистика, показавшая, что высказывание как таковое — пустой процесс и превосходно совершается само собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих. С точки зрения лингвистики, автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как «я» всего лишь тот, кто говорит «я»; язык знает «субъекта», но не «личность», и этого субъекта, определяемого внутри речевого акта и ничего не содержащего вне его, хватает, чтобы «вместить» в себя весь язык, чтобы исчерпать все его возможности.

Удаление Автора (вслед за Брехтом здесь можно говорить о настоящем «очуждении» — Автор делается меньше ростом, как фигурка в самой глубине литературной «сцены») — это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преобразуется весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется. Иной стала, прежде всего, временная перспектива. Для тех, кто верит в Автора, он всегда мыслится в прошлом по отношению к его книге; книга и автор сами собой располагаются на общей оси, ориентированной между до и после; считается, что Автор вынашивает книгу, то есть предсуществует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он так же предшествует своему произведению, как отец сыну. Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время — время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас. Как следствие (или причина) этого смысл глагола писать должен отныне состоять не в том, чтобы нечто фиксировать, запечатлевать, изображать, «рисовать» (как выражались Классики), а в том, что лингвисты вслед за философами Оксфордской школы именуют перформативом — есть такая редкая глагольная форма, употребляемая исключительно в первом лице настоящего времени, в которой акт высказывания не заключает в себе иного содержания (иного высказывания), кроме самого этого акта: например, Сим объявляю в устах царя или Пою в устах древнейшего поэта. Следовательно, современный скриптор, покончив с Автором, не может более полагать, согласно патетическим воззрениям своих предшественников, что рука его не поспевает за мыслью или страстью и что коли так, то он, принимая сей удел, должен сам подчеркивать это отставание и без конца «отделять» форму своего произведения; наоборот, его рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный (а не выразительный) жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки, — во всяком случае, оно исходит только из языка как такового, а он неустанно ставит под сомнение всякое предствление об исходной точке.

Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель подобен Бувару и Пекюше, этим вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая комичность ко-

торых как раз и знаменует собой истину письма; он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось на впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности. Так случилось, если взять яркий пример, с юным Томасом де Квинси: он, пословам Бодлера, настолько преуспел в изучении греческого, что, желая передать на этом мертвом языке сугубо современные мысли и образы, «создал себе и в любой момент держал наготове собственный словарь, намного больше и сложнее тех, основой которых служит заурядное прилежание в чисто литературных переводах» («Искусственный рай»). Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности.

Коль скоро Автор устранен, то совершенно напрасным становятся всякие притязания на «расшифровку» текста. Присвоить тексту Автору — это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо. Такой взгляд вполне устраивает критику, которая считает тогда своей важнейшей задачей обнаружить в произведении Автора (или же различные его ипостаси, такие как общество, история, душа, свобода): если Автор найден, значит, текст «объяснен», критик одержал победу. Не удивительно поэтому, что царствование Автора исторически было и царствованием Критика, а также и то, что ныне одновременно Автором оказалась колеблемой и критика (хотя бы даже и новая). Действительно, в многомерном письме все приходится распутывать, но расшифровывать нечего; структуру можно проследивать, «протягивать» (как подтягивают спущенную петлю на чулке)* во всех ее повторениях и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, происходит систематическое высвобождение смысла. Тем самым литература (отныне правильнее было бы говорить письмо), отказываясь признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-либо «тайну», то есть окончательный

* Из многих значений глагола *filer* здесь обыгрывается по крайней мере три: «следить» (ср. в русском языке филёр); «тянуть», «подтягивать» (о петле на чулке); «плести», «вплетать» (например, в тексте: *une metaphore filee* — сквозная метафора). — Прим. перев.

смысл, открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности, так как не останавливать течение смысла — значит в конечном счете отвергнуть самого бога и все его ипостаси — рациональный порядок, науку, закон.

Вернемся к бальзаковской фразе. Ее не говорит никто (то есть никакое «лицо»): если у нее есть источник и голос, то не в письме, а в чтении. Нам поможет это понять одна весьма точная аналогия. В исследованиях последнего времени (Ж.-П. Вернан) демонстрируется основополагающая двусмысленность греческой трагедии: текст ее соткан из двузначных слов, которые каждое из действующих лиц понимает односторонне (в этом постоянном недоразумении и заключается «трагическое»); однако есть и некто, слышащий каждое слово во всей его двойственности, слышащий как бы даже глухоту действующих лиц, что говорят перед ним; этот «некто» — читатель (или, в данном случае, слушатель). Так обнаруживается целостная сущность письма: текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель — это пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все штрихи, что образуют письменный текст. Смехотворны поэтому попытки осуждать новейшее письмо во имя некоего гуманизма, лицемерно выставляющего себя поборником прав читателя.

Критике классического толка никогда не было дела до читателя; для нее в литературе существует лишь тот, кто пишет. Теперь нас более не обманут такого рода антифрасисы, посредством которых почтенное общество благородным негодованием вступает за того, кого на деле оно оттесняет, игнорирует, подавляет и уничтожает. Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущее, нужно опрокинуть* миф о нем — рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора.

*В кн.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика.
Поэтика. М., 1989. С. 384–391.
(Перевод Г.К. Косикова)*

* В подлиннике обыгрывается второе значение глагола *renverser* «выворачивать наизнанку». — Прим. ред.

Фуко М.

Фуко Мишель Поль (1926–1984) – французский философ, историк, культуролог. Сначала был ближе всего к структурализму, но со второй половины 60-х годов перешел на позиции постструктурализма и постмодернизма. В своих исследованиях опирается главным образом на Ницше и Хайдеггера. Основные его работы посвящены изучению европейской науки и культуры, а также некоторых социальных явлений и институтов – медицины, безумия, психиатрии, власти, сексуальности. М. Фуко является одним из немногих современных философов, чей успех и влияние сравнимы с успехом и влиянием экзистенциализма Ж.П. Сартра в послевоенные годы.

В эстетике Фуко отдает безусловное предпочтение искусству модернизма и авангарда. Основное внимание он уделяет литературе, разрабатывая ее лингвистическую природу. Фуко рассматривает язык, письмо или литературу в их неразрывном единстве. Язык составляет «чистое начало» литературы и письма, благодаря которым он достигает своей подлинной суверенности, осуществляет все свои внутренние возможности. Вот отличие от лингвистики, которая оставляет от языка одну только грамматику, литература «приводит язык от грамматики к чистой речевой способности, где и сталкивается с диким и властным бытием слов». Именно в литературе бытие языка воплощается наиболее полно. В свою очередь, литература представляет собой «обнаженно данный язык».

Через призму языка Фуко также рассматривает понятия стиля, жанра и манеры, которые обычно используются для определения своеобразия творца или иного писателя. Он считает, что источник существующих в литературе сходств и различий следует искать не в особенностях «видения мира» творцами, не в идеологических, психологических или иных субъективных установках, но в самом языке. «В данную эпоху, – пишет Фуко, – возможности языка являются не столь многочисленными, чтобы нельзя было выявить присущий нескольким текстам изоморфизм и построить открытую для других, еще не написанных или не прочитанных, текстов таблицу».

Фуко полагает, что в языке имеются некие «внутренние складки», через которые неизбежно проходят все произнесенные слова и написанные фразы, испытывая с их стороны соответствующее воздействие, даже если они, в свою очередь, добавляя к ним новые «морщины». То, что эмпирически воспринимается обычно как влияние или взаимодействие, но более глубоко и уровню оказывается следствием внутренней организации языка, некоего «сетки», общей для литературных произведений.

В этой сетке, по мнению Фуко, заключается суть и фундаментальный закон существования литературы, согласно которому сегодня она перестала быть обусловленной стилем, фигурами или риторикой и «конституируется как сетка, где больше не могут играть роль ни правда речи, ни последовательность истории, где единственным априори является язык». Язык, его внутреннее пространство, принимающее вид «сетки», образует условия возможности появления и «присутствия» вещей и предметов в произведении, вырывая их из действительности

и превращая «фикцию». В этом пространстве языка каужнетлинейного времени, истории, следования «нового» за «старым», в нем все сосуществует как бы одновременно, делая ненужными понятия влияния или подражания.

Лингвистический подход Фуко распространяет и на проблематику писателя, отказываясь рассматривать его в качестве традиционного автора и собственника своих творений. Эту тему он развивает в предлагаемой читателю работе «Что такое автор?». Фуко полагает, что вопрос об «авторе» снимается письмом, игра знаков которого не нуждается в помощи со стороны субъекта и его творческих устремлений. Эта игра состоит в «открытии пространства, в котором пишущий субъект беспрерывно исчезает». И если раньше произведение как бы возлагало на себя долг принести бессмертие своему создателю, «теперь оно получило право убивать, быть убийцей своего автора». Самое большее, что остается писателю, это «играть роль смерти в игре письма», а вся его творческая индивидуальность и неповторимость исчерпывается в «оригинальности своего отсутствия».

Судьбу «автора» разделяют «произведение» и «книга», необходимость которых также проблематична, как и индивидуальность автора. Их нельзя рассматривать в качестве проекции авторской субъективности, поскольку они составляют лишь «узел сетки» или момент всеобщей «дискурсивной практики».

Вобщем, М. Фуко против традиционного понимания искусства, которое покоится на таких «высоких» словах, как талант, гений, божий дар, вдохновение, священный порыв, творчество и т.д. Он всецело полагается на продуктивную «онтологическую способность» языка.

Д.А. Силичев

Что такое автор?

(...) По поводу предложенной мною темы: «Что такое автор?» мне следует, по-видимому, как-то объясниться перед вами.

Если я выбрал для обсуждения этот несколько странный вопрос, то в первую очередь потому, что мне хотелось бы провести определенную критику того, что мне довелось уже написать прежде. И вернуться к некоторым опрометчивым действиям, которые мне довелось уже совершить. В «Словах и вещах» я попытался проанализировать словесные массы, своего рода дискурсивные пласты, не расчлененные привычными единствами книги, произведения и автора. Я говорил о «естественной истории», или об «анализе богатств», или о «политической экономике» — вообще, но все сено о произведениях или же о писателях. Однако на протяжении всего этого текста я наивным, а стало быть — диким образом использовал — таки имена авторов. Я говорил о Бюффоне, о Кювье, о Рикардо и т.д. и позволил этим именам функционировать неким весьма затруднительным двусмысленным образом. Так что на законном основании могли быть сформулированы двоякого рода возражения — что и произошло. С одной стороны, мне сказали:

Вы не описываете как следует ни Бюффона, ни совокупности его произведений, равно как и то, что Вы говорите о Марксе, досмешного недостаточно по отношению к мысли Маркса. Эти возражения были, конечно, обоснованными; но я не думаю, что они были вполне уместными по отношению к тому, что я делал; поскольку проблема для меня состояла не в том, чтобы описать Бюффона или Маркса, и не в том, чтобы восстановить то, что они сказали или хотели сказать, — я просто старался найти правила, по которым они произвели некоторое число понятий или теоретических ансамблей, которые можно встретить в их текстах. Было высказано и другое возражение: Вы производите — говорилимне — чудовищные семейства, Вы сближаете имена столь противоположные, как имена Бюффона и Линнея, Вы ставите Кювье рядом с Дарвиным, — и все это вопреки очевиднейшей игре естественных родственных связей и сходств. И здесь опять же я не сказал бы, что возражение это кажется мне уместным, поскольку я никогда не пытался создать генеалогическую таблицу духовных индивидуальностей, я не хотел образовать интеллектуальный дагерротип чужого или натуралиста XVII или XVIII веков; я не хотел сформировать никакого семейства: ни святого, ни порочного; я просто искал — что является куда более скромным делом — условия функционирования специфических дискурсивных практик.

Зачем же было тогда — скажете вы мне — использовать в «Словах и вещах» имена авторов? Нужно было или не использовать ни одного из них, или же определить тот способ, каким Вы это делаете. Вот это возражение, как я полагаю, является вполне оправданным — я попытался оценить допущения и последствия этого в тексте, который должен скоро появиться. Там я пытаюсь установить статус больших дискурсивных единств — таких, как те, что называют Естественной историей или Политической экономией. Я спросил себя, в соответствии с какими методами, с помощью каких инструментов можно было бы их засекаать, расчленять, анализировать их и описывать. Вот первая часть работы, предпринятой несколько лет назад и ныне законченной.

Но встает другой вопрос: вопрос об авторе — и именно об этом я и хотел бы сейчас с вами побеседовать. Это понятие автора конституирует важный момент индивидуализации в истории идей, знаний, литератур, равно как и в истории философии и наук. Даже сегодня, когда занимаются историей какого-либо понятия, или литературного жанра, или какого-нибудь типа философии, эти единства, как мне кажется, по-прежнему рассматривают как расчленения сравнительно слабые, вторичные и наложенные на первичные, прочные и фундаментальные единства, каковыми являются единства автора и произведения.

Я оставляю в стороне, по крайней мере в сегодняшнем докладе, историко-социологический анализ персонажа автора. Каким образом автор индивидуализировался в такой культуре, как наша, какой статус ему был придан, с какого момента, скажем, стали заниматься поисками аутентичности и атрибуции, в какой системе валоризации автор был взят, в какой момент начали рассказывать жизнь уже не героев, но авторов, каким образом установилась эта фундаментальная категория критики «человек-произведение», — все это, бесспорно, заслуживало бы того, чтобы быть проанализированным. В настоящий момент я хотел бы рассмотреть только отношение текста к автору, тот способ, которым текст намечает курс к этой фигуре — фигуре, которая по отношению к нему является внешней и предшествующей, по крайней мере с виду.

Формулировку темы, с которой я хотел бы начать, я заимствую у Беккета: «Какая разница, кто говорит, — сказал кто-то, — какая разница, кто говорит». В этом безразличии, я полагаю, нужно признать один из фундаментальных этических принципов современного письма. Я говорю «этических», поскольку это безразличие является не столько особенностью, характеризующей способ, каким говорят или пишут, сколько, скорее, своего рода имманентным правилом, без конца снова и снова возобновляемым, но никогда полностью не исполняемым, принципом, который не столько маскирует письмо как результат, сколько господствует над ним как практикой. Это правило слишком известно, чтобы нужно было долго его анализировать; здесь будет вполне достаточно специфицировать его через две его важнейшие темы. Во-первых, можно сказать, что сегодняшнее письмо освободилось от темы выражения: оно отсылает лишь к себе самому, и, однако, оно берется не в форме «внутреннего», — оно идентифицируется со своим собственным развернутым «внешним». Это означает, что письмо есть игра знаков, упорядоченная не столько своим означаемым содержанием, сколько самой природой означающего; но это означает и то, что регулярность письма все время подвергается испытанию со стороны своих границ; письмо беспрестанно преступает и переворачивает регулярность, которую оно принимает и которой оно играет; письмо разворачивается как игра, которая неминусом идет по ту сторону своих правил и переходит таким образом вовне. В случае письма суть дела состоит не в обнаружении или в превознесении самого жеста писать; речь идет не о прищипывании некоего субъекта языку, — вопрос стоит об открытии и некоторого пространства, в котором пишущий субъект не перестает исчезать.

Вторая тема еще более знакома: это сродство письма и смерти. Эта связь переворачивает тысячелетнюю тему; ска-

знание и эпопея у греков предназначались для того, чтобы увековечить бессмертие героя. И если герой соглашался умереть молодым, то это для того, чтобы его жизнь, освященная таким образом и прославленная смертью, перешла в бессмертие; сказание было выкупом за эту принятую смерть. Арабский рассказ (я думаю тут о «Тысяче и одной ночи»), пусть несколько иначе, тоже имел своим мотивом, темой и предлогом «не умереть» — разговор, рассказ длился до раннего утра именно для того, чтобы отодвинуть смерть, чтобы оттолкнуть этот срок платежа, который должен был закрыть рот рассказчика. Рассказ Шехерезады — это отчаянная изнанка убийства, это усилие всех этих ночей удержать смерть вне круга существования. Эту тему рассказа или письма, порождаемых, дабы заклясть смерть, наша культура преобразовала: письмо теперь связано с жертвой, с жертвоприношением самой жизни. Письмо теперь — это добровольное стирание, которое не должно быть представлено в книгах, поскольку оно совершается в самом существовании писателя. Творение, задачей которого было приносить бессмертие, теперь получило право убивать — быть убийцей своего автора. Возьмите Флобера, Пруста, Кафку. Но есть и другое: это отношение письма к смерти обнаруживает себя также и в стирании индивидуальных характеристик пишущего субъекта. Всевозможными уловками, которые пишущий субъект устанавливает между собой и тем, что он пишет, он запутывает все следы, все знаки своей особой индивидуальности; маркер писателя теперь — это не более чем своеобразие его отсутствия; ему следует исполнять роль мертвого в игре письма. Все это известно; и прошло уже немало времени с тех пор, как критика и философия за свидетельствовали это исчезновение или эту смерть автора.

Я, однако, не уверен ни в том, что из этой констатации строго извлекли все необходимые выводы, ни в том, что точно определили масштаб этого события. Если говорить точнее, мне кажется, что некоторое число понятий, предназначенных сегодня для того, чтобы заместить собой привилегированное положение автора, в действительности блокирует его и замалчивает то, что должно было бы быть высвобождено. Я возьму только два из этих понятий, которые являются сегодня, на мой взгляд, особенно важными.

Первое — это понятие произведения. В самом деле, говорят (и это опять-таки очень знакомый тезис), что дело критики состоит не в том, чтобы раскрывать отношение произведения к автору, и не в том, чтобы стремиться через тексты реконструировать некоторую мысль или некоторый опыт; она должна, скорее, анализировать произведение в его структуре, в его архитектуре, в присущей ему форме и в игре его внутренних отношений. Но тог-

да сразу же нужно задать вопрос: «Что же такое произведение? Что же это за такое любопытное единство, которое называют произведением? Из каких элементов оно состоит? Произведение — разве это не то, что написал тот, кто и есть автор?». Возникают, как видим, трудности. Если бы некоторый индивид не был автором, разве тогда то, что он написал или сказал, что оставил в своих бумагах или что удалось донести из сказанного им, — разве все это можно было бы назвать «произведением»? Коль скоро Садне был автором, — чем же были его рукописи? Рулонами бумаги, на которых он ввремя своего заключения до бесконечности развертывал свои фантазмы.

Но предположим теперь, что мы имеем дело с автором: все ли, что он написал или сказал, все ли, что он после себя оставил, входит в состав его сочинений? Проблема одновременно и теоретическая, и техническая. Когда, к примеру, принимаются за публикацию произведений Ницше, — где нужно остановиться? Конечно же, нужно опубликовать все, но что означает это «все»? Все, что Ницше опубликовал сам, — это понятно. Черновики его произведений? Несомненно. Наброски афоризмов? Да. Но также и вычеркнутое или приписанное на полях? Да. Но когда внутри блокнота, заполненного афоризмами, находят справку, запись о свидании, или адрес, или счет из прачечной, — произведение это или не произведение? Но почему бы и нет? И так до бесконечности. Среди миллионов следов, оставшихся от кого-то после его смерти, — как можно отделить то, что составляет произведение? Теории произведения не существует. И такой теории не хватает тем, кто просто душно берется издавать произведения, из-за чего их эмпирическая работа очень быстро оказывается парализованной. И можно было бы продолжить: можно ли сказать, что «Тысяча и одна ночь» составляет одно произведение? А «Строматы» Климента Александрийского или «Жизнеописания» Диогена Лаэртского? Начинаяшь понимать, какое множество вопросов возникает в связи с этим понятием «произведения». Так что недостаточно утверждать: обойдемся без писателя, обойдемся без автора, и давайте изучать произведение само по себе. Слово «произведение» и единство, которое оно обозначает, являются, вероятно, столь же проблематичными, как и индивидуальность автора.

Есть еще одно понятие, которое, как я полагаю, мешает констатировать исчезновение автора и каким-то образом удерживает мысль на краю этого стирания; своего рода хитростью оно все еще сохраняет существование автора. Это — понятие письма. Строго говоря, оно должно было бы позволить не только обойтись без ссылки на автора, но и дать основание для его отсутствия. При том статусе, который имеет понятие письма сегодня, речь не идет,

действительно, ни о жесте писать, ни об обозначении (симптоме или знаке) того, что кто-то якобы хотел сказать; предпринимаются замечательные по глубине усилия, чтобы мыслить условие—вообще—любого текста: условие одновременно—пространства, где он распространяется, и времени, где он развертывается.

Я спрашиваю себя: не есть ли это понятие, подчас редуцированное до обыденного употребления, не есть ли оно только транспозиция—в форме трансцендентальной анонимности—эмпирических характеристик автора? Бывает, что довольствуются устранением наиболее бросающихся в глаза следов эмпиричности автора, заставляя играть—в параллель друг другу, друг против друга—два способа ее характеризовать: критический и религиозный. И в самом деле, наделять письмо статусом изначального,— разве это не есть способ выразить в трансцендентальных терминах, с одной стороны, теологическое утверждение о его священном характере, а с другой — критическое утверждение о его творящем характере? Признать, что письмо самой историей, которую оно и сделало возможной, подвергается своего рода испытанию забвением и подавлением,— не означает ли это представлять в трансцендентальных терминах религиозный принцип сокровенного смысла (и соответственно—необходимость интерпретировать) — с одной стороны, и критический принцип имплицитных значений, безмолвных определений, смутных содержаний (и соответственно—необходимость комментировать) — с другой? Наконец, мыслить письмо как отсутствие—разве не значит это просто-напросто: повторять в трансцендентальных терминах религиозный принцип традиции,— одновременно и нерушимой и никогда не исполняемой до конца, или, с другой стороны, разве это не эстетический принцип продолжения жизни произведения и после смерти автора, его сохранения по ту сторону смерти и его загадочной избыточности по отношению к автору?

Я думаю, следовательно, что такое употребление понятия письма заключает в себе риск сохранить привилегии автора под защитой а priori: оно продлевает — в сером свете нейтрализации — игру тех представлений, которые и сформировали определенный образ автора. Исчезновение автора—событие, которое начиная с Малларме без конца длится,— оказывается подвергнутым трансцендентальному запиранию на засов. И не пролегают ли сегодня важная линия водораздела именно между теми, кто считает все еще возможным мыслить сегодняшние разрывы в историко-трансцендентальной традиции XIX века, и теми, кто прилагает усилия к окончательному освобождению от нее?

* * *

Но, конечно же, недостаточно просто повторять, что автор исчез. Точно так же, как недостаточно без конца повторять, что Бог и человек умерли одной смертью. То, что действительно следовало бы сделать, так это определить пространство, которое вследствие исчезновения автора оказывается пустым, окинуть взглядом распределение лакуни разломов и выследить те свободные места и функции, которые этим исчезновением обнаруживаются.

В начале я хотел бы кратко напомнить проблемы, возникающие в связи с употреблением имени автора. Что такое имя автора? И как оно функционирует? Будучи весьма далек от того, чтобы предложить вам ответ на эти вопросы, я укажу только на некоторые трудности, перед которыми оно нас ставит.

Имя автора — это имя собственное, и потому ведет насквозь тем же проблемам, что и оно. Здесь, среди прочего, я сошлюсь на исследования Сёрля. Невозможно, конечно же, сделать из имени собственного просто-напросто референцию. Имя собственное вообще (как и имя автора) имеет и другие функции, помимо указательной. Оно больше, чем просто указание, жест, — чем просто направленный на кого-то палец. До известной степени оно есть эквивалент дескрипции. Когда говорят «Аристотель», то употребляют слово, которое является эквивалентом одной или, быть может, целой серии определенных дескрипций наподобие таких, как «автор Аналитик», или «основатель онтологии» и т. д. Но мало этого: имя собственное не только и не просто имеет значение. Когда обнаруживается, что Рембонеписал «Духовной охоты», то нельзя сказать, чтобы это имя собственное или имя автора изменило при этом смысл. Имя собственное и имя автора оказываются расположенными где-то между этими двумя полюсами: дескрипции и десигнации; они, несомненно, имеют определенную связь с тем, что они называют, но связь специфическую: ни целиком по типу десигнации, ни целиком по типу дескрипции. Однако — и именно здесь и возникают трудности, характерные уже для имени автора, — связи имени собственного с именуемым индивидом и имени автора с тем, что оно именуется, не являются изоморфными друг другу и функционируют различно. Вот некоторые из различий.

Если я, например, узнаю, что у Пьера Дюпона глаза не голубые, или что он не родился в Париже, или что он не врач и т. д., — само это имя «Пьер Дюпон», тем не менее, по-прежнему будет относиться к тому же самому лицу; связь десигнации при этом не так уж сильно изменится. Проблемы же, встающие в связи с именем автора, оказываются куда более сложными: конечно же, если бы выяснилось, что Шекспир не родился в доме, который сегодня посещают, то это изменение, разумеется, нарушило бы

функционирования имени автора. Однако если было бы доказано, что Шекспир не написал сонетов, которые принимаются за его сочинения, это было бы изменением совсем другого рода: оно оказалось бы совсем не безразличным для функционирования имени автора. А если бы было установлено, что Шекспир написал «Органон» Бэкона просто потому, что произведения Бэкона и сочинения Шекспира были написаны одним автором, это было бы уже таким типом изменения, которое полностью меняло бы функционирование имени автора. Имя автора, стало быть, не есть такое же имя собственное, как все другие.

Многие другие факты указывают на парадоксальное своеобразие имени автора. Совсем не одно и то же сказать, что Пьера Дюпона не существует, и сказать, что Гомера или Гермеса Трисмегиста не существовало; в одном случае хотят сказать, что никто не носит имени Пьера Дюпона; в другом — что несколько авторов были совмещены под одним именем, или что подлинный автор не обладает ни одной из черт, традиционно приписываемых таким персонажам, как Гомер или Гермес. Точно так же совсем не одно и то же сказать, что настоящее имя некоего Х не Пьер Дюпон, а Жак Дюран, и сказать, что Стендаля на самом деле звали Анри Бейль. Можно было бы также спросить себя о смысле и функционировании предложения типа: «Бурбаки — это такой-то и такой-то или «Виктор Эремита, Климакус, Антиклимакус, Фратер Тацитурнус, Константин Констанциус — это Кьеркегор».

Эти различия, быть может, связаны со следующим фактом: имя автора — это не просто элемент дискурса, такой, который может быть подлежащим или дополнением, который может быть заменен местоимением и т.д.; оно выполняет по отношению к дискурсам определенную роль: оно обеспечивает функцию классификации; такое имя позволяет сгруппировать ряд текстов, разграничить их, исключить из их числа одни и противопоставить их другим. Кроме того, оно выполняет приведение текстов в определенное между собой отношение. Гермеса Трисмегиста не существовало, Гиппократ тоже, — в том смысле, в котором можно было бы сказать о Бальзаке, что он существовал, но то, что ряд текстов поставили под одно имя, означает, что между ними устанавливали отношение гомогенности или преемственности, устанавливали аутентичность одних текстов через другие, или отношение взаимного разъяснения, или сопутствующего употребления. Наконец, имя автора функционирует, чтобы характеризовать определенный способ бытия дискурса: для дискурса тот факт, что он имеет имя автора, тот факт, что можно сказать: «Это было написано таким-то», или: «Такой-то является автором этого», означает, что этот дискурс — не обыденная безразличная речь, не речь, которая

уходит, плывет и проходит, не речь, немедленно потребляемая, но что тут говорится о речи, которая должна приниматься вполне определенным образом и должна получать в данной культуре определенный статус.

В силу всего этого можно было бы прийти в конце концов к идее, что имя автора не идет, подобно имени собственному, изнутри некоторого дискурса к реальному и внешнему индивиду, который его произвел, но что оно стремится в некотором роде на границу текстов, что оно их вырезает, что оно следует вдоль этих разрезов, что оно обнаруживает способности бытия, или по крайней мере его характеризует. Оно обнаруживает событие некоторого ансамбля дискурсов и отсылает к статусу этого дискурса внутри некоторого общества и некоторой культуры. Имя автора размещается не в плане гражданского состояния людей, равно, как и не в плане вымысла произведения, — оно размещается в разрыве, устанавливающем определенную группу дискурсов и ее особый способ бытия. Можно было бы, следовательно, сказать, что в цивилизации, подобной нашей, имеется некоторое число дискурсов, наделенных функцией «автор», тогда как другие ее лишены. Частное письмо вполне может иметь подписавшего, но оно не имеет автора; у контракта вполне может быть поручитель, но у него нет автора. Анонимный текст, который читают на улице на стене, имеет своего составителя, но у него нет автора. Функция «автор», таким образом, характерна для способа существования, обращения и функционирования вполне определенных дискурсов внутри того или иного общества.

* * *

Теперь следовало бы проанализировать эту функцию «автор». Как в нашей культуре характеризуется дискурс, несущий функцию «автор»? В чем он противостоит другим дискурсам? Я полагаю, что даже если рассматривать только автора книги или текста, можно распознать у него четыре различных характерных черты.

Прежде всего эти дискурсы являются объектами присвоения; форма собственности, к которой они относятся, весьма своеобразна; она была узаконена уже достаточно давно. Нужно отметить, что эта собственность была исторически вторичной по отношению к тому, что можно было бы назвать уголовно наказуемой формой присвоения. У текстов, книг, дискурсов устанавливалась принадлежность действительным авторам (отличным от мифических персонажей, отличным от великих фигур — освященных и освящающих) поначалу в той мере, в какой автор мог быть наказан, то есть в той мере, в какой дискурсы эти могли быть пре-

ступающими. Дискурс в нашей культуре (и, несомненно, во многих других) поначалу не был продуктом, вещью, имуществом; он был по преимуществу актом — актом, который размещался в биполярном поле священного и профанного, законного и незаконного, благоговеющего и богохульного. Исторически, прежде чем стать имуществом, включенным в кругооборот собственности, дискурс был жестом, сопряженным с риском. И когда для текстов был установлен режим собственности, когда были созданы строгие законы об авторском праве, об отношениях между автором и издателем, о правах перепечатывания и т. д., то есть к концу XVIII — началу XIX века, — именно этот момент возможность преступления, которая прежде принадлежала акту писания, стала все больше принимать вид императива, свойственного литературе. Как если бы автор, с того момента, как он был помещен в систему собственности, характерной для нашего общества, компенсировал получаемый таким образом статус тем, что вновь обретал прежнее биполярное поле дискурса, систематически практикуя преступление, восстанавливая опасность письма, которому с другой стороны были гарантированы выгоды, присущие собственности.

С другой стороны, функция-автор не отправляется для всех дискурсов неким универсальным и постоянным образом. В нашей цивилизации не всегда одни и те же тексты требовали атрибуции какому-то автору. Было время, когда, например, те тексты, которые мы сегодня назвали бы «литературными» (рассказы, сказки, эпопеи, трагедии, комедии), принимались, пускались в обращение и приобретали значимость без того, чтобы ставился вопрос об их авторе; их анонимность не вызывала затруднений — их древность, подлинная или предполагаемая, была для них достаточной гарантией. Зато тексты, которые ныне мы назвали бы научными, касающиеся космологии и неба, медицины и болезней, естественных наук или географии, в средние века принимались и несли ценность истины, только если они были маркированы именем автора. «Гиппократ сказал», «Плиний рассказывает» — были собственно не формулами аргументов от авторитета; они были индикаторами, которыми маркировались дискурсы, дабы быть принятыми в качестве доказанных. Переворачивание произошло в XVII или в XVIII веке; научные дискурсы стали приниматься благодаря самим себе, в анонимности установленной или всегда заново доказываемой истины; именно их принадлежность некоему систематическому целому и дает им гарантию, а во всем не ссылка на произведшего их индивида. Функция-автор стирается, поскольку теперь имя открывшего истину служит самое большее для того, чтобы окрестить теорему, положение, некий примечательный эффект свойства, тело, совокупность элементов или патологический

синдром. Тогда как «литературные» дискурсы, наоборот, могут быть приняты теперь, только будучи снабжены функцией «автор»: по поводу каждого поэтического или художественного текста будут спрашивать теперь, откуда он взялся, кто его написал, когда, при каких обстоятельствах или в рамках какого проекта. Смысл, который ему приписывается, статус или ценность, которые за ним признаются, зависят теперь от того, как отвечают на эти вопросы. И если в силу случая или явной воли автора текст доходит до нас в анонимном виде, тотчас же предпринимают «поиски автора». Литературная анонимность для нас невыносима; если мы и допускаем ее, то только в виде загадки. Функция «автор» в наши дни вполне применима лишь к литературным произведениям. (Конечно же, все это следовало бы продумать более тонко: с какого-то времени критика стала обращаться с произведениями соответственно их жанру и типу, по встречающимся в них повторяющимся элементам, в соответствии с присущими им вариациями вокруг некоего инварианта, которым больше уже не является индивидуальный творец. Точно так же, если в математике ссылка на автора есть уже не более чем способ дать имя теоремам или совокупностям положений, то в биологии и медицине указание на автора и на время его работы играет совсем иную роль: это не просто способ указать источник, это также способ дать определенный индикатор «надежности», сообщающий о техниках и объектах эксперимента, которые использовались в соответствующую эпоху и в определенной лаборатории.)

Теперь третья характеристика этой функции-автор. Она не образуется спонтанно как просто атрибуция некоего дискурса некоему индивиду. Функция эта является результатом сложной операции, которая конструирует некое разумное существо, которое и называют автором. Несомненно, этому разумному существу пытаются придать статус реальности: это в индивиду, мол, находится некая «глубинная» инстанция, «творческая» сила, некий «проект», изначальное место письма. Но на самом деле то, что в индивиду обозначается как автор (или то, что делает некоего индивида автором), есть не более чем проекция — в терминах всегда более или менее психологизирующих — некоторой обработки, которой подвергают тексты: сближений, которые производят, черт, которые устанавливают как существенные, связей преемственности, которые допускают, или исключений, которые практикуют. Все эти операции варьируют в зависимости от эпохи и типа дискурса. «Философского автора» конструируют не так, как «поэта»; и автора романного произведения в XVIII веке конструировали не так, как в наши дни. Однако поверх времени можно обнаружить некий инвариант в правилах конструирования автора.

Мне, например, кажется, что способ, каким литературная критика в течение долгого времени определяла автора — или, скорее, конструировала форму-автор исходя из существующих текстов и дискурсов, — что способ этот является достаточно прямым производным того способа, которым христианская традиция удостоверяла (или, наоборот, отрицала) подлинность текстов, которыми она располагала. Другими словами, чтобы «обнаружить» автора в произведении, современная критика использует схемы, весьма близкие к христианской экзегезе, когда последняя хотела доказать ценность текста через святость автора. В «*De viris illustribus*» святой Иероним поясняет, что в случае многих произведений о нем и недостаточно, чтобы законным образом идентифицировать авторов: различные индивиды могли носить одно и то же имя, или кто-то один мог — умышленно — заимствовать патроним другого. Имени как индивидуальной метки недостаточно, когда имеют дело с текстуальной традицией. Как в таком случае приписать различные тексты одному и тому же автору? Как привести в действие функцию-автор, чтобы узнать, имеешь ли дело с одним или же с несколькими индивидами? Святой Иероним дает четыре критерия: если среди нескольких книг, приписываемых одному автору, одна уступает другим, то ее следует изъять из списка его произведений (автор определяется здесь как некоторый постоянный уровень ценности); и то же самое — если некоторые тексты находятся в доктринальном противоречии с остальными произведениями автора (здесь автор определяется как некоторое поле концептуальной или теоретической связности); нужно также исключить произведения, написанные в ином стиле, с словами и оборотами, обычно не встречающимися в том, что вышло из-под пера писателя (в этом случае автор — это стилистическое единство); наконец, следует рассматривать в качестве интерполированных тексты, которые относятся к событиям, происходившим уже после смерти автора, или упоминают персонажей, которые жили после его смерти (автор тогда есть определенный исторический момент и точка встречи некоторого числа событий). Так вот, и современная литературная критика, даже когда она не озабочена установлением подлинности (что является общим правилом), определяет автора не иначе: автор — это то, что позволяет объяснить как присутствие в произведении определенных событий, так и различные их трансформации, деформации и модификации (и это — через биографию автора, установление его индивидуальной перспективы, анализ его социальной принадлежности или классовой позиции, раскрытие его фундаментального проекта). Равно как автор — это принцип некоторого единства письма, поскольку все различия должны быть редуцированы по крайней мере с помо-

стью принципов эволюции, созревания или влияния. Автор — это еще и то, что позволяет преодолеть противоречия, которые могут обнаружиться в серии текстов: должна же там быть — на определенном уровне его мысли или его желания, его сознания или его бессознательного — некая точка, исходя из которой противоречия разрешаются благодаря тому, что несовместимые элементы наконец-то связываются друг с другом или организуются вокруг одного фундаментального или изначального противоречия. Автор, наконец, — это некоторый очаг выражения, который равным образом обнаруживает себя в различных, более или менее завершенных формах: в произведениях, в черновиках, в письмах, во фрагментах и т.д. Те четыре модальности, соответственно которым современная критика приводит в действие функцию «автор», целиком укладываются в четыре критерия подлинности по святому Иерониму (критерии, которые представляются весьма недостаточными сегодняшним экзегетам).

Но функция «автор» на самом деле не является просто-напросто реконструкцией, вторичным образом производимой над текстом, выступающим как инертный материал. Текст всегда в себе самом несет какое-то число знаков, отсылающих к автору. Эти знаки хорошо известны грамматикам — это личные местоимения, наречия времени и места, спряжение глаголов. Но следует заметить, что эти элементы выполняют неодинаковую роль в дискурсах, наделенных функцией «автор», и в тех, которые ее лишены. В случае последних подобно городу «передаточные звенья» отсылают к реальному говорящему и к пространственно-временным координатам его дискурса (хотя тут возможны и определенные видоизменения, как, например, в том случае, когда дискурсы приводятся в форме первого лица). В случае же первых их роль важнее и изменчивей. Хорошо известно, что в романе, который выступает как повествование рассказчика, местоимение первого лица, настоящее время изъявительного наклонения, знаки локализации никогда не отсылают в точности ни к писателю, ни к моменту, когда он пишет, ни к самому жесту его письма; они отсылают к некоторому *alter ego*, причем между ним и писателем может быть более или менее значительная дистанция, изменяющаяся по мере самого развертывания произведения. Было бы равным образом неверно искать автора как в направлении реального писателя, так и в направлении этого фиктивного говорящего; функция-автор осуществляется в самом расщеплении, — в этом разделении и в этой дистанции.

Скажут, быть может, что это — особенность исключительно художественного, прозаического или поэтического, дискурса: игра, в которую вовлечены лишь эти «квази-дискурсы». На самом

деле все дискурсы, наделенные функцией-автор, содержат эту множественность Эго. Эго, которое говорит в предисловии математического трактата и которое указывает на обстоятельства его написания, не тождественно — ни по своей позиции, ни по своему функционированию — тому Эго, которое говорит в ходе доказательства и которое появляется в форме некоего «я заключаю» или «я предполагаю»; в одном случае «я» отсылает к некоторому незаместимому индивиду — такому, который в определенном месте и в определенное время выполнил некоторую работу; во втором — «я» обозначает план и момент доказательства, занять которые может любой индивид, лишь бы только он принял ту же систему символов, ту же игру аксиом, ту же совокупность предварительных доказательств. Но в том же самом трактате можно было бы также засечь и третье Эго — то, которое говорит, чтобы сказать о смысле работы, о встреченных препятствиях, о полученных результатах и о стоящих еще проблемах; это Эго располагается в поле математических дискурсов — уже существующих или тех, что только должны еще появиться. Функция-автор обеспечивается не одним Эго (первым) в ущерб двум другим, которые при этом выступали бы лишь в качестве его фиктивных удвоений. Напротив, следует сказать, что в подобных дискурсах функция-автор действует таким образом, что она дает место распределению всех этих трех симультанных Эго.

Несомненно, анализ мог бы выявить еще и другие характерные черты функции-автор. Но я ограничусь сегодня только теми четырьмя, о которых я только что упомянул, поскольку они представляются одновременно и наиболее очевидными и наиболее важными. Я резюмирую их следующим образом: функция-автор связана с юридической институциональной системой, которая обнимает, детерминирует и артикулирует универсум дискурса. Для разных дискурсов в разные времена и для разных форм цивилизаций отправления ее приобретают различный вид и осуществляются различным образом; функция эта определяется не спонтанной атрибуцией дискурса его производителю, но серией специфических и сложных операций; она не отсылает просто-напросто к некоему реальному индивиду — она может дать место одновременно многим Эго, многим позициям-субъектам, которые могут быть заняты различными классами индивидов.

* * *

Ноя отдаю себе отчет в том, что до сих пор я не оправданно ограничивал свою тему. Конечно же, следовало бы сказать о том, чем является функция-автор в живописи, в музыке, в технике и т.д. Однако, даже если предположить, что мы ограничимся сегодня,

как мне того и хотелось бы, миром дискурсов, — даже и тогда, я думаю, я слишком сузил смысл термина «автор». Я ограничился автором, понимаемым как автор текста, книги или произведения, производство которых может быть законным образом ему атрибутировано. Легко увидеть, впрочем, что в порядке дискурса можно быть автором чего-то большего, нежели книга, — автором теории, традиции, дисциплины, внутри которых, в свою очередь, могут разместиться другие книги и другие авторы. Я сказал бы, одним словом, что такой автор находится в «транс-дискурсивной» позиции.

Это — устойчивый феномен, феномен, без сомнения, столь же древний, как и наша цивилизация. И Гомер, и Аристотель, и Отцы Церкви сыграли именно такую роль, равно, как и первые математики или те, кто стоял в истоке гиппократовской традиции. Но, как мне кажется, в XIX веке в Европе появились весьма своеобразные типы авторов, которых не спутаешь ни с «великими» литературными авторами, ни с авторами канонических религиозных текстов, ни с основателями наук. Назовем их с некоторой долей произвольности «основателями дискурсивности».

Особенность этих авторов состоит в том, что они являются авторами не только своих произведений, своих книг. Они создали нечто большее: возможность и правило образования других текстов. В этом смысле они весьма отличаются, скажем, от автора романа, который, по сути дела, есть всегда лишь автор своего собственного текста. Фрейд же — не просто автор «Толкования сновидений» или трактата «Об остроумии»; Маркс — не просто автор «Манифеста» или «Капитала», — они установили некую бесконечную возможность дискурсов. Бесспорно, легко возразить: неверно, что автор романа всего лишь автор своего собственного текста; в каком-то смысле и он тоже — лишь бы он был, как говорится, хоть сколько-нибудь «значительным» — распоряжается и правит чем-то большим, чем это. Если взять простой пример, можно сказать, что Энн Рэдклиф не только написала «Замок в Пиренеях» и ряд других романов, — она сделала возможным эти романы ужасов начала XIX века, и в силу этого ее функция автора выходит за границы ее творчества. Да, конечно. Но только, я думаю, на это возражение можно ответить: то, что делают возможным эти учреждения дискурсивности (я беру здесь в качестве примера Маркса и Фрейда, поскольку полагаю, что они одновременно — и первые, и наиболее значительные), это нечто совершенно другое, чем то, что делает возможным автор романа. Тексты Энн Рэдклиф открыли поле для определенного числа сходств и аналогий, которые имели свой образец или принцип в ее творчестве. Это творчество содержит характерные знаки, фигуры, отношения, структуры,

которые могли быть повторно использованы другими. Сказать, что Энн Рэдклиф основала роман ужасов,— значит, в конце концов, сказать: в романе ужасов XIX века будут встречаться, как и у Энн Рэдклиф, тема героини, попавшей в западню собственной невинности, фигуратайного замка, функционирующего как контргород, персонаж черного проклятого героя, призванного заставить мир искупить то зло, которое ему причиняют, и т.д. Когда же я говорю о Марксе или Фрейде как об «учредителях дискурсивности», то я хочу сказать, что они сделали возможным не только какое-то число аналогий, они сделали возможным—причем в равной мере—и некоторое число различий. Они открыли пространство для чего-то, отличного от себя и, тем не менее, принадлежащего тому, что они основали. Сказать, что Фрейд основал психоанализ, не значит сказать— не значит просто сказать,— что понятие либидо или техника анализа сновидений встречаются и у Абрахама или у Мелани Клейн,— это значит сказать, что Фрейд сделал возможным также и ряд различий по отношению к его текстам, его понятиям, к его гипотезам,— различий, которые все, однако, релевантны самому психоаналитическому дискурсу.

Тотчас же, я полагаю, возникает новая трудность или по крайней мере— новая проблема: разве этот случай не есть, в конце концов, случай всякого основателя науки или любого автора, который произвел в науке трансформацию, которую можно считать плодотворной? В конце концов, Галилей не просто сделал возможным тех, кто после него повторял сформулированные им законы,— он сделал возможным также высказывания, весьма отличные от того, что сказал сам. Или если Кювье и является основателем биологии, а Соссюр— лингвистики, то не потому, что им подражали, не потому, что снова и снова обращались к понятиям организмов в одном случае и знака— в другом, но потому, что в известной мере именно Кювье сделал возможной ту теорию эволюции, которая по всем пунктам была противоположна его собственному фиксизму, или именно Соссюр сделал возможной порождающую грамматику, которая столь отлична от его структурных анализов. Таким образом, установление дискурсивности представляется, по крайней мере на первый взгляд, явлением того же типа, что и основание всякой научности. Я думаю, однако, что различие здесь есть, и значительное. В самом деле, в случае научности акт, который ее основывает, принадлежит тому же плану, что и ее будущие трансформации; он является в некотором роде частью той совокупности модификаций, которые он и делает возможными. Конечно, принадлежность эта может принимать многообразные формы. Акт основания той или иной научности, например, может выступить в ходе последующих трансформаций этой науки как яв-

ляющийся, в конце концов, только частным случаем некоторого гораздо более общего целого, которое тогда себя и обнаруживает. Он может выступать также и как запятанный интуицией и эмпиричностью, и тогда его нужно заново формализовать и сделать объектом некоторого числа дополнительных теоретических операций, которые давали бы ему более строгое основание. Можно было бы сказать, наконец, что он может выступить и как поспешное обобщение, которое приходится ограничивать для которого нужно заново очерчивать более узкую область валидности. Иначе говоря, акт основания некоторой научности всегда может быть заново введен внутрь той машинерии трансформаций, которые из него проистекают.

Так вот, я полагаю, что установление дискурсивности всегда гетерогенно своим последующим трансформациям. Распространить некий тип дискурсивности — такой, как психоанализ, каким он был установлен Фрейдом, — это не значит придать дискурсивности формальную общность, которой она первоначально будто бы не допускала, — это значит просто открыть для нее ряд возможностей ее приложения. Ограничить эту дискурсивность — это значит на самом деле: выделить в самом устанавливаемом акте какое-то число, возможно небольшое, положений или высказываний, за которыми только и можно признать ценность основоположения и по отношению к которым отдельные понятия или теории, введенные Фрейдом, можно рассматривать как производные, вторичные и побочные. Наконец, по отношению к отдельным положениям из работ этих учредителей довольствуются тем, чтобы отказаться от каких-то высказываний как неуместных, — либо потому, что их рассматривают как несущественные, либо потому, что их рассматривают как «доисторические» и релевантные другому типу дискурсивности, никогда не оценивая их при этом как ложные. Иначе говоря, в отличие от основания науки установление дискурсивности не составляет части последующих трансформаций, но остается по необходимости в стороне и над ними. Следствием этого является то, что теоретическую валидность того или иного положения определяют по отношению к работам этих установителей, тогда как в случае Галилея или Ньютона, наоборот, валидность выдвинутых ими положений утверждается как раз относительно того, чем в своей внутренней структуре и нормативности являются физика или космология. Говоря очень схематично: не произведения этих учредителей располагаются по отношению к науке и в пространстве, которое она очерчивает, но как раз наоборот: наука и дискурсивность располагаются по отношению к их работам как к неким первичным координатам.

Благодаря этому становится понятно, что в случае таких дискурсивностей возникает, как неизбежное, требование некоего «возвращения к истоку». Здесь опять же нужно отличать эти «возвращения к...» от феноменов «переоткрытия» и «реактуализации», которые часто имеют место в науках. Под «переоткрытиями» я буду понимать эффекты аналогии или изоморфизма, которые, беря в качестве отправных точек современные формы знания, делают вновь доступной восприятию фигуру, ставшую уже смутной или исчезнувшую. Я скажу, например, что Хомский в своей книге о картезианской грамматике переоткрыл некоторую фигуру знания, которая имела место от Кордемуа до Гумбольдта; хотя, по правде говоря, она может быть восстановлена в своей конституции лишь исходя из порождающей грамматики, поскольку именно эта последняя и держит закон ее построения; фактически речь тут идет о ретроспективном переписывании имевшего место в истории взгляда. Под «реактуализацией» я буду понимать нечто совсем другое: включение дискурса в такую область обобщения, приложения или трансформации, которая для него является новой. Такого рода феноменами богата история математики. Я отсылаю здесь к исследованию, которое Мишель Серр посвятил математическим анамнезам. А что же следует понимать под «возвращением к...»? Я полагаю, что таким образом можно обозначить движение, которое обладает особыми чертами и характерно как раз для установителей дискурсивности. Чтобы было возвращение, нужно, на самом деле, чтобы сначала было забвение, и забвение — не случайное, не покров непонимания, но — сущностное и конститутивное забвение. Акту установления, действительно, по самой своей сущности таков, что он не может не быть забытым. То, что его обнаруживает, то, что из него проистекает, — это одновременно и то, что устанавливает разрыв, и то, что его маскирует и скрывает. Нужно, чтобы это неслучайное забвение было облечено в точные операции, которым можно было бы найти место, проанализировать их и самим возвращением свести к этому устанавливающему акту. Замок забвения не добавляется извне, он часть самой дискурсивности — той, о которой мы сейчас ведем речь, — именно она дает свой закон забвению; так, забытое установление дискурсивности оказывается основанием существования и самого замка и ключа, который позволяет его открыть, причем — таким образом, что и забвение, и препятствие возвращению могут быть устранены лишь самим этим возвращением. Кроме того, это возвращение обращается к тому, что присутствует в тексте, или, точнее говоря, тут происходит возвращение к самому тексту к тексту в буквальном смысле, но в то же время, однако, и к тому, что в тексте маркировано пустотами, отсутствием, пробелом. Происхо-

дит возвращение к некоей пустоте, о которой забвение умолчало или которую оно замаскировало, которую оно покрыло ложной и дурной полнотой, и возвращение должно заново обнаружить и этот пробел, и эту нехватку; отсюда и вечная игра, которая характеризует эти возвращения к установлению дискурсивности, — игра, состоящая в том, чтобы, с одной стороны, сказать: все это там уже было — достаточно было это прочесть, все там уже есть, и нужно крепко закрыть глаза и плотно заткнуть уши, чтобы этого не увидеть и не услышать; и, наоборот: да нет же — ничего этого вовсе нет ни в этом вот, ни в том слове — ни одно из видимых и читаемых слов не говорит того, что сейчас обсуждается, — речь идет, скорее, о том, что сказано поверх слов, в их разрядке, в промежутках, которые их разделяют. Отсюда, естественно, следует, что это возвращение, которое составляет часть самого дискурса, беспрестанно его видоизменяет, что возвращение к тексту не есть историческое дополнение, которое якобы добавляется к самой дискурсивности и ее якобы дублирует неким украшением, в конечном счете несущественным; возвращение есть действенная и необходимая работа по преобразованию самой дискурсивности. Пересмотр текста Галилея вполне может изменить наше знание об истории механики, — саму же механику это изменить не может никогда. Напротив, пересмотр текстов Фрейда изменяет самый психоанализ, а текстов Маркса — самый марксизм. Ну, и чтобы охарактеризовать эти возвращения, нужно добавить еще одну последнюю характеристику: они происходят в направлении к своего рода загадочной стыковке произведения и автора. И в самом деле, именно постольку, поскольку он является текстом автора — и именно этого вот автора, — текст и обладает ценностью установления, и именно силу этого — поскольку он является текстом этого автора — к нему и нужно возвращаться. Нет ни малейшей надежды на то, что обнаружение неизвестного текста Ньютона или Кантора изменило бы классическую космологию или теорию множеств, как они сложились в истории (самое большее, на что способна эта эксгумация, — это изменить историческое знание, которое мы имеем об их генезисе). Напротив, появление такого текста, как «Эскиз» Фрейда, — и в той мере, в какой это есть текст Фрейда, — всегда содержит риск изменить не историческое знание о психоанализе, но его теоретическое поле, пусть даже это будет только перемещение акцентов в нем или изменение его центра тяжести. Благодаря таким возвращениям, составляющим часть самой ткани дискурсивных полей, о которых я говорю, они предполагают в том, что касается их автора — «фундаментального» и опосредованного, — отношение, отличное от того, что какой-либо текст поддерживает со своим непосредственным автором.

То, что я сейчас наметил по поводу этих «установлений дискурсивности», разумеется, весьма схематично. В частности — и те различия, которые я попытался провести между подобным установлением и основанием науки. Не всегда, быть может, легко решить, с чем имеешь дело: с одним или с другим, — и ничто не доказывает, что это две разные процедуры, исключаящие друг друга. Я попытался провести это различие только с одной целью: показать, что функция-автор, функция уже непростая, когда пробуешь ее засечь на уровне книги или серии текстов за одной подписью, требует новых дополнительных определений, когда пробуешь проанализировать ее внутри более широких единств — внутри групп произведений или внутри дисциплин в целом.

*В кн.: Фуко М. Воля к истине. По ту сторону
знания, власти и сексуальности. М., 1996.*

С. 10–38.

(Перевод С. Т. Табачниковой)

Мукаржовский Я.

Ян Мукаржовский (1891–1975) – чешский филолог (один из основателей Пражского лингвистического кружка), искусствовед, эстетик, культурфилософ. Представитель структурально-семиотического направления в эстетике. Испытал влияние немецкой философии XIX–XX веков (Гегель, В. Дильтей, неокантианство, Э. Гуссерль), Женевской лингвистической школы (Ф. де Соссюр), русского литературоведения 20–30-х годов прошлого века (от формалистов до М.М. Бахтина); вместе с тем опирался на национальные традиции чешской науки о языке, литературе, искусстве. Стремясь сблизить структурно-функциональные исследования искусства со знаково-коммуникативными («семиологическими»), создал первую целостную концепцию семиотической эстетики. Для Мукаржовского характерен искусствоведческий энциклопедизм; он подтверждал свои теоретические положения анализом произведений литературы, живописи, архитектуры, театра и кино.

В числе наиболее характерных черт эстетики Мукаржовского можно назвать следующие.

1) *Антипсихологизм* (или, вернее, *антинатурализм*). Одним из недостатков психологической эстетики чешский ученый считал интерпретацию коммуникации (в цепи Автор – Произведение – Реципиент) как передачу чисто индивидуального опыта. Создание семиотической эстетики знаменовало собой преодоление подобных натуралистических упрощений. В действительности произведение искусства – лично-сверхличный продукт; оно представляет собой не только выражение психических состояний автора, но и общезначимый (относительно) культурный объект. Такой подход выдвигал на передний план понятия семиотические (знак, значение, семантика) и герменевтические (смысл, понимание и др.). Отсюда же использование в семиотической теории художественного произведения понятий социальной психологии и теории культуры (коллективное сознание, социальные функции произведения – эстетическая в том числе, ценность, норма и др.).

2) *Стремление автора глубже постичь на этом пути специфику искусства, особенности его функционирования и развития в социуме*. В частности: в чем отличие художественной коммуникации от обычной, практической? Художественное произведение, согласно Мукаржовскому, – «автономный знак». Его смысл открывается только взгляду, лишенному утилитарной установки; в этом плане данный знак «самоценен». Автономный знак являет собой единство материального носителя и нормирующего значения, находящегося в сознании коллектива, общества («эстетический объект»). Индивидуальные, субъективные вариации в коммуникации («психология») возможны и даже неизбежны, но они группируются вокруг общезначимого ядра. Автономный знак соотносится с реальностью как целое, а не поэлементно. Отношения между художественным произведением и действительностью лишены однозначности, они флуктуируют в диапазоне между «реалистичностью» и «фантазмагоричностью». Произведение искусства в большинстве случаев ориентировано не на жизненную конкретику, а на обоб-

щенный духовный контекст эпохи (каковой оно ярчайшим образом и выражает). Художественное произведение способно выполнять и выполняет множество практических функций (познавательную, моральную, идеологическую и т. п.), но доминантой в нем выступает функция эстетическая, ориентированная на самоценность знака. Семиотика искусства, по Мукаржовскому, позволяет постичь этот феномен, с одной стороны, в его автономности («имманентности»), а с другой – в его взаимодействиях со смежными культурными «рядами».

3) *Диалектичность*. Мукаржовский пишет об изначально противоречивой, даже парадоксально противоречивой, «антиномичной» природе искусства. В ней он видит объяснение чрезвычайной динамичности этого общественного феномена, многообразия его стилей и направлений. Такой взгляд ученым распространяет и на понимание художественной структуры (моменты напряженности, взаимодействия элементов, уровней и т. п.).

В качестве одной из важнейших антиномий искусства чешский эстетик рассматривает отношение таких характеристик коммуницируемых объектов, как «преднамеренное – непреднамеренное» (статья «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве», 1947).

Суть этого аспекта эстетики Мукаржовского станет нам понятней, если мы обратим внимание на близость данной антиномии к другой оппозиции, издавна разрабатывавшейся эстетической классикой, – «мотивированность – немотивированность» элемента формы. Преднамеренность, по Мукаржовскому, означает внутреннюю интенцию, устремленность к осмысленности, которая может быть реализована лишь благодаря объединению элементов восприятия в единое целое. (Именно этим, напомним, определяется «мотивированность» элемента формы – его сюжетная или функционально-композиционная встроенность в структуру и смысл целого.) А непреднамеренность представляет собой наличие в произведении элементов, противящихся смысловому синтезу, выпадающих из него. (Аналогично «немотивированности».)

Трактовка этих понятий у Мукаржовского подчеркнута антипсихологична. Он переносит акцент с авторской («психологической») преднамеренности на структурную (объективированную в произведении) и рецептивную (вносимую воспринимателем). Преднамеренность (аналог мотивированности) при этом утрачивает свой статичный характер, она становится многофакторной и динамичной, непредзаданной. Мукаржовский определяет ее как «семантический жест», описывая этот феномен в энергетических терминах, фиксируя в каждом из звеньев коммуникативно-смысловую «устремленность», «силу», «направленность воздействия».

У преднамеренности и непреднамеренности в искусстве разные истоки, сферы бытия, вследствие этого, производимые эффекты. Область первой – знаковый аспект искусства, который побуждает видеть в воспринимаемом объекте «артефакт» и пытаться постичь его смысл. Знаковая преднамеренность как бы парит над действительностью, взывая к общезначимости и определенности, – тем самым провоцируя, однако, автоматизацию восприятия. Иное дело – непреднамеренность. Выпавшие из семантического синтеза («немотивированные») элементы воспринимаются как первичная, неосмысленная реальность, как «вещь». Непреднамеренность сталкивает реципиента «лицом к лицу» с живой, загадочной действительностью. И это оказывается столь же – или еще более – плодотворным. Произведение как знак вызывает у субъекта эстетические, «парящие» чувства; как «вещь» – реальные, жизненные.

Мукаржовский резко возражает против того, чтобы считать непреднамеренность чисто негативным фактором. Напротив, он убежден, что непреднамеренность (соответственно: немотивированность) играет огромную роль в развитии искусства – активизируя восприятие, разрушая каноны и автоматизмы, манифестируя

и утверждая рождение нового, доселе невиданного и непривычного. Именно непреднамеренность захватывает всю душу воспринимающего, проникает в самые труднодоступные ее глубины. Торжество одной преднамеренности в искусстве свойственно лишь его отдельным этапам и направлениям. Обычно непреднамеренное дополняет свою противоположность, а иногда и доминирует над ней. Отношения между полярностями диалектичны, в процессе художественной эволюции они переходят друг в друга.

Из проведенного анализа преднамеренности и непреднамеренности в искусстве Мукаржовский делает и другие важные общеэстетические выводы. Так, он отвергает вульгарный гедонизм в объяснении эстетического воздействия произведений на реципиента. Чувство наслаждения здесь обычно дополняется чувством частичного недовольства. В искусстве гармония и дисгармония, осмысленность и неосмысленность («бессмыслица») выступают в качестве взаимодополнительных и совокупно эстетически значимых противоположностей. Этим объясняется противоречивость эстетических чувств, вызываемых художественным произведением.

В.П. Крутойс

Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве

В сравнении со всеми иными человеческими творениями художественное произведение кажется прямо образцом преднамеренного творчества. Разумеется, и практическое творчество преднамеренно, но человек обращает внимание лишь на те свойства изготавливаемого предмета, которые должны служить задуманной цели, игнорируя все остальные его свойства, безразличные с точки зрения поставленной цели. Особенно заметным это стало с той поры, когда наступила резкая дифференциация функций: еще, например, в народных орудиях труда, возникших в среде, где функции были недифференцированы, мы замечаем внимание к «нецелесообразным» свойствам (орнаментальные украшения с символической и эстетической функцией и т. д.) — в современной машине или даже орудии труда осуществляется последовательный выбор свойств, важных с точки зрения данной цели. Тем резче выступает сейчас различие между практическим художественным творчеством, некогда (в народном творчестве — там, где таковое существует, — и поныне) недостаточно явственное. Дело в том, что в художественном произведении вне нашего внимания не остается ни одно из свойств предмета, ни одна из формирующих его деталей. Свое предназначение — быть эстетическим знаком — художественное произведение осуществляет как нераздельное целое. Здесь несомненно находится источник причина того впечатления абсолютной преднамеренности, которое производит на нас художественное произведение.

Но несмотря на это или, может быть, даже именно благодаря этому, более внимательному наблюдателю — еще современности — бросалось в глаза, что в художественном произведении как целом и в искусстве вообще многое выходит за рамки преднамеренности, в отдельных случаях претупает границы замысла. Объяснение этих непреднамеренных моментов пытались найти в художнике, в психических процессах, сопровождающих творчество, в участии подсознания при возникновении произведения. [...]

Только современная психология пришла к выводу, что и подсознательное обладает преднамеренностью, подготовив тем самым предпосылки для отделения проблемы преднамеренного — непреднамеренного от проблемы сознательного — подсознательного. К подобным же результатам, впрочем, приходит — независимо от психологии — и современная теория искусства, которая показала, что может даже существовать подсознательная норма, т. е. преднамеренность, сконцентрированная в правиле. Мы имеем в виду некоторые современные исследования в области метрики, образцовым примером которых может служить работа Я. Рипки (1–1) «*La métrique du Mutaqarib épique persan*» (*Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1936, VI, p. 190 sq.). В этом труде автор путем статистического анализа древнеперсидского стиха с абсолютной объективностью показал, что параллельно метрической основе, подчиняющейся сознательным правилам, здесь проявлялась тенденция к равномерному распределению ударений и границ между словами, о котором сами поэты не подозревали и которая вплоть до открытия Рипки была совершенно незаметна многим современным европейским исследователям, являясь тем не менее, как говорит автор, активным эстетическим фактором. Дело в том, что несовпадения между метрической основой, чрезвычайно систематичной, и внутренней тенденцией к регулярному расположению ударений и границ между словами обеспечивали ритмическую дифференциацию стиха, который, будь он основан исключительно на метрике, стал бы ритмически однообразным. [...]

И, несмотря на то, что психология сделала очень много для решения вопроса о сознательных и подсознательных элементах творчества, необходимо поставить проблему преднамеренности и непреднамеренности в художественном творчестве заново и независимо от психологии. Подобную попытку и представляет собой наша работа. Но если мы хотим радикально освободиться от психологической точки зрения, мы должны отталкиваться не от производителя деятельности, а от самой деятельности или еще лучше от творений, возникших в результате ее.

[...]Творенияхудожниканепреследуютникакойвнешней цели, а сами суть цель; это положение остается в силе и в том случае, если мы примем во внимание, что художественное произведение *вторично*, под влиянием своих эстетических функций, всегда, однако, подчиненных эстетической функции, может приобретать отношение к различным внешним целям, — ведь ни одна из этих вторичных целей не достаточна для полной и однозначной характеристики направленности произведения, пока мы рассматриваем его именно как художественное творение. Отношение к субъекту в искусстве также иное, менее определенное, по сравнению с практическими видами деятельности; в то время как там субъектом, от которого все зависит, является исключительно и безапелляционно производитель деятельности или продукта (если мы вообще ставим вопрос об «авторстве»), здесь основной субъект не производитель, а тот, к кому художественное творение обращено, т. е. воспринимающий; и сам художник, коль скоро он относится к своему творению как к творению художественному (а не как к предмету производства), видит его и судит о нем как воспринимающий. Однако воспринимающий — это некое-нибудь определенное лицо, конкретный индивид, а кто угодно. Все это вытекает из того, что художественное произведение не «вещь», а знак, служащий для посредничества между индивидами, причем знак автономный, безоднозначного отношения к действительности; поэтому тем отчетливее выступает его посредническая роль (2–1). Таким образом, и применительно к субъекту направленность художественного произведения не может быть охарактеризована однозначно (2–2).

Следовательно, обе крайние точки, которых в практической деятельности достаточно для характеристики намерения, породившего деятельность или ее продукт, отступают в искусстве на второй план. На первый же план выступает сама преднамеренность. Что же, однако, представляет преднамеренность «сама по себе», если она не определяется отношением к цели и автору? Мы упомянули уже, что художественное произведение — автономный художественный знак безоднозначного предметного отношения; в качестве автономного знака художественное произведение не вступает отдельными своими частями в обязательное отношение к действительности, которую оно изображает (о которой сообщает) с помощью темы, но лишь как целое может вызвать в сознании воспринимающего отношение к любому его переживанию или комплексу переживаний (художественное произведение и «означает» жизненный опыт воспринимающего, душевный мир воспринимающего). Это нужно подчеркнуть в особенности как отличие от коммуникативных знаков (например, языкового высказывания),

где каждая часть, каждая мельчайшая смысловая единица может быть подтверждена фактом действительности, на которую она указывает (ср., например, научное доказательство). Поэтому в художественном произведении весьма важно смысловое единство, и преднамеренность — это та сила, которая соединяет воедино отдельные части и придает смысл произведению. Как только воспринимающий начинает подходить к определенному предмету с расположением духа, обычным для восприятия художественного произведения, в нем тотчас возникает стремление найти в строении произведения следы такой его организации, которая позволила бы воспринять произведение как смысловое целое. Единство художественного произведения, источник которого теоретики искусства столько раз искали то в личности художника, то в переживании как неповторимом контакте личности автора с реальностью, единство, которое формалистическими направлениями безуспешно толковалось как полная гармония всех частей и элементов произведения (гармония, какой на самом деле никогда не существует), в действительности может усматриваться лишь в преднамеренности, силе, функционирующей внутри произведения и стремящейся к преодолению противоречий и напряженности между отдельными его частями и элементами, придавая тем самым единый смысл их комплексу и ставя каждый элемент в определенное отношение к остальным. Таким образом, преднамеренность представляет собою в искусстве *семантическую* энергию. Нужно, впрочем, заметить, что характер силы, способствующей смысловому единству, присущ преднамеренности и в практических видах деятельности, однако там он затенен направленностью на цель, а иногда отношением к продуценту. Но как только мы начинаем рассматривать какую-либо практическую деятельность или предмет, возникший в ее результате, как художественный факт, необходимость смыслового единства сразу же выступит совершенно явственно (например, если предметом самоцельного восприятия по аналогии с танцевальным или мимическим искусством станут рабочие движения или если машина — как это неоднократно случалось — будет по аналогии с ваянием рассматриваться нами в качестве произведения изобразительного искусства).

И здесь мы снова сталкиваемся с вопросом о том, насколько важен в искусстве воспринимающий субъект: преднамеренность как семантический факт доступна только такому взгляду, чье отношение к произведению незатемнено никакой практической целью. Автор, будучи создателем произведения, неизбежно относится к нему и чисто практически. Его цель — завершение произведения, и на пути к этому он встречается с трудностями технического характера, иногда в прямом смысле слова — с труд-

ностями ремесла, не имеющими ничего общего с собственно художественной преднамеренностью. Хорошо известно, что сами представители искусства, оценивая произведения своих коллег, подчас придают немалую роль умению, с каким в этих произведениях были преодолены технические трудности, — точка зрения, как правило совершенно чуждая тому, кто воспринимает произведение чисто эстетически. Далее художник может в своей работе руководствоваться иличными мотивами практического характера (материальная заинтересованность), выступающими, например, у ренессансных художников совершенно открыто, — см. многочисленные свидетельства такого рода у Вазари; и эти критерии заслоняют самоцельную «чистую» преднамеренность. Правда, и во время работы художник постоянно должен иметь в виду художественное произведение как автономный знак, и практическая точка зрения неустанно и совершенно неразличимо сливается с его отношением к художественному произведению как к продукту чистой преднамеренности. Но это ничего не меняет в сути дела: важно то, что в моменты, когда он смотрит на свое творение с точки зрения чистой преднамеренности, стремясь (сознательно или подсознательно) сохранить в его организации следы этой преднамеренности, он ведет себя как воспринимающий, и только с позиции воспринимающего тенденция к смысловому единству проявляется во всей своей силе и незамутненной явственности. Отнюдь не позиция автора, а позиция воспринимающего является для понимания собственно художественного назначения произведения основной, «немаркированной»; позиция художника — сколь парадоксальным ни кажется такое утверждение — представляется (разумеется, с точки зрения преднамеренности) вторичной, «маркированной». Впрочем, применительно к произведению такое соотношение между художником и воспринимающим вовсе не лишено подтверждений в жизненной практике, и опять-таки нужно только [...] преодолеть в себе современный, связанный исключительно с конкретной эпохой взгляд на вещи, который мы ошибочно считаем общепринятым всегда и повсеместно. [...]

Соотношение между позицией воспринимающего и позицией автора нельзя характеризовать таким образом, что одна из этих позиций активна, а другая пассивна. И воспринимающий активен по отношению к произведению: осознание смыслового единства, происходящее при восприятии, разумеется, в большей или меньшей мере предопределено внутренней организацией произведения, но оно не сводится к впечатлению, а носит характер усилия, в результате которого устанавливаются отношения между отдельными элементами воспринимаемого произведения. Это даже усилие творческое в том смысле, что вследствие уста-

новления между элементами и частями произведения сложных и притом образующих некое единство отношений возникает значение, не содержащееся ни в одном из них в отдельности и даже не вытекающее из простого их сочетания. Итог объединяющего усилия, разумеется, в известной, а порой и в немалой степени предопределен в процессе создания произведения, но он всегда зависит частично от воспринимающего, который (неважно — сознательно или подсознательно) решает, какой из элементов произведения принять за основу смыслового объединения и какое направление дать взаимным отношениям всех элементов. Инициатива воспринимающего, обычно лишь в незначительной мере индивидуальная, а по большей части обусловленная такими общественными факторами, как эпоха, поколение, социальная среда и т. д., перед разными воспринимающими (или скорее разными группами воспринимающих) открывает возможность вкладывать в одно и то же произведение различную преднамеренность, иногда весьма отличающуюся от той, какую вкладывал в произведение и к какой приспособлялся сам автор: в понимании воспринимающего может не только настать замена доминанты и перегруппировка элементов, первоначально бывших носителями преднамеренности, но носителями преднамеренности могут стать такие элементы, которые первоначально были вневсякой преднамеренности. Так происходит, например, в том случае, когда на читателя старого поэтического произведения отмершие, но некогда общепринятые способы языкового выражения производят впечатление архаизмов, обладающих действенной поэтической силой.

Активное участие воспринимающего в создании преднамеренности придает ей динамический характер: как равнодействующая от пересечения намерений зрителя с внутренней организацией произведения преднамеренность подвижна и колеблется даже в период разового восприятия одного и того же воспринимающего — при каждом новом восприятии; известно, что чем живее воздействует произведение на воспринимающего, тем больше разных возможностей восприятия оно ему предлагает. [...]

Следовательно, преднамеренность в искусстве может быть постигнута во всей своей полноте, только если мы взглянем на нее с точки зрения воспринимающего. Мы не хотим, разумеется, чтобы из этого утверждения делался ошибочный вывод, будто мы считаем инициативу воспринимающего (в буквальном смысле слова) принципиально более важной, чем инициатива автора, или хотя бы равноценной ей. Обозначением «воспринимающий» мы характеризуем известное отношение к произведению, позицию, на которой находится и автор, пока он воспринимает свое произведение как знак, т. е. именно как художественное

произведение, а не только как изделие. Очевидно, было бы неправильным характеризовать активное авторское отношение к произведению как принципиально второстепенное (хотя, конечно, в практике, как это видно на примере народного искусства, возможен и такой случай); но необходимо было наглядно показать водораздел, отделяющий в искусстве преднамеренность от психологии художника, от его частной душевной жизни. А это возможно лишь тогда, когда мы явственно осознаем, что наиболее часто воспринимает художественное произведение как знак именно воспринимающий.

Благодаря освобождению от прямой и односторонней связи с воспринимающим преднамеренность была депсихологизирована: ее приближение к воспринимающему не делает из нее психологического факта, поскольку воспринимающий — это не определенный индивид, а любой человек; то, что воспринимающий вносит при восприятии в воспринимаемое произведение (позитивная «психология» воспринимающего), различно у разных воспринимающих и, таким образом, остается вне произведения как объекта. Но в результате депсихологизации преднамеренности радикально меняется и характер проблемы, которой наше исследование посвящено в первую очередь, т. е. проблемы непреднамеренности в искусстве, а также открывается новый путь к ее решению. Обо всем этом будет сказано в последующих абзацах.

Прежде всего перед нами возникает вопрос, есть ли в произведении, сточки зрения воспринимающего, вообще нечто такое, что заслуживало бы название непреднамеренности. Если воспринимающий неизбежно стремится воспринимать все произведение как знак, т. е. как образование, возникшее из единого намерения и черпающее в нем единство своего смысла, то может ли перед воспринимающим раскрыться в произведении нечто такое, что было бы вне этого намерения? И мы действительно встречаемся в теории искусства со взглядами, пытающимися совершенно исключить из искусства непреднамеренность.

Понимание художественного произведения как чисто преднамеренного было, что вполне естественно, особенно близко направлениям, основывающимся на точке зрения воспринимающего, в том числе направлениям формалистическим. В кругу формалистического понимания искусства на протяжении примерно последнего полувека постепенно сформировались два понятия, сводящие художественное произведение к чистой преднамеренности: это понятия «стилизация» и «деформация». Первое из них, возникшее в сфере изобразительного искусства, хочет видеть в искусстве исключительно преодоление, поглощение действительности единством формы. В теоретических программах оно

было популярно особенно в тот период, когда постимпрессионистические направления в живописи обновляли впуск формальному объединению изображаемых предметов и картины в целом и когда в поэтическом искусстве символизм подобным же образом реагировал на натурализм; но понятие стилизации проникло и в зарождавшуюся тогда научную объективную эстетику, так, например, у нас импользуется О. Зих. Другое понятие — «деформация» — стало господствующим вслед за понятием «стилизация» опять-таки в связи с развитием самого искусства, когда с целью акцентирования формы стал насильственно нарушаться и ломаться формообразующий канон, чтобы вследствие напряжения между преодолеваемым и новым способом формообразования возникло ощущение динамичности формы (1–4).

Если мы взглянем сейчас на оба эти понятия, т. е. на понятия «стилизация» и «деформация», ретроспективно, то поймем, что в обоих случаях речь шла в сущности о попытках завуалировать неизбежное присутствие того впечатления, которым художественное произведение воздействует на нас: понятие «стилизация» хотя и молчаливо, но действенно отодвигает непреднамеренность за пределы самого художественного произведения — в сферу его антецедентов, в реальность изображенного предмета или в реальность материала, использованного при работе над произведением, и эта «реальность» в процессе творчества преодолевается, «поглощается»; а понятие «деформация» стремится свести непреднамеренность к спору между двумя преднамеренностями — преодолеваемой и актуальной. Сейчас с уверенностью можно сказать, что, несмотря на свою плодотворность для решения известных проблем, эти попытки окончились неудачей, ибо преднамеренность неизбежно вызывает воспринимающего впечатление артефакта, т. е. прямой противоположности непосредственной, «естественной» действительности, между тем как живое, не ставшее для воспринимающего автоматизированным произведением наряду с впечатлением преднамеренности (или, скорее: неотделимо от него и одновременно с ним) вызывает непосредственное впечатление действительности, или, скорее, — как бы впечатление от действительности. [...]

Выше мы уже показали, что в каждом акте восприятия присутствуют два момента: один дан направленною на то, что в произведении имеет знаковый характер, другой, напротив, направлен на непосредственное переживание произведения как факта действительности. Мы уже сказали выше, что преднамеренность, сточки зрения воспринимающего, предстает как тенденция к смысловому объединению произведения — лишь произведение со смысловым единством представляется знаком. Все, что сопро-

тивляется в произведении этому объединению, все, что нарушает смысловое единство, ощущается воспринимающим как непреднамеренное. В процессе восприятия — как мы уже показали — воспринимающий непрестанно колеблется между ощущением преднамеренности и непреднамеренности, иными словами, произведение представляется ему знаком (причем знаком самоцельным, без однозначного отношения к действительности) и *вещью* одновременно. Если мы говорим, что оно является вещью, то хотим этим дать понять, что произведение под влиянием всего содержащегося в нем непреднамеренного, в смысловом отношении необъединенного, сходно в восприятии зрителя с фактом *природы*, т. е. таким фактом, который своим строением не отвечает на вопрос «для чего?», а оставляет решение о своем функциональном использовании на волю человека. Именно в этом обстоятельстве источник силы и непосредственности воздействия на человека. Разумеется, человек, как правило, оставляет факты природы без внимания, если они не затрагивают его чувства своей загадочностью и если он не предполагает использовать их практически. Но художественное произведение пробуждает к себе внимание как раз тем, что оно является одновременно и вещью и знаком (1–5). Внутреннее единство, данное преднамеренностью, вызывает *определенное* отношение у предмета и создает прочный стержень, вокруг которого могут группироваться ассоциативные представления и чувства. С другой же стороны, как вещь без смысловой направленности (такую вещь произведение представляет собой под влиянием присущей ему непреднамеренности) оно приобретает способность привлекать к себе разнообразнейшие представления и чувства, которые могут не иметь ничего общего с его собственным смысловым наполнением; так произведение оказывается способным установить интимную связь с глубоко личными переживаниями, представлениями и чувствами любого воспринимающего, не только воздействуя на его сознательную духовную жизнь, но и приводя в движение силы, управляющие его подсознанием. С этого момента всякое *личное* отношение воспринимающего к действительности — действенное или медитативное — будет под этим влиянием в большей или меньшей степени изменено. Следовательно, художественное произведение так сильно воздействует на человека не потому, что — как гласит общепринятая формула — оно представляет собой отпечаток личности автора, его переживаний и т. д., а потому, что оно оказывает влияние на *личность воспринимающего, на его переживания* и т. д. И все это, как мы только что установили, происходит благодаря тому, что в произведении заключен и ощущим элемент непреднамеренности. Це-

ликом и полностью преднамеренное произведение, как всякий знак, было бы неизбежно *res nullis* (2-3), было бы всеобщим достоянием, лишенным способности воздействовать на воспринимающего в том, что свойственно лишь ему одному.

[...] Мы сознаем, что основные положения этой работы ведут к ряду выводов, достаточно резко отличающихся от общепринятых мнений, и потому хотели бы, вместо резюме, ясно сформулировать главные из этих выводов.

1) Если мы будем понимать художественное произведение только как знак, то обедним его, исключив из реального ряда действительности. Художественное произведение не только знак, но и вещь, непосредственно воздействующая на духовную жизнь человека, вызывающая прямую и стихийную заинтересованность и проникающая своим воздействием в глубочайшие слои личности воспринимающего. Именно как вещь произведение способно воздействовать на общечеловеческое в человеке, тогда как в своем знаковом аспекте оно в конечном счете всегда апеллирует к тому, что в человеке обусловлено социальными факторами и эпохой. Преднамеренность дает почувствовать произведение как знак, непреднамеренность — как вещь. Следовательно, противоречие между преднамеренностью и непреднамеренностью составляет одну из основных антиномий искусства. Постигание одного только преднамеренного недостаточно для понимания художественного произведения во всей его полноте и недостаточно для понимания развития искусства, поскольку именно в самом этом развитии граница между преднамеренным и непреднамеренным все время перемещается. Понятие «деформация», коль скоро с его помощью пытаются свести непреднамеренное к преднамеренному, затемняет реальное положение вещей.

2) Преднамеренность и непреднамеренность — явления семантические, а не психологические: суть их — объединение произведения в некое значащее целое и нарушение этого единства. Поэтому подлинный структурный анализ художественного произведения носит семантический характер, причем семантический разбор затрагивает все компоненты произведения, как «содержательные», так и «формальные». Нельзя обращать внимание только на тенденцию к объединению отдельных элементов произведения в общем значении; нужно видеть и противоположную тенденцию, ведущую к нарушению смыслового единства произведения.

В кн.: Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 198–244.

(Перевод В.А. Каменской)

Примечание 1

(1–1) Я. Рипка (1886–1968) – чешский ориенталист, участник Пражского лингвистического кружка.

(1–2) Ф. Бартош (1837–1906) – чешский диалектолог и фольклорист.

(1–3) Н.Ф. Мельникова-Папоушкова (1891–1978) – по происхождению русская; писала по-чешски на литературные и общественные темы, автор работ о народном искусстве («Странствие за народным искусством», 1941 и др.).

(1–4) В русской формальной эстетике аналогичную роль играло понятие пародии.

(1–5) Полемизируя с формализмом и корректируя свои собственные более ранние представления, Мукаржовский раскрывает в художественном факте диалектическое напряжение между осознанием его в качестве знака иллюзии, представляющей незаменяемую реальность, а самой этой реальностью.

(Комментарии Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича)

Примечание 2

(2–1) Ср. наши тезисы «L'art comme fait sémiologique» (наст. изд., с. 190–198) и тезисы нашего доклада на конгрессе в Копенгагене.

(2–2) Утверждение, что художественное произведение не может быть однозначно охарактеризовано в отношении к своему субъекту, на первый взгляд может показаться парадоксальным, если мы вспомним, что существуют целые эстетические направления — Кроче и его приверженцы, — которые считают художественное произведение однозначным выражением личности автора. Нельзя, однако, обобщать ощущение, характерное для определенной эпохи и определенного отношения к искусству. Для Средневековья, как достаточно хорошо известно, автор произведения был неважен; о том, как только в период Ренессанса рождалось ощущение авторства, сохранилось убедительное свидетельство у Дж. Вазари в жизнеописании Микеланджело. Вазари рассказывает о возникновении «Пьеты»: Микеланджело добавляет к своему рассказу: «В это творение Микеланджело вложил столько любви и трудов, что только на нем (чего он в других своих работах больше не делал) написал он свое имя вдоль пояса, стягивающего грудь Богоматери; вышло же это так, что однажды Микеланджело, подойдя к тому месту, где помещена работа, увидел там большое число приезжих из Ломбардии, весьма ее восхвалявших, и когда один из них обратился к другому с вопросом, кто это сделал, тот ответил: “Наш миланец Гоббо”. Микеланджело молчал, но ему показалось по меньшей мере странным, что его труды приписываются другому. Однажды ночью он заперся там с осветильником, прихватив с собой резцы, и вырезал на скульптуре свое имя» (*Вазари Джорджо. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А.И. Бенедиктова и А.Г. Габричевского, под ред. А.Г. Габричевского. М.: Искусство, 1971. Т. 5. С. 223*). Анекдот показывает, что еще у ренессансного художника, гордого своей работой, непосредственным мотивом к открытому присвоению произведения было не чувство нерасторжимого единства с ним, а ревность — только когда

произведение было приписано другому, автор решается подписать его. Впрочем, такое же отношение, такое же безразличие к автору, как в Средние века, многим позднее мы находим в среде фольклорного искусства: «Если простой крестьянин видит храм, который ему импонирует, а в храме картину, которой он восхищается, и если он слышит в исполнении музыкантов и хора мессу, звуки которой ласкают его слух, вряд ли он спрашивает имя архитектора, художника, композитора, он хвалит то, что, как ему кажется, заслуживает похвалы, и в лучшем случае захочет узнать, на чьи деньги храм был построен, кто даровал образ на алтарь, кто играет и поет на клиросе. Точно так же он относится и к собственным песням. Допустим, он сам слышал импровизацию изнает импровизатора, запомнились ему слова и напев песни, и он поет ее, быть может способствуя ее распространению; но сама песня его и слушателей интересует больше, чем ее автор, так что для обозначения ее скорее служит место и край, откуда она пришла, или какой-нибудь иной случайный и внешний признак, чем какое-либо собственное имя» (Hostinský O. Česká světská píseň lidová, Praha, 1906. S. 23). Эта цитата говорит весьма ясно: деревенского жителя интересует не личность автора, а произведение; если же он обращает внимание на какое-нибудь лицо, то, скорее всего, не на автора, а на кого-нибудь из воспринимающих — на того, кто заказал постройку храма, кто даровал картину, кто играет и поет; еще более явственно характеризует этот интерес, обращенный к воспринимающему, или же к воспринимающему, занимающемуся репродуцированием, Фр. Бартош (1–2) : «Народ знал лишь хороших певцов и ценил их, о поэтах он не спрашивал. Чем больше новых песен знал какой-нибудь певец, тем больше его уважали, но где он эти новые песни брал — этим никто не интересовался, думали, что исполнитель слышал их от кого-то точно так же, как они сами сейчас впервые слышат их от исполнителя» (цит. по: Melniková-Papoušková (1–3). Putování za lidovým uměním. Praha, 1941. S. 169). Совпадение средневекового отношения к автору произведения с народным отношением наглядно свидетельствует, таким образом, о том, что тесное соединение произведения с его автором — дело лишь известной эпохи, а отнюдь не общераспространенное и принципиальное явление. Кроме того, и это еще более важно, «смысл» произведения, как мы еще увидим, зависит далеко не от одного только автора, но в значительной мере и от воспринимающего; те, кто на основании произведения хотят однозначно судить о художнике, о его психическом типе, переживаниях и т. д., всегда, как известно, находятся в опасности, что припишут художнику свою собственную, свойственную воспринимающему интерпретацию произведения.

(2–3) нулевая вещь (лат).

Кристева Ю.

Кристева Юлия (р. 1941) — профессор лингвистики и семиологии Университета Париж-VII. Выдвигает идею множественности языков, полилога, новой полирациональности. Задачей эстетики считает выявление поливалентности смысловых структур, их первичного означающего (сексуальные влечения) и вторичного означаемого (французский язык). Идеал множественности для Кристевой — китайская каллиграфия, объединяющая, в ее представлении, тело и мысль. Кристева подразделяет способы символизации на архаические (язык, речь), всеобщие (религия, философия, гуманитарные науки, искусство) и технические (лингвистика, семиотика, психоанализ, эпистемология). Она задается целью отыскать в брешах между этими метаязыками или «всеобщими иллюзиями» специфику их символических связей с постфрейдистски интерпретированными пульсациями жизни, общества, истории.

Специфика методологического подхода, предложенного Кристевой, состоит в сочетании структуралистской «игры со знаками» и психоаналитической «игры против знаков». Оптимальным вариантом такого сочетания ей представляется художественная литература. Лишь литература способна оживить знаки брошенных, убитых вещей. Она вырывается за границы познания, подчеркивая их узорность. Кристева, по существу, абсолютизирует роль литературы, придавая ей статус своего рода глобальной теории познания, исследующей язык, бессознательное, религию, общество. Литература при этом отдается приоритет перед объектом структуралистского анализа — письмом, которое видится ей чересчур нейтральным.

Значение концепции Кристевой для неклассической эстетики состоит в е т р а д и ц и о н н о й трактовке основных эстетических категорий и понятий, особом внимании к феномену безобразного. На литературу как оплот рациональности возлагается задача приближения к неназываемому — ужасу, смерти, войне; ее эффективность проверяется тем грузом бессмыслицы, кошмаров, который она может вынести. С таких позиций написана книга «Власть ужаса. Эссе о мерзком» (1980), чьим стержнем является постмодернистская трактовка теории катарсиса. Задача искусства — отвергать низменное, очищать от скверны. В этом смысле искусство пришло на смену религии. Однако если физически отвратительное исторгается посредством рвоты и других физиологических процессов, то духовно мерзкое отторгается искусством — духовным аналогом физических спазмов. Аристотелевскому очищению аффектов путем сострадания и страха Кристева дает физиологическое толкование. Функция литературы постмодернизма — смягчать «сверх-я» посредством воображения отвратительного и его остранения посредством языковой игры, сплавляющей воедино вербальные знаки, сексуальные и агрессивные пульсации, галлюцинаторные видения. Осмеянный ужас порождает комическое — важнейший признак «новой речи».

Именно благодаря смежу ужасное сублимируется и обволакивается возвышенным — сугубо субъективным образованием, лишенным объекта. Кристева считает художественный опыт основной составляющей религиозности, пережившей крушение исторических форм религии. Красота является религи-

озным способом приручения демонического, это часть религии, оказавшаяся шире целого, пережившая его и восторжествовавшая над ним. В книге «В начале была любовь. Психопсихология веры» (1985) Кристева разрабатывает тему родства постфрейдизма и религии. Исследуя бессознательно содержание постулатов католицизма, она приходит к выводу о сходстве с анализом религиозной исповеди, основанной на словесной интерпретации фантазмов, доверии и любви к исповеднику-врачевателю. В этой связи анализируются иррациональные, сверхъестественные мотивы в постмодернистском искусстве как форме исповеди и сублимации художника. Кристева выдвигает концепцию религиозной функции постмодернистского искусства как структурного психоанализа веры. Сущность этой функции заключается в переходе от макрофантазма веры к микрофантазм художественного психоанализа. Проводятся аналогии между символической самоидентификацией верующего «Отчужден» и эдиповым комплексом; верой в непорочность Девы Марии, позволяющей любить ее без соперников, и мотивами искусственного оплодотворения в современной литературе; верой в Троицу структурно-психоаналитической триады реального, воображаемого, и символического. Секс, язык и искусство трактуются как открытые системы, обеспечивающие контакты с другими людьми.

В трудах Кристевой прослеживается тенденция сближения постфрейдистской и неотомистской эстетики. Их родство усматривается в установке на поиске человеком опоры в себе самом, преодоления кризиса ценностей. Психоанализ позволяет человеку узнать правду о себе, понять смысл своих тревог, обрести ясность ума. Такая позиция требует нравственной закалки, которую способна дать этика неотомизма. Неотомистская этика должна стать преградой на пути нигилистической агрессивности, притязаний личности на роль сверхчеловека. Тем самым она сближается с постмодернистской эстетикой как сферой воображаемого, игры, открытости, способствуя творческому обновлению человека и человечества. Эволюция эстетических взглядов Кристевой отмечена движением от негативных («разрушение поэтики») к позитивным эстетическим ценностям, от герметизма к все большей открытости, включенности в общекультурный контекст.

Н.Б. Маньковская

Разрушение поэтики

1. Поэтика, или Изображенное изображение

Книга М. Бахтина, переведенная со второго, переработанного и дополненного автором издания, впервые была опубликована в 1929 г. под названием «Проблемы творчества Достоевского». Предлагать эту книгу – по прошествии 40 лет – вниманию зарубежной аудитории – значит идти на определенный риск (как текст будет воспринят читателем?), создавая тем самым не только теоретическую, но и идеологическую проблему: что же все-таки мы хотим услышать от текста, когда извлекаем его из ситуации места, времени и языка и заново обращаемся к нему, минуя временную, географическую, историческую и социальную дистанции?

В сходных обстоятельствах недавно осуществленный перевод текстов русских формалистов, а также работ современных советских семиотиков позволил не только ввести их в университетские курсы на правах библиографии, но и придать новую ориентацию западным исследованиям, объектом которых являются литературные тексты и знаковые системы в целом.

Изучая внутреннюю организацию «произведения в себе», выделяя внутри повествования составляющие его единицы и устанавливая связи между ними, следуя тем самым дедуктивным путем, который в целом восходит к Канту, а в конкретных особенностях — к структурной лингвистике первой половины XX в., работы формалистов привнесли то, чего не доставало ни истории литературы, ни импрессионистическому эссеизму, столь характерному для французской традиции, а именно, подход, стремящийся к теоретичности; отвоевывая себе место, этот подход находил отзвуки или аналогию в тех процессах обретения «гуманитарным» и «социальным» знанием научного статуса, которые обычно именуются *структурализмом*.

Принадлежа своему времени, возникнув до того, как получили развитие фрейдовский психоанализ и принципы современной лингвистики, скованные собственными философскими предпосылками (предпосылками, которые лежат в основании определенного дискурса о смысле и которые оказались объектом деконструкции как со стороны философии, от Гуссерля до Хайдеггера, так и, на другой почве, со стороны Маркса), тексты русских формалистов способствовали тому, что исследования о способах означивания, характерных для литературных текстов, вписались в рамки механического идеализма. Об этом свидетельствуют многочисленные попытки создания *поэтики* как некоего беспредметного дискурса, вневременного и внепространственного Логоса, переговаривающегося с самим собой в ходе нескончаемого создания моделей, в свою очередь позаимствованных из лингвистики или из начального курса логики, а затем вполне произвольно использованных для построения модели литературного текста. В конечном счете это означает, что текст подводится под ту или иную лингвистическую теорию (как правило, под категории *языка* и никогда — под категории *дискурса*) и в крайнем случае может быть сопоставлен с каждой из них, но так, что специфика литературного объекта — в рамках истории различных способов означивания — оказывается утраченной, а «поэтический» дискурс составляет непоколебленным, коль скоро оказывается набором категорий и способом самопроверки, а вовсе не носителем объективного знания.

Во всем этом нет ничего удивительного, ибо русский формализм сложился на базе *структурной лингвистики* (при-

шедшей на смену сравнительно-историческому языкознанию) и поэтической практики *футуристов* (акцентировавших внимание на языковом материале и на правилах его «выделки» в «произведение искусства»). Тем самым формализм стал выразителем не только историзма начала XX в., но и той установки на анализ внутренних законов, организующих любой смысл и любую знаковую конструкцию, которая вошла в практику тогдашней литературы, от Малларме до Джойса. На этом пути русский формализм обрел и своих идеологов в лице немецких эстетиков — сначала неокантианцев, а затем в особенности Вельфлина и Вальцеля. Их книги были переведены на русский язык; предложенное ими разграничение *содержания (Gehalt)* и *формы (Gestalt)* обросло комментариями, а заявление Вальцеля: «Я стремлюсь к высшей математике форм, я хочу установить основополагающие конструктивные приемы словесного искусства» стало программным. Расставшись с представлением об искусстве как об изображении чего-то ему внеположного, посвятив себя изучению формальных конструкций, теория *гештальта* с самого начала оказалась отмечена дихотомией *содержание-выражение* и тем самым попала в зависимость к философии изображения, когда анализу подвергается не изображаемый предмет («референт»), но само конструктивное целое как вещь данность, как наличная «структура», включающая в себя те или иные моменты изображенного и отрешенного «референта», а затем возвращающая их ему.

Эта зависимость формализма и созданной им поэтики от немецкой эстетики стыдливо замалчивалась и отвергалась. Напротив, поначалу формализм стремился стать подфлаг позитивизма, а-теоретичности и объективности. Будучи закономерной реакцией против символистской эстетики и предварительным условием научного абстрагирования, позволяющим ему очертить собственную территорию, этот «позитивизм» превратился в препятствие тогда, когда формализм перестал быть простым средством изучения «поэтического языка» и стал *поэтикой* в собственном смысле слова. Особенности знаковой системы, образуемой определенным текстом или литературным жанром, были отождествлены со структурными особенностями языка (обыденного или поэтического). Поскольку же формалистам не доставало теоретической рефлексии, не был поставлен вопрос о литературной практике как о *специфическом способе означивания*. Тем самым «литературный объект» исчезал под грузом категорий языка, составлявшим «научный объект», имманентный формалистическому дискурсу и относящийся к его неявному уровню, но не имеющий ничего или весьма мало общего с его подлинным предметом – с литературой как особым способом

означивания, т. е. учетом пространства субъекта, его топологии, его истории, его идеологии... Выдвинув поначалу требование адекватности изучаемому предмету, формализм, превратившись в поэтику, остался и продолжает оставаться дискурсом, не обладающим собственным предметом или имеющим дело с неопределенным предметом.

Чтобы выйти из тупика, были предприняты серьезные усилия, однако поэтика, какой ее создали формалисты, так и не поднялась до уровня той специфической сложности, уяснение которой и было ее целью. Почему?

Едва возникнув, формализм оказался в центре литературной дискуссии, развернувшейся в советской печати, причем многие попытались отмежеваться от формализма, подвергнув его критике творящего рода. Наиболее известны критические высказывания Троцкого, который, признавая интерес формалистических исследований, вместе с тем требовал дополнить их разработками в марксистском духе. С этой эклектической позиции будущая марксистская теория литературы представлялась, по всей видимости, как своего рода симбиоз формалистической поэтики и социально-исторической интерпретации — симбиоз трудно достижимый в силу несовместимости теоретических оснований, на которых покоятся обе доктрины. Самое большее, на что мог надеяться троцкизм, так это на то, чтобы ограничить роль формализма изучением техники поэтического языка (лингвистическая поэтика), не признавая за ним права на создание *поэтики*, т. е. теории литературы. Следствием подобного «решения» проблемы могло быть лишь поглощение того нового, что принес с собой формализм, а именно первостепенной значимости языкового материала для построения теории литературы, а также сведение формального метода к чисто технической функции — лишний довод в пользу произвольного представления о литературе как о выражении исторической реальности.

С другой стороны, Переверзев, приверженец вульгарного социологизма, «опровергал» формалистов с помощью собственной концепции литературы, которую он рассматривал как прямое выражение производительных сил и средств производства, полностью забывая при этом классический марксистский тезис об относительной независимости надстройки от базиса.

И наконец, Павел Медведев, входивший вместе с В. Волюшиновым в группу, которую теперь принято называть «группой Бахтина», хотя и относился к формалистам как к врагам, тем не менее свою критику в их адрес называл «имманентной», т. е. идущей изнутри формалистической системы, и стремился сделать из

нее выводы, способствующие построению марксистской литературной теории. Эта последняя, по мнению участников группы, должна вырабатываться не вопреки формализму, а с опорой на него. «*Всякая молодая наука, — писал Медведев в заключении своей работы, — а марксистское литературоведение очень молодо, гораздо выше должна ценить хорошего врага, нежели плохого соратника*». «...*Марксистское литературоведение сходится с формальным методом и сталкивается с ним на почве общей им очередной и актуальнейшей проблемы — проблемы спецификации (литературного текста. — Ю.К.)*».

Сегодня мы вправе считать глубинной причиной, обусловившей неспособность поэтики ответить на вопросы, встающие со всех сторон, теоретический квиетизм формалистов, не позволивший им преодолеть представление о непрозрачности знака и изображения. Литературное произведение есть система знаков, предметная поверхность, где имеет место комбинирование готовых элементов, структура, в которой отражается некий трансцендентальный смысл, подкрепляемый трансцендентальным же сознанием наличных субъектов, — все эти постулаты разума, попавшегося в ловушку идее репрезентации, не вызывали у формалистов ни малейшего сомнения. Можно ли было преодолеть эти постулаты в эпоху, когда открытия Фрейда еще не были усвоены языковой теорией, когда лингвистика, только еще превращавшаяся в структурную, даже не подозревала о будущем возникновении трансформационного метода? Исторические факты показывают, что нельзя.

Между тем исследования Бахтина и его группы свидетельствуют о том, что преобразование формалистической и/или поэтической проблематики оказывалось возможным в том случае, если подойти к знаковому функционированию литературы с точки зрения ее места в истории знаковых систем и с точки зрения ее отношения к говорящему субъекту. Проблемы, поставленные Бахтиными его группой перед формалистической поэтикой, могут быть сведены к двум положениям.

1) Поэтический язык представляет собой такой способ деятельности, различные типы которого имеют конкретное существование в истории знаковых систем. Отсюда первая проблема: поэтический язык следует изучать в рамках конкретной литературной конструкции, а также изучать его *специфическое место* в истории знаковых систем, не смешивая его с областью Смысла или Сознания. Подобная позиция влечет за собой представление о литературной науке как об особой ветви наук об идеологиях, требующая рассмотрения указанной точки зрения истории литературных жанров. Что и делает Бахтин в 4-й главе своей книги.

2) Если для лингвистики язык — это система знаков, то для науки о литературе, равно как и для любой науки об идеологических образованиях, язык — это *практика*, где следует учитывать как наличие субъектов (в частности, адресанта), так и способ, каким они *перераспределяют* ту или иную знаковую систему. Отсюда вторая проблема: нужно найти такую теоретическую область, которая сумеет устранить не только дихотомию *gehalt/ gestalt*, но и дихотомию *язык/идеология*, тем самым обнаружив почву, на которой функционирование слова как знака, существующего в языке, слилось бы с *идеологической функцией*, вырабатываемой с помощью этого языка в процессе специфической исторической практики. Тем самым намечается путь к *переформулированию* самого объекта «язык», так что, отодвигая в сторону дихотомию *gehalt/gestalt*, оно вместе с тем устраняет и идеологию репрезентации; в результате значение начинает рассматриваться как конкретное функционирование, пребывающее в процессе постоянной трансформации в зависимости от положения субъекта в истории, т. е. как высказывание-процесс, конституирующее некий конкретный смысл (и в то же время некую идеологию) в связи с тем конкретным отношением, которое субъект поддерживает с собственным дискурсом (отличным от Языка) здесь и теперь. Эта вторая проблема требует такой теории субъекта и смысла, которая была бы теорией *производства*, осуществляемого в языке. Поскольку в 20-е годы подобной теории не существовало, Бахтин и его друзья сосредоточили внимание на термине «слово», обретающем дополнительный смысл, когда из плоскости нейтрального языка оно перемещается в плоскость коммуникации, понимаемой как дискурс, обращенный к «другому» (к этому вопросу мы еще вернемся). Это были приблизительные и неточные разработки, однако интуитивно они в многом предвосхищали Фрейда, отводившего столь значительное место *желанию*, направленному на *другого*... Об этом говорится в 5-й главе книги Бахтина.

Прежде чем более конкретно показать, в чем состоит бахтинское преобразование формалистической поэтики, мы хотели бы обратить внимание на *теоретические границы*, свойственные его тексту, — на исторические, социологические и культурные границы, которые, несомненно, удивят современного французского читателя. Однако означает ли наличие этих границ, заключающихся в психологизме, в отсутствии теории субъекта, в зачаточности лингвистического анализа, в неосознанном вторжении христианской лексики в язык гуманитарной науки (Бахтин постоянно ведет речь о «душе» и о «сознании» героя), — означает ли оно, что бахтинские тексты представляют интерес для одних лишь архивистов и литературных музеев? Мы так не думаем.

В предисловии к первому изданию своей книги Бахтин подчеркивал, что претендует лишь на *постановку проблем*, а не на их решение. Это замечание не позволяет предъявлять к его работе излишние требования. С другой стороны, нам представляется, что когда наша современность извлекает на свет значительные работы прежнего времени, то делает она это не для того, чтобы приспособиться к предложенной в них модели, и не для того, чтобы любоваться ими, словно музейными экспонатами, но, напротив, для того, чтобы извлечь из обветшавшей идеологической скорлупы, в которую они были заключены, некое ядро, отвечающее современным, самым передовым исследовательским запросам и оказывающееся их неведомым и себя не ведающим предшественником. Это означает, что наше прочтение способно покуситься даже на так называемую субъективную объективность текста («что на самом деле хотел сказать автор») с целью выявить его объективную значимость для новейших исследований в области, к которой относится этот текст. Именно это мы и попытались проделать, предлагая свое прочтение Бахтина и будучи убеждены, что лучший способ принять участие в современном исследовательском процессе состоит в том, чтобы подключить к нему постороннее, более раннее исследование, коль скоро оно может поведать о своих вчерашних затруднениях, ставших сегодня нашими собственными. Очевидно, что нам необходимо полное знакомство с аутентичными текстами, и потому издательство «Сей» как раз и предлагает первый французский перевод одной из работ Бахтина.

II. От Сократа до капитализма

Прежде чем стать формалистической, поэтика в России была *исторической*. основополагающая книга Веселовского «Историческая поэтика» является важнейшим трудом, представляющим это течение. Испытав множество колебаний и не избегнув ошибок, Веселовский тем не менее построил систематическую и *связную* историю литературных жанров в их соотносительности с материальной историей.

Уже после того как формалисты проделали свою работу, Бахтин, усвоив из их опыта, что значение следует изучать в его словесной материальности, восстанавливает контакт с *исторической поэтикой*. Цель его анализа уже не в том, чтобы понять, «как сделано произведение», но в том, чтобы установить его место в пределах определенной типологии знаковых систем, существующих в истории. Вот почему он предпринимает исследование романной структуры как с точки зрения ее структурного (синхронического) своеобразия, так и точки зрения ее исторического возникновения.

Романная структура является для него «моделью мира», специфической знаковой системой, историческую новизну которой как раз и следует уточнить; вот почему эта структура рассматривается также и под историческим углом зрения: по отношению к традиции – к *жанру* как воплощенной литературной памяти; и результаты синхронического анализа подтверждаются результатами анализа диахронического («диахрония подтверждает синхронию»). Так, установив в начале основополагающие особенности романной организации у Достоевского, Бахтин затем обнаруживает ее истоки в мениппеинной и карнавальной традиции (см. гл. IV).

Связывая специфическую знаковую систему (роман Достоевского), называемую Бахтиным полифонической, или диалогической, с определенной традицией (мениппеей, карнавалом) и противопоставляя ее другой традиции (они именует ее *монологической*, приводя в пример Толстого), Бахтин уже самым этим актом пробивает глубочайшую брешь в формалистической поэтике. Вместо более или менее случайного каталога приемов, образующих Рассказ, который предлагался формалистами, Бахтин вводит определенную *типологию* литературных универсумов, не сводимых друг к другу и расчленяющих линейную историю на блоки, образованные *знаковыми практиками*. В результате начинается вырисовываться специфическая история различных *рассказов*, наука о которых как раз и заключается в установлении их *множественности*, но также и их *идеологической* направленности.

Итак, существует не Рассказ вообще, но Рассказы во множественном числе или, точнее, различные знаковые системы, соответствующие различным типам знаковых практик (монологизм, диалогизм и т. п.) в качестве моделей мира: постформалистическая «поэтика» рассматривает исследуемые ею объекты в их собственной типологически дифференцированной специфике.

Однако вульгарному социологизму и вульгарному историзму здесь также нет места: знаковые системы не отражают социально-исторические структуры; у них – собственная история, проходящая сквозь историю различных способов производства и откликающаяся на них со своего собственного места, где встречаются «формообразующие идеологии» «эпохи Сократа», средневекового карнавала (когда римляне издавали крик, направленный против Закона Отца: *Sia amazzato il signore Padre**) и капитализма, который «как... на афинской базарной площади сводит людей и идеи».

Пройдя через фильтр формалистического «структурализма», историческая поэтика устремляется к определению своего

* Смерть тебе, синьор Отец! (итал.). – Прим. перев.

предмета как знаковой системы особого типа, к представлению об историчности различных способов означивания, не подчиняя их при этом социологическому детерминизму.

III. Диалогическое слово

Однако поэтика, именуемая Бахтиным классицистической, получает удар в самое сердце тогда, когда Бахтин приступает к изучению романного текста как некоей *языковой материальности*. Неустранимое различие между бахтинским подходом и подходом формалистов обнаруживается в их представлении о языке.

Слово — вот русское выражение, которым пользуется Бахтин для обозначения интересующей его языковой реальности. Его первое, прямое и обиходное значение — это «слово» как семантическая единица языка, и именно так мы его перевели: *le mot*, однако изредка, приобретая при этом легкую архаическую или метафорическую коннотацию, оно употребляется со значением «дискурс». Таким образом, в этом выражении предугадывается, предчувствуется и уже закладывается понятие, которого как раз и недоставало в 20-е годы, — понятие о языке, носителем которого оказывается определенный субъект, и/или о субъекте, осуществляющем себя в языке. Современная лингвистика, выделяя такие понятия, как *дискурс*, *высказывание-процесс*/*высказывание-результат* и т. п., делает это именно для того, чтобы проникнуть в указанную область и, под влиянием психоанализа, заполнить тот вакуум, который Бахтин застал в современной ему науке (в лексикологии, семантике, стилистике, поэтике). Бахтин оказался одним из первых, кто заметил, что категории, выработанные лингвистикой и усвоенные поэтикой, являются категориями *языка*, взятого в отвлечении от субъекта, и как таковые применимы к сфере, которую очертила для себя лингвистика, конституировавшаяся как наука, однако они совершенно непригодны в области сложных знаковых практик (к каковым принадлежит и роман), где значение исходит от субъекта и возникает вместе с ним.

Истина слова-дискурса, по Бахтину, заключена во всем не во внешнеположном этому дискурсу референте, отражением которого ему предписывается быть. Вместе с тем оно не совпадает и с картезианским субъектом, самоидентифицирующимся с собственником своего дискурса, репрезентирующим себя в нем. Бахтинское слово-дискурс как бы распределено между различными дискурсными инстанциями, которые множественное «я» способно заполнять *одновременно*. Будучи поначалу *диалогическим* в той мере, в какой мы слышим в нем голос *другого*, адресата, такое слово

становится затем глубоко *полифоническим*, коль скоро в конце концов в нем начинают слышаться голоса сразу нескольких дискурсных инстанций. Вслушиваясь в это слово-дискурс, Бахтин слышит в нем нелингвистику, но *расщепленность* субъекта, который сначала оказывается расколот потому, что конституируется «другим», а затем и потому, что становится «другим» по отношению к самому себе, обретая тем самым множественность, неуловимость, полифоничность. Язык некоторых романов как раз и представляет собой пространство, где можно расслышать, как происходит это раздробление «я» — его *полиморфизация*. Наука, занимающаяся такой полифонией, есть не что иное, как наука о языке, но при этом отнюдь не лингвистика: Бахтин называет ее *металингвистикой*. Но поскольку этот термин закрепился ныне за неким «истинным» языком, имеющим высший статус по сравнению с другим языком, называемым языком-объектом и представляющим собой знаковую систему, то будет правильнее применить к выделяемой Бахтиным предметной области термин *транслингвистика*.

Хотя Бахтин и не был знаком с учением Фрейда* (в его книге нет ни одного упоминания о психоанализе), он изучает «слово», т. е. дискурс (ибо речь для него идет не только о «слове» в тесном смысле, но и о фразе или о речевом фрагменте), как пространство, в котором сталкиваются различные дискурсные инстанции — говорящие «я». Двойственная принадлежность дискурса (его принадлежность определенному «я» и в то же время «другому»), тот *spaltung* субъекта, на который с научной осторожностью укажет психоанализ, а также топология субъекта по отношению к внеположному ему «сокровищнице означающих» (Лакан) — все это и обозначается термином «диалогизм». *Диалогизм* рассматривает любое слово как слово о слове, обращенное к другому слову: лишь в том случае, если слово участвует в подобной полифонии, принадлежит «межтекстовому» пространству, оно оказывается *полнозначным*. Диалог слов-дискурсов *бесконечен*: «Бесконечность внешнего диалога выступает здесь с такою же математическою ясностью, как и бесконечность внутреннего диалога». Погруженное в это многоголосие, слово-дискурс не имеет ни *устойчивого смысла* (ибо синтактико-семантическое единство взрывается здесь под напором множества «голосов» и «акцентов», принадлежащих «другим»), ни *устойчивого субъекта*, способного быть носителем устойчивого смысла (ибо бахтинский «человек» есть не что иное,

* Вероятно, к моменту написания статьи «Разрушение поэтики» Ю. Кристева не располагала достаточно полной информацией о жизни и трудах М. М. Бахтина и, в частности, не знала о существовании книги «Фрейдизм. Критический очерк» (М.; Л.: ГИЗ, 1927), вышедшей под именем В. Н. Волошинова. — *Прим. перев.*

как «субъект обращения» — субъект желания?), ни единого адресата, который мог бы его расслышать (слово у Достоевского, пишет Бахтин, «не красуется... ибо не перед кем ему красоваться»). Слово-дискурс разлетается на «тысячу осколков» оттого, что попадает во множество контекстов; в контекст *дискурсов*, в межтекстовое пространство, где расщепляется и рассеивается не только говорящий, но и слушающий субъект, т. е. мы сами, а именно то «единство», которое Бахтин именует «человеком», но которое, по его собственным словам, восстает против всякого овнешняющего определения, потому что «человек никогда не совпадает с самим собой».

Таким образом, создается впечатление, что сугубо технический подход формальной поэтики Бахтин в начале заменяет своего рода психологизмом. В самом деле, если по мере продвижения книги к концу *диалогизм* все больше конституируется как формальное понятие и как формальный принцип, неотъемлемый от языка, то поначалу он выступает как некий психологический постулат: диалог, в который вслушивается Бахтин, — это диалог между авторским «я» и «я» персонажа — авторского двойника. Тем не менее мы не однажды столкнемся с яростными антипсихологическими выпадами Бахтина; причина в том, что Бахтин и не помышляет о том, чтобы обратиться к субъективности автора или его персонажей. Он стремится к пониманию субъекта не как психологической, а как речевой инстанции; он разыскивает «я», говорящее в романе, но делает это лишь затем, чтобы констатировать *его отсутствие*: в романе Достоевского нет субъекта как оси, организующей изображение.

И все же анализы Бахтина насквозь пропитаны лексикой психологического толка или, вернее, лексикой, испытавшей на себе подспудное влияние теологии: выражение «сознание» встречается в книге едва ли не чаще, чем «слово», а выражение «голос» отнюдь не чуждо трансцендентных обертонов. Однако под напластованиями русской культурной традиции, диктующей свои языковые привычки, нужно разглядеть тот сдвиг, который произвел Бахтин своими анализами. Термин «сознание» означает критическое рассмотрение ситуаций в самом *дискурсе* персонажей, он означает обращенность дискурса на самого себя: у «сознания» нет иного коррелята, кроме «сознания» другого персонажа, не говоря уже о том, что само выражение «сознание» то и дело связывается с термином «дискурс» («речь»), как бы уточняясь с его помощью. Что же до «голоса», то это вовсе не *phônē* греческих текстов, тождественная субъекту речи; это — смешавшаяся *phônē*, тревожно вопрошающая о месте своего возникновения — о месте говорящего субъекта.

Итак, текст Достоевского предстает перед нами как столкновение различных дискурсных инстанций — как противостояние дискурсов, как контрапунктическое и полифоническое целое. Он не образует структуры, которая поддавалась бы тотализации; лишенная единства субъекта и единства смысла, множественная, антитоталитарная и антитеологическая «модель» Достоевского строится на перманентном противоречии, и потому у нее не может быть ничего общего с гегелевской диалектикой. Ее логика, говорит Бахтин, — это логика сна: она удерживает противоречие и/или сосуществование верха и низа, добродетели и порока, истины и лжи, закона и его нарушения, священного и профанного. Отметим попутно, что эта «логика сна» устанавливается Бахтиным на уровне *означаемых* и ни в коем случае не на уровне *означающего*; последнему научит нас Фрейд. Тем не менее эта логика, как ее определяет Бахтин, оказывается достаточной для того, чтобы превратить модель Достоевского в *незавершенную и нерешенную* (оба выражения принадлежат Бахтину) матрицу.

В этом открытом и непредрешенном мире *персонаж* есть нечто иное, как дискурсная позиция «я», пишущего как бы поперек другого «я»; это дискурс («слово»), ведущий диалог не только с дискурсом пишущего «я», но и с самим собой. Достоевский, говорит Бахтин, не создает типических характеров или темпераментов, он изображает не объектный образ персонажа, но *слово* этого персонажа о себе самом и о мире. Этот персонаж есть «чистый голос»; мы не только не видим, но и не слышим его; мы следим за тем, как он растворяет в дискурсе собственную объектность.

Автор не является высшей инстанцией, способной удостоверить истинность этого дискурсного столкновения. Его отношение к персонажу, по Бахтину, это отношение к некоему дискурсу (слову), а точнее, к *дискурсу другого*. Авторский дискурс — это дискурс по поводу другого дискурса, это слово, говорящее с другим словом, но отнюдь не слово о слове (не подлинный метадискурс). Не существует «третьего» лица, объемлющего противостояние двух других: противоположности (противоположные дискурсы) *объединяются*, но не *сливаются*, они не сходятся в некоем устойчивом «я» — в «я» автора-монолога. Судивительной прозорливостью Бахтин называет эту «диалогическую» *существование противоположностей*, отличную от «монологической» (предполагающей принцип *tertium non datur*) и обнаруженную Фрейдом в области бессознательного и сновидений, *логикой сна*.

Уловив «топологию» субъекта в романном дискурсе, Бахтин сделал литературную теорию восприимчивой к тому, что предлагает ей современная литература. Ведь *полифонический*

роман, открытый Бахтиным у Достоевского, укоренен в том самом треснувшем «я» (Джойс, Кафка, Арто придут позже Достоевского (1821–1881), но уже Малларме — его современник), где как раз и заявляет о себе современная литература: множественность языков, столкновение дискурсов и идеологий — без всякого завершения, без всякого синтеза — без «монологизма», без осевой точки. Все «фантастическое», «онирическое», «сексуальное» говорит именно на языке *диалогизма* — нескончаемой и неразрешимой полифонии.

Тщетно было бы искать в установках Бахтина присутствие одного только Гегеля (с его диалектикой *тождественного/иного*) в противовес кантианству формалистов. Не является он, несмотря на некоторые совпадения («сознание», детерминируемое взглядом «другого»), и предтечей Сартра. Его внимание сосредоточено на конкретике вполне определенной (именуемой литературной) знаковой системы и нацелено на ее специфическую логику (Бахтин настаивает на своеобразии «художественной модели» мира, противопоставляя ее, к примеру, модели философской). Так что он больше напоминает предшественника современной семиотики — той, которая проявляет внимание к психоанализу и предлагает определенную типологию знаковых систем.

Однако оригинальность Бахтина обусловлена не только силой его методологии — историзмом, с одной стороны, и анализом дискурсных инстанций внутри текста — с другой. Она порождена и как бы запрограммирована текстом самого Достоевского, исследовавшего расщепленного субъекта и его попытку укрыться в лоне собственного вожделения ко значающему (к означущим). Это значит, что разрушение формалистической и/или классицистической поэтики, предпринятое Бахтиным, оказалось результатом не только новой научной методологии, но и новой «реальности»: это не какой угодно повествовательный текст, нейтральный, существующий вне времени и пространства, но *текст современный*, заставляющий вспомнить и выделить определенную традицию (мениппейную, карнавальную, полифоническую), к которой эта поэтика никогда не могла подступить.

В самом деле, формалистическая поэтика не обошла Достоевского вниманием, однако, верная своему методу, она ограничилась констатацией того факта, что в тексте Достоевского происходит редистрибуция приемов, существовавших у его предшественников (в частности, у Гоголя), так что собственная специфика этого текста, исторически новаторская уже в силу осуществленной им перестройки литературной модели мировосприятия, не была раскрыта сколько-нибудь адекватным образом.

Мы не хотим, да и не имеем возможности вспоминать здесь о той громадной работе, посвященной творчеству Достоевского, которую проделала русская и советская теория литературы.

Однако отметим попутно морализаторскую позицию, которую, радея об «общественной гигиене», заняли по отношению к творчеству Достоевского поборники социалистического реализма — пленники представления о литературе как об отражении социально-психологической реальности, а также немилость, в которую писатель попал на долгие годы.

Похоже, однако, что такой, по меньшей мере упрощенный, подход ныне преодолен. В 1959 г. Академия наук СССР опубликовала сборник «Творчество Ф. М. Достоевского», где можно найти исследования Л. Гроссмана «Достоевский-художник» и А. В. Чичерина «Поэтический строй языка в романах Достоевского».

Между тем открытие, совершенное Достоевским, оказало значительное влияние и за пределами его родины; оно воздействовало на всю историю мировой литературы. Правда, для того, чтобы творчество Достоевского проникло во Францию, где оно встретило сдержанный прием, потребовалось время: сточки зрения французского вкуса его романистика воспринималась как «плохо написанный», плохо сконструированный и плохо продуманный текст. Однако литературная практика в конце концов оказалась восприимчивой и проницаемой для него. Сегодня мы можем констатировать, что французская литература на протяжении первых пятидесяти лет нынешнего века обращалась к Достоевскому весьма часто, обнаруживая у него те же этические и стилистические сломы, которые осуществляла она сама.

Прежде всего — духовные перемены. «Предшественником» спора между Клоделем и Жидом вполне могло оказаться «разорванное сознание» Достоевского (христианин или гуманист?), тогда как сам Жид посвятил великому русскому романисту свои «Лекции в театре Старой Голубятни»: он хотел обосновать возможность многословного стиля ссылкой на «новую табель ценностей», им создаваемую, хотя при этом не обошел вниманием и искусство полифонии. Камю же, читая Достоевского в сходном гуманистическом ключе, разглядел у него одну лишь идеологию, обнаружив в его «персонажах» различные воплощения абсурдного человека.

Однако именно полифония Достоевского оказала наиболее мощное воздействие на трансформации, пережитые новой французской литературой. Разложение «романа с характерами», возникновение проблемного романа, где скрещивается множество голосов расколовшейся исторической эпохи, которая воплотилась в субъекте, заставляющем «диалогизировать лоб-

ные доли собственного мозга», – все это было вполне узнаваемо у Достоевского: не случайно Мальро увидел в нем мэтра. Когда «новый роман» принялся под микроскопом рассматривать всевозможные «неустойчивые состояния», «подобные движению атомов», исподволь расшатывающие линейную коммуникацию между двумя устойчивыми субъектами, то он указал именно на Достоевского как на первого человека, открывшего доступ в этот подпольный мир.

*Вестник Московского университета.
Серия 9. Филология. 1994. № 5.
(Перевод Г.К. Косикова)*

Раздел 

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ
В ТЕОРИИ ИСКУССТВА
XX ВЕКА

Ригль А.

Алоиз Ригль (1858–1905) – один из крупнейших искусствоведов конца XIX – начала XX века, ведущий теоретик и историк изобразительных искусств Венской школы искусствознания. Формальный метод анализа искусства А. Ригля существенно отличался от немецкой формальной школы («римский кружок») А. Гильдебранда и К. Фидлера, их последователя Г. Вельфлина. Если для А. Гильдебранда все мировое искусство делится на классическое и не-классическое (причем последнее просто «хуже» классики), то А. Ригль видит в искусстве *историю*, то есть движение от низшего к высшему. Общим для немецкой и для Венской формальной школы был поиск собственного содержания художественной формы, отличный от внешнего содержания, выражаемого в изобразительном искусстве главным образом средствами аллегории. Оба направления аристотелевское *подражание* действительности относили к внешней форме искусства. Внутренняя форма («декоративная схема» Г. Вельфлина) есть определенный способ *видения* мира, то есть художественного зрения.

Если для Вельфлина существуют два корня стиля (осозательное и оптическое зрение), то для Ригля их три – осозательное, осозательно-оптическое и оптическое зрение. Дихотомическая концепция стиля Вельфлина допускает в истории искусства только маятниковобразные движения от линейного стиля живописному, тогда как развитие искусства, согласно Риглю, представляет собой круговые движения, из которых, как в философии Гегеля, складывается единая линия мирового искусства. В духе своего времени под влиянием позитивизма А. Ригль рассматривает историю искусств как последовательный прогресс, не знающий провалов и возвратных движений, в лучшем случае он допускает только окольные пути к единой цели. Конечной целью мирового искусства, согласно Риглю, является современный ему импрессионизм, как адекватное воплощение оптического (далекого) зрения.

Движущую силу мирового искусства Ригль называет «художественной волей» – *Kunstwollen* (в буквальном переводе – «художественное воление»), подчеркивая тем самым, что речь идет не об эмпирической индивидуальной воле художника, а об объективной духовной силе. Однако, опасаясь впадения в идеалистическую метафизику, Ригль отказывается от философского обоснования центрального понятия своей концепции истории изобразительных искусств, предпочитая ему строго научное исследование закона движения художественных стилей. В результате духовная сила («художественная воля») оказывается подчиненной физиологии и психологии зрительного восприятия.

Главные работы Ригля по истории и теории изобразительных искусств: «Вопросы стиля. Основоположения к истории орнаментики» (1893), «Позднеримская художественная промышленность» (1901), «Голландский групповой портрет» (1902), «Возникновение барочного искусства в Риме» (1908). В 1929 году опубликован сборник избранных статей Ригля с предисловием Г. Зедльмайра, в 1966 году появляется в печати подготовленная учениками Ригля его незаконченная работа «Историческая грамматика изобразительных искусств», пред-

ставляющая собой планы, наброски и конспекты курсалекций, прочитанных Риглем в 1898–1899 гг.

Книга «Позднеримская художественная промышленность», фрагменты из которой включены в настоящую хрестоматию, – наиболее цельное и последовательное изложение теоретического метода Ригля в применении к конкретной истории искусств. Ригль, как правило, в своих исследованиях обращается к тем, по его мнению, переломным, решающим моментам в истории искусства, которые определяют дальнейшие пути его развития. Одним из таких периодов, по его убеждению, было позднеримское искусство, которое традиционнорасценивалось как упадок, регресс. Ригль ставит перед собой, кажется, неразрешимую задачу – доказать, что период с IV по V век н. э. (т. е. «темные века» европейской истории) был не только в художественном отношении так же продуктивен, как и классическое искусство Античности, но представлял собой шаг вперед в художественном развитии человечества.

В XIX веке идея о непрерывном и строго закономерном развитии мирового искусства по восходящей линии нередко оборачивалась иной крайностью – релятивизмом, согласно которому все эпохи мирового искусства в художественном отношении равноценны. Соединение релятивизма с позитивистским толкованием закономерности характерно для «социологии искусства» 20-х и последующих годов. Критика «вульгарной социологии» в СССР (т. н. «течение» второй половины 30-х гг.) отстаивала идею *неравномерности* художественного процесса, восходящую к К. Марксу, или, говоря современным языком, эта критика обосновывала *нелинейный* характер художественного процесса.

А. Ригль, чувствуя недостаточность и односторонность толкования истории искусства как единого непрерывно-закономерного движения по восходящей линии, дополнял его (в «Исторической грамматике изобразительных искусств») рассуждениями о превосходстве декоративного искусства (расцвет которого, по его мнению, приходился на период до 1520 года) над фигуративным искусством Нового времени.

Критики А. Ригля отмечали, что его метод принимает во внимание такие компоненты художественной структуры, как соотношение формы и плоскости (фона), но оставляет за пределами анализа живую «клеточку» искусства – художественный образ. Например, Н.П. Кондаков писал о книге Ригля «Позднеримская художественная промышленность»: «Судя по этому образчику, можно ясно представить, куда пойдет, под напором современного пристрастия к декадентскому наслаждению всякими декорациями, история искусств, если она будет оценивать важнейшие исторические памятники такими химическими реактивами».

Полемика по поводу концепции А. Ригля продолжалась на протяжении всего XX века, интерес к ней не угас и сегодня. См. об этом, например: Базен Жермен «История истории искусства: От Вазари до наших дней» (русский перевод – М., 1995); Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. М., 2005.

В.Г. Арсланов

Позднеримская художественная промышленность

*Вена, 1927. Фрагменты*¹

Из «Введения»

(...) Характерный признак следования истории источке зрения поколения, которое сегодня намеревается уступить место другому, преследующему новые цели, состоял в одностороннем предпочтении вспомогательных наук. В истории искусства – как древней, так и современной – это обнаружилось в одностороннем внимании (Pfleger) к иконографии и в ее завышенной оценке. Нет сомнения, что суждение о произведении искусства становится существенно менее надежным, если неясно то представление-содержание, которое в произведении искусства нашло наглядную форму.

(...) Обычно полагают, что между позднеримским искусством и предшествующей ему классической античностью – непроходимая пропасть. Считается, что при естественном развитии из классического искусства никогда не возникло бы позднеримское. Такое представление должно поражать и удивлять, особенно в эпоху, которая понятию развития возвела в принцип всякого мировоззрения и миропонимания. А из искусства уходящей античности развитие должно быть исключено? Такое предположение было бы пожалуй недопустимым, а потому теоретики помогли себе представлением о насильственном прерывании развития варварами. Изобразительное искусство той высоты развития, на которую оно поднялось у средиземноморских народов, было якобы сброшено вниз разрушительным нашествием варваров на севере и востоке римской империи, так что восходящее развитие ему пришлось современ Карла Великого начинать снова. Принцип развития был тем самым, правда, спасен, но при этом допускалось и насильственное вмешательство катастроф, как это было некогда в геологии с сотворением мира.

Показательно, что до сих пор никто не попытался детально исследовать предположенный процесс насильственного разрушения классического искусства варварами. Говорили только в самом общем виде о «варваризации», оставляя детали ее в непрозрачном тумане, рассеивание которого, однако, эта гипотеза не могла бы выдержать. Хотя что могло быть поставлено на ее место, когда считалось установленным, что позднеримское искусство представляет собой не прогресс, а только упадок?

Главная цель всех изложенных в настоящем томе исследований – разрушить этот предрассудок. Необходимо, однако, сразу сказать, что это не первый опыт в указанном направлении,

поскольку ему уже предшествовали два: первым были опубликованные мною в 1893-м году «Вопросы стиля», вторым – вступительный текст Ф. Викгофа к «Венской Книге Бытия», подготовленной им к изданию совместно с В. фон Хартелем (Вена, 1895). В «Вопросах стиля» я, как мне представляется, дал доказательство того, что средневековый византийский и сарацинский растительный орнамент сусиками происходит как продукт прямолинейного развития от классического античного растительного орнамента с усиками и что, далее, среднее звено этого развития представляет собой искусство эпохи диадохов и императорского Рима.

(...) теория, которая, как правило, связывается с именем Готфрида Земпера и согласно которой произведение искусства не может быть ничем иным как механическим продуктом, возникшим из цели употребления, материала и техники. Эта теория во время ее появления по праву рассматривалась как существенный прогресс по сравнению с совершенно неясными представлениями непосредственно предшествовавшего ей времени романтики; но сегодня она давно созрела для окончательного списания в историю, ибо, как и множество других теорий середины ушедшего столетия, в которых первоначально предполагали величайший триумф точного естествознания, теория Земпера в конце концов проявила себя как догма материалистической метафизики.

(...) В противоположность к этому (теории Г. Земпера. – Ред.) представлению о сущности произведения искусства я предложил в «Вопросах стиля» – насколько могу судить, впервые – представление телеологическое, увидев в произведении искусства результат определенной целенаправленной художественной воли (*Kunstwollen*), одерживающей победу над целью употребления, материалом и техникой. Эти три последних фактора уже не имеют позитивно-творческой роли, которую им отводила так называемая земперианская теория, а, напротив, их роль тормозящая, негативная: они образуют как бы коэффициенты трения внутри совокупного продукта.

С *художественной волей* в развитие был введен руководящий фактор, с которым исследователи, находившиеся в власти прежних представлений, практически не знали что делать, и в связи с этим я считаю себя обязанным обратить внимание на ту выжидательную позицию, которой большая часть ученых, изучающих те же, что и в «Вопросах стиля», сферы искусства, по прошествии семи лет со времени издания этой книги, продолжает придерживаться. Во-вторых, причиной этому послужило то обстоятельство, что мои исследования в «Вопросах стиля» сосредоточивались исключительно на области декоративного искусства: но так как согласно широко распространенному предрассудку фигуративное

искусство принимается не только за более высокое, но и за якобы подчиняющееся совершенно иным законам, то было почти неизбежным, что даже среди тех ученых, кто вполне признал верность моих рассуждений о растительном орнаменте, некоторые оказались не в состоянии постигнуть всеобщую значимость соответствующих установленных мною положений.

(...) Что же до сих пор мешало даже таким свободным от предубеждений исследователям как Ф. Викгоф, рассмотреть сущность позднеимперского искусства непредубежденным глазом? Не что иное, как субъективная критика, которой наш современный художественный вкус подвергает находящиеся перед нами памятники. Этот вкус требует от произведения искусства красоты и жизненности, причем чаша весов склоняется то в одну, то в другую сторону. В доантичную античность было и первое, и второе, причем, в классической античности больше красоты, а в императорском Риме – жизненности, в то время как в позднеимперском искусстве не было ни той, ни другой, даже в малейшей степени. Отсюда наше восхищение в начале классическим искусством, затем, в последнее время (не случайно) расхваленным в работе Викгофа – флавиевско³-траянским⁴. Но что на безобразии и безжизненности, с которыми мы встречаемся в позднеимперском искусстве, была когда-либо направлена положительная художественная воля, – это, с позиций современного художественного вкуса, представляется просто невозможным. Однако все зависит от того, усвоен ли тот взгляд, согласно которому цель изобразительного искусства не исчерпывается полностью ни тем, что мы называем красотой, ни тем, что называем жизненностью, а художественная воля, напротив, может быть направлена таким же точно образом еще и на восприятие иных (по современным понятиям ни прекрасных, ни жизненных) форм явления вещей.

(...) Никто не сомневается в том, что современное положение вещей во всех областях, где может действовать человеческая воля, свидетельствует об определенном преимуществе по отношению к античному миру: так обстоит дело в государственности, религии, науке. Но для того, чтобы современное положение вещей смогло утвердиться, предпосылки, к которым было привязано античное положение вещей, должны были быть разрушены и уступить место переходным формам; последние хотя и могут нравиться нам меньше, чем известные античные, однако их значение в качестве необходимых ступеней, предваряющих современные формы, не может быть поставлено под сомнение.

Так, например, диоклетианско⁵-константиновское⁶ государство сыграло решающую роль в подготовке современного освобождения индивида в рамках совокупного человечества, хотя

его внешняя деспотическая форма правления по сравнению с афинской времен Перикла или римской периода республики вызывает у нас скорее отталкивание.

Совершенно очевидно такое же соотношение в изобразительных искусствах. Никто не сомневается, к примеру, что линейная перспектива соблюдается в современном искусстве гораздо точнее и полнее, чем это когда-либо имело место в античном искусстве. Античное человечество исходило в своем художественном творчестве из определенных предпосылок (они в соответствующем месте настоящей книги будут изложены подробнее), вследствие которых оно совершенно не поняло бы наше современное представление о линейной перспективе. Однако позднеримское искусство еще не знает современного способа наблюдения линейной перспективы, оно, напротив, кажется даже еще более удаленным от нее чем предшествующее античное; но на место античных предпосылок художественного творчества оно поставило новые, на основе которых в последующее время постепенно смогла развиться современная практика линейной перспективы. Говоря это, мы должны, во избежание весьма возможного недоразумения, самым решительным образом подчеркнуть, что вовсе не утверждаем, будто позднеримское искусство выполняло только негативную задачу разрушения для того, чтобы освободить место для новых построений (Bildungen); скорее и позднеримское искусство тоже всегда руководствовалось позитивными целями, которые только потому до сих пор находили ложное толкование, что были столь далеки от привычных нам целей новейшего и, в определенной степени родственных им, целей классического и августовско-траянского искусства.

Точно так же всякий с самого начала будет склонен видеть в пренебрежении позднеримского искусства глубокой тенью регресс по сравнению с предшествовавшей ему античностью, которая уже в эллинистическое время (латеранский⁸ асаротон⁹) умела посредством глубокой тени связать вещи с грунтом (Boden), на который они наложены. Наша современная художественная воля точно так же требует связи изображенных в картине вещей между собой, причем очень важную роль играет глубокая тень. Но как только мы совершенно уясним себе, чего хотело достигнуть эллинистическо-римское искусство своим обращением к глубокой тени и чего, с другой стороны, сегодня от глубокой тени требуем мы, то придем к выводу, что отсутствие глубокой тени в позднеримских картинах ближе к нашей собственной концепции, чем глубокая тень предшествующей эпохи – античности. Потому что глубокая тень античности постоянно стремится связать единичную вещь только свещью непосредственно соседствующей, с которой

она кажется находящейся приблизительно в одной плоскости: античность искала связь между единичными формами исключительно на плоскости.

Мы, напротив, требуем от изобразительного искусства и вместе с тем также от глубоких теней, связи единичных форм в пространстве. Для того чтобы этой связи добиться, необходимо было высвобождение единичной формы из плоскости, и тем самым, кроме всего прочего, естественно должна была упраздниться и глубокая тень как средство соединения; но ведь это освобождение как раз было осуществлено позднеримским искусством, и, схватывая уже единичные формы пространственно как кубические (но не признавая открыто свободное пространство как таковое), оно в своей концепции ближе современному искусству, чем находившаяся в плену у плоскости классическая, эллинистическая и ранняя римская античность.

(...) Античность знала единство и бесконечность только в плоскости, а современное искусство, напротив, ищет это и другое в глубоком пространстве; позднеримское искусство стоит посредине между ними, поскольку оно освободило единичную фигуру из плоскости и вместе с тем преодолело фикцию все порождающей основной плоскости, но признаёт пространство – все еще следуя в этом античности – только как закрытую (кубическую) единичную форму, а еще не как бесконечное свободное пространство.

(...) Подобно тому как философия со времен Августа была уже неримская, но греческая в период греческих императоров, культ был не римский, но греческий, пронизанный восточными представлениями, а поклонников языческого культа даже еще христиане четвертого и пятого веков называли «эллинами», – точно так же искусство римской эпохи императоров в общих чертах все еще следует называть греческим. Запад, как в государственности и культуре, так и в искусстве постепенно дифференцировался и, наконец, образовал особенное направление, – этого никто не станет отрицать, и в ходе наших исследований мы постоянно будем наблюдать появление подобных различий. Но мы увидим, что решающие положительные достижения во весь этот период все-таки постоянно исходили из восточно-римской половины империи, а своеобразие западных римлян проявлялось главным образом в том, что они перенимали только часть греческо-восточных новшеств, а остальную часть решительно отклоняли. Время, в течение которого западноевропейские народы, с самого начала в меньшей степени затронутые восточными влияниями, могли развивать свойственную им художественную волю, тогда еще не наступило; оно лежит за пределами эпохи Карла Великого.

Тот, кто, как автор этой книги, проникнут убеждением, что в развитии не может быть не только регресса, но даже и остановки, и что, напротив, все постоянно течет вперед, тот должен воспринимать зато членение художественного периода в жесткие временные рамки как чистый произвол. И все-таки мы не смогли бы придти к сколько-нибудь ясному представлению о развитии, не различая отдельных художественных периодов; а если решиться на разделение целостного развития на отдельные временные периоды, то необходимо указать их конец и начало. В этом смысле, я думаю, выбор Миланского эдикта (313 г. н.э.) и начала правления Карла Великого (768 г. н.э.) в качестве временных границ позднеримского периода развития искусства может быть признан верным.

(...) В основу разделения изобильного, лишь только приблизительного главных представителей исчерпанного материала, было положено разделение по художественным родам. Высшие законы, конечно же, в той же мере общи для всех четырех родов, как и художественная воля, которой они продиктованы; но не во всех родах эти законы могут быть обнаружены с равной степенью ясности. Скорее всего это возможно в архитектуре, а также в художественных ремеслах, а именно пока они далеки от разработки фигуративных мотивов: архитектура и художественные ремесла демонстрируют руководящие законы художественной воли зачастую почти в математически чистом виде. Напротив, в фигуративных произведениях скульптуры и живописи эти законы не выступают с полной ясностью и непосредственностью; причина этого лежит не в человеческой фигуре как таковой, т. е. не в свойственной ей подвижности и обусловленной ею кажущейся асимметрии человеческой фигуры, но в «содержании», мыслях поэтического, религиозного, дидактического, патриотического и тому подобного рода, которые связываются – намеренно или не вполне намеренно – с человеческими фигурами и отвлекают зрителя, особенно современного зрителя, привыкшего к работе с понятиями и к близорукому поверхностно-оптическому созерцанию произведений природы и искусства, от собственно изобразительно-художественного (*Bildkuenstlerischen*) в произведении искусства, то есть от явления вещей как формы и цвета на плоскости или в пространстве. Соответственно в начале пойдет глава об архитектуре, долженствующая сразу же раскрыть нам основополагающее представление поздних римлян об отношении вещей к плоскости и пространству.

На второе место следовало бы поставить художественные ремесла; они будут, однако, помещены на последнее место, и это перемещение нужно объяснить. Объяснение состоит в том, что, несмотря на отдельные попытки в специальных технических

областях (примером которых я мог бы назвать превосходные работы А. Кизаса о рейнском стекле и металлических изделиях), до сих пор в художественно-исторической литературе не существует исчерпывающих, пользующихся всеобщей известностью и признанностью работ о позднеримских художественных ремеслах, а для появления их в будущем пока только закладываются основы в данной нашей работе. Мы здесь имеем дело опять-таки с последствиями принципиального пренебрежения к художественным ремеслам: исследователи изобразительного искусства только тогда чувствовали себя обязанными удостоить их своим вниманием, когда в них (как на греческих вазах) разрабатывались фигуративные изображения или когда (как в Микенах) полностью или почти полностью отсутствуют фигуративные свидетельства об определенном периоде искусства; хотя в последнем случае внимание уделялось даже технике, но опять-таки лишь для того, чтобы объяснить возникновение мотива (ложный путь, до сих пор еще не вполне оставленный), а не для того, чтобы описать художественную волю, предписывающую определенную технику. Но поскольку в позднеримских художественных ремеслах нет в достаточной степени обращения к человеческой фигуре, и они не носят примитивного характера, существование художественных ремесел до сих пор в общем почти не замечали, и в этом невнимании к позднеримским художественным ремеслам и к целым художественной воли, которая в них нашла выражение, следует видеть главную причину всех тех недоразумений и смутных представлений, которые скрываются за модными словами «варваризация» и «элементы переселения народов». (...).

Из главы V

Основные черты позднеримской художественной воли

Позднеримская художественная воля имеет все еще общую с художественной волей всей предшествующей древности основу в том, что так же как и раньше направлена на точное схватывание индивидуальной единичной формы в ее непосредственной очевидной вещественной являемости, в то время как современное искусство стремится не столько к четкому отделению друг от друга единичных явлений, сколько к их слиянию в общие явления, или же полностью концентрируется на несамостоятельности кажущихся индивидуумов. Существенным художественным средством, которым пользовалось позднеримское искусство, опять-таки в согласии со всей античностью, для достижения названной художественной цели, являлся *ритм*. Посредством ритма, то есть рядоположенного повторения одинаковых явлений, зрителю продемонстрировалось со всей возможной ясностью связанность

соответствующих частей в одно индивидуальное единое целое; а где встречались несколько индивидуальностей, там опять-таки выступал ритм, способный из этого создать единство более высокой ступени. Но ритм, поскольку он должен являться зрителю с непосредственной очевидностью, необходимо связан с плоскостью. Есть ритм элементов, следующих один рядом с другим и один над другим – но не за другим: в последнем случае единичные формы и части закрывали бы друг друга и тем самым становились бы недоступными непосредственному чувственному восприятию зрителя. Вследствие этого искусство, желающее достигнуть единства в ритмической композиции, вынуждено компоновать на плоскости и избегать глубокого пространства. Таким образом, как и все античное искусство в целом, искусство позднеримское стремилось к изображению индивидуальных единичных форм посредством ритмической композиции на плоскости.

Позднеримская художественная воля *отделяется*, с другой стороны, от художественной воли предшествующих художественных эпох древности – а именно тем резче, чем дальше эти эпохи отстоят друг от друга, и тем меньше, чем ближе они подходят друг к другу – отличается в том, что больше не удовлетворяется созерцанием единичной формы в ее двухмерной протяженности, но желала видеть эту форму представленной в ее трехмерной полно-пространственной завершенности. С этим было необходимым образом связано высвобождение единичной формы из универсальной зрительной плоскости (фона) и *изолирование* ее по отношению к этой основной плоскости и по отношению к другим единичным формам. Однако при этом высвобождались не только единичная форма, но и отдельные фоновые интервалы между этими формами, которые раньше были связаны в общей плоскости фона (зрительной плоскости); полная изоляция единичной формы приводила тем самым к *одновременной эмансипации интервалов*, возвышению прежнеейтрального бесформенного фона до художественного, то есть до возможности формы создавать завершенное индивидуальное единство. Но средством к тому был, как это только что установлено, все еще ритм, из чего следует, что теперь и интервалы должны были быть ритмически оформлены.

И вот, когда интервалы завершались подобно единичным формам трехмерно по признаку глубины, они образовывали нишу свободного пространства определенной глубины; хотя эта глубина никогда не была столь значительна, чтобы поставить под вопрос действие связанного с плоскостью ритма, ее было достаточно для того, чтобы таким образом обработанные интервалы в большей или меньшей мере наполнить темными митенями, которые

вместе с выступающими между ними светлыми единичными формами создавали в итоге красочный ритм света и тени, черного и белого. Этот *красочный ритм* (Farbenrhythmus), который в особенности был свойственен работам среднего периода римской истории, но также и четвертому столетию (саркофаги города Рима) и, например, в архитектуре и художественных ремеслах еще долго оставался определяющим, и несколько отошел на задний план в собственно позднеримских фигуративных рельефах (равеннские саркофаги), которые снова обнаруживают склонность возврата к осязательному восприятию, для того чтобы предоставить неограниченное господство ритму линейному вместо красочного. Но наряду с этим еще то и дело попадают, даже уже в зрелое позднеримское время, фигуративные рельефы, которые по образцу Рима средней эпохи позволяют наблюдать наряду с линейным ритмом красочный.

Это нивелирование фона и единичной формы вело в случаях, когда единичную форму хотели все же достаточно ощутимо выдвинуть, к *массовой композиции*: явлению в античном искусстве столь же неслыханному, как и, с другой стороны, образующему предварительный этап к современному представлению об обобщенном характере форм, кажущихся единичными.

Изолирование единичной формы повлияло также на способ проявления ритма, так что ритм теперь уже должен был стремиться не к членению и перемене, которые всегда действуют соединяющим образом, но к упрощению и укрупнению (Kontmassiegung). Если классический ритм был ритмом контраста (контрапост, треугольная композиция), то позднеримский – ритмом рядоположения одинаковых форм (четыреугольная композиция). Но как только единичные формы разорвали связь друг с другом, их приходится передавать в их объективном явлении, освобожденном от сиюминутных связей с другими единичными формами. Отсюда направленность на *объективность* явления и обусловленный этим *типический* характер всегда неразрывно связанная с таким антииндивидуальным художественным творчеством *анонимность* позднеримского искусства. (...).

Всякое воление (Wollen) людей направлено на удовлетворительную организацию своих отношений к миру (в самом широком смысле слова, внутри и вне человека). Изобразительная художественная воля (Kunstwollen) управляет отношением людей к чувственно воспринимаемому явлению вещей: в этом выражается соответствующий способ, которым человек желает создать образ вещей или увидеть их в цвете (подобно тому, как в поэтической художественной воле выражается способ, которым он желает наглядно представить вещи). Но человек есть не толь-

ко существо воспринимает с помощью чувств (пассивное), но также желающее (активное), которое, следовательно, стремится (will) истолковать мир таким, каким он наиболее открыт и готов предстать в соответствии с желанием человека (разнящимся в зависимости от народа, места и времени). Характер этого воления заключен в том, что мы называем соответствующим мировоззрением (также в самом широком смысле слова): в религии, философии, науке, также в государстве и праве, причем, как правило, одна из названных форм выражения преобладает над всеми другими.

Между волением, которое направлено на то, чтобы вещь предстала перед глазами человека посредством изобразительного искусства наиболее приятной, и тем другим волением, которое истолковывает вещь в возможно большем соответствии желанию человека, очевидно, существует внутренняя связь, которую и в искусстве древности можно увидеть на каждом шагу. На эту связь здесь можно указать только в самых общих чертах, чего тем не менее будет достаточно для того, чтобы в ней разглядеть дальнейший фундамент для наших исследований значения позднеримского искусства во всеобщей истории человеческой культуры.

Развитие античного мировоззрения прошло три отчетливо различных периода, которые идут полностью параллельно изложенным на стр. 32 и сл. (данной книги Ригля – *ред.*) трем периодам развития античного искусства. Общим и здесь является представление о композиции мира из осязательно (пластически) замкнутых единичных форм. В древнейшем периоде господствовало воззрение, в согласии с которым существование и жизненные проявления отдельных форм будто бы зависело от произвольно распоряжающихся сил; мировоззрение соответственно должно было быть религиозным, то есть ориентированным на личное и любовное привлечение тех сил на свою сторону. Только второй период, который шел параллельно классическому эллинскому искусству, стал (в постепенном повороте религии к философии и науке) стремиться к установлению необходимой, закономерной связи между самими единичными явлениями. Но в этой постулируемой связи мы тотчас узнаем ту же тенденцию к связыванию, к которой старалось привести единичные формы также и изобразительное искусство классической античности.

Поскольку античный человек видел теперь в мире лишь замкнутые единичные формы, он мог мыслить связь между ними только как механическую (давление или толчок) – в этом вполне сошлись идеалистические и материалистические (атомистиче-

ские) системы древности – и из этого сразу же вытекает следующее следствие, а именно, что эта (постоянно ведущая только от одного индивида к рядом стоящему) связь может быть лишь рядоположенной (цепной): что точно соответствует ритмической композиции единичных форм в изобразительном искусстве того времени. Так же как и последнему была поставлена задача выхватить из бесконечной путаницы некоторое количество единичных форм и посредством привязанного к плоскости рядоположения связать их в новое четко завершенное единство, античное естествознание стремилось распутать запутанный клубок явлений и нанизать отдельные формы в соответствии с их закономерной причинной последовательностью на одну взаимосвязанную нить.

В третий период древности, который вызывает особый наш интерес, (классическое) стремление к установлению механической причинной связанности между отдельными явлениями не только снова утратило уважение, но, в конце концов, дело доходило до того, что единичные формы вновь стали рассматривать во внешней взаимной изолированности. Но при этом, однако, вовсе не было намерения вернуться к примитивному отсутствию связей; скорее чувствовалось, что перестали удовлетворяться определенным родом чисто механической связи между отдельными формами, и на ее место тотчас поставили другой тип связи – магический, нашедший выражение во всем поздней языческо-раннехристианством мире, в неоплатонизме и синкретических культах так же как и в представлениях раннего церковного христианства. Внутреннее родство этих процессов с изолированием отдельной формы в границах зрительной плоскости совершенно очевидно в изобразительном искусстве того времени; и аналогично тому, как это было сделано для того периода, мы должны и здесь поднять вопрос, следует ли рассматривать упомянутый поворот как прогресс, либо как упадок.

Ответ звучит не менее аналогично: изменение в позднеантичном мировоззрении было необходимой промежуточной фазой человеческого духа для того, чтобы вместо представления о (в узком смысле слова) чисто механической, рядоположенной, как бы на плоскость проецируемой связи вещей прийти к связи, распространяющейся во всех направлениях, химической, как бы измеряющей пространство со всех сторон¹⁰. Желая увидеть в том позднеантичном повороте упадок берет на себя дерзость предписывать сегодня тот путь человеческого духа, на который тот должен был встать, чтобы дойти от античного до современного понимания природы. Разумеется, позднеантичный поворот к магии означал окольный путь; но необходимость подобного

окольного пути становится совершенно очевидной, как только мы представим себе, что вначале требовалось не изобретение определенной естественнонаучной теории, но устранение свойственного всей античности, тысячелетнего старого представления о композиции мира, построенного из механически замкнутых отдельных форм. Неизбежным предварительным условием для этого было однако не только потрясение веры в чисто механическую зависимость, но и появление новой, положительной веры во вне механическую и все же исходящую от отдельных форм – следовательно, магическую – связь вещей. Только когда эта новая вера принесла свои неуничтожимые плоды, механическая связь (которая в западных странах никогда полностью не предавалась забвению) смогла снова найти надлежащее внимание (в равной мере в изобразительном искусстве и мировоззрении), так как отныне была раз навсегда исключена опасность того, что можно было бы снова впасть в представление об исключительно механической связи мира, мыслимого как составленного из нестареющих отдельных форм. Представление о существовании вне механической связи всех вещей творения (наряду с механической) укрепилось между тем в духе западноевропейского человечества так же неистребимо как и представление о массовой композиции (вместо вещественной отдельной формы) и о глубоком пространстве (вместо рядопологающей плоскости) как основных элементах изобразительного искусства. Но и теми другим развитием европейского, прокладывающего пути культуре, человечества обязано позднеримскому периоду¹¹.

(Перевод В.Г. Арсланова)

Примечания

1. *Alois Riegl. Spaetroemische Kunstindustrie. Wien. 1927.* Первое издание этой книги – 1901 г. – *Прим. ред.*
2. Антонины – династия римских императоров (Траян, Марк Аврелий и др.) в 96–192 гг. н. э. – *Прим. ред.*
3. Флавии – династия римских императоров в 69–96 гг. н. э. – *Прим. ред.*
4. Траян – римский император с 98 г., из династии Антонинов. – *Прим. ред.*
5. Диоклетиан – римский император в 284–305 гг. н. э., с его именем связано установление неограниченной монархии (домината) и гонение на христиан. – *Прим. ред.*
6. Константин – римский император с 306 года, поддерживал христианскую церковь, сохраняя языческие культы, в 324–330 гг. н. э. основал Константинополь на месте г. Византий. – *Прим. ред.*

7. Август – римский император с 27 г. до н. э. по 14 г. н. э. – *Прим. ред.*

8. Латеран – дворец папы в Риме, первоначально принадлежал римской семье Латерани, в начале IV века подарен папе женой императора Константина, с 1831 года – музей языческих и христианских древностей. – *Прим. ред.*

9. Римская мозаика на полу – das lateranische Asaroton. – *Прим. ред.*

10. Алхимия, которая была в такой же степени магией, как и химией, образует прямо-таки непосредственное связующее звено между позднеримским представлением о магической и современным химической связи всех вещей. Но и современное представление о протекающих, не зависимых от индивидуальности вещи силах (например, электричество), далее, учение о клетке и тканях, покоится на постантичном растворении отдельной вещи в массовой композиции и на представлении о возможности влияния на вещь в одну и ту же секунду тысяч и многих тысяч других, в том числе далеко удаленных вещей.

11. Проводить здесь параллель между изобразительным искусством и мировоззрением древности во всех областях выражения последнего – значило бы нарушить план и характер этого труда. Только одному здесь еще может быть уделено внимание, поскольку для этого находятся многочисленные точки пересечения, а именно среди высказываний в главе «Скульптура». Особенно впечатляюще предположенный параллелизм проявляет себя в одновременном появлении ярко выраженного дуализма в греческом мышлении и в выражении психического в греческом фигуративном искусстве. В самой резкой противоположности к этому стоит древневосточное и греко-архаическое время с их материалистическим монизмом (душа как утонченная материя) и их объективными изображением вещественных единичных форм. В конечной фазе древности мы видим теперь, кажется, возвращение элементов примитивной стадии – монизма и художественной объективности: но в действительности это противоположные крайности. Этот монизм, скорее спиритуалистичен (тело есть огрубевшая душа), а эта объективность ориентирована на явление психического (одностороннее подчеркивание глаза как зеркала души, поворот фигуры непосредственно на зрителя); но в том, что непосредственно касается телесного явления как такового, видно стремление к объективности трехмерного явления, требующего для восприятия глубокого пространства большего привлечения духовного сознания – вместо двухмерного явления, на которое было ориентировано древнеегипетское стремление к объективности. Общим между первой и третьей стадиями является непреодолимое желание абсолютно закономерной нормы и возможности исключения всего субъективного: отсюда искусство первого и третьего периода объективно и анонимно и тесно связано с культом, современное им мировоззрение является строго религиозным, или, точнее говоря, культовым. Только в лежащей между ними классической фазе мы встречаем субъективизм и личность в изобразительном искусстве, философии и науке (которые всегда субъективны и личностны) в мировоззрении. Ближайшую параллель к показанному в общих чертах процессу развития, по крайней мере, в его первых двух фазах, представляет собой рассмотрение истории изобразительных искусств со времен Карла Велико-

Ригль А.

Позднеримская художественная
промышленность

го: в Средние века стремление к изолированию вещей (на этот раз в пространстве, вместо античной плоскости), к объективной норме их (трехмерного) явления и к теснейшей связи с культом (который есть не что иное, как субъективная религиозная потребность отдельных индивидов, приведенная к объективной общеобязательной закономерной норме); в новое время, напротив, стремление к связыванию вещей друг с другом (в пространстве, будь это посредством линии, как в шестнадцатом столетии, или посредством света, как в семнадцатом столетии, или посредством индивидуальных оттенков цвета, как в современном искусстве), к передаче их субъективного явления и к освобождению от культа, за что теперь выступают философия и наука (как дисциплины, провозглашающие естественную связь вещей друг с другом).

Воррингер В.

Вильгельм Воррингер (1881–1961) с 1928 по 1945 год преподавал в университетах Берна, Бонна, Кенигсберга, с 1946 по 1950 – в Галле. Противник фашизма, гуманист, автор книги о Кете Кольвиц (1929). Мировоззрение Воррингера сформировалось под влиянием философии жизни Зиммеля и Бергсона. Теоретик экспрессионизма. Последовательный критик европоцентризма. Исследовал искусство Древнего Востока, готики, барокко.

В историю искусствоведческих и эстетических идей XX века вошел прежде всего как автор своей первой и наиболее популярной книги «Абстракция и вчувствование» («Abstraktion und Einfühlung», 1907. Перевод на русский язык фрагмента из этой книги опубликован в «Современной книге по эстетике: Антология» (М., 1957) и в книге В.Г. Арсланова «Западное искусствознание XX века» (М., 2005). Опираясь на концепцию художественной воли А. Ригля, Воррингер придал ей, по выражению Г. Лукача, своеобразный «партийный» характер: историю мирового искусства Воррингер истолковывал в духе эсхатологических представлений европейской интеллигенции накануне катаклизмов, начало которым положила Первая мировая война.

Согласно В. Воррингеру, классическое искусство Греции и эпохи Возрождения – маленькие островки в бескрайнем океане мирового художественного творчества, выражающего не ограниченные воззрения европейского мелкого буржуа, а мировое чувство. Художественная воля предстала в его изображении как витальный порыв А. Бергсона, свойственный, впрочем, и классическому европейскому искусству. Последнее истолковывается Воррингером в духе психологической концепции Т. Липпса как искусство «вчувствования». Эстетическое наслаждение, которое дает классика, – это объективированное самонаслаждение. Жизнеподобное искусство Древней Греции и Возрождения вовсе не результат бескрылого копирования реальных предметов: ощущение «идеально полной и свободной жизни» может быть выражено только в жизнеподобном искусстве. Дело в том, что высший подъем радостных чувств от полноты бытия предполагает «вчувствование» в органические формы во всем их разнообразии: от растений (растительный орнамент) до форм самого человека (скульптура и живопись). Однако искусство объективированного самонаслаждения (т. е. классика) есть в действительности продукт изощренного самообмана, «субъективного помрачения», как выражается Воррингер, ибо мир на самом деле вовсе не таков, каким он предстает в классическом искусстве.

Уже древний человек, испытывая страх перед бесконечным царством иррациональных сил, находил успокоение в плоскостном абстрактном (т. е. геометрическом) орнаменте. Искусство абстракции, согласно Воррингеру, это тоже искусство объективированного наслаждения, но в нем человек не прячется от космической, враждебной, «правды», а отдает себе полный отчет в том, что его маленький теплый мир чудом удерживается на краю бескрайней пропасти. Называя вслед за Риглем орнамент наиболее совершенным творческим видом изобразительного искусства, ибо он исключает воспроизведение органических форм, Воррингер

прослеживается на примере истории орнаментики переход от древневосточного (согласно ему, абстрактного) искусства к классическому (греческому). Абстрактно-трансцендентальное искусство современной эпохи порывает либеральным гуманизмом, утверждая гуманизм героический и пессимистический. Классическое искусство проникнуто культом насилия, скрытого под глумно-либеральной маской, ибо искусство вчувствования, утверждает Воррингер, появилось в тот период, когда человечество предприняло попытку рационального покорения природы, насилия по отношению к ней, основанного на научном знании. Наука, с одной стороны, унижала природу, а с другой стороны, своей рациональностью и организованностью навевала человечеству «сон золотой» и тем самым способствовала развитию имманентного искусства вчувствования. Идея Воррингера о науке как о насилии по отношению к природе и человеку, о внутренней иррациональности научного знания приобрела широкую популярность в философии и эстетике XX века, оказала влияние на формирование леворадикальной социальной философии франкфуртской школы.

В.Г. Арсланов

Абстракция и одухотворение

Современная эстетика, которая сделала решительный шаг от эстетического объективизма к эстетическому субъективизму, то есть эстетика, которая в своих исследованиях исходит уже не из формы эстетического объекта, а из поведения созерцающего субъекта, достигает высшего развития в теории, которую можно обозначить таким общим и широким понятием, как учение об одухотворении (*Einfühlungslehre*). Основы этой теории были ясно и исчерпывающе сформулированы Теодором Липпсом.

Его эстетическая система, как «часть целого» (*pars pro toto*), должна служить поэтому в качестве отправного пункта для следующего изложения...

Итак, основная мысль нашего очерка состоит в том, чтобы показать, насколько эта современная эстетика, которая исходит из понятия одухотворения, не применима к обширной области истории искусства. Она односторонне рассматривает человеческое художественное чувство. Она превратится в исчерпывающую эстетическую систему только в том случае, если объединится с выводами, вытекающими из теории, придерживающейся противоположного взгляда.

В качестве этого противоположного полюса мы рассматриваем эстетику, которая вместо того, чтобы отправляться от стремления человека к одухотворению, исходит из стремления человека к абстракции. Подобно тому как стремление к одухотворению, являющееся предпосылкой эстетического переживания, находит свое удовлетворение в красоте органического, стремление

к абстрагированию находит свою красоту в лишенной жизни неорганическом, в кристаллическом или, говоря вообще, во всякой абстрактной закономерности и необходимости.

Мы попытаемся осветить противоречие между одухотворением и абстракцией, характеризуя сначала понятие одухотворения в нескольких общих чертах, поскольку это важно для наших целей¹.

Простая формула, которая характеризует этот вид эстетического переживания, означает: «Эстетическое наслаждение есть объективированное самонаслаждение». Наслаждаться эстетически значит наслаждаться самим собою в чувственном предмете, отличном от меня, чувствовать в нем себя. «То, что я в нем чувствую, есть вообще жизнь. А жизнь есть сила, внутренняя работа, стремление и свершение. Одним словом, жизнь — это деятельность. Но деятельность есть то, что влечет за собой расход энергии. Эта деятельность по своей природе является деятельностью воли. Она есть стремление или желание в движении...»

Предпосылкой акта вчувствования является апперцептивная деятельность вообще. «Каждый чувственный объект, поскольку он существует для меня, всегда является равнодействующей двух компонентов: чувственно данного и моей апперцептивной деятельности».

Каждая простая линия для того, чтобы я понял ее как то, чем она является, требует от меня апперцептивной деятельности. Я должен расширить внутренний кругозор, пока он не охватит всю линию; я должен внутренне ограничить понимаемое, абстрагировать его из его окружения. Таким образом, каждая линия требует от меня того внутреннего движения, которое включает в себя оба момента: расширение и ограничение. Но, кроме того, каждая линия, имея свое направление и форму, предъявляет мне еще всякого рода специальные требования.

«Теперь возникает вопрос: как я отношусь к таким требованиям? При этом существуют две возможности, а именно: или я отвечаю на это требование «да», или отвечаю «нет»; или я свободно совершаю требуемую от меня деятельность, или я противлюсь этому требованию; или имеющиеся у меня естественные стремления, склонности и потребности моей деятельности созвучны с этим требованием, или не созвучны с ним. Мы всегда имеем потребность в самодетельности. Это даже основная потребность нашего существа. Но самодетельность, которую требует от меня чувственный объект, может быть так обусловлена, что она совершается мною не без трения, не без внутреннего противоречия».

«Если я предаюсь предлагаемой деятельности без внутреннего противоречия, тогда я чувствую себя свободным. И это

есть чувство удовольствия. Чувство удовольствия всегда есть чувство свободной самодеятельности. Оно есть непосредственно переживаемое тоне или окраска чувства, которое появляется, когда деятельность совершается без трения. Оно является осознанным симптомом свободного согласия между требованием деятельности и моей внутренней деятельностью».

Во втором же случае возникает конфликт между моим естественным стремлением к самодеятельности и той деятельностью, которая от меня требуется. И чувство конфликта равнозначно чувству неудовольствия объектом.

Первое Липпс называет позитивным одухотворением, второе — негативным одухотворением.

Приводя объект в мое духовное обладание, эта всеобщая апперцептивная деятельность пронизывает объект. «Форма объекта всегда есть оформленность через меня, через мою внутреннюю деятельность. Основным фактом всякой психологии и тем более всякой эстетики является то, что «чувственно данный объект», строго говоря, есть нечто несуществующее, нечто, что не дано и не может быть дано. Существовая для меня — а только о таком объекте может идти речь, — он проникнут моей деятельностью, моей внутренней жизнью». Таким образом, эта апперцепция не является любой, произвольной, а необходимо связана с объектом.

Эстетическое наслаждение является результатом апперцептивной деятельности позитивного одухотворения, созвучия моей естественной тенденции к самодеятельности с деятельностью, вызываемой чувственным объектом... В этом состоит основа теории одухотворения, поскольку она находит свое практическое применение в произведении искусства. Отсюда вытекает определение прекрасного и безобразного. Например: «Только поскольку существует это одухотворение, формы являются прекрасными. Их красота — это моя идеально свободная и полная жизнь в них. Напротив, форма безобразна, если я не способен на эту свободную реакцию, если я чувствую себя в форме или при ее созерцании в внутренне несвободным, стесненным, подчиненным насилию»².

Мы не имеем возможности проследить здесь дальнейшее развитие системы. Для нашей цели было достаточно познакомиться с исходным пунктом эстетического переживания такого рода, его психическими предпосылками. Благодаря этому мы достигли понимания той важной для нас формулы, которая послужит отправным пунктом в последующем изложении и которую мы поэтому здесь повторяем: «Эстетическое наслаждение есть объективированное самонаслаждение».

Целью последующего изложения является опровержение предположения, что этот процесс одухотворения во все времена и повсеместно был основой художественного творчества. С этой теорией одухотворения мы становимся беспомощными в объяснении художественных творений многих времен и народов. Она не дает нам ключа к пониманию того огромного комплекса произведений искусства, которые выходят из узких рамок греко-римского и современного западного искусства. Напротив, здесь мы вынуждены признать что наличие совсем другого психического процесса, который объясняет особое свойство соответствующего ему стиля, оценено нами только негативно. Но прежде чем мы попытаемся охарактеризовать этот процесс, нужно будет сказать несколько слов об основных категориях эстетики, так как только при согласии в отношении этих основных идей возможно понимание последующего.

Так как расцвет истории искусства падает на XIX столетие, то само собой разумеется, что теории создания произведения искусства базируются на материалистическом мировоззрении. Нет надобности напоминать, насколько здоровое и рациональное действие произвела эта попытка проникнуть в сущность искусства, являясь реакцией на спекулятивную эстетику и эстетическое прекрасное XVIII столетия. Тем самым для молодой науки был обеспечен чрезвычайно прочный фундамент. Такое произведение, как «Стиль» Земпера, остается большим достижением в истории искусства, которое, как и любое значительное и тщательно разработанное произведение мысли, стоит выше исторической оценки «истинно» или «ложно»³. Но, несмотря на это, данная книга с ее материалистической теорией возникновения произведения искусства, которая проникла во все круги и считалась в течение десятилетий, вплоть до нашего времени, молчаливо признанной предпосылкой большинства историко-художественных исследований, является теперь для нас препятствием для прогресса и движения мысли. Из-за преувеличенной оценки подчиненных элементов прегражден путь всякому глубокому проникновению во внутреннюю сущность художественного произведения. И к тому же не каждый, кто ссылается на Земпера, обладает его умом.

Повсюду имеется реакция на этот плоский и удобный материализм в искусстве. Пожалуй, сильнейшую брешь в этой системе пробил рано умерший венский ученый Алоиз Ригль, глубокая и мастерски написанная работа которого о позднеримской художественной промышленности, имеющая эпохальное значение, не привлекла, к сожалению, частично из-за трудностей доступа к публикации, того внимания, которого она заслуживает⁴.

Прежде всего, Ригль ввел в свой метод исследования истории искусства понятие «художественной воли». Под «абсолютной художественной волей» следует понимать то скрытое внутреннее требование, которое совершенно не зависит от объекта и способ творчества, существует само по себе и обнаруживает себя как желание формы. Она является первичным элементом всякого художественного творения, и любое произведение искусства по своей внутренней сущности есть лишь объективация этой, данной априорно, абсолютной художественной воли. Материалистический метод в искусстве, который — это необходимо подчеркнуть — не просто тождественен с методом Готфрида Земпера, а базируется отчасти на педантичном и ложном толковании его работы, рассматривает примитивное произведение искусства как продукт трех факторов: утилитарной цели, исходного материала и техники. Для него история искусства была в конечном счете историей мастерства. Напротив, новое воззрение рассматривает историю развития искусства как историю художественной воли, исходя из психологической предпосылки, что мастерство есть только вторичное явление по отношению к воле. Особенности стиля прошедших эпох вытекают не из недостатка мастерства, а из иначе направленной воли. Таким образом, решающим является то, что Ригль назвал «абсолютной художественной волей» и что только видоизменено через эти три фактора: утилитарную цель, материал и технику. «Эти три фактора не годятся больше для той позитивной творческой роли, которую приписывает им материалистическая теория, а играют тормозящую, негативную роль: они, так сказать, образуют коэффициент трения внутри общего продукта»⁵.

Вообще, мы не поймем, почему понятию художественной воли придается такое исключительное значение, если только мы исходим из наивной, прочно укоренившейся предпосылки, что художественная воля, то есть побуждение, которое предшествует возникновению произведения искусства, во все времена была одной и той же, с оговоркой относительно известных вариаций, называемых стилистическими особенностями, и что, поскольку мы рассматриваем изобразительное искусство, его стремлением было всегда приближение к природному прототипу...

Всякий способ рассмотрения истории искусства, который последовательно порывает с этой односторонностью, порицается как искусственный, как оскорбление «здорового человеческого смысла». Но что другое представляет собой этот здравый человеческий смысл как не косность нашего ума, которая не позволяет выйти за пределы очень незначительного и ограниченного круга наших представлений и признать возможность других предпосылок...

Прежде чем продолжить дальше, выясним отношение подражания природе к эстетике. Здесь необходимо договориться о том, что инстинкт подражания, эта элементарная потребность человека, стоит, собственно, вне эстетики и что ее удовлетворение принципиально не должно иметь ничего общего с искусством.

Но здесь все же нужно сделать различие между инстинктом подражания и натурализмом как видом искусства... Они совсем не идентичны и должны строго различаться, каким бы трудным делом это ни казалось. Любая путаница понятий в этом отношении имеет тягчайшие последствия...

Примитивная склонность подражать господствовала во все времена, и ее история есть история развития технического мастерства, не имеющего эстетического значения. В древнейшие времена этот инстинкт был совершенно оторван от собственно художественной склонности, он удовлетворялся главным образом в прикладном искусстве миниатюры, а также в тех маленьких идолах и символических играх, которые мы находим во все ранние эпохи искусства и которые довольно часто прямо противоречат творениям, обнаруживающим чисто художественную склонность народов. Здесь вспоминается, как, например, в Египте склонность к подражанию и художественное стремление развивались бок о бок и одновременно, но отдельно друг от друга. В то время как так называемое «народное искусство» с его пугающим реализмом создавало такие известные статуи, как «Писец» или «Деревенский староста», настоящее искусство, ложно названное «придворным», обнаруживало строгий стиль, который избегал всякого реализма. В дальнейшем изложении мы еще оговорим, что здесь не может быть речи ни о неумении, ни о натянутости, но что здесь требует своего удовлетворения определенное психическое влечение. Настоящее искусство во все времена удовлетворяло глубокую психическую потребность, а не чистое влечение к подражанию, незначительное удовольствие, получаемое от подражания природному образцу. Слава, которая окружает понятие искусства, всеобщая благоговейная преданность, которой оно пользуется во все времена, может быть, однако, мотивирована психологически только тем, что имеется в виду такое искусство, которое, возникая из психических потребностей, удовлетворяет их...

Ценность произведения искусства — то, что мы называем его красотой, — заключается, вообще говоря, в его способности делать человека счастливым. Конечно, его достоинства находятся в причинном отношении к тем психическим потребностям, которые они удовлетворяют. Эта «абсолютная художественная воля» является, таким образом, показателем качества этих психических потребностей.

Психология потребности в искусстве, с нашей современной точки зрения, потребность стиля, еще не описана. Она должна бы быть историей чувства мира (Weltgefühl) и как таковая стоять наравне с историей религии. Подчувством мира я понимаю психическое состояние, в котором человечество всегда противопоставляет себя космосу, явлениям внешнего мира. Это состояние выражается в качестве психических потребностей, то есть в характере абсолютной художественной воли, и находит свой конечный результат вовне, в художественном произведении, а именно — в стиле последнего, своеобразии которого как раз и есть своеобразии психических потребностей. Таким образом, в развитии художественного стиля различные оттенки так называемого чувства мира могут быть прослежены также и в теогонии народов.

Любой стиль приносит человечеству, которое вырабатывает его, исходя из своих психических потребностей, состояние высшего счастья. Это должно стать главным догматом всякого объективного рассмотрения истории искусства. То, что с нашей точки зрения представляется как величайшее искажение, для его создателя должно было быть высшей красотой и осуществлением его художественной воли. Таким образом, с нашей точки зрения, с позиций нашей современной эстетики, которая свои суждения заимствует у греко-римской античности и Ренессанса, все ценности, связанные с более высокой точкой зрения, представляют бессмыслицу и пошлость.

После этого вынужденного отступления вернемся к исходному пункту, а именно — к тезису об ограниченном применении теории одухотворения.

Потребность в одухотворении может быть рассмотрена как предпосылка художественной воли только там, где это желание склоняется к истине органической жизни, то есть к натурализму в высшем смысле этого слова. Чувство счастья, которое освобождается в нас благодаря передаче органической жизненности, — то, что современный человек называет прекрасным, — есть удовлетворение той внутренней потребности в самодеятельности, в которой Липпс видит предпосылку процесса одухотворения. В формах художественного произведения мы наслаждаемся сами самими. Эстетическое наслаждение есть объективированное самонаслаждение. Ценность линии, формы заключается для нас в ценности жизни, которую они передают. Они содержат свою красоту только благодаря нашему жизненному чувству, которое мы незаметно проецируем на них.

Воспоминание о мертвой форме пирамиды или о жизненной подавленности, как она обнаруживается, например, в византийской мозаике, ясно говорит о том, что потребность в оду-

хотворении, которая по названным причинам всегда склонна к органическому, не может определять здесь художественную волю. Напршивается мысль, что перед нами импульс, который прямо противоположен стремлению к одухотворению и который как раз пытается подавить то, в чем находит свое удовлетворение потребность в одухотворении⁶.

Тенденция к абстрагированию представляется нам противоположностью потребности одухотворения. Первейшей задачей данной работы является анализ этой тенденции и установление значения, которое она приобретает в ходе развития искусства...

Мы находим, что художественная воля первобытных народов, поскольку таковая вообще имеет у них место, затем художественная воля всех примитивных эпох искусства и, наконец, художественная воля известных развитых восточных народов обнаруживает эту абстрактную тенденцию. Таким образом, стремление к абстракции стоит у истоков всякого искусства и остается господствующим у известных стоящих на высшей ступени культуры народов, в то время как, например, у греков и других западных народов оно постепенно исчезает, чтобы уступить место тенденции одухотворения.

Каковы же психические предпосылки стремления к абстракции? Мы должны искать их в чувстве мира указанных народов, в их психическом отношении к космосу. В то время как стремление к одухотворению обусловлено счастливым пантеистическим отношением искренности между человеком и явлениями внешнего мира, стремление к абстракции является следствием большого внутреннего конфликта между человеком и окружающим его внешним миром и в религиозном отношении перекликается с сильной трансцендентной окраской всех представлений. Это состояние мы могли бы назвать удивительной духовной боязнью пространства. Тибулл говорит: «Прежде всего в этом мире бог порождает чувство страха», и это самое чувство беспокойства может рассматриваться в качестве источника художественного творчества.

Помогающее пониманию сравнение с физической боязнью незаполненного пространства, которое овладевает, подобно болезненному состоянию, известными людьми, вероятно, лучше объяснит, что мы разумеем под психической боязнью пространства. Эта физическая боязнь популярно объясняется как след той нормальной ступени развития человека, на которой он, пытаясь привыкнуть к окружающему пространству, не может полагаться только на зрительные впечатления, а требует еще для успокоения своего чувства осязания. Коль скоро он стал двуногим существом и таким образом впервые предстал в виде человека, у него должно было остаться слабое чувство неуверенности. Но в своем

дальнейшем развитии благодаря привычке и интеллектуальному размышлению человек освободился от этого примитивного страха перед огромным пространством⁷.

Подобно этому обстоит дело и с психической боязнью пространства обширного, бессвязного, запутанного мира явлений. Духовное развитие человечества оттесняет этот инстинктивный страх, обусловленный состоянием потерянности человека в мироздании. Только восточные культурные народы, глубокий природный инстинкт которых противостоял духовному развитию, народы, которые в мире феноменов видели всегда только блестяще покрывало майи, сознавали непостижимую запутанность всех жизненных явлений, и все интеллектуальное внешнее обладание картиной мира не могло их поэтому обмануть...

Огромная потребность в покое овладела народами, которых мучила запутанность связей и игра смены явлений внешнего мира. Возможность быть счастливыми, которую они искали в искусстве, состояла не в том, чтобы погружаться в вещи внешнего мира, находить удовлетворение в них, а в том, чтобы извлечь отдельную вещь внешнего мира из произвольности и кажущейся случайности, увековечить ее посредством приближения к абстрактным формам и найти таким образом точку опоры в ряду явлений. Сильнейшим их стремлением было стремление вырвать объект внешнего мира из природной взаимосвязи, из бесконечной игры существования, очистить его от всякой жизненной зависимости, всякой произвольности, сделать его необходимым и разумным, приблизить его к его абсолютной ценности. Там, где им это удавалось, они чувствовали то состояние счастья и удовлетворения, которое доставляет нам красота полной органической жизненности формы; они не знали другой красоты, и, таким образом, мы должны назвать это их красотой.

Ригль говорит в работе «Вопросы стиля»: «Построенный согласно высшим законам симметрии и ритма, геометрический стиль сточки зрения закономерности является совершеннейшим. Но в нашей оценке достоинства он стоит ниже всего, и история развития искусства также учит, что этот стиль больше был свойственен народам в те времена, когда они еще пребывали на относительно низкой ступени цивилизации».

Если мы примем во внимание это положение, которое сводит до минимума ту роль, какую играл геометрический стиль у народов передовой культуры то столкнемся с таким фактом: совершеннейший в своей закономерности стиль, стиль высшей абстракции, строжайшего исключения жизни, свойственен народам на их примитивной культурной ступени. Таким образом, должна существовать причинная взаимосвязь между примитивной куль-

турой и высшей, наиболее упорядоченной формой искусства. И это позволяет далее выдвинуть положение: чем менее, в силу своего духовного восприятия, человечество имело в какой-то степениточные обозначения, соответствующие внешним объектам, тем могущественнее динамическая сила, из которой выводится высшая абстрактная красота.

Не потому, что первобытный человек более усердно искал закономерность в природе или сильнее чувствовал в ней закономерность, а как раз наоборот — потому что он был так затерян и духовно беспомощен среди вещей внешнего мира, потому что он ощущал только неясность и произвол во взаимосвязи и изменчивой игре явлений внешнего мира, у него так сильно стремление освободить вещи внешнего мира от произвола и неясности, придать им значение необходимости и закономерности. Употребим смелое сравнение: у первобытных людей сильнее всего так сказать, инстинкт «вещи в себе». Растущее духовное господство над внешним миром и сила привычки означают притупление, ослабление этого инстинкта. Только после того как человеческий дух в течение тысячелетнего развития прошел весь путь рационального познания, в нем снова просыпается чувство «вещи в себе» при попытке достигнуть окончательного знания. То, что прежде было инстинктом, здесь является последним продуктом познания. Низложенный высокомерием знания стоит человек, опять затерянный и беспомощный, перед космосом, как и первобытный человек, после того, как он узнал, что этот видимый мир, в котором мы существуем, есть произведение майи, — «это колдовство, этот вечно ускользающий и внутренне-пустой призрак, который можно сравнить с оптическим обманом или сновидением, эта пелена, окутывающая человеческое сознание, — нечто такое, о чем одинаково верно и неверно сказать, что оно существует и что оно не существует»⁸.

Но это восприятие было художественно бесплодным потому, что человек стал уже индивидом и оторвался от массы. Только динамическая сила, которая покоится в спрессованной общим инстинктом недифференцированной массе, могла создать формы высшей абстрактной красоты. Стоящий одиноко индивид был слишком слаб для такой абстракции.

Мы неверно истолковали бы психические условия возникновения этой абстрактной художественной формы, если сказали бы, что страстное желание закономерности заставило людей сознательно обратиться к геометрической закономерности, так как это предполагало интеллектуальное проникновение в геометрическую форму и превратило бы ее в продукт размышления и расчета.

Гораздо справедливее предположить, что здесь налицо чисто инстинктивное творение, что стремление к абстракции создавало эту форму благодаря элементарной необходимости и без вмешательства интеллекта. Как раз потому, что интеллект не мешал инстинкту, врожденная предрасположенность к закономерности могла найти абстрактное выражение...

Таким образом, эти абстрактные закономерные формы являются единственными и высшими, в которых при огромной запутанности мира человек может отдохнуть...

...Плоскость и простая линия и их дальнейшее развитие в соответствии с чисто геометрической закономерностью должны представлять для людей, находящихся в состоянии беспокойства, обусловленном неясностью и запутанностью явлений, величайшую возможность стать счастливыми. Так как здесь стирается последний остаток связи и зависимости от жизни, здесь достигается высшая абсолютная форма, чистейшая абстракция; здесь имеется закон, необходимость, где иначе господствует произвольность органического. Но теперь в качестве прототипа объекта природы такая абстракция не служит. «От природного объекта геометрическая линия отличается как раз благодаря тому, что она не стоит в природной взаимосвязи. То, что составляет ее существо, принадлежит, конечно, природе. Механические силы есть природные силы. Но в геометрической линии и геометрических формах они извлечены из природной взаимосвязи и бесконечной игры природных сил и как таковые предстали взору»⁹.

Эта чистая абстракция, конечно, никогда не могла бы быть достигнута, если бы в основу был положен действительный природный образец. Поэтому возникает вопрос: как относится стремление к абстракции к внешним объектам? Мы уже подчеркивали, что не инстинкт подражания принуждал к художественной передаче природного образца — история стремления к подражанию есть нечто иное, чем история искусства. Наоборот, мы видим в этом абстрактном искусстве стремление извлечь отдельный объект внешнего мира, поскольку он представляет особый интерес, от его зависимости и связи с другими вещами, вырвать его из хода событий, сделать абсолютным...

Определенная последовательность такой художественной воли была, с одной стороны, приближением изображения к плоскости, с другой — строгим подавлением изображения пространства и передачей исключительно индивидуальной формы.

Люди вынуждены были приблизить изображения к плоскостным, ибо трехмерность представляла наибольшее препятствие для понимания объекта как замкнутой материальной индивидуальности. Его восприятие как трехмерного требует по-

следовательности связанных моментов восприятия, в которой исчезает законченная индивидуальность объекта; с другой стороны, измерения глубины обнаруживаются только через сокращения и тени, поэтому для их понимания необходимо строгое сотрудничество разума и привычки. Таким образом, в обоих случаях независимость внешних объектов нарушалась субъективным истолкованием их. Избежать этого, насколько возможно, было задачей, стоявшей перед народами древней культуры.

Подавление изображения пространства было причиной господства тенденции к абстрагированию, потому что как раз пространство связывает вещи друг с другом, придает им их относительность в мире и поэтому не может индивидуализироваться. Итак, поскольку чувственный объект еще независим от пространства, он не может являться нам в своей законченной материальной индивидуальности. Все попытки направляются, таким образом, на индивидуальную форму, лишенную пространства...

Если мы повторим теперь формулу, которую мы приняли в качестве основы опыта одухотворения, а именно, что «эстетическое наслаждение есть объективированное самонаслаждение», то сразу поймем полярную противоположность этих обеих форм эстетического наслаждения [то есть абстракции и одухотворения]. На одной стороне я как беспокойная сила, как препятствие для счастья, которое можно найти в произведении искусства, на другой стороне — искреннейшая связь между их художественным произведением, которое получает свою жизнь только от я.

Этот дуализм эстетического переживания... не является окончательным. Оба эти полюса — только различные выражения единой общей потребности, которая открывается нам как глубочайшая и высшая сущность всякого эстетического переживания: это есть потребность в самоотчуждении.

В тенденции к абстрагированию интенсивность стремления к самоотчуждению достаточно велика и более последовательна. Оно характеризуется здесь не как стремление к выделению своей собственной индивидуальности, что имеет место в случае потребности в одухотворении, а как стремление путем созерцания необходимости и неподвижности избавиться от случайности человеческого бытия вообще, откажущегося произвола органического существования. Жизнь как таковая ощущается как нарушение эстетического наслаждения.

Что еще более необходимо для одухотворения как исходного пункта эстетического переживания, представляющего собой основу импульса к самоотчуждению, так это как можно меньшее участие сознания при первом взгляде, поскольку мы не можем выйти за рамки формулы: «Эстетическое наслажде-

ние есть объективированное самонаслаждение». Однако этим сказано, что процесс одухотворения представляет собой самоутверждение, утверждение универсальной воли к действию, которая находится в нас. «Мы всегда имеем потребность в самодеятельности. Это даже основная потребность нашего существа». Одухотворяя другие объекты посредством своей воли к действию, мы существуем в других объектах. Мы освобождаемся от нашего индивидуального существования, поскольку мы с нашим внутренним импульсом к переживанию погружаемся во внешний объект, во внешнюю форму. Мы ощущаем нашу индивидуальность как бы влитой в прочные границы по отношению к безграничной дифференцированности индивидуального сознания. В этом самовоплощении заключается самоотчуждение. Это утверждение нашей индивидуальной потребности в действии представляет собой в то же время ограничение ее неограниченных возможностей, отрицание ее безграничной дифференцированности. Мы отдыхаем с нашим внутренним стремлением к деятельности в границах этой объективации.

«Таким образом в одухотворении *Я* не является реальным *Я*, а внутренне выделенным из этого *яго*, то есть *Я* отделено от всего того, что есть *Я* вне созерцания формы. *Я* есть только это идеальное *Я*, это созерцающее *Я*»¹⁰. В народе правильно говорят о потере *Я* при созерцании произведения искусства.

Таким образом, в этом смысле не будет слишком смелым подчеркнуть, что всякое эстетическое наслаждение, как, возможно, и всякое человеческое ощущение счастья вообще, можно свести к потребности в самоотчуждении как его глубочайшей и конечной сущности...¹¹

*В кн.: Современная книга по эстетике.
М., 1957. С. 459–475.
(Перевод Е. А. Фроловой)*

Примечания

1. Следующая за этим попытка характеристики передает основные идеи теории Липпса отчасти дословно, в формулировках, которые дает сам Липпс в кратком резюме своего учения, опубликованном в январе 1906 г. в еженедельнике «Zukunft»,

2. *Lipps, Aesthetik*. P. 247.

3. На Готфрида Земпера (1803—1879) часто ссылаются как на видного представителя «эстетического материализма», однако этот термин неверен в применении к доктрине Земпера как целому. Его основная работа «*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*» (2 од., 1860—1863) замечательна своим охватом проблемы и глубиной мысли. — *Прим. составителя.*

4. Моя работа во многих пунктах опирается на воззрение Ригля, как оно изложено в «Stilfragen» (1893) и в «Spätromischen Kunst-industrie» (1901). Знакомство с этими произведениями для понимания моей работы если и не является безусловно необходимым, однако очень желательно. Если даже автор не во всех пунктах согласен с Риглем, то все же, что касается метода исследований, он стоит на той же самой почве и признателен Риглю зато, что книга эта явилась стимулом для моих рассуждений.

5. *Riegl, Spätromischen Kunstindustrie*. Ср. *Heinrich Wofflin, Renaissance und Barock* (2nd ed., p. 57). «Я, конечно, весьма далек от того, чтобы отрицать влияние технических условий на возникновение отдельных форм. Природа материала, способе обработки, конструкция всегда оказывают влияние на архитектуру эпохи. Но что я мог бы прямо поддержать — как раз против некоторых современных тенденций — это то, что технические условия никогда не создают стиль, и там, где речь идет о подлинном искусстве, первичным всегда является чувство формы. Формы, вызванные к жизни техникой, не должны противоречить этому чувству формы; они могут сохраняться только там, где они подчиняются господствующему и независимому от техники вкусу».

6. То, что мы теперь можем одухотворять даже пирамиды, не следует отрицать, так же как не следует отрицать вообще возможность одухотворения абстрактных форм, о чем мы еще будем подробно говорить впоследствии. Однако все противоречит предположению, что это влечение к одухотворению было сильным у творцов пирамид...

7. В этой связи мы можем вспомнить, что боязнь пространства ясно обнаруживается в египетской архитектуре. С помощью бесчисленных колонн, которые не выполняют конструктивной функции, делается попытка разрушить впечатление свободного пространства и дать беспомощному взгляду посредством колонн уверенность в опоре. Ср. *Riegl, Spätromischen Kunstindustrie*, ch. I.

8. *Шопенгауэр*. Соч. Т. I. С. 435, 1900.

9. *Lipps, Aesthetik*. P. 249.

10. *Ibid.* P. 247

11. Эстетика Шопенгауэра представляет аналог такого понимания. Для Шопенгауэра счастье эстетического созерцания как раз в том и состоит, что человек в нем отделен от своей индивидуальности, от своей воли и остается только как чистый субъект, как ясное зеркало объекта. «И как раз поэтому занятый таким созерцанием человек больше не является индивидом, так как индивид потерял себя в таком созерцании; иначе он есть чистый, лишенный воли, лишенный страданий, вневременный субъект восприятия». (Ср. 3-ю книгу «Мир как воля и представление».)

Шкловский В.Б.

Виктор Борисович Шкловский (1893–1984) – русский писатель, критик, литературовед, теоретик искусства. Видный представитель формальной школы в отечественной науке о литературе 1910–1920-х годов. Публикуемая ниже (с сокращениями) работа Шкловского «Искусство как прием» (1917) вошла в сборник его статей «О теории прозы» (1925) и в дальнейшем получила широчайшую известность как краткое изложение принципов указанного выше направления.

Стержневым в данной статье является традиционный, кардинальный для эстетики вопрос о специфике искусства (словесного в первую очередь). Своеобразие состоит в том, что автор переносит решение указанной проблемы на уровень языка. В этой связи уместно напомнить, что Шкловский был одним из ведущих членов ОПОЯза – Общества изучения поэтического языка, в который входила большая группа отечественных лингвистов, стиховедов, теоретиков и историков литературы. В противовес дореволюционному академическому литературоведению, анализировавшему главным образом высшие, идеальные уровни произведения (такие, как тема, идея, характеры героев и т.п.), взятые в отрыве от языковой субстанции, опоязовцы обратились к изучению именно первофакта поэзии и литературы. На этом пути литературоведение тесно сблизилось с лингвистикой, что, как показал опыт, оказалось благотворным для обеих областей научного знания. Концепция, выдвинутая Шкловским, находилась в общем русле идей ОПОЯза; вместе с тем она стала своеобразным теоретическим манифестом формальной школы и обоснованием соответствующего метода анализа произведений словесного искусства.

Главным объектом критики со стороны Шкловского и его единомышленников – «формалистов» стал *гносеологизм*. Этим термином обозначают явно односторонние объяснения сущности духовных сфер, явлений (искусства в том числе) на основе чисто гносеологического, «отражательного» подхода к ним, обычно в сопоставлении с наукой, научным познанием и его формами. Образец такого устоявшегося подхода Шкловский усматривает в трудах главы харьковской школы в языкознании и литературоведении – А.А. Потебни и его последователей (Д.Н. Овсяннико-Куликовский и др.). Гносеологический подход, нашедший свое выражение в формуле «Искусство есть мышление в образах», чрезмерно сближает, по убеждению Шкловского, искусство – с познанием, мышлением; образ – с наглядным представлением; что ведет к рационализму, утилитаризму и в конечном счете к утрате специфики художественного творчества. Потебня сделал свои обобщения на материале басни, подчеркивает критик, но материал этот не может быть основанием для выводов общехудожественного, общэстетического характера.

Собственная концепция Шкловского основана на трех базисных положениях: 1) принципе «остранения»; 2) опоязовском противопоставлении поэтического языка – практическому и 3) сведении художественно-творческой деятельности к сумме приемов, разрушающих нарастающую автоматизацию восприятия.

Практический и поэтический языки резко различаются по характеру нацеленности каждого из них на восприятие и, как следствие, по производимому ими эффекту. Практический язык, соглашается Шкловский, действительно близок к мыслительному процессу. Он использует принцип отвлечения, абстракции (вплоть до символа), приемлет любые «сокращения», ему достаточно мгновенного узнавания слова-знака. Поэтический язык выполняет совсем иную функцию, а именно: затрудняет восприятие, выводит его из режима автоматизма. Стершееся, легко узнаваемое слово здесь превращается в «вещь». Поэтический язык заменяет облегченное узнавание – обновленным «видением», он возвращает человеку утраченно-полновесное ощущение жизни. Таков смысл принципа «остранения» у Шкловского.

За разделением практического и поэтического языка проглядывает другая, еще более фундаментальная оппозиция, имеющая непреходящее значение для спецификации эстетического: утилитарное – не утилитарное («заинтересованное – незаинтересованное», по Канту). Поскольку Шкловский теоретизирует внутри такого противоположения, он неуязвим для критики. Но, к сожалению, не утилитарность «по Шкловскому» оказывается в значительной мере выхолащенной. Из нее ушло фактически все содержательное – все, кроме деавтоматизирующего приема, его острающего действия. Такая постановка вопроса заключала в себе формалистическую тенденцию. Недаром автор статьи «Искусство как прием» отвергал эстетику символизма в поэзии (как слишком еще познавательную, интеллектуализированную) и явно благоволил к «заумному слову» тогдашних поэтов-авангардистов. Позднее Шкловский, как известно, самокритично отмежевался от формалистических крайностей ранних своих работ (см. его статью «Памятник научной ошибке» (1930); саморефлексию в поздней книге «Тетива» (М., 1970. С. 349–351) и др.). Формальная школа в целом за время своего существования – середина 10-х – середина 20-х гг. XX века – также претерпела значительную эволюцию в направлении преодоления эстетического формализма и имманентизма, изоляционизма.

В публикуемой здесь статье Шкловского несколько раз встречается, не привлекая, впрочем, к себе особого внимания, термин «мотивировка». Между тем уже и здесь, и тем более в последующих трудах формалистов, термин этот играет важную концептуальную роль (в виде оппозиции: «прием – мотивировка приема»). Разделение литературного произведения на «образное содержание» и «острающие приемы» оказалось противоречивым актом. С одной стороны, оно могло вести к пребрежению содержанием, к превращению его всего лишь в «материал», «мотивировку приема». (И это, увы, часто имело место.) Но, с другой стороны, такое разграничение вывело на передний план композиционные приемы, которые теперь могли сравниваться, сопоставляться, будучи выделенными изобразной конкретикой. Тем самым был открыт путь к *типологическому* изучению художественных форм. Путь этот оказался плодотворным и был с успехом пройден преемниками русской формальной школы – структуралистами 40–60-х годов XX века в Европе, тартуско-московской семиотической школой в СССР.

В заключение хотелось бы обратить внимание на три следующих момента. Первое. Постановка обсуждаемой проблемы доведена в статье Шкловского до максимальной четкости, и более того – заострена до парадокса. Отметим также умело подобранные примеры-иллюстрации, полемический задор, выражаясь словами самого Шкловского, «энергия заблуждения», вдохновляющую автора... Именно так и пишутся программные статьи в науке, возвещающие нечто новое, будящие мысль и сохраняющие свой стимулирующий «запал» в течение многих десятилетий.

Второе. Л.С. Выготский в своей «Психологии искусства» (1925) установил важную закономерность: «... Всякое исследование по искусству всегда и непременно

вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными» (Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. 5-е изд. М.: Лабиринт, 1997. С. 24). Статья Шкловского «Искусство как прием» в полной мере подтверждает эту закономерность. Воснове декларируемой им концепции лежит своеобразная трактовка психологии художественного восприятия («остранение»).

Третье. Ряд авторитетных теоретиков искусства (И.Фолькельт, Э.Баллоу, Я. Мукаржовский, В.Татаркевич и др.) – отстаивают тезис об изначально антиномичной природе искусства. Искусство в своем историческом развитии, утверждают они, приводит в ударное положение то одну, то другую из присущих ему антиномий, смещается от одного ее полюса к другому. Соответственно, теоретические объяснения природы искусства тоже многовариантны и альтернативны. С этой точки зрения теория образной специфики искусства (отголосок ее – у Потебни) и теория «делания» художественного произведения посредством особых приемов (Шкловский) могут считаться отнюдь не взаимоисключающими, а, скорее, взаимодополнительными.

В.П. Крутоус

Искусство как прием

«Искусство — это мышление образами». Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого-филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню. «Без образа нет искусства, в частности поэзии», — говорит он («Из записок по теории словесности». Харьков, 1905. С. 83). Поэзия, как и проза, есть «прежде всего и главным образом [...] известный способ мышления и познания», — говорит он в другом месте (Там же. С. 97).

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, «ощущение относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, ак. Овсянко-Куликовский, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя¹. Потебня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления – мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потебни: «Отношение образа к объясняемому: 1) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим = постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых [...], 2) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое» (Там же. С. 314), то есть

«так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им» (Там же. С. 291).

Интересно применить этот закон к сравнению Тютчевым зарниц с глухонемыми демонами или к гоголевскому сравнению неба с ризами господа.

«Безобразанет искусства». «Искусство — мышление образами». Во имя этих определений делались чудовищные натяжки; музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять как мышление образами. После четвертьвекового усилия ак. Овсяннико-Куликовскому наконец пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства — определить их как искусствалирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям². И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область, — лирика (в тесном смысле этого слова) тем не менее вполне подобна «образному» искусству: так же обращается со словами и, что всего важнее, — искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

Но определение: «искусство — мышление образами», а значит (пропуская промежуточные звенья всемирно известных уравнений), искусство есть создатель символов прежде всего, — это определение устояло, и оно пережило крушение теории, на которой было основано. Прежде всего оно живо в течении символизма. Особенно у теоретиков его.

Итак, многие все еще думают, что мышление образами, «пути и тени», «борозды и межи»³, есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, «образного» искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы — «ничьи», «божьи». Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятymi от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что объединяет все виды искусства или даже только все виды сло-

весного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии.

Мы знаем, что часты случаи восприятия как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие; таково, например, мнение Анненского об особой поэтичности славянского языка, таково, например, и восхищение Андрея Белого приемом русских поэтов XVIII века помещать прилагательные после существительных⁴. Белый восхищается этим как чем-то художественным, или, точнее, — считая это искусством — намеренным, на самом деле это общая особенность данного языка (влияние церковнославянского). Таким образом, вещь может быть: 1) создана как прозаическая и воспринята как поэтическая, 2) создана как поэтическая и воспринята как прозаическая. Это указывает, что художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные.

Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия = образности, — создал всю теорию о том, что образность = символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов — Андрея Белого, Мережковского с его «Вечными спутниками» — и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы. Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существуют два вида образа: образ как практическое средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический — средство усиления впечатления. Поясняю примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «Эй, шляпа, пакет потерял!» Это пример образа — тропачисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «Эй, шляпа, как стоишь!» Это образ — троп поэтический. (В одном случае слово «шляпа» было метонимией, в другом — метафорой. Но обращая внимание не на это.) Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, по-

вторению, симметрии, гиперболе, равенвообщетому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова или даже звуки самого произведения), но поэтический образ только внешне схож с образом-басней, образом-мыслью, например, к тому случаю, когда девочка называет круглый шар арбузиком (Д. Овсяннико-Куликовский. «Языки искусства». СПб. 1895. С. 16—17). Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из его качеств и ничем не отличается от голова=шару, арбуз=шару. Это — мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией.

Закон экономии творческих сил также принадлежит к группевсеми признанных законов. Спенсер писал: «Воснове всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания. [...] Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная их цель» («Философия слога»). «Если бы душа обладала неистощимыми силами для развития представлений, то для нее было бы, конечно, безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы эти ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнять апперцептивные процессы по возможности целесообразно, то есть сравнительно наименьшей тратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом» (Р. Авенариус)⁵. Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта⁶. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов». Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского)⁷ затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и учебнике физики Краевича по программе гимназий.

Мысли об экономии сил как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, то есть верные в применении к языку «практическому», — эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний. Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первым фактическим указанием на несоответствие этих двух языков. Статья Л.П. Якубинского об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом труднопроизносимого гостечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих* фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического**.

Поэтому приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов.

Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами. В быстрой практической речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. А. Погодин («Язык как творчество». Харьков, 1913. С. 42) приводит пример, когда мальчик мыслил фразу: «Les montagnes de la Suisse sont belles» в виде ряда букв: l, m, d, S, s, b.

Это свойство мышления не только подсказало путь алгебры, но даже подсказало выбор символов (буквы, и именно начальные). При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь со-

* Сб. по теории поэтического языка. Выпуск первый. С. 38.

** Сб. по теории поэтического языка. Выпуск второй. С. 15–23.

хнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании; именно таким восприятием прозаического слова объясняется его недослушанность (см. ст. Л. П. Якубинского), а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки). При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании.

«Я обтирал пыль в комнате и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно бы восстановить. Если же никто не видел или видел, но бессознательно; если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» (запись из дневника Льва Толстого 1 марта 1897 года. Никольское).

Так пропадает, в ничто вмняясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны.

«Если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была».

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.

Жизнь поэтического (художественного) произведения — от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему, от Дон Кихота — схоласта и бедного дворянина, полусознательно переносящего унижение при дворе герцога, — к Дон Кихоту Тургенева, широкому, но пустому, от Карла Великого к имени «король»; по мере умирания произведения и искусства оно ширеет, басня символическинее поэмы, а поговорка — басни. Поэтому теория Потемни меньше всего противоречила самесебе при разборе басни, которая и была исследована Потемней с его точки зрения до конца. К художественным «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потемни не могла быть дописана. Как известно, «Записки по теории словесности» изданы в 1905 году, через 13 лет после смерти автора.

Потебня сам из этой книги вполне обработал только отдел о басне*.

Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим**. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней.

Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л. Толстой — тот писатель, который, хотя бы для Мережковского, кажется дающим вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет.

Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Привожу пример. В статье «Стыдно» Л. Толстой так остраняет понятие сечения: «...людей, нарушавших законы, взрослых и иногда старых людей, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице»; через несколько строк: «стегать по оголенным ягодицам». К этому месту есть примечание: «И почему именно этот глупый, дикий прием причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечи или какое-либо другое место тела, сжимать в тиски руки или ноги или еще что-нибудь подобное?» Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остранено и описанием, и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев («Холстомер») рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием.

Вот как она восприняла институт собственности:

«То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял, — но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: *своего, его* жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило. Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что *меня* называли собственностью человека Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода.

* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894

** Шкловский Виктор. Воскрешение слова. 1914

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людям этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил — *мое*. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит *мое*, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю; но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какую-нибудь прямою выгодою; но это оказалось несправедливым.

Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадей, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не они — те, которые называли меня своей лошадей, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие *мое* не имеет никакого другого основания, как низкий и животный людской инстинкт, называемый ими чувством или правом собственности. Человек говорит: «дом мой», и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: «моя лавка». «Моя лавка сукон», например, — и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть у него в лавке. Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло. Есть люди, которые женщин называют своими женщинами или женами, а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей *своими*. Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уж о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ выше, чем люди: деятельность людей — по крайней мере, тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же — делом».

В конце рассказа лошадь уже убита, но способ рассказа, прием его не изменен: «Ходившее по свету, евшее и пившее тело

Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились. А как уже 20 лет всем в великую тягость было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей. Никому уж он давно был не нужен, все муж давно он был в тягость, но все-таки мертвые, хоронящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый хороший гроб, с новыми кисточками на четырех углах, потом положить этот новый гроб в другой, свинцовый, и свезти его в Москву и там раскопать давнишние людские кости и именно туда спрятать это гниющее, кишасщее червями тело в новом мундире и вычищенных сапогах и засыпать все землею».

Таким образом, мы видим, что в конце рассказа прием применен и вне его случайной мотивировки.

Таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и мире». Все они даны как, прежде всего, странные. Не привожу эти описаний, как очень длинных — пришлось бы выписать очень значительную часть 4-томного романа. Так же описывал он салоны и театр:

«На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом, и стал петь и разводить руками.

Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться. [...]

Во втором акте были картины, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за

кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей».

Так же описан третий акт:

«Но вдруг сделалась буря, в оркестре слышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась».

В четвертом акте:

«[...] был какой-то черт, который пел, махая рукою до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда».

Так же описал Толстой город и суд в «Воскресении». Так описывает он в «Крейцеровой сонате» брак: «Почему, если у людей сродство душ, они должны спать вместе». Но прием остранения применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно.

«Пьер встал от своих новых товарищей и пошел между костров на другую сторону дороги, где, ему сказали, стояли пленные солдаты. Ему хотелось поговорить с ними. На дороге французский часовой остановил его и велел воротиться».

Пьер вернулся, но не к костру, к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел, думая. Прошло более часа. Никто не тревожил Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон судивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно-одинокий смех.

— Ха, ха, ха! — смеялся Пьер. И он проговорил вслух сам с собою. — Не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. В плен удержат меня. Кого меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.. Ха, ха, ха!.. — смеялся он с выступившими на глазах слезами. [...]

Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я! — думал Пьер. — И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!» Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам».

Всякий, кто хорошо знает Толстого, может найти в нем несколько сот примеров по указанному типу. Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привел к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение; получилось что-то странное, чудовищное, искренне принятое многими как богохульство, больно ранившее многих. Но это был все тот же

прием, при помощи которого Толстой воспринимали и рассказывал окружающее. Толстовские восприятия расшатали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться.

Прием отстранения не специально толстовский⁸. Я вел его описание на толстовском материале из соображений чисто практических, просто потому, что материал этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся приблизительно определить границы его применения. Я лично считаю, что отстранение есть почти везде, где есть образ.

То есть отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнавания». [...]

Обостранение в психологическом параллелизме я пишу в своей статье о сюжетосложении.

Здесь же повторяю, что в параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве.

Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение.

Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможной высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям удовлетворяет «поэтический язык». Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русско-голитературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь широко распространенные архаизмы поэтического языка, затруднения

языка «*dolce stil nuovo*» (XII в.), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затрудненными (*harten*) формами, *п о л а г а ю щ и м и т р у д н о с т и п р и п р о и з н о ш е н и и* (*Diez. Leben und Werk der Troubadours. S. 285*). Л. Якубинский в своей статье доказал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков. Таким образом, язык поэзии — язык трудный, затрудненный, заторможенный. В некоторых частных случаях язык поэзии приближается к языку прозы, но это не нарушает закона трудности.

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим,

– писал Пушкин. Для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, а стиль Пушкина, по своей (тогдашней) тривиальности, являлся для них неожиданно трудным. Вспомним ужас современников Пушкина по поводу того, что выражения его так площадны. Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще русские слова в своей обычно французской речи его современники (см. примеры у Толстого, «Война и мир»).

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уравнивал с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам (Ремизов, Клюев, Есенин и другие, столь же неравные по талантам и столь же близкие по языку, умышленно провинциальному) и варваризмам (возможность появления школы Северянина). От литературного языка к литературному же «лесковскому» говору переходит сейчас Максим Горький. Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально поэтического языка; во главе этой школы, как известно, стал Велимир Хлебников. Таким образом, мы приходим к определению поэзии, как речи *з а т о р м о ж е н н о й , к р и в о й*. Поэтическая речь — *р е ч ь - п о с т р о е н и е*. Проза же — речь обычная: экономичная, легкая, правильная (*prosa sc. dea* — богиня правильных, нетрудных родов, «прямого» положения ребенка). Подробнее о торможении, задержке как об общем *з а к о н е* искусства я буду говорить уже в статье о сюжетосложении.

Но позиция людей, выдвигающих понятие экономии сил как чего-то существующего в поэтическом языке и даже его определяющего, кажется на первый взгляд сильной в вопросе о ритме. Кажется совершенно неоспоримым то толкование роли ритма, которое дал Спенсер: «Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном, напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу»⁹. Это, казалось бы, убедительное замечание страдает обычным грехом — смешением законов языка поэтического и прозаического. Спенсер в своей «Философии слога» совершенно не различал их, а между тем возможно, что существуют два вида ритма. Ритм прозаический, ритм рабочей песни, «дубинушки», с одной стороны, заменяет команду при необходимости «ухнуть разом»; с другой стороны, облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, идти под музыку легче, чем без нее, но идти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор а в т о м а т и з и р у ю щ и й. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть «ордер», но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались¹⁰. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что систематизация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма, и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. Но я не касаюсь более подробно вопросов ритма; им будет посвящена особая книга.

*В кн. В.Б.Шкловский. Гамбургский счет.
Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933).
М., 1990. С. 58–72*

Примечания

1. Овсянко-Куликовский Д. Язык и искусство. СПб., 1895. С. 35.
2. Он же. Лирика как особый вид творчества // Собр. соч. Т. VI. 3-е изд. СПб., 1914.
3. По-видимому, ироническая контаминация назв. сб. В. Брюсова «Пути и перепутья» (Т. 1–3. М., 1908–1909) и «Зеркало теней» (М., 1912) и намек на кн. ст. Вяч. Иванова «Борозды и межи» (М., 1916).
4. Не совсем точные отсылки к ст. И. Анненского «Бальмонт-лирик» (в его «Книге отражений». М., 1906) и к кн. А. Белого «Луг зеленый». (М., 1910. С. 117).

5. *Авенариус Р.* Философия как мышление о мире согласно принципу наименьшей меры сил. СПб., 1899. С. 8.

6. *Петражицкий Л.* Введение в изучение права и нравственности. 3-е изд. СПб., 1908. С. 136 и др.

7. *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 594–595.

8. Отр. с этого предложения до слов «семантическое изменение» впервые появился в «Поэтике».

9. Цит. изложение работы Г. Спенсера «Философия слога» А. Веселовским (*Веселовский А.* Собр. соч. Т. I. СПб., 1893. С. 445).

10. Далее в первопубликации: «Андреем Белым, бар. Гинсбургом. Чудовским, Бобровым и другими».

Малевич К.С.

Малевич Казимир Северинович (11 (23) февраля 1878 г., Киев – 15 мая 1935 г., Ленинград) – художник и теоретик искусства, автор знаменитого «Черного квадрата» и других известных произведений отечественного художественного авангарда. Родившись в Киеве и получив там начальное художественное образование, Малевич утвердил себя как яркий художник и глубокий исследователь искусства в Москве и Ленинграде (1900–1919). В городе Марка Шагала Витебске Малевич за короткий период (1919–1922) также успел создать ряд крупных произведений, организовать работу государственного художественного мастерского и целого института, опубликовать ряд важных книг и статей. Последние годы жизни и творчества Малевича (1930–1935) вновь связаны с Ленинградом. Теперь они протекают в условиях жесткой цензуры и конфронтации с официальной эстетикой соцреализма. После тяжелой болезни Малевич скончался в Ленинграде 15 мая 1935 года. Урна с прахом художника была захоронена под Москвой в Немчиновке.

Интенсивно работая в обеих столицах, Малевич быстро завоевал признание у ведущих русских художников, создателей новой эстетики и нового искусства XX века: Н. Гончаровой, Д. Бурлюка, А. Крученых, М. Ларионова, М. Матюшина, В. Хлебникова. В лице Малевича русский эстетический проект приобретает неизвестное ранее космологическое измерение. Малевич считал, что искусство к началу XX века существенно отстало от науки прежде всего в том, что художник в отличие от ученого продолжает пользоваться сугубо земными ориентирами: старой ренессансной перспективой в изображении глубины на холсте; незыблемыми, как ему кажется, понятиями «верха» и «низа»; анатомическим, а не художественным принципом в изображении человеческой фигуры. Вплоть до начала XX века художники словно не замечали, что уже давно сделаны открытия Коперника и Галилея, перевернувшие космологию и заставившие смотреть на все земное сквозь призму более широких и ёмких представлений. В этом же русле развивалась мысль русских философов начала XX века, которые с большим воодушевлением восприняли старую доктрину гностиков о несовершенстве земного существования человека, живущего во враждебном и чуждом ему материальном мире. Еще раньше об этом говорили приверженцы орфических верований на территории Древней Греции. И вот теперь вслед за естественным и философией, как считал Малевич, настала очередь радикальных перемен в сфере искусства.

Эстетика Малевича – типичная философия искусства, где чисто художественные представления тесно увязаны с естественнонаучными и мировоззренческими. В духе Леонардо да Винчи он утверждает, что тайна и даже магия живописи – в превращении двумерных координат в трехмерные, когда у зрителя возникает иллюзия объемности и глубины изображаемого. Эту идею он развил, создав целое направление – кубофутуризм. В 1913–1914 годах он пишет картины, в которых соединяет принципы кубизма и футуризма. От кубизма была взята геометрическая форма, а от футуризма – движение. Движение в картине было иллю-

зорным, так же как объемность и глубина. В этом он следовал за Леонардо. Но позже (1927) его мысль пошла значительно дальше леонардовской: Малевичу удалось материализовать иллюзию, превратив живописные глубины и объем в реальные архитектурные формы, названные им «архитектонами».

Размышляя над вариантами синтеза кубизма и футуризма, Малевич приходит к своей центральной идее «супрематизма» в искусстве. Она родилась в результате оформления известной футуристической оперы «Побед над солнцем» (1913). Идея супрематизма окончательно оформилась в серии картин, в число которых входил и знаменитый «Черный квадрат» (1913). Эта идея напрямую связана с демонстрацией в отдельности или в наборе простейших геометрических фигур: треугольника, квадрата, прямоугольника, трапеции. Их созерцание позволяет отключить условности земного восприятия: гравитацию (со стороны естествознания), подражание (со стороны искусства), причинно-следственные связи (со стороны логики), а также — обыденные житейские представления. Преодолев все земное, художник поднимается до космического в своих представлениях о времени и пространстве. «Черный квадрат», как считал Малевич, воплощает супрематическую идею наиболее емко и глубоко. В нем простая геометрическая форма превращается в космический символ, говорящий на своем языке о простоте, ясности и строгости. Любая попытка сугубо земной расшифровки тайного символа обречена на неудачу. «Черный квадрат» в этом случае становится закрытой информацией для непосвященных.

Около десяти лет понадобилось Малевичу для детальной разработки в различных творческих учениях России идеи нового искусства и его основных эстетических принципов. Итогом стали многочисленные публикации в Германии, Польше, Украине, в которых появляются новые оригинальные идеи относительно путей развития искусства и человеческого существования в мире. Наиболее значительной оказалась книга «Беспредметный мир» (1927), изданная в Германии в издательстве Баухауза. Без преувеличения можно сказать, что проблемы, поставленные в этой книге, опередили свое время и новыми яркими гранями обогатили Русский эстетический проект XX века. Книга содержит три основные части: введение в теорию прибавочного элемента в живописи, супрематизм (с новым оригинальным развитием темы) и супрематическая архитектура. Первая часть, скромно названная Малевичем «Введением», в действительности представляет собой стройную, глубоко осмысленную и детально разработанную систему представлений. Главные из них: анатомическое и художественное построение человеческой фигуры; различие между реализмом и беспредметностью в искусстве; виды человеческой деятельности: инженера, художника-реалиста и художника-модерниста.

В 1920 г. в Витебске Малевич запишет: «О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого». Малевич последовательно выводит художника-живописца за пределы творческого процесса. Сравнивая деятельность инженера, художника-модерниста и художника-реалиста, он утверждает, что последний своим искусством ничего не добавляет к изображаемой натуре, в то время как инженер и художник-модернист изменяют природу своим творчеством, вносят туда «прибавочный элемент». В супрематизме и это излишне, поскольку здесь речь идет не столько о земном, сколько о космическом измерении творческого процесса.

Малевич одним из первых обратил внимание на принципиальное различие в области научно-технической и художественной, или в более широком плане — между наукой и искусством («Беспредметный мир», 1927). Критерием для сравнения у него служит «степень учтенных возможностей», заложенных, с одной стороны, в творчестве художника, а с другой — в деятельности инженера или ученого. Созданное художником произведение обладает эстетической ценно-

стью на все времена. В нем художник сразу реализует максимум возможностей, заложенных в искусстве. В качестве примера он называет творчество Джотто, Рубенса, Рембрандта, Милле, Сезанна, Брака, Пикассо, не делая в данном случае различий в манерах творчества названных художников. Деятельность инженера принципиально другая. Созданная им вещь не может претендовать на полноту всех заложенных в ней или «учтенных» возможностей потому, что мир науки и техники развивается ступенчато, по линии разворачивающегося прогресса. Появившееся новое в этом мире автоматически обесценивает старое, переставшее быть последним ярким пятном в научно-технической картине мира. В цепи: двуколка, коляска, паровоз, аэроплан – нет остановки, как нет конца техническому совершенствованию. Здесь Малевич на несколько десятилетий предвосхитил идею кумулятивного (в науке и технике) и антикумулятивного (в искусстве) развития, подхваченную впоследствии логиками и методологами науки.

А.С. Мигунов

Издания Витебского периода (1919–1922)

Установление... в искусстве

- 1) Устанавливается пятое (экономия) измерение.
- 2) Все творчества изобретений их построения, конструкция, система должны развиваться на основании пятого измерения.
- 3) Все изобретения, развивающие движения элементов живописи, цвета, музыки, поэзии, сооружений (скульптуры), оцениваются с точки пятого измерения.
- 4) Совершенство и современность изобретений (произведений искусства) определяются пятым измерением.
- 5) Эстетический контроль отвергается как реакционная мера.
- 6) Все искусства: живопись, цвет, музыка, сооружения, отнести под один параграф «технического творчества».
- 7) Духовную силу содержания отвергнуть как принадлежность зеленого мира мяса и кости.
- 8) Временно признать силою, приводящей в действие форму, динамизм.
- 9) Признать свет как цвет металлического происхождения, изображения лучей как соответствие экономического развития города.
- 10) Солнце как костер освещения отнести к системе зеленого мира мяса и кости.
- 11) Освободить время из рук государства и обратить его в пользу изобретателей.

- 12) Признать труд пережитком старого мира насилия, так как современность мира стоит на творчестве.
- 13) Признать за всеми способность изобретений и объявить, что для осуществления таковых для каждого найдется неограниченная потребность материалов вземлеи над землею.
- 14) Признать жизнь как подсобный харчевой путь главному нашему движению.
- 15) Отвергаются все блага небесного, как и на земле, царствий и все их изображения работниками искусств как ложь, закрывающая действительность.
- 16) Передать на социальное обеспечение всех работников академических искусств как инвалидов-староваторов экономического движения.
- 17) Кубизми футуризм определяются экономическим совершенством 1910 года: их конструкции и системы определить классицизмом десятых годов.
- 18) Созвать экономический совет (пятого измерения) для ликвидации всех искусств старого Мира. (...)

Супрематизм. 34 рисунка

Друзья задалась целью издать книжку супрематических моих работ. Несмотря на их желание издать ее как можно лучше и полнее, удалось выполнить только небольшую часть задуманного. Она вышла в черном и сером с небольшим количеством построений. Средства не позволили издать их в тех состояниях, как они есть. Супрематизм делится на три стадии по числу квадратов, — черного, красного и белого, черный период, цветной и белый. В последнем написаны формы белые в белом. Все три периода развития шлис 1913 по 1918 год. Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя. Если до сих пор все формы чего бы то ни было, выражают эти ощущения осязания не иначе как через множество всевозможных взаимоотношений между собою связанных форм, образующих организм, то в супрематическом достигнуто экономическим геометризмом действие в одной плоскости или объеме. Если всякая форма является выражением чисто утилитарного совершенства, то и супрематическая форма не что иное, как знаки опознанной силы действия утилитарного совершенства наступающего конкретного мира. Форма ясно указывает на динамизм состояния и является как бы дальнейшим указанием пути аэроплану в пространстве не через моторы и не через

преодоление пространства разрывающим способом неуклюжей машины чисто катастрофического построения, а плановым включением форм в природоестественное действие. Какие-то магнитные взаимоотношения одной формы, которая, может быть, будет составлена из всех элементов естественных сил взаимоотношений и поэтому не будет нуждаться в моторах, крыльях, колесах, бензине. Ее тело не будет построено из разнообразных организмов, творя целое.

Супрематический аппарат, если можно так выразиться, будет едино-целый, без всяких скреплений. Брусок слит со всеми элементами подобно земному шару, несущему в себе жизнь совершенств, так что каждое построенное супрематическое тело будет включено в природоестественную организацию и образует собою нового спутника; нужно найти только взаимоотношение между двумя телами, бегущими в пространстве. Земля и Луна — между ними может быть построен новый спутник, супрематический, оборудованный всеми элементами, который будет двигаться по орбите, образуя свой новый путь. Исследуя супрематическую форму в движении, приходим к решению, что движение по прямой к какой-либо планете не может быть побеждено иначе, как через кольцеобразное движение промежуточных супрематических спутников, которые образуют прямую линию колец из спутника в спутник. Работая над супрематизмом, я обнаружил, что его формы ничего общего не имеют с техникой земной поверхности. Все технические организмы тоже являются не чем иным, как маленькими спутниками — целый живой мир, готовый улететь в пространство и занять особое место. Ведь на самом деле каждый такой спутник разумом оборудован и готов жить своею личною жизнью. В огромном стихийном масштабе планетных систем произошел так же распыление, отделение каких-то состояний, которые образовали самоличную жизнь, творя целую систему миростроения, связываясь дружески для того, чтобы обеспечить себе жизнь, устраняя катастрофу. Супрематические формы, как абстракция, стали утилитарным совершенством. Они уже не касаются Земли, их можно рассматривать и изучать как всякую планету или целую систему. Я говорю, не касаются Земли не в смысле отрыва, оставляя ее брошенной, указывая только на построение прообразов технических организмов будущего супрематического мира, которые обусловлены чисто утилитарной необходимостью, таковая необходимость остается их связью. Смысл каждого организма утилитарной техники имеет ту же цель и намерение и ищет случая проникнуть в ту область, которую мы видим в супрематическом холсте. На самом деле, что такое холст, что в нем изображено? Разбирая холст, мы, прежде всего видим в нем окно, через которое обнаруживаем

жизнь. Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна — синее не дает реального представления бесконечного. Лучи зрения ударяются как бы в купол и проникнуть не могут в бесконечное. Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела. Но мы видим движущиеся тела, каково их движение и каковы они подлежат раскрытию. Изобретши эту систему, я стал исследовать проходящие формы, которые должны раскрыть и найти все их существо, и они стали в ряду всего мира вещей. Раскрытие требует большой работы. Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано эстетической необходимостью как цвета, так формы или фигуры; тоже черный период и белый. Самое главное в супрематизме — два основания — энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия, имею в виду только чисто утилитарную необходимость экономического сокращения, потому цветное отпадает. В творениях цветное выявление или тональное не зависит от эстетического явления, а от самого родового происхождения материала, сложения элементов, образующих комков или форму энергии. Теперь если всякая форма или всякие родовые материалы — энергия, окрашивающая свое движение, то, следовательно, в бесконечном творении происходит изменение материалов и образование новых энергичных сложений, следовательно, каждый ряд движений видоизменяет форму вследствие экономических соображений, и окраска тоже изменит свой вид. Город как форма энергичного сложения материалов утерял цвета и стал тонален, где преобладает черное, белое.

(Норазборвопросаодвижениицветаккакэнергиипотребовал бы повторить мои исследования о цвете 1917г.)

Я упомянул, что черное и белое в супрематизме служат как энергии, раскрывающие форму, это касается только моментов построения на холсте объектов объемного супрематизма, в реальном же действии осязательном роли не играют, ибо выявление формы предоставляется свету, но в формах уже реального супрематизма остается лишь черное и белое, и от них вся градация энергии материала, т. е. наступит эпоха новых материалов, лишенных цвета и тона. (Считаю белое и черное выведенными из цветных и красочных гамм.)

Супрематизм в своем историческом развитии имел три ступени черного, цветного и белого. Все периоды проходили под условными знаками плоскостей, как бы выражая собой планы будущих объемных тел, и действительно, в данный момент супрематизм вырастает в объемном времени нового архитектурного построения. Таким образом, супрематизм устанавливает связи с Землей, но в силу экономических своих построений изменяет всю

архитектуру вещей Земли, в мирском смысле слова соединяясь с пространством движущихся однолитных масс планетной системы.

При исследовании обнаружил, что супрематизм лежит идея новой машины, т. е. нового бесколесного беспаробензинового двигателя организма.

(Об этом надо писать много обоснований.)

Одна из основ супрематизма — природоестество как опыт и практика, дающая возможность изжить книжный мир, заменив его опытом, действием, через что все приобщается к творчеству.

Отношение супрематизма к материалам противоположно ныне нарастающей агитации в пользу культуры материала — призыв к эстетике — обработка поверхностей материалов является психозом современных художников. Вместо того чтобы выводить образ через утилитарное совершенство экономической необходимости, оставляя природоестественное преобразование, и касаться его обработки в тех местах, где является техническая необходимость но не эстетическая — забота о красоте перьев организма.

Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является еще толчком к обоснованию миростроения как «чистого действия», как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве «всечеловека». В общепитии он получил еще значение: черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие.

Белый написанный мною квадрат дал мне возможность исследовать его и получить брошюру о «чистом действии».

Черный квадрат определил экономию, которую я ввел как пятую меру искусства.

Экономический вопрос стал моею главною выскою, которой рассматриваю все творения мира вещей, что является главною моею работою уже не кистью, а пером. Получилось как бы, что кистью нельзя достать того, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее.

Странная вещь — три квадрата указывают путь, а белый квадрат несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни. Какую важную роль имеют цвета как сигналы, указующие путь.

О цветах и белом и черном еще возникнет масса толков, которые увенчаются через путь красного в белом совершенстве.

(Упомянув о белом, не говорю о понятии политическом, установившемся о нем сейчас.)

В чисто цветовом движении — три квадрата еще указывают на угасание цвета, где в белом он исчезает.

О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого.

Обоснование этих вопросов выразились в написанной мной книжечке «Мы как утилитарное совершенство».

В данных мною трех страницах нельзя высказать всего того, как и что делалось и какие результаты дали исследования. Установив определенные планы супрематической системы, дальнейшее развитие уже архитектурного супрематизма поручаю молодым архитекторам в широком смысле слова, ибо вижу эпоху новой системы архитектуры только в нем.

Сам же удалился в новую для меня область мысли и, как могу, буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа.

Да здравствует единая система мировой архитектуры Земли. Да здравствует творящий и утверждающий новое в мире Уновис.

*В кн.: К. Малевич.
Собрание сочинений в пяти томах.
Т. 1. М., 1995. С. 183–189.*

Кандинский В.В.

Кандинский Василий Васильевич (22 ноября 1866, г. Москва – 13 декабря 1944, г. Париж; великий художник, родоначальник беспредметной абстрактной живописи) родился в России, получил здесь первоначальное высшее юридическое образование и успел осознать себя художником. В Германии он учился художественному ремеслу (главным образом рисунку) в двух художественных школах и в Мюнхенской академии художеств, создал большое количество известных всему миру произведений. С Россией и Германией связаны основные этапы его творческой эволюции. Ранний период творчества Кандинского (примерно до 1910 года) – это период экспрессионизма и разносторонней деятельности вокруг созданной им группы «Синий всадник» (Blaue Reiter). В дальнейшем он почти целиком посвятил себя абстрактному искусству. Наделенный от природы громадной чувствительностью к цвету, Кандинский вошел в историю мирового искусства как художник, творивший живописные миры, созвучные космосу (Композиция VI, 1913 г., Санкт-Петербург; Композиция VII, 1913 г., Москва). С Россией и Германией были также связаны его исследовательская и преподавательская деятельности сначала в ИНХУКе (Институт художественной культуры) и РАХНе (Российская Академия художественных наук) в России и затем – в «Баухаузе» (Германия). Во Франции Кандинский завершил свой творческий путь. Здесь он наконец обуздал в себе неистовство в работе с цветом. Его композиции стали пространственно и фигурно организованными, в чем-то даже умозрительными, к большому сожалению его прежних поклонников. Здесь же, во Франции, он пробует себя как художник-сюрреалист, не добиваясь особых успехов.

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

ла (США). К трем первоэлементам здесь добавляется четвертый – пространство, подчиняющий себе все остальные.

Символом духовности у Кандинского является мистический треугольник. От мистического квадрата другого основателя беспредметного искусства в России, К. Малевича, он отличается прежде всего вектором развития. У Малевича мистический квадрат устремлен вверх, в космос. Кандинскому, наоборот, мистический треугольник помогает решать сугубо земные задачи, но не менее важные, чем космические. Как рождается новое в искусстве и науке? Каков он, тот первый человек, которому открылась истина? Что происходит дальше? Что такое застой и упадок в духовной сфере? На эти и другие вопросы художник отвечает в своей основной теоретической работе, «О духовном в искусстве», прибегая к треугольнику как символу всего духовного развития. В острие треугольника, указывает Кандинский, чаще всего находится один человек. Только ему впервые открывается новое знание в науке или новое направление в искусстве, доставляющие одновременно и громадную радость, и такую же безмерную печаль. Испытав влияние Шопенгауэра, Кандинский подробно описывает состояние печали в связи открытием принципиально нового. Радость творчества потому подобна безграничной печали, что гения никто не понимает, даже те, кто находится рядом с ним. Его называют обманщиком или сумасшедшим. Так стоял в дни своего открытия осыпaeмый бранью одинокий Бетховен. Да и он ли один? – замечает Кандинский. В отличие от Шопенгауэра, решавшего проблему творчества и страдания умозрительно, Кандинский показывает динамику в развитии и духовной жизни вполне наглядно, опять же с помощью треугольника, который начинает необъяснимо двигаться «вперед и вверх». Это означает, что первоначально доступное лишь одному постепенно становится достоянием многих. Возможен и обратный процесс, когда треугольник движется «назад вниз». Это периоды упадка в искусстве и всей духовной жизни. Такое состояние, по мнению Кандинского, переживает культура рубежа XIX–XX веков, когда повсеместно утвердились позитивизм в науке и меркантильность в деловой и личной жизни. «В такие немые и слепые времена люди особенно ярко ищут и особенно исключительно ценят внешние успехи, их стремления – материальное благо, их достижение – технический прогресс, который служит только телу и только ему может служить. Чисто духовные силы либо не ценятся, либо вовсе не замечаются», – делает вывод Кандинский. Кандинский разработал глубокую и оригинальную теорию цвета. Его непосредственными предшественниками в данной области были французские постимпрессионисты Ж. Сёра, П. Синьяк и сотрудничавший с ними ученый-естествоиспытатель Ш. Анри. Они построили цветовой круг, куда поместили шесть основных цветов (цвета радуги) по принципам контраста, дополнительности, «теплоты» и «холода» в ощущениях цвета. Кандинский пошел дальше. Он поднимает проблему цвета до уровня мировоззрения, связывая цвет с моралью, состоянием души, природным окружением и фактами науки. Наиболее ёмкими со стороны такой метафорической нагруженности у него оказываются три цвета: жёлтый, синий и зеленый. Не только звучание краски, но и отдельные составляемые творческого процесса в искусстве можно обнаружить в словах Кандинского: «Цвет – клавиша, глаз – молоточек, душа – многострунный рояль».

Понимая, сколь ценны наблюдения одаренных от природы художников над собственным творчеством, Кандинский разработал специальную анкету для художника, с помощью которой намеревался обобщить полученный материал и построить новую науку о художественном творчестве. Вот некоторые из вопросов анкеты: «Как Вам представляется, например, треугольник – не кажется ли Вам, что он движется, куда, не кажется ли Вам он более остроумным, чем квадрат; не похоже ли ощущение от треугольника на ощущение от лимона, на что похоже больше пение канарейки – на треугольник или круг, какая

геометрическая форма похожа на мещанство, на талант, на хорошую погоду и т. д. и т. д.». Тяготение к абстрактному настолько доминировало в сознании Кандинского (в характере творчества, виде треугольника, в вопросах анкеты), что своеобразие русского характера он также видел в силе и преимуществах абстрактного мышления русских, отмеченного имеще при изучении примитивного права северных народов России.

А.С. Мигунов

О духовном в искусстве

Язык красок

(...) Музыкальный тон имеет прямой доступ в душу. Он не медленно встречает там отзвучие, так как человек «носит музыку сам в себе».

«Всякий знает, что желтое, оранжевое и красное внушают и представляют собою идеи радости, богатства» (Delacroix),

Обе эти цитаты показывают глубокое сродство искусств вообще и музыки и живописи в частности. В этом бросающемся в глаза родстве, вероятно, выросла идея Гете, что живопись должна выработать свой контрапункт. Это пророческое выражение Гете есть предчувствие того положения, в котором нынче находится живопись. Это положение есть исход пути, на котором живопись при помощи своих средств должна дорасти до искусства в отвлеченном смысле, и, идя по которому, она в конце концов дойдет до чисто живописной композиции.

Для этой композиции она располагает двумя средствами:

- 1) краской
- 2) формой

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

мыслимы, как более утонченные отклонения красного тона. Поэтому я и называю это духовное видение неточным. Но оно одновременно и точно, так как внутренний звук остается обнаженным без случайных, к деталям ведущих склонений к теплу, холоду и т. д. Этот внутренний звук подобен звуку трубы или инструмента, мыслимого при слове труба и т. д., причем подробности отсутствуют. Здесь мыслится звук без различий, причиняемых ему звучанием на воле, в закрытом помещении, изолированно или с другими инструментами одновременно, вызванный к бытию охотником, солдатом или виртуозом.

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

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

Здесь ярко выступает взаимодействие формы и краски. Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого, опять же треугольник зеленого, круг желтого, квадрат синего и т. д. Все это совершенно различно действующие существа.

При этом легко заметить, что некоторые краски подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами и другими притупляются. Во всяком случае острые краски звучат по своему свойству сильнее в острых формах (например, желтые в треугольнике). Склонные к глубокому воздействию увеличиваются в своем воздействии круглыми формами (например, синее в кругу).

Так как число красок и форм безгранично, то безграничны и сочетания, а в то же время и воздействия. Этот материал неисчерпаем.

Форма в тесном смысле слова есть не более как отграничение одной плоскости от другой — таково ее определение со стороны внешней. Но так как все внешнее непременно скрывает в себе и внутреннее (выступающее наружно в более сильной или более слабой степени), то и каждая форма имеет внутреннее содержание. Итак, форма есть внешнее выражение внутреннего содержания. Таково ее определение со стороны внутренней.

Эти две стороны формы одновременно и ее две цели. А вследствие этого внешнее отграничение тогда безусловно целесообразно, когда оно наиполнейшим образом максимально выразительно выдвигает внутреннее содержание. Внешние формы, т.е. отграничение, которому в этом случае форма служит средством, может быть весьма различно.

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

1) форма служит либо, как отграничение, цели через отграничение вырвать материальный предмет из плоскости, т.е. фиксировать этот материальный предмет на плоскости, или 2) форма остается абстрактной, т.е. она не воплощается на плоскости реального предмета, но является всецело абстрактным существом. Такими абстрактными существами, ведущими как таковые свою жизнь, оказывающими свое влияние и свое воздействие, являются квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и неисчислимы прочие формы, делающиеся все более сложными и не поддающиеся математическому обозначению. Все эти формы — равноправные граждане духовной державы.

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

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

С другой стороны, в искусстве не может быть вполне материальных форм. Нет возможности вполне точно передать материальную форму: волей-неволей художник подчинен своему глазу, своей руке, которые в этом случае и являются более художественными, чем его душа, которая не желает выйти за пределы фотографических целей. Сознательный же художник, не могущий удовлетвориться протоколированием материального пред-

мета, непременно стремится придать изображаемому предмету выражение, что в свое время называлось идеализацией, потом стилизацией и завтра будет называться еще как-нибудь иначе. Эта невозможность и эта бесцельность (в искусстве) беспричинного копирования предмета, это стремление заимствовать у предмета его выразительность и есть те исходные точки, от которых в дальнейшем пути художник, оставляя в стороне литературную окраску предмета, начинает искать чисто художественные (так сказать, живописные) цели. Этот путь ведет к композиционному.

Чисто живописная композиция встречается в ее отношении к форме с двумя задачами:

во-первых: композиция всей картины;

во-вторых: создание единичных форм, стоящих друг к другу в различных комбинациях и подчиняющихся композиции целого. Так подчиняются в картине многочисленные предметы (реальные или, быть может, абстрактные) одной большой форме, причем она так изменяется, что становятся пригодными в этой именно форме и эту именно форму образуют. Тут единичная форма может быть индивидуально мало звучащей, она служит прежде всего созданию большой композиционной формы и должна быть рассматриваема, главным образом, как элемент этой формы. Эта единичная форма выстроена так, а не иначе, не потому, что ее собственный внутренний звук независимо от большой композиции так непременно требует, но преимущественно потому, что она призвана служить строительным материалом для этой композиции. Тут первая задача — композиция всей картины — является и конечной целью.

Так постепенно все более на первый план выступает в искусстве элемент абстрактного, который еще только вчера робко и едва заметно прятался за чисто материальными стремлениями.

Из этой трости, наконец, перевеса абстрактного естественен. Это естественно, так как, чем больше отодвигается назадний план органическая форма, тем больше само собой это абстрактное выступает на первый план и выигрывает в звучности.

Но, как уже упомянуто, остающееся органическое обладает своим внутренним звуком, который либо тождествен со второй составной частью той же формы (ее абстрактной частью) (простая комбинация обоих элементов), либо может быть и другой природы (сложная комбинация, что возможно, необходимо дисгармоническая комбинация). Во всяком случае, созвучание органического начала все же слышится, если даже это начало и загнано на самый задний план. А потому выбор реального предмета полон значения. Вдвое звучии (духовный аккорд) обеих составных частей формы органическая часть может поддержать абстрактную

часть (со- или противозвучием) или ей мешать. Предмет может образовать и только случайное звучание, которое, будучи замечено каким-нибудь другим, не вызовет существенного изменения основного звука.

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

Чем обнаженнее лежит абстрактное формы, тем чище и притом примитивнее звучит оно. Значит, в композиции, где телесное более или менее излишне, совершенно возможно в большей или меньшей степени без телесного обойтись и заменить его или чисто абстрактными, или телесными формами, но совершенно переложеными в абстрактные. В каждом случае этого переложения или этого компонования чисто абстрактной формы должно быть единственным судьей, указателем, весовщиком чувство. И естественно, чем больше употребляет художник эти абстрагированные или абстрактные формы, тем более он будет дома в их стране и тем глубже будет он вступать в эту область.

И совершенно так же ведомый художником зритель, постоянно становясь собирать все больше и больше знаний в абстрактном языке и им в конце концов овладевающий.

Вот мы стоим перед вопросом: не должны ли мы вообще пренебречь предметным, не пустить ли его на ветер, выбросивши его из наших запасов, и не брать ли только чисто абстрактное вполне обнаженным? Это — естественно навязывающийся вопрос, который через разложение призвука обоих элементов формы (предметного и абстрактного) сейчас же и упирается в ответ. Как каждое сказанное слово (дерево, небо, человек) рождает внутреннюю вибрацию, точно также и каждый пластично представленный предмет. Отнять у себя возможность возбуждения таких вибраций было бы насильно обеднять арсенал своих средств выражения. Так, по крайней мере, сегодня. Но и помимо этого сегодняшнего ответа поставленный выше вопрос разрешается тем ответом, который останется вечным для всех вопросов, начинающихся словом

«должно»: нет места этому «должно» в искусстве, которое вечно свободно. Как день от ночи, убегает от этого «должно» искусство.

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

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

Из этих последствий опять истекает дальше само собою новое последствие.

Нет ничего абсолютного. И в частности композиция форм, основанная на этой относительности, зависима: 1) от изменчивости сопоставления форм и 2) от изменчивости каждой отдельной формы до мельчайших подробностей. Каждая форма так чувствительна, как облачко дыма: незаметнейшее, минимальнейшее сдвигание всякой ее части изменяет ее существенно. И это идет так далеко, что, быть может, легче тот же звук создать различными формами, чем возродить его повторением той же формы: вне возможности лежит действительно точное повторение. До той поры, пока мы особенно чувствительны только к целому в композиции, это обстоятельство имеет скорее теоретическую важность. Когда же люди получают через употребление более или во все абстрактных форм (которые будут лишены предметной интерпретации) более утонченную и более сильную восприимчивость, то это же обстоятельство будет все более выигрывать в своем практическом значении. Так будут, с одной стороны, расти трудности искусства, но одновременно будет вместе расти богатство форм, средств выражения количественно и качественно. Тогда отпадает сам собою и вопрос об искаженном рисунке или искаженной натуре и будет заменен другим, истинно художественным: насколько завуалирован или обнажен внутренний звук данной формы? Это изменение во взглядах поведет опять-таки еще дальше и к еще большему обогащению в средствах выражения, так как завуалирование является огромной силой в искусстве. Сочетания завуалированного с обнаженным образуют новые возможности в лейтмотивах композиций форм.

Без подобного развития в этой области композиция форм была бы невозможностью. Всякому, кого не достигает внутренний звук формы (телесной или, особенно, абстрактной), будет представляться подобная компоновка беспочвенным иллюзорным произволом. Именно воображаемо безрезультатное пере-

двигание единичных форм на плоскости картины представляется в этом случае бессодержательной игрою формами. Здесь снова мы наталкиваемся на тот же принцип, который мы и повсюду до сих пор находили как принцип чисто художественный, свободный от второстепенностей: принцип внутренней необходимости.

Если, например, черты лица или различные части тела сдвигаются, искажаются в жертву художественным целям, то приходится натолкнуться тут кроме чисто живописного вопроса и на анатомический, который и становится тормозом для живописного и навязывает посторонние соображения и расчеты. В нашем же случае все второстепенное отпадает само собою и остается только существенное — художественная цель. Именно эта воображаемо произвольная, а в действительности поддающаяся точному определению возможность сдвигания форм становится источником беспредельного ряда чисто художественных творений.

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

А краска, которая сама по себе дает материал к созданию контрапункта, которая сама в себе скрывает беспредельные возможности, краска в соединении с рисунком приведет к великому живописному контрапункту, благодаря которому и живопись дойдет до композиции и в качестве действительно чистого искусства получит возможность служить божественному. И все тот же непреложный проводник доведет ее до этой головокружительной высоты: принцип внутренней необходимости.

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

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

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

- 1) желание ритмичности и
- 2) симметрии.

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

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

наше трещинное противозвучие, или дис- или агармония и есть гармония нашей эпохи и что наш аритм есть ритм, наша асимметрия—симметрия, новсеэтобесконечноутонченное, обогащенное и полное яркого аромата наших нынче начавшихся времен.

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

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

Потому не только не безвредно, но непременно необходимо художнику знать исходную точку этих упражнений.

Эта исходная точка есть взвешивание внутренней ценности материала на великих объективных весах, т. е. исследование в нашем случае краски, которая, говоря вообще, непременно должна воздействовать на каждого человека.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Это воздействие увеличивается, если к нему добавить различие в светлоте и темноте: воздействие желтого увеличивается при просветлении (проще говоря, при введении белого), синего — при утемнении (при введении черного). Это обстоятельство приобретает еще большее значение, если вспомнить, что желтое имеет такую сильную склонность к светлоте (белому), что вообще очень темно-желтого не существует в мире. Значит, есть глубокое сродство у желтого с белым в физическом отношении, так же как и у синего и черного, так как синее может развить глубину, грани-

чащую с черным. Кроме этого физического сродства тут есть и моральное, которое во внутренней ценности резко разграничивает эти две пары (желтое и белое, с одной стороны, и синее и черное, с другой) и делает родственными по два члена из каждой пары (подробнее — при обсуждении белого и черного).

Если попробовать желтое (эту типично теплую краску) сделать холоднее, то оно впадает в зеленоватый тон и немедленно теряет в обоих своих движениях (горизонтальном и центробежном). Оно приобретает в этом случае несколько болезненный и сверхчувственный характер, как человек, полный стремления и энергии, которому внешними условиями ставятся препятствия в осуществлении его энергии и стремления. Синее как движение совершенно противоположно тормозит желтое, что и продолжается до той поры, пока при дальнейшем включении синего оба противоположные движения уничтожают друг друга взаимно и возникает полная недвижность и покой. Возникает зеленое.

То же случается и с белым, если его замутить черным. Оно теряет в постоянности, пока не возникает серое, которое по моральной ценности весьма подобно зеленому.

Нотольков в зеленом сокрыты, как парализованные силы, желтое и синее, которым опять может вернуться их активность. Более живая возможность спрятана в зеленом, чего совершенно нет в сером. Этой возможности тут нет, потому что серое состоит из красок, которые не обладают чисто активными (движущимися) силами, но оно состоит из бездвижного сопротивления, с одной стороны, и из беспроотивленной неподвижности (подобно в бесконечность уходящей стене бесконечной толщины и бездонной, беспредельной пропасти).

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

невыносимой глазу и душе силы и высоты. При этом повышении желтое звучит, как резкая труба, в которую все сильнее дуют, или как поднятый до большой высоты звук фанфар.

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

Этот дар углубленности встречаем мы в синем и точно так же сначала теоретически в его физических движениях: 1) от человека и 2) к центру. И точно так же в случае, если дать синему (влюбойгеометрическойформе) воздействовать на душу. Склонность синего к углублению так велика, что его интенсивность растет именно в более глубоких тонах и становится характернее внутренне. Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному. Это — краска и цвет неба так, как мы себе его представляем при звучании слова «небо».

Синее есть типично небесная краска. Очень углубленное синее дает элемент покоя. Очищенное до пределов черного, оно получает призыв человеческой печали.

Оно делается подобным бесконечному углублению в серьезную сущность, где нет конца и быть конца не может.

Переходя к светлоте, к чему у него меньше и склонности, оно приобретает более равнодушный характер и становится человеку далеким и безразличным как высокое голубое небо. И так, чем светлее — тем беззвучнее, пока не дойдет оно до беззвучного покоя — станет белым.

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

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

Идеальное равновесие в смешении этих двух во всем диаметрально противоположных красок дает зеленое. Горизонтальные движения взаимно уничтожаются. Так же уничтожаются взаимно центробежное и центростремительное. Это есть логическое последствие, легко достигаемое теоретически. Прямое же воздействие на глаз и через глаз на душу приводит к тому же последствию. Это обстоятельство давно известно не только врачам (специально глазным), но и всякому. Абсолютно-зеленое есть самая покойная краска среди всех других: никуда она не движется и не имеет призвука ни радости, ни печали, ни страсти. Она ничего не хочет, никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения благотворно действует на утомленных людей и их души, но после известного отдохновения может и прискучить. Писанные в зеленой гармонии картины — хорошее тому доказательство. Подобно тому как писанная в желтом картина постоянно лучеиспускает известную теплоту или писанная в синем кажется слишком охлаждающей (значит в обоих случаях активное действие), точно так зеленое действует только скучанием (пассивное действие), так как человек как элемент вселенной призван к постоянному, быть может, вечному движению. Пассивность есть самое характерное свойство абсолютно-зеленого, причем это свойство как бы надушено некоторою жирностью, самодовольством. Потому зеленое в царстве красок есть то же, что в царстве людей буржуазия: это есть бездвижный, собою вполне довольный, со всех сторон ограниченный элемент. Оно подобно жирной, здоровенной, бездвижно лежащей корове, способной лишь к жеванию и пережевыванию и глядящей на мир глупыми, тупыми глазами. Зеленое есть главный тон лета, когда природа уже пережила всю *Sturm-und Drangperiode*, весну, и погружена в самодовольный покой.

Если нарушить это равновесие абсолютно-зеленого, то оно поднимается либо к желтому, причем и оживляется, делается моложе, веселее: через введение желтого снова рождается активность. Опускаясь в глубины, при перевесе синего, зеленое начинает звучать иначе: оно делается серьезным и как бы вдумчивым. Издесь выступает активный элемент, но характер совершенно другого, чем при согревании зеленого.

При усветлении или утемнении зеленое сохраняет свой элементарный характер равнодушия и покоя, причем при усветлении повышается первый, при утемнении — второй звук, что и естественно, так как эти изменения достигаются белым и черным. Музыкально мне хотелось бы обозначить абсолютно-зеленое спокойными, растянутыми, средними тонами скрипки.

Эти две последние краски уже в общем определены. При дальнейшей характеристике белое, так часто определяемое как

«некраска» (особенно благодаря импрессионистам, для которых «нет белого в природе»), есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас. Великое молчание идет оттуда, подобное в материальном изображении холодной, в бесконечность уходящей стене, которой ни перейти, ни разрушить. Потому и действует белое на нашу психику, как молчание такой величины, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит как беззвучие, что в значительной мере соответствует музыкальной паузе, которая только временно преломляет развитие куса или содержания и не есть положительное завершение целого развития. Это молчание не мертво, но полно возможностей. Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть понято. Это есть нечто как бы молодое или, вернее, ничто, предшествующее началу, рождению. Быть может, так звучала Земля в белый период льдов.

И как некое ничто без возможностей, как мертвое ничто, когда солнце угаснет, как вечное молчание без будущего и надежды, звучит внутренне черное. Музыкально представленное, оно есть как бы вполне законченная пауза, за которой продолжение следует, как начало нового мира. Так как заключенное этою паузой на все времена кончено, образовано: круг замкнут. Черное есть нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвижное, как труп, лежащее за пределами восприятий всех событий и мимо которых проходит жизнь. Это молчание тела после смерти, конца жизни. Внешне черное — самая беззвучная краска, на которой поэтому всякая другая краска, как бы ни был слабее звук, звучит сильнее и определеннее. Не так, как на белом, на котором почти все краски мутятся в звуке, некоторые растекаются совершенно, оставляя по себе слабый, обессиленный звук.

Не напрасно белыми были выбраны одежды чистой радости и непорочной чистоты. Черными — одежды величайшей, глубочайшей печали и символ смерти. Равновесие обоих этих тонов рождает серое. Естественно, что так рожденная краска не может дать внешнего звука и движения. Серое беззвучно и бездвижно. Но эта неподвижность другого характера, чем покой зеленого, рожденного и лежащего между двумя активными красками. Потому серое есть безутешная неподвижность. И чем оно становится темнее, тем больше вырастает перевес безутешного и выступает удушающее. При освещении вступает как бы воздух, возможность дышать в этой краске, как бы там спрятана известная доля надежды. Подобное серое возникает при оптическом смешении зеленого и красного: оно возникает из духовного смешения самовольной пассивности и сильного активного пламенения.

Красное, так, как мы его мыслим, как ничем не ограниченный характерно-теплый цвет, воздействует внутренне, как жизненная, живая, беспокойная краска, не имеющая, однако, легко-мысленного характера во все стороны швыряющегося желтого, но при всей энергии и интенсивности обнаруживающая определенную ноту почти планомерной необыкновенной силы.

В этом кипении и пылании, главным образом в себе и очень мало в стороны, сказывается как бы мужественная зрелость.

Но это идеально-красное может претерпевать в действительности большие изменения, отклонения и различия. В материальной форме красное очень богато и разнообразно.

Стоит припомнить: сатурн, киноварь, английская красная, краплак от самых светлых до темнейших тонов! Эта краска являет свойство сохранять в значительной мере свой основной звук, выглядеть характерно теплой или холодной.

Светло-тепло-красное (сатурн) имеет некоторое сходство с средне-желтым (пигментно оно и обладает в значительной мере желтым) и возбуждает чувство силы, энергии, стремления, решимости, радости, триумфа (громкого) и т. д. Музыкально оно тоже напоминает звук фанфар, причем туба как бы призвучит — упрямый, навязчивый, сильный тон.

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

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

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

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

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

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

Подобно тому как оранжевое возникает через толкание красного к человеку, так же возникает через отталкивание его от человека фиолетовое, которое и имеет эту склонность удаления. Это в основе лежащее красное должно быть, однако, холодным, так как смешение красного тепла с синим холодом невозможно (и совершенно никаким техническим приемом) совершенно также, как и в области духовной.

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

Обе последние краски, возникающие из суммирования красного с желтым или синим, мало устойчивы в равновесии. При смешении их постоянно наблюдается их склонность терять рав-

новесие. Будто канатный плясун, постоянно балансирующий и ждущий опасности справа и слева. Где начинается оранжевое и кончается желтое, красное? Где граница фиолетового, строго отделяющая его от красного и синего?

Обе последние краски (оранжевая и фиолетовая) и есть четвертое, и последнее, противоположение в мире красочных простых, примитивных тонов, причем они стоят взаимно в физическом смысле, подобно двум тонам третьего противоположения (красное и зеленое), т. е. как дополнительные цвета.

Как огромный круг, как держащая зубами хвост свой змея (символ бесконечности и вечности), стоят перед нами шесть красок, образующие попарно три больших противоположения. Анаправо и налево—две великие возможности молчания: смерти и рождения.

Ясно, что все эти определения только простых красок весьма провизорны и грубы. Также и чувства, которые приводились здесь как обозначения красок (радость, печаль и т. д.). Эти чувства—только материальное состояние души. Красочные тона, подобно музыкальным, гораздо более тонкой природы, рождают гораздо более тонкие вибрации души, которым обозначения нет на нашем языке. Очень возможно, что каждый тон найдет современем это обозначение материальным словом, но всегда останется еще нечто, не вполне исчерпываемое словом, которое, однако, не есть только излишняя роскошь этого звука, но как раз именно его существенное. А потому слова были и будут только намеки, достаточно внешние обозначения красок. На этой невозможности существенное краски заменить словом или каким бы то ни было другим средством и покоится возможность монументального искусства. Здесь и следует искать среди богатств и разнообразных комбинаций именно ту, которая живет на только что установленном обстоятельстве. И именно тот же внутренний звук может быть в каждый миг достигнут различными искусствами, причем каждое из них, помимо этого основного звука, дает и свой, ему одному свойственный, существенный плюс и через то одарит общий внутренний звук таким богатством и такой мощью, которых никогда не достигнуть при участии лишь одного искусства.

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

Часто говорят о возможности замены одного искусства другим (или словом хотя бы в форме литературной), при которой и исчезла бы необходимость в разных искусствах. Но это совершенно не так на самом деле. Как уже было сказано, повторение точное одного и того же внутреннего звука различными искусствами невозможно. Но если бы даже это было возможно, то это повторение было бы, по крайней мере по внешности, иначе окрашено. А если бы даже и не так, т. е. если бы повторение различными искусствами одного и того же звука и было всегда совершенно тождественным (внешне и внутренне), то даже и подобное повторение не было бы излишним. Уже потому, что разные люди одарены разными искусствами активно и пассивно, т. е. как посылатели и восприимчики звука. А если бы и это было не так, то и тогда нельзя было бы попросту выкинуть повторность. Повторение того же звука, нагромождение сгущает духовную атмосферу, неизбежную для созревания чувств (даже и тончайшей субстанции) так же, как для созревания некоторых плодов неизбежно необходима сгущенная атмосфера теплицы. Некоторым примером может служить тут единичный человек, на котором повторенные действия, мысли, чувства (чужие, но получившие выражение) в конце концов отражаются мощным впечатлением и в том случае, если этот человек так же мало способен интенсивно впитать в себя единичные действия и т. д., как плотная материя первые капли дождя.

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

Другое сложное повторение есть то, при котором различные элементы участвуют в различных формах. В нашем случае — различные искусства (т. е. в реализованном и суммированном виде монументальное искусство). Этот вид повторения еще могучее при различной восприимчивости к различным искусствам:

одного достигает более музыкальная форма (на которую, за редчайшими исключениями, реагирует всякий человек), второго — живопись, третьего — литература и т. д. А кроме того, в различных искусствах скрытые силы в корне различны, так что желаемый результат повысится и у того же самого человека, если даже каждое искусство будет действовать за свой счет.

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

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

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

мешание и ненужность) всяких других гармонизирующих принципов.

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

В кн.: В.В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 1. М., 2001. С. 112–138.

Хлебников В.

Хлебников Велимир (настоящее имя – Виктор Владимирович; 1885–1922) – поэт, основатель русского футуризма, теоретик литературного авангарда. Родился в Зимней Ставке б. Астраханской губ. в семье ученого-естественника, орнитолога и лесоведа; в год рождения сына он занимал должность попечителя. С детских лет отец научил будущего поэта читать «книгу природы» – вести фенологические записи, собирать фаунистические коллекции, привлекал к участию в научных экспедициях (в Дагестан, на Урал). Мать, по образованию историк, привила ему вкус к литературе, живописи, музыке и истории.

По окончании гимназии, с 1903 г. Хлебников – студент физико-математического факультета Казанского университета, где изучал математику, биологию, физическую химию, кристаллографию. Параллельно своему естественнонаучному образованию увлекался различными аспектами гуманитарного знания: он погрузился в философию (особенно Платона, Лейбница и Спинозы – последнего читал на латыни), изучал японский язык, занимался литературой, живописью и музыкой (пробуя свои силы в разных видах художественного творчества). В 1904 г. поэт посылал свои литературные опыты М. Горькому. В 1905 г. тяжело пережил поражение России в войне с Японией и в первой революции как роковое историческое событие, требующее своей компенсации в будущем и глубокого осмысления в настоящем.

В 1908 г. Хлебников, вопреки надеждам отца и к сожалению своих профессоров, переехал в столицу и стал студентом Петербургского университета, где учился до 1911 г., так его и не окончив. В Петербурге увлекся поэтическим творчеством, сблизился с символистами (был завсегдаем «башни» Вяч. Иванова, посещал «Академию стиха» при новом журнале «Аполлон»); в этой поэтической среде был переименован в Велимира, однако так и не стал «своим» для символистов. В позднем символизме поэта привлекали интерес к мифологии, философии, русской истории и славянскому фольклору, широкие аллюзии с мировой культурой и многозначность поэтических образов. Органического сближения с акмеизмом, ставшего для него возможным благодаря «ученичеству» у М. Кузмина, тоже не получилось.

Расхождение Хлебникова с символистами и акмеистами объясняется различием их представлений о природе слова (языка) и времени (истории). Так, для символистов в отвлеченном слове были зашифрованы «вечные сущности» бытия; для акмеистов, искавших в эстетизированном слове «прекрасной ясности», самоценным было устремление к первозданной, «вещной» конкретике языка. При этом и для символизма, и для акмеизма была характерна апелляция к прошлому и к вечности, спроецированной ретроспективно. Хлебников же ориентировался на будущее, на волевое вторжение в реальность, на прогнозирование хода истории. Даже слово, язык не представлялись Хлебникову неизменными: язык становился предметом поэтического творчества, подчиненным фантазии и воле художника. Именно словотворчество поэта, ориентация звукового, ритмического и интонационного строя его поэзии на разговорную речь, его теория «самовитого слова»

стали источником поэтики нового течения русского постсимволизма – футуризма, позиционировавшего себя как «искусство будущего». Исключительное поэтическое новаторство, рожденное футуризмом, заключалось прежде всего в открытии феномена «заумного языка», своего рода воплощения беспредметности в словесном искусстве, некоего Абсолюта во отрицании культурных традиций и выражении природной стихийности. Границы между искусством и реальностью, культурой и природой Хлебниковым сознательно размывались.

В 1910 г. поэт покинул круг символистов, будучи сложившимся поэтом и мыслителем, со своей определенной эстетикой, художественным методом и собственным стилем. С 1908 г. он начал публиковаться в различных сборниках, по преимуществу авангардистской направленности. Вскоре познакомился с В. Каменским, через него с Д. Бурлюком и его братьями, М. Матюшиным и Е. Гуро. В апреле 1910 г. вышел сборник «Садок судей», с которого началось футуристическое движение в России. Сам поэт никогда не употреблял слово «футуризм», называя себя и своих единомышленников неологизмом «будетляне». В дальнейшем к группе футуристов присоединились Б. Лившиц, А. Крученых и В. Маяковский. Центральной фигурой движения стал Хлебников как носитель нового мироощущения и нового типа литературного творчества, представлявшего прорывом к будущему. Каждый очередной сборник футуристов был едва ли не наполовину заполнен произведениями – поэтическими и историко-софскими, не считая литературных манифестов, под которыми стояла подпись поэта, участвовавшего в их составлении.

Немаловажно, чем поисковые формы нового содержания в поэзии, Хлебников занимало прогнозирование будущего и выведение объективных и постоянных закономерностей истории. Так, программный футуристический сборник «Пощечина обществу во вкусу» (1912), наполненный эпатажными декларациями самоудовлетворяющего новаторства и отрицания всех предшествующих традиций, завершился – без всяких комментариев – таблицей с датами великих государственных потрясений, причем последней датой стоял 1917 год. Эта таблица, составленная самим поэтом, была результатом его математических расчетов, изложенных в книге «Учитель и ученик» (1912). Позднее, в 1919 г., он назвал это предсказание революционного крушения самодержавной России «блестящим успехом» своей историко-математической теории.

Одним из принципиально важных своих открытий Хлебников считал выведение числа «317», объяснявшего цикличность мировой и национальных историй, кратную 317 годам. Вообще поэтическая мифологизация чисел была органически близка поэту. Он называл себя «художником числа вечной головы вселенной». С мистикой числа 317 была связана утопическая идея Хлебникова (1916) – создания общества Председателей земного шара, представляющих различные отрасли знаний, творчества, деятельности (в количестве 317) и управляющих мировой культурой. Поэтизация и эстетизация истории были для Хлебникова способом беспредельного расширения границ эстетического и искусства, выходящего за пределы словесного и иного творчества. В то же время революционная Россия казалась ему первородной стихией слова, выполняющей свое всемирное предназначение – природное, историческое и поэтическое.

Стремясь слиться с природой и ходом истории, поэт вел кочевническую жизнь, не имея постоянного пристанища, не заботясь о сохранности своих рукописей. Жил в Петербурге, Москве, Харькове, Киеве, Ростове, Баку, Астрахани и др. городах. В 1916 г., будучи призван в царскую армию, служил солдатом запасного полка в Царицыне; в 1919 г. работал в Бакинском и Пятигорском отделениях РОСТА, в Политпросвете Волжско-Каспийского флота; в 1920–1921 гг. был с Красной армией на Кавказе и в Персии. Интерес к жизни и ее закономерностям, раскрывающимся в переломные моменты истории, двигал им и в его поэтическом творчестве, и в исторических изысканиях. Его постоянно занимали катаклизмы бытия, роль

насилия и разрушения в истории, формы и причины бурной активизации масс, их участия в историческом творчестве. Подобные катаклизмы поэтизировались Хлебниковым как тождество естественной, социальной и культурной истории. При этом личная судьба и поэтическая слава не занимали поэта, он смотрел на себя отрешенно – как на частицу природы и истории, слившихся в катастрофическом слове реальности.

Перед смертью, предсказанной Хлебниковым себе в 37 лет, он подготовил к публикации свои историко-математические исследования «Доски судьбы» (1922–1923), которым придавал особый смысл – поэтического пророчества. Умер поэт, завершая свои скитания, в д. Санталово Новгородской обл. лишенный медицинской помощи, в страшных мучениях.

И.В. Кондаков

Наша основа

§ 1. Словотворчество

Если вы находитесь в роще, вы видите дубы, сосны, ели... Сосны с холодным темным синеватым отливом, красная радость еловых шишек, голубое серебро березовой чащи там, вдали..

Но все это разнообразие листвы, стволов, веток создано горстью почти неотличимых друг от друга зерен. Весь лес в будущем — поместится у вас на ладони. Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. Если у вас есть водород и кислород, вы можете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек.

Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин», и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозеля — последней вершины химической мысли. Общественные деятели вряд ли учитывали тот вред, который наносится неудачно построенным словом. Это потому, что нет счетоводных книг расходования народного разума. И нет путейцев языка. Как часто дух языка допускает прямое слово, простую переменную согласного звука в уже существующем слове, но вместо него весь народ пользуется сложным иломким описательным выражением и увеличивает растрату мирового разума временем, отданным на раздумье. Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий? Это потому, что нет науки словотворчества.

Если б оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно

было бы построить новый мировой язык — поезд с зеркалами слов Нью-Йорк — Москва. Если имеем две соседние долины с стеной гор между ними, путник может или взорвать эту гряду гор, или начать долгий окружной путь.

Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка.

Заменяя в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания.

«Лысый язык» покрывает всходами свои поляны. Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце — такая же пылинка, как и все остальные звезды. И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца. И солнце ничем не отличается от других звезд. Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращение солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки. Так, слово зирь значит и звезды, и глаз; слово зень — и глаз, и землю. Но что общего между глазом и землей? Значит, это слово означает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова, одном из возможных, но самом близком к человеку. Может быть, зень значило зеркальный прибор, отражающий площадь. Или взять два слова ладья и ладонь. Звездное, выступающее при свете сумерек, значение этого слова: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы, как копьё, ударившее в латы. Таким образом, ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовой язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность.

Когда-то языки объединяли людей. Перенесемся в каменный век. Ночь, костры, работа черными каменными молотками. Вдруг шаги; все бросились к оружию и замерли в угрожающих осанках. Но вот из темноты донеслось знакомое имя, и сразу стало ясно: идут свои. «Свои!» — доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же соединял, как знакомый голос. Оружие — признак трусости. Если углубиться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке — карманный словарь.

Как устрашающие одежды для иноплеменников языки заслуживают участи тигров в захолустном зверинце, кои, собрав достаточно возгласов удивления, обмениваются впечатлениями дня: «А что вы думаете?» — «Я получаю два рубля в сутки». — «Это стоит!»

Можно подумать, что наука роковым образом идет по тому пути, по которому уже шел язык. Мировой закон Лоренца говорит, что тело сплющивается в направлении, поперечном давлению. Но этот закон и есть содержание «простого имени» Л: значит ли Л-имя лямку, лопасть, лист дерева, лыжу, лодку, лапу, лужу ливня, луг, лежанку — везде силовой луч движения разливается по широкой поперечной лучу поверхности, до равновесия силового луча с противосилами. Расширившись в поперечной площади, вековой луч делается легким и не падает, будет ли этот силовой луч весом моряка, лыжебежца, тяжестью судна на груди бурлака или путем капли ливня, переходящей в плоскость лужи. Знал ли язык про поперечное колебание луча, луч-вихрь?

Знал ли, что R делается $R\sqrt{1-\frac{V^2}{C^2}}$,

где V — скорость тела, C — скорость света?

По-видимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его. Иногда он может служить для решения отвлеченных задач. Так, попытаемся с помощью языка измерить длину волн добра и зла. Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Его «я» совпадает с жизнью света. Сквозь нравы сквозит огонь. Человек живет на «белом свете» с его предельной скоростью 300 000 километров и мечтает о «том свете» со скоростью большей скорости света. Мудрость языка шла впереди мудрости наук. Вот два столбца, где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят как световое явление, здесь человек — часть световой области.

«Тот свет»	«Начало относительности»
Тело, туша	Тень
Тухнуть в смысле разложения тела	Тухнуть в смысле исчезновения огня
Воскресать	Кресало и огниво
Дело, душа	День
Молодость, молодец	Молния
Грозный	Гроза
Солодка, сладость	Солнце(солнция)
Сой, семья, сын, семя	Сиять, солнце
Темя, тыл, тело	Тиять
Черти	Черный цвет

Мерзость	Мерзнуть
Стыд	Стужа
Холостой	Холод
Жить	Жечь
Пекло — место грешников	Печь
Пылкий	Пламя
Горе	Гореть
Грех	Гореть, греть
Ясный ум	Яски (звезды)
Ярость	Яркое пламя
Искренний	Искра
Святой, «светик»	Свет
Злой	Зола

Если свет есть один из видов молнии, то этими двумя столбцами рассказана молнийно-световая природа человека, а следовательно, нравственного мира. Еще немного — и мы построим уравнение отвлеченных задач нравственности, исходя из того, что начало «греха» лежит на черном и горячем конце света, а начало добра — на светлом и холодном. Черные черти — боги пекла, где души грешников, не есть ли они волны невидимого теплого света?

Итак, в этом примере языкознание идет впереди естественных наук и пытается измерить нравственный мир, сделав его главой ученья о луче.

Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем слово *дворяне*, мы можем построить слово *творяне* — творцы жизни. Или, если мы знаем слово *землероб*, мы можем создать слово *времяпахарь*, *времяроб*, т. е. назвать прямым словом людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву. Возьмем такие слова: *миропахарь* или *нраво*, или *нравда* (...). Вы замечаете, как здесь, заменой пбуквой *н*, мы перешли из области глагола *править* в область владений *нравиться*. Также возможны слова *нравитель*, *нравительство* (...).

Слову *боец* мы можем построить *поец*, *ноец*, *моец*. Именам рек *Днепр* и *Днестр* — поток с порогами и быстрый поток — можем построить *Мнепр* и *Мнестр* (Петников), быстро струящийся дух личного сознания и струящийся через преграды «пр»; красивое слово *Гнестр* — быстрая гибель; или *волестр*: народный волестр — или *огнепр* и *огнестр*, *Снепр* и *Снестр* — от сна, сниться. «Мне снился снестр...» Есть слово *я*, и есть слово *во мне*, *меня*. Здесь можем возродить (...) — разум, от которого исходит слово. Слову *вервие* мыслимо *мервие* и *мервый* — умирающий; немервый — бессмертный. Слово *князь* дает право на жизнь *мнязь* —

мыслитель и *лнязь*, и *днязь*. Звук, похожий на звук. *Звач* тот, кто зовет. Правительство, которое хотело бы опереться только на то, что оно нравится, могло бы себя назвать *нравительством*. *Нравда* и *правда*. Слову *ветер* отвечает *петер* от глагола *петь*: «Это ветра ласковый петер...» Слову *земец* соответствует *темец*. И обратно: *земена*, *земьянин*, *земеса*; слово *бритва* дает право построить *мритва*, орудие смерти. Мы говорим: он *хитер*. Но мы можем говорить: он *битер*. Опираясь на слово *бивень*, можем сказать *хивень*. «Хивень полей — колос...»

Возьмем слово *лебедь*. Это звукопись. Длинная шея лебедя напоминает путь падающей воды; широкие крылья — воду, разливающуюся по озеру. Глагол *лить* дает *лебу* — проливаемую воду, а конец слова — *ядь* напоминает *черный* и *чернядь* (название одного вида ауток). Стало быть, мы можем построить — *небеди*, *небязеский*: «В этот вечер за лесом летела чета небедей».

Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику. Слово *цветы* позволяет построить *мветы*, сильное неожиданностью. *Моложава*, *моложавый* дает слово *хорошава*: «хорошава весны»; «Эта осень опять холожава». (Борозда), праздник — *морозда*, *мраздник*. Если есть *звезды*, могут быть *мнезды*. «И мнезды меня озаряют». *Чудо* и *чудеса* дает слова *худеса*, *временеса*, *судеса*, *инеса*. «Но врачесо замирной воли... и инеса седых времен, и тихеса — в них тонет поле, — и собеса моих имен». «Так инесо сотворгалось в трудеса». *Полон* строит *молон*. Подобно слову *лихачи*, воины могут иметь имя *мечачи*. *Трудавец*, *груздь*, *трусть*.

Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка. Другой путь словотворчества — внутреннее склонение слов. Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Вещи, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения.

§2. Заумный язык

Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на вре-

мя игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово солнце в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его наместнику в языке. Но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово солнце, то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулаке мирового пространства. Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки — живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, — участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы — просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков ввольном порядке, например: *бобэоби* или *дыр бул щ(ы)л*, или *Манч! Манч!* (или) *чи брео зо!* — то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее.

Если звуковая кукла *солнце* позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных, всякими дательными падежами, на которые никогда бы не согласилось настоящее солнце, то те же тряпочки слов все-таки не дают куклы солнца. Но все-таки это те же тряпочки, и как таковые они что-то значат. Но так как прямо они ничего не дают сознанию (не годятся для игры в куклы), то эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком. Заумный язык — значит находящийся за пределами разума. Сравни *Зареч(ь)е* — место, лежащее за рекой, *Задонщина* — за Доном. То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным. Но есть путь сделать заумный язык разумным.

Если взять одно слово, допустим, *чашка*, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком *Ч* (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат,

и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением Ч. Сравнивая эти слова на Ч, мы видим, что все они значат «одно тело в оболочке другого»; Ч — значит «оболочка». И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой наосознанной нами азбуке — новым искусством, упорога которого мы стоим.

Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1) Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2) Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка.

Если взять слова *чаша* и *чёботы*, то обоими словами правит, приказывает звук Ч. Если собрать слова на Ч: чулок, чёботы, черевики, чувяк, чуни, чуп(а)ки, чехол и чаша, чара, чан, челнок, череп, чахотка, чучело, — то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела (ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда чара как волшебная оболочка, сковывающая волю очарованного — воду по отношению чары, отсюда чаять, то есть быть чашей для вод будущего. Таким образом Ч есть не только звук, Ч — есть имя, неделимое тело языка.

Если окажется, что Ч во всех языках имеет одно и то же значение, то решен вопрос о мировом языке» все виды обуви будут называться *Че* ноги, все виды чашек — *Че* воды, ясно и просто. Во всяком случае хата значит хата не только по-русски, но и по-египетски; В в индоевропейских языках означает «вращение». Опираясь на слова *хата*, *хижина*, *халупа*, *хутор*, *храм*, *хранилище*, — мы видим, что значение (Х) — «черта преграды между точкой и движущейся к ней другой точкой». Значение В в вращении одной точки около другой неподвижной. Отсюда — *вир*, *вол*, *ворот*, *вьюга*, *вихрь* и много других слов. *М* — «деление одной величины на бесконечно малые части». Значение *Л* — «переход тела, вытянутого вдоль оси движения, в тело, вытянутое в двух измерениях, поперечных пути движения». Например, *площадь лужи* и *капля ливня*, *лодка*, *лямка*. Значение *Ш* — «слияние поверхностей, уничтожение границ между ними». Значение *К* — «неподвижная точка, прикрепляющая сеть подвижных». Таким образом заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют.

Утверждение азбуки

Слова на *Л*: *лодка*, *лыжи*, *ладья*, *ладонь*, *лапа*, *лист*, *лопух*, *лопасть*, *лепесток*, *ласты*, *лямка*, *искусство лета*, *луч*, *лог*, *лежанка*,

проливать, лить... Возьмем пловца на лодке: его вес распределяется на широкую поверхность лодки. Точка приложения силы разливается на широкую площадь, и тяжесть делается тем слабее, чем шире эта площадь. Пловец делается легким. Поэтому *Л* можно определить как уменьшение силы в каждой данной точке, вызванное ростом поля ее приложения. Падающее тело останавливается, опираясь на достаточно большую поверхность. В общественном строе такому сдвигу отвечает сдвиг от думской России к советской России, так как новым строем вес власти разлит на несравненно более широкую площадь носителей власти: пловец—государство—(опирается) на лодку широкого народовластия.

Итак, каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя. Что же касается гласных звуков, то относительно *Ои Ы* можно сказать, что стрелки их значений направлены в разные стороны и они дают словам обратные значения (*войти* и *выйти*, *сой*—роди *сый*—особь, неделимое; *бо*—причина и *бы*—желание, свободная воля). Но гласные звуки менее изучены, чем согласные.

§3. Математическое понимание истории.

Гамма бюджетянина

Мы знаем про гаммы индусскую, китайскую, эллинскую. Присущее каждому из этих народов свое понимание звуковой красоты особым звукорядом соединяет колебание струн. Все же богом каждого звукоряда было число. Гамма бюджетянина особым звукорядом соединяет и великие колебания человечества, вызывающие войны, и удары отдельного человеческого сердца. Если понимать все человечество как струну, то более настойчивое изучение дает время в 317 лет между двумя ударами струны. Чтобы определить это время, удобен способ изучения подобных точек. Перелистаем страницы прошлого. Мы увидим, что законы Наполеона вышли в свет через 317.4 после законов Юстиниана — 533 год. Что две империи, Германская — 1871 год, и Римская — 31 год, основаны через 317.6 одна после другой. Борьба за господство на море острова суши Англии и Германии в 1915 году за 317.2 до себя имела великую войну Китая и Японии при Хубилай-хане в 1281 году. Русско-японская война 1905 года была через 317 лет после Англо-испанской войны 1588 года. Великое переселение народов в 376 году за 317.11 до себя имело переселение индусских народов в 3111 году (эра Кали-юга). Итак, 317 лет — непризрак, выдуманный большим воображением, и не бред, но такая же весомость, как год, сутки земли, сутки солнца..

Гамма состоит из следующих звеньев: 317 дней, сутки, 237 секунд, шаг пехотинца или удар сердца, равный ему во вре-

мени, одно колебание струны А и колебание самого низкого звука азбуки — У. Пехотинец германской пехоты по военному уставу должен делать 81 или 80 шагов в минуту. Следовательно, в сутки он сделает 365.317 шагов, то есть столько шагов, сколько суток содержится в 317 годах — времени одного удара струны человечества. Столько же делает ударов среднее женское сердце. Разделив это время одного шага на 317 частей, получим 424 колебания в секунду, то есть одно колебание струны Л. Эта струна есть как бы ось звучащего искусства. Приняв средний удар мужского сердца в 70 ударов в секунду и допустив, что этот удар есть год, которому нужно найти день, находим день в колебании той же струны А: в среднем ударе мужского сердца оно содержится 365 раз. Эта гамма сковывает в один звукоряд войны, года, сутки, шаги, удары сердца, то есть вводит нас в великое звуковое искусство будущего. Струна А в средневековом немецком строе и французском несколько не совпадает, но это не меняет положения дела. Звук У по исследованиям Щербы делает 432 колебания в секунду. Если взять ряд: 133.225 лет для колебаний материков, понимаемых как плоские струны, 317 лет для колебаний струны войны, год, 317 дней для жизни памяти и чувств, сутки, 237 секунд, $1/80$ и $1/70$ части минуты и $1/439$ и $1/426$ части секунды, — то перед нами будет цепь времен $a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_{n-1}, a_n$, связанных по такому закону: a_n в 365 или в 317 раз менее a_{n-1} . Этот ряд убывающих времен и есть Гамма Будетлянина. Вообразите парня с острым и беспокойным взглядом, в руках у него что-то вроде балалайки со струнами. Он играет. Звучание одной струны вызывает сдвиг человечества через 317. Звучание другой — шаги и удары сердца, третья — главная ось звукового мира. Перед вами будетлянин со своей «балалайкой». Наней прикованный к струнам трепещет призрак человечества. А будетлянин играет, и ему кажется, что вражду стран можно заменить ворожкой струн.

Когда наука измерила волны света, изучила их при свете чисел, стало возможным управление ходом лучей. Эти зеркала приближают к письменному столу вид отдаленной звезды, дают доступные для зрения размеры бесконечно малым вещам, прежде невидимым, и делают из людей по отношению к миру отдельной волны луча полновластных божеств. Допустим, что волна света населена разумными существами, обладающими своим правительством, законами и даже пророками. Не будет ли для них ученый, прибором зеркал правящий уходом волн, казаться всемогущим божеством? Если на такой волне найдутся свои пророки, они будут прославлять могущество ученого и льстить ему: «Ты дыхнешь, и двинешь океаны! Речешь, и вспять они текут!»; будут грустить, что это им недоступно.

Теперь, изучив огромные лучи человеческой судьбы, волны которой населены людьми, а один удар длится столетия, человеческая мысль надеется применить и к ним зеркальные приемы управления, построить власть, состоящую из двояковыпуклых и (двояко)вогнутых стекол. Можно думать, что столетние колебания нашего великанского луча будут так же послушны ученому, как и бесконечно малые волны светового луча. Тогда люди сразу будут и народом, населяющим волну луча, и ученым, управляющим ходом этих лучей, изменяя их путь по произволу. Конечно, это задача грядущего времени. Наша задача только указать на закономерность человеческой судьбы, дать ей умственное очертание луча и измерить во времени и пространстве. Это делается для того, чтобы перенести законодательство на письменный столученого, а рухнувшее дерево тысячелетнего римского права заменить уравнениями и числовыми законами учения о движениях луча. Нужно помнить, что человек в конце концов молния, что существует большая молния человеческого рода — и молния земного шара. Удивительно ли, что народы, даже не зная друг друга, связаны один с другим точными законами?

Например, есть закон рождений подобных людей. Он гласит, что луч, гребни волн которого отмечены годом рождения великих людей с одинаковой судьбой, совершает одно свое колебание в 365 лет. Так, если Кеплер родился в 1571 году и его жизнь, посвященная доказательству вращения Земли около Солнца, в целом была высшей точкой европейской мысли за ряд столетий, то за 365.3 до него, в 476 году родился «вершина индусской мысли» Ариабхата, провозгласивший в стране йогов то же самое вращение Земли. Во времена Коперника смутно знали про Индию и, если бы люди не были молниями, закономерно связанными друг с другом, было бы удивительно это рождение Кеплера с тем же самым жизненным заданием, что и у Ариабхаты, через закономерный срок. Так же величайший логик Греции Аристотель, попытавшийся дать законы правильного разума, искусства рассуждать, родился в 384 году за 365.6 до Джона Стюарта Милля, 1804. Милль — величайший логик Европы, собственно, Англии. Или возьмем имена Эсхила, Магомета (сборник стихов, Коран), Фирдуси, Гафиза. Это — великие поэты греков, арабов и персов, одни из тех людей, которые рождаются только раз навсем протяжении судьбы данного народа. Это — летучий голландец одной и той же судьбы в морях разных народов. Возьмите года их рождения: 525 до Р. Х., 571 после Р. Х., 935 и 1300 год — четыре точки во времени, разделенные всплеском во(лн)ы в 365 лет. Или мыслители: Фихте, 1762, и Платон, 428, за 365.6 лет до него, то есть за шесть ударов рока. Или основатели классицизма: Конфуций, 551 до Р. Х., и Ра-

син, 1639. Здесь связаны шестью мерами Франция и седой Китай; мы воображаем брезгливую улыбку Франции и ее «Фидонк»: не любит Китая. Эти данные указывают на поверхностность понятия государства и народов. Точные законы свободно пересекают государства и не замечают их, как рентгеновские лучи проходят через мышцы и дают отпечаток костей: они раздевают человечество от лохмотьев государства и дают другую ткань — звездное небо.

Вместе с тем они дают предвидение будущего не с пеной на устах, как у древних пророков, а при помощи холодного умственного расчета. Сейчас, благодаря находке волны луча рождения, не шутя можно сказать, что в таком-то году родится некоторый человек, скажем, «некто», с судьбой, похожей на судьбу родившегося за 365 лет до него. Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия.

Вместе с тем происходит сдвиг в нашем отношении к времени. Пусть время есть некоторый ряд точек $a, b, c, d...$ т. До сих пор природу одной точки времени выводили из природы ее ближайшей соседки. За мышлением этого вида было спрятано действие вычитания; говорилось: точки a и b подобны, если $a - b$ возможно более близко к нулю. Новое отношение к времени выводит на первое место действие деления и говорит, что дальние точки могут быть более тождественны, чем две соседние, и что точки m и n тогда подобны, если $m - n$ делится без остатка на u . В законе рождений $u = 365$ годам, в лице войн $u = 365 - 48 = 317$ годам. Начала государств кратны 413 годам, то есть $365 + 48$; так, начало России в 862 году — через 413 после начала Англии, 449 год; начало Франции, 486, через (413.3) после начала Рима в 753 году. Этим понятием время необыкновенно сближается с природой чисел, то есть с миром прерывных, разорванных величин. Мы начинаем понимать время как отвлеченную задачу деления при свете земной обстановки. Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество.

Изумительно, что и человек как таковой носит на себе печать того самого счета. Если Петрарка написал в честь Лауры 317 сонетов, а число судов во флоте часто равно 318, то и тело человека содержит в себе 317.2 мышц = 634, (или) 317 пар. Костей в человеке $48.5 = 240$, поверхность кровяного шарика равна поверхности земного шара, деленной на 365 в десятой степени.

1) Стекла и чечевицы, изменяющие лучи судьбы,— грядущий удел человечества. Мы должны раздвоиться: быть и ученым, руководящим лучами, и племенем, населяющим волны луча, подвластного воле ученого.

2) По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государства и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны.

3) Пусть человек, отдохнув от станка, идет читать клинопись созвездий. Понять волю звезд— это значит развернуть перед глазами всех свиток истинной свободы. Они висят над нами слишком черной ночью, эти доски грядущих законов, и не в том ли состоит путь деления, чтобы избавиться от проволоки правительств между вечными звездами и слухом человечества. Пусть власть звезд будет беспроводной.

Один из путей— Гамма Будетлянина, одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца.

Май 1919

*В кн.: В. Хлебников. Творения. М., 1986.
С. 624–632*

Бретон А.

Бретон Андре (1896–1966) — французский писатель и художник, основоположник сюрреалистического движения и бессменный лидер группы сюрреалистов. Создатель теории автоматического письма. Эстетика и этика для него — неразсторжимое целое: автоматическое письмо и «объективная случайность», побуждающая человека прислушиваться к подаваемым ему звукам, определяют творческий, визионерский характер художественного творчества. С эволюцией его эстетических интересов от поэтики к природе творческого процесса, модернистской концепции поэтической жизни связана смена литературных пристрастий: от Ш. Бодлера к С. Малларме, П. Валери, А. Рембо, к символизму, затем — к Лотреамону и А. Жарри, позже — к Г. Апполинеру, П. Реверди, Л. Арагону. Как студент-медик, Бретон увлекается учением З. Фрейда. В психоанализе его привлекает прежде всего метод свободных ассоциаций, находящий поэтическое воплощение в идеях стихотворения как эманации человеческой жизни. В этом плане его интересуют слуховые галлюцинации Малларме. В годы Первой мировой войны он испытывает шок от высочайшего поэтического качества спонтанных словесных ассоциаций душевнобольных, что побуждает его прервать данный психоаналитический эксперимент. Однако обретенный опыт не проходит бесследно для эстетики сюрреализма: «Вспомним сначала об аксиоме, что для поэзии, начиная с некоторого уровня, абсолютно несущественно душевное здоровье поэта. Поэзия обладает привилегией простирать свое царство далеко за узкие рамки рассудка. Для нее нет ничего хуже банальности и согласия всех со всеми. Современ Рембо и Лотреамона мы знаем, что самые прекрасные песни — часто и самые запутанные. «Аврелия» Нерваля, поздние стихи Гёльдерлина, арльские полотна Ван Гога есть именно то, что мы более всего ценим в их творчестве. Эти произведения не остались в подсознании, «бред» освободил их, и, как бы подхваченные воздушным потоком, они достигли наших сердец» (Бретон А. Говоря об Арто). Галлюцинаторно-сновидческий характер творчества как сна наяву — одна из магистральных идей Бретона.

В 1924 г. Бретон создает группу сюрреалистов и публикует первый «Манифест сюрреализма», определяющий сюрреализм как переход поэта-мечтателя от реальному чудесному посредством автоматического письма. Он руководит журналами «Литература», «Сюрреалистическая революция», «Сюрреализм на службе революции», сотрудничает с журналом «Минотавр». В 1929 г. выходит в свет «Второй манифест сюрреализма», в котором все отчетливее начинается звучать тема леворадикальной политической ангажированности, анархического бунтарства. Работа Бретона «Второй манифест сюрреализма» (Second manifeste du surréalisme) вышла в 1930, через шесть лет после опубликования первого «Манифеста сюрреализма». По своему тону и настроению она существенно отличается от предшествующего манифеста: значительная часть текста отведена здесь прямой, зачастую скандальной полемике с истинными и мнимыми «отступниками, предававшими» идеи сюрреализма, много места отдано резким, сиюминутным выпадам против прежних соратников. Как признавался сам Бретон в письме П. Элюару (конец

1928 г.), это время было для него периодом «деморализации», периодом разочарования в людях, разочарования, доходившего порой до отчаяния и чрезмерной подозрительности. Вместе с тем наряду с развитием прежних теоретических идей, время, разделявшее «Первый» и «Второй» манифесты, было и временем практической проверки многих положений сюрреализма, временем воплощения их в художественной практике. Все это, конечно же, нашло свое отражение в тексте. Однако новым, пожалуй, неожиданным моментом стала перемена отношения Бретона к социальным проблемам. Во «Втором манифесте» он прямо заявляет, что принятие сюрреализма как теоретической установки творчество предполагает одновременно принятие основных положений марксизма. С точки зрения Бретона, союз сюрреализма и марксизма — это не просто тактическое соглашение; курс на социалистическую революцию, на его взгляд, соответствует глубинным установкам сюрреализма на анархическое разрушение и последующее преобразование реальности (не только и не столько реальности художественного текста как парадигмы творческого результата вообще, но и бытийной реальности окружающего мира и внутреннего мира художника). Как ни странно, эта открывшаяся ориентация некоторых ветвей сюрреализма на марксистскую теорию в конечном итоге внесла в сюрреалистическую среду прежде несвойственный ей элемент этизирующего сознания, требование и вменение этических оценок; отсюда, пожалуй, и та несколько смущающая страстность, с которой Бретон, прежде отказывавшийся признавать власть законов и правил над свободной душой (и поведением) раскрепощенного художника-сюрреалиста, вдруг начинает исповедовать этический ригоризм, обрушиваясь на своих бывших друзей с моральными обличениями их истинных и мнимых пороков.

Судя по высказываниям и письмам самого Бретона, «Второй манифест сюрреализма» был закончен в ноябре–декабре 1929 года. Первый вариант работы был опубликован 15 декабря 1929 года в 12-м номере журнала «L'Évolution surréaliste», в котором он занимает 17 первых страниц. Однако после того, как 15 января 1930 года Рибемон-Дессень, Превер, Кено, Витрак, Лейрис, Деснос, Батай, Барон, Алехо Карлентьер и другие опубликовали памфлет «Труп», направленный против Бретона, тот дополнил свой манифест серией полемических примечаний. Окончательный текст «Второго манифеста» был опубликован отдельной брошюрой в издательстве Симона Кра 25 июня 1930 года.

В книге «Сообщающиеся сосуды» (1932) выдвигается провокативная идея сближения фрейдизма с марксизмом на том основании, что психоанализ выявляет невыносимость действительности, побуждая к ее революционному преобразованию, марксизм же занимает в этом плане «синтетическую» позицию. Встреча с Л. Троцким в Мехико (1938) вдохновляет его на создание прокламации «За независимое революционное искусство», отстаивающей идею новаторства в искусстве, полной свободы художественного творчества.

На протяжении всей своей творческой жизни Бретон разрабатывает проблему нового художественного языка. Являясь приверженцем идеи художественного произвола, он отвергает классические критерии прекрасного — истинность, верность природе. Прекрасное по своей природе не статично, но конвульсивно. Источник образности — нереальность, а язык, воображение — ясновидца-эзотерика. Сюрреалистический образ — огромная преобразующая метафора реального мира. Воображение и есть подлинная реальность, «другая жизнь». Бретон наделяет поэзию онтологическим статусом, прометеевской миссией, видит в ней «имманентную метафизику». Письмо высвобождает и направляет в творческое русло жизненную энергию, которая неизбежно иссякла бы в случайных жизненных перипетиях. Источник тотального освобождения человека, радикального изменения жизни видится в языке, оказывающем воздействие на действительность. Бретон выдвигает идею полной субъективности творчества, вплоть до растворения его субъекта.

Стремление к все более естественному автоматизму воплощается в экспериментах с синтаксисом, завершающихся его «отменой». Отказ от традиционного денотативного представления об искусстве оказался созвучен постмодернистским тенденциям в эстетике XX в. Постмодернизм актуализировал бретоновский перенос акцента на проблемы телесности, желания; концепцию творчества как внелогической, галлюцинаторно-сновидческой, эротической грезы; идеи спонтанности, невменяемости творческого акта; бретоновскую концепцию черного юмора. Новую жизнь обрели также идеи онтологичности искусства, игровой сущности бытия.

Н.Б. Маньковская

Второй манифест сюрреализма

Несмотря на отдельные выступления каждого из тех, кто причислял или причисляет себя к сюрреализму, все в конце концов сойдется на том, что сюрреализм ни к чему так не стремится, как к тому, чтобы вызвать самый всеобъемлющий и серьезный *кризис сознания* интеллектуального и морального характера; при этом только достижение или недостижение такого результата может решить вопрос об историческом успехе или поражении сюрреализма.

С интеллектуальной точки зрения речь шла и еще продолжает идти о том, чтобы всеми доступными средствами доказать и любой ценой заставить осознать фиктивный характер старых антиномий, призванных лицемерно препятствовать всякому необычному возбуждению со стороны человека; это можно проделать, показав человеку либo скудный набор таких средств, либo побуждая его на самом деле ускользнуть от общепринятых ограничений. Ужас смерти, потусторонние кабаре, погружение в сон даже самого здорового рассудка, обрушивающаяся на нас стена будущего, вавилонские башни, зеркала неосновательности, непреодолимая стена грязноватого серебра мозгов — эти слишком увлекательные образы человеческой катастрофы остаются, возможно, всего лишь образами. Все заставляет нас верить, что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды определить наконец такую точку. Довольно уже этого, чтобы понять, сколь абсурдно придавать этой деятельности чисто разрушительный или чисто созидательный смысл: точка, о которой идет речь, уже *a fortiori* является точкой, где созидание и разрушение не могут противостоять друг другу. Ясно также, что сюрреализм не слишком-то

заботится о том, что происходит рядом с ним и именуется искусством или антиискусством, философией или антифилософией, — одним словом, всем, что не имеет своей целью уничтожение бытия в озаренных светом незрячих глубинах бытия с душой не льда, но огня. И в самом деле, чего ждать от сюрреалистического опыта всем тем, кто еще заботится о месте, которое они займут *в мире*? В том умственном пространстве, откуда можно лишь для самого себя затеять некий гибельный, но, думается, все же высший акт признания, уже не будет стоять вопрос о том, насколько успешными или непопулярными окажутся шаги сюрреалистов, — ведь они слышны лишь там, где сюрреализм, по определению, не способен что-либо воспринимать. Не хотелось бы отдавать решение этой проблемы в руки каких-либо других людей; если сюрреализм заявляет, что способен собственными методами вырвать мышление из-под власти все более сурового рабства, вновь поставить это мышление на путь, ведущий к полному постижению его изначальной чистоты. Уже этого достаточно, чтобы сюрреализм судили по тому, что он уже сделал и что ему еще остается сделать для исполнения своего обещания.

Во всяком случае, прежде чем перейти к проверке таких выводов, нужно определить, к каким же именно моральным добродетелям обращается сюрреализм, поскольку, как только он запускает свои щупальца в *жизнь* — причем, конечно же, отнюдь не случайно — *данного времени*, я тотчас же заполняю эту жизнь анекдотами, например о том, что небо передвигает стрелки часов, а холод порождает болезни; иначе говоря, я тотчас же начинаю говорить об этой жизни неким пошлым образом. Чтобы удержать изначальное измерение этой испорченной шкалы ценностей, надо начинать с крайней ступеньки аскетизма; дешевле нельзя откупиться. Из самого отталкивающего клокотания этих лишенных смысла представлений как раз и рождается, как раз и укрепляется желание выйти за пределы такого ущербного, абсурдного различия между прекрасным и безобразным, истинным и ложным, добром и злом. И поскольку именно от степени сопротивления идее добра зависит более или менее уверенный взлет духа, направленный к наконец-то ставшему пригодным для жизни миру, мы понимаем, что сюрреализм не боялся превратить в догму абсолютное восстание, полное неподчинение, саботаж, возведенный в правило; мы понимаем, что для него нет ничего, кроме насилия. Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы, взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе. И у кого ни разу не возникало желание покончить таким образом со всей этой ныне действующей мелкой системой унижения и оглуления, тот сам

имеет четко обозначенное место в этой толпе, и живот его подставлен под дуло револьвера*. По моему мнению, оправдание законности подобного акта никак нельзя считать несовместимым с верой в тот луч света, который сюрреализм пытается обнаружить в глубине нашего бытия. Я просто хотел вернуться к представлению о человеческом отчаянии, вне которого ничто не может оправдать подобной веры. Невозможно согласиться с одним, не принимая другого. И всякий, кто попытался бы принять такую веру, искренне не разделив отчаяния, быстро стал бы в глазах понимающих это чужаком. Похоже, что все меньше ощущается необходимость искать более ранние истоки того расположения духа, которое мы называем сюрреалистическим и которое так сосредоточено на себе самом; что же касается меня, то я вовсе не противлюсь тому, чтобы летописцы, — основательные и не очень, — выставляли его чем-то специфически современным. Я больше доверяю данному конкретному моменту, своей мысли, чем всей значительности, которую пытаются приписать законченному произведению или же человеческой жизни, завершившей свой срок. Решительно нет ничего бесплоднее этого постоянного вопрошания мертвецов: в самом деле Рембо перед смертью обратился в христианство, можно ли найти в завещании Ленина намеки на осуждение нынешней политики III Интернационала, верно ли, что невыносимое физическое и чисто интимное унижение послужило поводом для пессимизма Альфонса Рабба, совершил ли Сад в период правления Конвента контрреволюционный акт? Достаточно задаться подобными вопросами, чтобы осознать хрупкость и ненадежность свидетельств тех, кого уже больше нет.

Слишком много ловких плутов заинтересовано в успехе такого духовного мародерства, чтобы последовал за ним в этом.

* Я знаю, что две последние фразы доставят удовольствие определенному числу бумагомарателей, которые уже давно пытаются показать, что я сам себе противоречу. Вот как, значит, я говорю: «самый простой сюрреалистический акт...»? Ну так что ж! И в то время как одни, не слишком заинтересованные, пользуются случаем, чтобы спросить меня, «чего же я жду», другие уже кричат об анархии и пытаются сделать вид, будто застigli меня на месте преступления — в состоянии революционного неподчинения порядку. Нет ничего проще, чем лишить этих бедняг хотя бы жалкого эффекта. Да, верно, прежде чем я задамся вопросом о том, действительно ли данному существу присуще насилие, мне важно выяснить, способно ли оно к нему. Я верю в абсолютную ценность всевозможных проявлений неприятия — спонтанных или намеренных; и долго еще пред революционному терпению вдохновляется отнюдь не доводами о всеобщей действенности, о нет, есть иные доводы, перед которыми я склоняюсь — доводы, делающие меня глухим к воплю, что каждую минуту готово исторгнуть из нас чудовищное несоответствие между завоеванными потерянными, между дарованным и выстраданным. Ясно, что, называя этот акт самым простым, я не намереваюсь предпочитать его всем прочим из-за его простоты; придирайтесь ко мне на этом основании было бы так же глупо, как, уподобившись благонамеренному буржуа, спрашивать у всякого нонконформиста, почему он не кончает жизнь самоубийством, или же вопрошать всякого революционера, почему он не уезжает жить в СССР. Перейдем к другим доводам! Уже одного того, что некоторым очень бы хотелось, чтобы я исчез, или моей собственной естественной склонности к бунту должно быть достаточно, чтобы я самовлюбленно отказался «очистить помещение».

В том, что касается мятежа, никто из нас не должен ощущать недостатка в предках. Должен уточнить, что, по моему мнению, следует избегать культа отдельных людей, как бы велики они ни были на первый взгляд. За исключением одного — Лотреамона — я не вижу никого, чья жизнь не оставила бы какого-нибудь двусмысленного следа. Бесплезно продолжать спорить о Рембо: Рембо ошибался, Рембо хотел обмануть нас. Он виноват перед нами уже потому, что допустил толкования, недостойные его мысли, что не сделал так, чтобы его невозможно было интерпретировать в духе Клоделя. Еще хуже обстоит дело с Бодлером («О, Сатана...») и его «вечным правилом» жизни: «Творить каждое утро молитву Господу, хранителю всей силы и всей справедливости, молитву моему отцу, Мариете и По как заступникам». Конечно, я знаю: у каждого есть право противоречить самому себе, но в конце-то концов! Молитву Господу, молитву По? Этому Эдгару По, который в полицейских журналах сегодня справедливо именуется «мастером научных детективов» (начиная с Шерлока Холмса и кончая хотя бы Полем Валери...). Ну стыдно ли представлять интеллектуально соблазнительным образом некий тип полицейского, *всегда связанного с полицией*, не стыдно ли осчастливливать мир полицейским *методом*? Плюнем же, проходя мимо, на Эдгара По. Если благодаря сюрреализму мы без колебания отбрасываем представление о возможности только тех вещей, которые «есть» и если мы заявляем, что тем путем, который «есть», — мы можем показать его и помочь по нему следовать, — мы придем и к другому, который как принято считать, «не есть». Если нам не хватает слов, чтобы заклеить низость западного мышления, если мы не боимся войти в противоречие с логикой, если мы не готовы поклясться, что действие, совершенное во сне, несет в себе меньше смысла по сравнению с действием, совершенном в состоянии бодрствования, если мы неуверены даже в том, что все это вообще вот-вот не рухнет *со временем*: мрачный старый фарс, поезд, постоянно сходящий с рельсов, безумная пульсация, перепутанный клубок пожирающих друг друга и пожираемых тварей, если все это так, — как же можно ждать от нас хоть какой-нибудь нежности, хоть какого-нибудь терпения по отношению к механизму сохранения старого социального порядка, каким бы он ни был? Вот уж это поистине было бы единственным неприемлемым родом безумия с нашей стороны. Все годится, все средства хороши для разрушения прежних представлений *о семье, о родине, о религии*. В этом отношении позиция сюрреалистов уже, должно быть, хорошо известна; теперь нужно лишь, чтобы все знали, что она не допускает никаких сделок и соглашений. Те, кто считает своим долгом придерживаться ее, настойчиво подчеркивают это отрицание, — для того чтобы извлечь наибольшую

выгоду из всякого иного критерия ценностей. Они замечательно умеют пользоваться прекрасно разыгранными сожалениями, с которыми буржуазная публика, всегда готовая бесцельно прощать им эти «юношеские» промахи, встречает никогда не покидающее сюрреализм желание дико смеяться при виде французского флага, выплевывать свое отвращение в лицо *любого* священника и обращать против каждого случая соблюдения «первейших обязанностей» весьма болезненное оружие сексуального цинизма. Мы боремся всеми формами поэтического равнодушия, отвлеченного искусства, утонченного исследования, чистого рассуждения, мы не желаем иметь ничего общего ни с малыми, ни с великими накоплениями духа. Никакие измены, никакие отречения, никакие возможные предательства не помешают нам покончить с этой ерундой. Примечательно, впрочем, что, будучи предоставлены самим себе, люди, которые однажды вынудили нас оставить их в покое, тотчас же сбились со своего уверенного шага, тотчас же прибегли к самым жалким средствам, чтобы вернуть себе расположение защитников порядка, всех этих великих сторонников всеобщей уравниловки. Дело в том, что неуклонная верность обязательствам сюрреализма предполагает также бескорыстие, презрение к опасности, отказ от союзов, к которым, как в конце концов выясняется, вообще мало кто способен. И разве, если сюрреализм будет продолжать жить, у нас не сохранится реальная надежда на то, что останется хоть кто-то из тех, что первыми ощутили возможность найти обозначения, первыми осознали свое желание истины. Во всяком случае, теперь уже слишком поздно пытаться остановить прорастание этого зерна среди людей, слишком поздно пытаться заглушить его страхом и другими сорняками, которые всегда оказывались правы. Вот почему я поклялся себе, как о том свидетельствует предисловие к новому изданию «Манифеста сюрреализма» (1929), молча предоставить некоторое число индивидов их печальной судьбе, которую, как мне показалось, они вполне заслуживали: так обстояло дело с господами Арто, Карривом, Дельтеем, Жераром, Лэмбуром, Массоном, Супо и Витраком, поименованными в «Манифесте» 1924 года, равно как и позднее некоторыми другими. Поскольку первый из вышеупомянутых господ имел неосмотрительность пожаловаться на это, мне, вероятно, нужно вернуться к разъяснению своих намерений:

«Визложении «Манифеста сюрреализма», появившегося в «Непримиримом» 24 августа, — пишет г-н Арто, обращаясь в тот же «Непримиримый» 10 сентября 1929 года, — есть фраза, которая многое проясняет: «Г-н Бретон не счел необходимым внести исправления в переиздание своей работы, в особенности в том, что касается имен; подобное решение служит лишь к его чести, но

поправки появляются самисобою». То, что г-н Бретон обращается к понятию чести, чтобы осудить нескольких людей, к которым и относятся упомянутые поправки, объясняется сектантской моралью, до сих пор поразившей лишь немногих литераторов. Нужно оставить сюрреалистам эти их игры в бумажные списки. Впрочем, все, что связано с историей со «Сновидением», случившейся год тому назад, плохо вяжется со словом «честь».

Я бы поостерегся обсуждать с лицом, подписавшим это письмо, тот весьма четкий смысл, который я вкладываю в слово «честь». Разумеется, я не усмотрел бы ничего особенного в том, что некий актер в поисках выгоды и минутной славы решился на роскошную постановку одной из пьестуманного Стриндберга, к тому же пьесы, которой сам он не придает важного значения, — я не усмотрел бы в этом ничего особенного, если бы сам этот актер некоторое время тому назад не выдавал себя за человека мыслящего, человека, способного на гнев и даже на пролитие крови, если бы сам он, как это казалось при чтении отдельных страниц «Сюрреалистической революции», не сгорал от страстного желания сжечь все вокруг, восклицая, что ждет лишь «этого вопля духа, что возвращается к самому себе, решив в отчаянии смести с пути все преграды». Увы! Для него это была всего лишь очередная «роль» наряду с прочими, он поставил «Сновидение» Стриндберга оттого, что услышал, будто шведское посольство *заплатит* (г-н Арто знает, что я могу предоставить доказательства); он не мог не понимать, что это обстоятельство определяет моральную ценность задуманного им предприятия, но что стоило! Этот самый г-н Арто, которого я вижу теперь всегда в сопровождении двух полицейских у входа в «Театр Альфреда Жарри», г-н Арто, который натравил двадцать других шпикив на единственных друзей, что у него еще оставались, договорившись в комиссариате полиции об их аресте, — этот г-н Арто считает, что мне не пристало рассуждать о чести.

Уже по тому приему, который встретил наш критический очерк «Сюрреализм в 1929 году» в специальном номере журнала «Варьете», мы с Арагоном могли констатировать, что замечаемая нами ежедневная утрата стыда, позволяющая судить о моральном облике людей, а также легкость, с которой сюрреализм при первых признаках компромисса начинает *благодарить* того или иного оппонента, — все это менее чем когда-либо можно счесть лишь отражением вкусов негодяев-журналистов, для которых человеческое достоинство всегда было лишь объектом для зубоскальства. Да и можно ли требовать так много от людей в области, которая до последнего времени была под наименьшим присмотром; правда, тут возможны исключения романтического характера — мы гово-

рим от тех, что покончили с собой и о некоторых других. Зачем мы будем и дальше изображать из себя возмущенных? Один полицейский, несколько любителей красиво пожить, двое или трое писака, парочка неуравновешенных, один кретин, а теперь никто не может помешать тому, чтобы к ним присоединилась еще малая толика людей вполне здравомыслящих, твердых и честных, но которых могут причислить к одержимым; ну не правда ли, вот у нас сложилась забавная, безобидная команда, созданная по образу и подобию самой жизни, – команда людей, которым платят за пьесы, людей, зарабатывающих очки? [...]

Не знаю, уместно ли здесь отвечать на наивные возражения тех, кто, прикинув возможные победы сюрреализма в поэтической области, где тот начал проявляться на деле, сокрушаются, что он принимает участие в социальных столкновениях; по их мнению, этим он может лишь повредить себе. Это, без сомнения, признак лениности с их стороны или же скрытое желание, которое они пытаются нам передать. Вспомним, что Гегель установил раз и навсегда: *«В области морали, коль скоро та отличается от области общественной, существует лишь одно формальное убеждение, и если мы и упоминаем убеждение истинное, это происходит только для того, чтобы указать на различие и избежать путаницы, в которую мы можем угодить, рассчитывая убеждение таким, как им оно остается здесь, иначе говоря, рассматривая формальное убеждение, как если бы оно было убеждением истинным, тогда как последнее появляется впервые лишь в общественной жизни»* («Философия права»)¹. Процесс определения достаточности этого формального убеждения больше не может быть осуществлен любой ценой, к этому определению нельзя и стремиться любой ценой, поскольку, когда мы придерживаемся такого убеждения, это происходит вовсе не в силу чести, разума или доверия наших современников. И согласно Гегелю, нет такой идеологической системы, что могла бы, не подвергаясь угрозе неотвратимого краха, позволить себе пренебречь пустотой, которую заполняет в мышлении принцип воли, действующей исключительно ради себя самой и нацеленной единственно на размышление о себе самой. Когда я вспоминаю о том, что *верность* (в гегелевском смысле слова) может быть лишь функцией пронизательности субъективной жизни для жизни «субстанциальной» и что, каковы бы ни были в остальном их различия, эта идея не встретила никакого основательного сопротивления даже со стороны таких непохожих мыслителей, как Фейербах, который в конечном итоге пришел к отрицанию сознания в качестве особого свойства человека; таких, как Маркс, который был совершенно захвачен необходимостью до самого основания изменить внешние условия общественной жизни

ни; таких, как Гартман, который вынес из теории бессознательного ее сверхпессимистическими послылками некое новое вполне оптимистичное утверждение нашей воли к жизни; таких, как Фрейд, который все более и более настаивал на самоукреплении сверх-Я, — вот когда я вспоминаю об этом, мне кажется, что не будет ничего удивительного, если сюрреализм по мере своего развития займется и чем-то иным помимо решения некоей психологической проблемы, какой бы интересной та ни была. И я полагаю, что во имя признания такой настоящей необходимости мы неизбежно будем ставить перед собой наиболее резким образом вопрос о социальном режиме, под властью которого мы живем, — иначе говоря, ставить вопрос о приятии или неприятии этого режима. И во имя тех же целей будет более чем простительно заодно осудить тех перебежчиков из лагеря сюрреализма, для которых все здесь сказанное кажется слишком сложным или слишком возвышенным. Что бы они ни делали, какими бы криками лживой радости они сами ни приветствовали свое отступление, какой бы грубый обман они нам ни предлагали (а с ними и все те, кто утверждает, будто один режим стоит другого, поскольку человек тут так или иначе оказывается побежденным), они не заставят меня позабыть о том, что вообще не им, а, как я надеюсь, мне придется насладиться той высшей «иронией», которая применима ко всему, в том числе и к политическим режимам, — той иронией, которая окажется им недоступной, поскольку она находится по ту сторону, но предполагает в качестве предварительного условия *любой* возможный волевой акт, состоящий в прохождении полного цикла *лицемерия, правдоподобия, доброй воли и убеждения* (Гегель. «Феноменология духа»)².

Сюрреализм, коль скоро он намеренно вступает на путь осознания понятий реальности и нереальности, разума и бессмыслицы, рефлексии и внезапного побуждения, знания и «рокового» неведения, пользы и бесполезности и т. д., подобен по своей направленности историческому материализму по крайней мере в том, что он исходит из «колоссальной ликвидации»³ гегелевской системы. Мне кажется невозможным накладывать ограничения, скажем экономического плана, на деятельность мышления, определенно ставшего более гибким благодаря отрицанию и отрицанию отрицания. Как можно допускать, будто диалектический метод достоверно применим лишь при решении социальных проблем? Главное устремление сюрреализма состоит в том, чтобы отнюдь не для соперничества развить возможности его применения к наиболее непосредственной области сознания. Не в обиду будет сказано некоторым революционерам, чье мышление ограничено, но я действительно не понимаю, почему мы уклоняемся от постановки

проблем любви, сновидения, безумия, искусства и религии*. Ода, я не боюсь утверждать, что до сюрреализма тут не проводилось никакой систематизации, тогда как *диалектический метод* — в той форме, в которой мы его застали, то есть в *форме гегельянской*, — *оказался для нас неприменим*. Для нас речь также шла о необходимости покончить с идеализмом как таковым, и только создание слова «сюрреализм» могло гарантировать нам это; если уж вспоминать пример Энгельса, можно отметить, что говорилось о необходимости идти дальше ребяческих доказательств типа: «Роза — это роза. Роза — это не роза. И однако же, роза — это роза»⁴. Но, да простят мне это отступление о том, чтобы сохранить эту «розу» в плодотворном движении куда менее благодушных противоречий; тогда эта роза последовательно оказывается тем, что вначале имеет свое назначение в саду; тем, что занимает свое особое место в наших снах; тем, что невозможно отделить от «оптического букета»; тем, что может совершенно изменять свои качества, вступая в область автоматического письма; тем, что решил сохранить от розы художник в сюрреалистической картине; и, наконец, тем, что вновь возвращается в сад, но уже в совершенно ином виде. Отсюда далеко до какого-либо идеалистического мировоззрения, и мы вообще не стали бы даже его защищать, если бы могли надеяться, что перестанем служить мишенью для нападок первобытного материализма — нападков, которые одновременно исходят как от тех, кто из низкого консерватизма вовсе не желает прояснить отношения между мышлением и материей, равно как и от тех, кто в силу превратно понятого революционного сектантства и для вящего презрения вопрошающих смешивает такой материализм с материализмом, который, по мысли Энгельса, по сути отличен от него и определяется прежде всего как *интуиция мира*⁵, призванная быть испытанной и реализованной. Как он пишет, «в ходе развития философии идеализм становится неприемлемым и подвергается отрицанию со стороны современного материализма. Этот последний, представляющий собой отрицание отрицания, не выступает простым восстановлением прежнего материализма: к его прочным основаниям он добавляет все философское мышление и

* С недавних пор одним из методов, наиболее часто используемых против меня, стало искаженное цитирование. В качестве примера покажу, каким образом «Монд» рассчитывал извлечь пользу из такой фразы: «Утверждая, что он под тем же углом зрения, что и революционеры, рассматривает проблемы любви, сновидения, безумия, искусства и религии, Бретон имеет наглость писать...» Правда, как можно прочесть в следующем номере того же листка, «... в последнем номере «Сюрреалистическая революция» бросает нам обвинения. Ясно, что глупость этих людей совершенно не имеет границ». (В особенности с тех пор как они отклонили, — не удосужившись даже ответить вам, — ваше предложение сотрудничать в «Монде», не так ли? Но довольно об этом.) Точно так же один из создателей «Трупа» сурово осуждает меня за то, что я якобы написал: «Клянусь никогда больше не носить французскую форму». *Весьма сожалею, но это был не я.*

естественно-научные воззрения, выработанные в ходе эволюции за две тысячи лет, равно как и итог самой этой долгой истории». Мы также умеем встать в такое исходное положение, когда вся философия окажется для нас составленной позади. Думаю, это удел всех, кто придает реальности не только теоретическую значимость, и всех тех, для кого вопросом жизни и смерти становится умение страстно вызывать к этой реальности, как того желал Фейербах: наш удел — *полностью*, безоговорочно выказать (как мы это и делаем) нашу приверженность принципам исторического материализма, тогда как их — бросать в лицо ошеломленному интеллектуальному миру мысль о том, что «человек есть то, что он ест»⁶ и что будущая революция будет иметь больше шансов увенчаться успехом, коль скоро люди станут лучше питаться, — например, каким-то видом бобовых вместо картошки.

Наша приверженность принципам исторического материализма... Совершенно невозможно играть этими словами. Если бы это зависело только от нас самих, — я хочу сказать, при условии что коммунизм не будет видеть в нас всего лишь странных зверей, неизбежноносящих в его стройные ряды элементы ротозейства и подозрительности, — мы доказали бы, что с революционной точки зрения способны выполнить свой долг. К сожалению, подобная решимость интересует только нас самих: сам я, например, уже в течение двух лет не могу, как мне бы того хотелось — свободно и не привлекая излишнего внимания, — перешагнуть порог этого дома французской коммунистической партии, где так много отнюдь не лучших индивидов — полицейских агентов и других субъектов того же пошиба — имеют возможность вволю резвиться, как в трактире. Во время трех допросов, каждый из которых продолжался по несколько часов, я вынужден был защищать сюрреализм от ребяческого обвинения, согласно которому он по сути представляет собой политическое движение с выраженной антикоммунистической и контрреволюционной направленностью. Стоит ли говорить, что, исходя из изначальной направленности моих идей, я никак не могу ожидать такого со стороны моих собеседников. «Если вы марксист, — горланил примерно в то же время Мишель Марти⁷, адресуясь к одному из нас, — вам нет нужды быть сюрреалистом». Понятно, что в нынешних обстоятельствах отнюдь не мы сами выбрали для себя именование «сюрреалисты»: это обозначение шло впереди нас вопреки нашей воле, подобно тому как эйнштейн-анцев называли релятивистами, а фрейдистов психоаналитиками. Ну как тут не начать серьезно беспокоиться о подобном снижении идеологического уровня партии, недавно созданной и столь блестяще вооруженной двумя наиболее замечательными умами XIX века. Это слишком знакомая картина: то немногое, что я спо-

собен в этой связи извлечь из моего личного опыта, соответствует остальному. Меня попросили прочесть в ячейке на газовом заводе доклад о положении в Италии, пояснив, что мне следует опираться при этом исключительно на статистические данные (производство стали и т. д.), — и *самое главное*, чтобы там не было *никакой идеологии*. Я не смог.

Так что я примирился с тем, что в силу недоразумения — и только поэтому — в коммунистической партии меня сочли одним из самых нежелательных интеллектуалов. Однако мои симпатии слишком тесно связаны с теми *массами*, которые и будут совершать социальную Революцию, чтобы я мог огорчаться по поводу случайных последствий подобной неприятности. Единственное, с чем я не могу мириться, — это то, что благодаря конкретным возможностям самого *движения* некоторые известные мне интеллектуалы, чьи моральные принципы требуют определенной осторожности, безуспешно пытались заниматься поэзией, философией и переходили, наконец, к революционной агитации, причем благодаря путанице, которая там царит, им более или менее удавалось создавать такую иллюзию; для большего же удобства они поспешно и шумно начали отрицать все, что, подобно сюрреализму, давало им возможность наиболее ясно осмысливать собственные представления, равно как и вынуждало их отдавать себе отчет в собственной позиции и по-человечески ее оправдывать. Сознание — это ведь не флюгер, во всяком случае, не только флюгер. И совсем недостаточно просто осознать внезапно свой долг по отношению к определенной деятельности и совершенно не важно, если вследствие этого вы не в состоянии объективно показать, каким образом вы к этому пришли и в какой точке нужно было находиться, чтобы к этому прийти. И пусть мне не рассказывают обо всех этих внезапных революционных обращениях вроде обращений религиозных; некоторые ограничиваются тем, что приписывают это нам, добавляя, что сами предпочитают по этому поводу не высказываться. В этом смысле невозможны ни разрыв, ни непрерывность мышления. В противном случае тут пришлось бы проходить старыми переулочками милости... Я шучу. Но само собой разумеется, что мне на это в высшей степени наплевать. Ну что ж, я знаю человека; я имею в виду, что я вполне представляю себе, откуда он происходит, равно как отчасти могу судить и о том, куда он идет, — и вот вдруг по чьей-то прихоти вся надежная система соответствий оказывается напрасной и получается, что человек достигает чего-то совсем отличного от той цели, к которой он стремился! Неужели такое возможно? Разве это может быть, когда человеку, которого мы считали пребывающим в приятном состоянии личности, необходимо выйти из кокона своего мышления, коль скоро он

желает лететь на собственных крыльях? Еще раз скажу, что я в это не верю. Я допускаю, что могло быть совершенно необходимо, — не только с практической, но и с моральной стороны, — чтобы каждый из тех, кто таким образом размежевывается с сюрреализмом, кто идеологически ставит его под сомнение, тем самым заставлял нас обратить внимание на ту сторону, которая с его точки зрения является наиболее уязвимой: но такого никогда не было. Правда состоит в том, что посредственные чувства, по всей вероятности, почти всегда готовы к подобным внезапным переменам отношения; думаю, что тайну этого, равно как и тайну значительной переменчивости большинства людей, следует искать скорее в постепенной утрате сознания, чем в внезапной вспышечной форме разума, столь же отличной от предшествующей формы, как вера отлична от скептицизма. К великому удовольствию тех, кто отвергает идеологический контроль, присущий сюрреализму, подобный контроль не может иметь места в политической сфере; и пусть они тешат собственное честолюбие: ведь тут самое важное, что оно предшествовало открытию их многим революционным призваниям. Надвидеть, как они насильно агитируют старых активистов, надвидеть, как они молниеносно, походя сметаю этапы критической мысли, более строгие здесь, чем где бы то ни было; их надо видеть: одного, призывающего в свидетели бюстик Ленина за три франка девяносто пять сантимов, другого — барабанящего по животу Троцкого....

[...]Если я полагал необходимым так долго распространяться по поводу подобных сюжетов, то это происходило прежде всего потому, что в отличие от того, в чем желали уверить нас эти люди, все эти наши прежние сторонники, которые твердят сегодня, будто они *вернулись* из сюрреализма, на самом деле все, без единого исключения, были нами исключены; и наверное, небесполезно было бы знать, по какой причине. Наконец, я так долго рассуждал об этом, чтобы показать, что коль скоро сюрреализм считает себя связанным нерасторжимыми узами (вследствие сходства, которое я уже отмечал) с развитием марксистской мысли и только с нею, он воздерживается и, без сомнения, еще долго будет воздерживаться от того, чтобы выбирать между двумя весьма общими течениями, что в настоящее время сталкиваются друг с другом людей, которые, хотя и расходясь в своем представлении о тактике, тем не менее с обеих сторон проявили себя истинными революционерами. Ведь нельзя же в то самое мгновение, когда Троцкий в своем письме от 25 сентября 1929 года сообщает, что в Интернационале *действительно произошел поворот официального руководства влево*, когда он всем своим авторитетом подкрепляет требование принять обратно

Раковского, Коссиора и Окуджаву, что в принципе может привести к тем же последствиям для него самого, — нельзя же при этом оставаться более непримиримыми, чем он сам. Ведь нельзя же в то самое мгновение, когда рассмотрение наиболее мучительного конфликта вызывает со стороны этих людей публичное заявление, которое, вырываясь из самых глубин их предельной сдержанности, открывает новую дорогу для объединения, — нельзя же пытаться, пусть и исподволь, беречь сентиментальную рану, связанную с репрессиями, как это делает г-н Панаит Истрати; его поддерживает в этом г-н Навилль, который мягко увещивает его: «Истрати, лучше бы тебе не публиковать отрывка из книги в таком печатном органе, как «Нувель Ревю Франсэз». Наше вмешательство в подобные дела направлено всего лишь на то, чтобы предостеречь серьезные умы против кучки людишек, которых мы по опыту знаем как глупцов, шарлатанов и интриганов, но вместе с теми как людей, с революционной точки зрения, злонамеренных. Это почти все, что мы можем тут сделать. И мы первые сожалеем, что это не так уж много.

Но для того чтобы подобные отклонения, перевороты, подобные многочисленные случаи злоупотребления доверием оказались возможными в той самой области, которую я сам выбрал для насмешек, совершенно необходима многочисленная публика; а тут едва ли приходится рассчитывать на бескорыстную деятельность более чем нескольких человек одновременно. Коль скоро сама революционная задача со всеми строгостями, которые предполагает ее осуществление, по природе своей не служит тому, чтобы разделять добрых и злых, лживых и искренних, коль скоро, к вящему несчастью, ей приходится ждать, пока некая последовательность внешних событий не позаботится о том, чтобы разоблачить одних и бросить на открытые лица других ответ бесмертия, как же вы хотите, чтобы все не происходило еще более жалким образом со всем, что не относится к этой задаче как таковой, — например, с задачей сюрреалистической, в той мере, в какой эта вторая задача попросту не совпадает с первой. Естественно, что сюрреализм проявляет себя между, а возможно, и *ценой* непрерывной последовательности колебаний, зигзагов и предательств, что само по себе постоянно требует переосмысления его изначальных посылок; иначе говоря, он постоянно возвращается вспять, к изначальному принципу своей деятельности, одновременно оставаясь открытым для вопросов *изменчивого будущего*, когда сердечные чувства рискуют притупиться или поблекнуть. Я должен признать, что далеко не все было сделано, чтобы довести такое предприятие до его счастливого завершения, хотя бы потому, что мы не воспользовались в полную меру средствами, ко-

торые определялись именно как наши средства, мы не полностью испытали методы исследования, рекомендованные в самом начале этого движения. Я снова к этому возвращаюсь и настаиваю, что проблема социальной активности — это лишь одна из форм более общей проблемы, которой занимается сюрреализм; а проблема эта звучит так: *человеческие способы выражения во всех их формах*. Тот, кто говорит о выражении, говорит прежде всего о языке. А потому не удивительно, что в начале сюрреализм полагал себя почти исключительно в сфере языка, не удивительно также, что после некоторых блужданий он вновь возвращается к этой сфере, хотя бы ради удовольствия прогуляться по завоеванной территории. Толпы слов, что были буквально спущены с цепи, толпы слов, которым намеренно раскрыли двери Дада и сюрреализм, — эти толпы, независимо от того, что об этом могут подумать, вовсе не являются словами, что отступают вспять понапрасну. Они проникнут постепенно, но наверняка в идиотские городки той литературы, которую до сих пор преподают в школах, и, с легкостью забывая проводить различие между богатыми и бедными кварталами, они захватят множество укреплений. Полагая, будто пока одна лишь поэзия была нами серьезно поколеблена, обитатели городка не так уж внимательно стоят на страже; там и сям они пытаются возвести парочку несущественных укреплений. Они делают вид, будто даже не обратили внимания на то, насколько логические механизмы предложения оказываются все более и более неспособны сами по себе обеспечить человеку то эмоциональное потрясение, которое лишь одно способно придать его жизни некоторую ценность. И напротив, продукты этой деятельности — спонтанной или еще более спонтанной, непосредственной или еще более непосредственной, продукты, которые сюрреализм предлагает во все возрастающих количествах, то есть книги, картины и фильмы, на которые человек прежде взирал в ошеломлении, теперь эти продукты окружают его со всех сторон, и именно им он с большей или меньшей робостью препоручает задачу изменения самого способа своей чувственности. Я знаю: когда я говорю «человек», это еще не значит, что таков действительно *всякий* человек; я знаю, что ему нужно дать «время» стать таковым. Но поглядите только, как изумительно тонко и извращенно сумели войти в общее сознание некоторые совсем новые произведения, произведения, где царит, мягко говоря, нездоровая атмосфера; если уж держаться поэзии, то тут можно назвать Бодлера, Рембо (несмотря на отдельные мои оговорки), Гюисманса, Лотреамона. И давайте не будем бояться возвести в закон такую болезненность. Пусть никто не осмелится сказать, что мы не сделали все возможное, чтобы уничтожить ту глупую иллюзию счастья и *взаимопонимания*, которую так вели-

колепно развевал XIX век. Мы, конечно же, не перестали фанатично любить эти солнечные лучи, полные миазмов. Но в то же время сейчас, когда французские власти готовятся столь гротескно отметить празднества столетия романтизма, а сегодня мы в полном готовы исторической точкой зрения считать его хвостом — *правда, хвостом, весьма далеко отстоящим от всего тела*, — тогда как этот романтизм по самой своей сущности, проявившейся в 1930 году, является собой полное отрицание как самих властей, так и всяческих празднеств; сейчас мы полагаем, что сто лет для романтизма — это еще юность, а то, что ошибочно считалось его героическим периодом, можно по совести назвать разве что раздраженным плачем существа, которое только сейчас благодаря нам приходит к осознанию своих желаний. Наконец, мы должны сказать: если все, о чем думали до появления романтизма, все, о чем мыслили «классически», было добром, то тогда он несомненно желает *одного лишь зла*.

Какой бы ни была эволюция романтизма в политической сфере, даже если нам будет настойчиво рекомендовано рассчитывать в деле освобождения человека, — а это ведь *первейшее условие для духа* — лишь на пролетарскую революцию, я все равно буду вынужден сказать, что мы не обнаружили какой-либо веской причины, которая заставила бы нас пересмотреть представление о наших собственных выразительных средствах, — средствах, что подтвердили свою надежность и полезность в ходе практического употребления. Пусть кто угодно осудит тот истинно сюрреалистический образ, к которому я мог бы тут прибегнуть вместо предисловия, — благодаря этомуеще нельзя разделитья со всемирными образами. «Эта семья просто собачий выводок» (*Рембо*). И когда по поводу такого вырванного из контекста выражения вдруг начинают сожесточением спорить, естественно, что на этой платформе удается собрать разве что множество невежд. Пока что нашим противникам не удалось продемонстрировать достижения неонатюристов, им так и не удалось успешно употребить все то, что со времен натурализма было принято относить к высочайшим достижениям духа. Я вспоминаю сейчас свои ответы на два вопроса, которые мне были заданы в сентябре 1928 года:

1. *Полагаете ли вы, что художественное и литературное творчество — это чисто индивидуальный феномен? Не кажется ли вам, что оно может и должно быть отражением крупных и влиятельных течений, которые определяют собой экономическое и социальное развитие человечества?*

2. *Верите ли вы в существование литературы и искусства, которые выражали бы чаяния рабочего класса? Каковы, по-вашему, главные представители такого искусства?*

1. Разумеется, с художественным и литературным творчеством дело обстоит так же, как и со всяким другим интеллектуальным явлением, — в том смысле, что ему не следует задаваться иными вопросами, помимо вопроса *о суверенности мысли*. Иначе говоря, на ваш вопрос невозможно дать ни положительного, ни отрицательного ответа, и единственная последовательная философская позиция, возможная в подобных случаях, состоит в том, чтобы оценить «противоречие (которое существует) между характером человеческого мышления, которое мы представляем себе в качестве абсолютного, и реальностью такого мышления в массе индивидуальных человеческих существ, у которых оно имеет определенные границы; это противоречие способно разрешиться лишь в ходе бесконечного прогресса в практически бесконечной череде человеческих поколений, следующих друг за другом. В этом смысле человеческое мышление одновременно и обладает суверенностью и не обладает ею; а его способность познавать одновременно и безгранична и ограничена. Оно суверенно и безгранично по своей природе, по своему призванию, по своей мощи в том, что касается его конечных целей истории; однако оно несуверенно и ограничено в каждом из своих проявлений и в каждом из своих состояний» (Энгельс. «Мораль и право. Вечные истины»)». Это мышление, в той области, в которой вы предлагаете мне рассмотреть его особые проявления, может лишь колебаться между осознанием своей совершенной автономности и осознанием своей жесткой зависимости. В наше время, как мне кажется, художественное и литературное творчество полностью принесено в жертву потребностям той драмы, которую пытаются распутать по истине мучительные усилия философии и поэзии на протяжении столетия (Гегель, Фейербах, Маркс, Лотреамон, Рембо, Жарри, Фрейд, Чаплин, Троцкий). И в этих условиях говорить о том, что подобно творчеству может или должно быть отражением крупных и влиятельных течений, определяющих собой экономическое и социальное развитие человечества, значило бы выносить довольно вульгарное суждение, подразумевающее независимость мышления от обстоятельств и ловко обыгрывающее его функциональную природу: тогда нам неминуемо пришлось бы говорить, что мышление одновременно не обусловлено и обусловлено, что оно утопично и реалистично, находит собственную цель в себе самом или же пытается лишь служить чему-то другому и т. д.

2. Я не верю в возможность существования сейчас литературы или искусства, которые выражали бы чаяния рабочего класса. Если я отказываюсь поверить в нечто подобное, то это того, что в предреволюционный период писатель или художник,

по необходимости получивший буржуазное воспитание, оказывается по определению не способен эти чаяния выразить. Я не отрицаю, что он в принципе способен составить себе представление о них и что при некоторых исключительно благоприятных моральных условиях он способен осознать относительность всякой цели по сравнению с делом рабочего класса. Допустим, что ему хватит проницательности и честности. Однако он все равно не избежит при этом одного примечательного сомнения, заложенного в его собственных средствах выражения, — сомнения, которое заставит его — в себе и для себя — рассматривать под весьма специфическим углом зрения то произведение, которое он собирается воплотить в жизнь. Чтобы оказаться жизнеспособным, это произведение должно определенным образом *размещаться* по отношению к некоторым прочим, уже существующим произведениям, в свою очередь, открывая дорогу последующим произведениям. Если уж соблюсти все пропорции, то окажется, что столь же напрасно восставать, например, против утверждения поэтического детерминизма, законы которого вовсе не являются случайными, как и восставать против диалектического материализма. Со своей стороны, я придерживаюсь убеждения, что два эти порядка развития совершенно подобны друг другу; и более того, я уверен, что в них есть одна общая черта: *они оба беспощадны*. Точно так же, как доказали свою правоту предсказания Маркса применительно к тому, что затрагивает почти все внешние события, случившиеся после его смерти и продолжающиеся вплоть до наших дней, мне кажется, что нет ничего, что могло бы поколебать хоть одно слово Лотреамона в том, что касается событий, интересных только для нашего духа. И наоборот, мне представляется, что всякая попытка защитить или хотя бы привести примеры литературы и искусства, которые принято называть пролетарскими, в эпоху, когда ничто еще не может вызвать к жизни пролетарскую культуру, остается столь же фальшивой, как и всякое стремление объяснить социальную жизнь, предпринятое в обход Маркса. Я думаю так по той убедительной причине, что такая культура еще не была создана реально даже при пролетарском режиме. «Сумбурные теории относительно пролетарской культуры, сочиняемые по аналогии или по контрасту с культурой буржуазной, приводят к сравнениям между пролетариатом и буржуазией, — сравнениям, которым совершенно чужд критический дух... Понятно, что в развитии нового общества неизбежно наступит такое время, когда экономика, культура, искусство получат большую свободу движения, то есть прогресса. Но относительно этого мы можем лишь строить фантастические предположения. В обществе, освободившем-

ся от унижительной заботы о хлебе насущном, в обществе, где коммунальные прачечные будут стирать белье всех граждан; в обществе, где дети — все дети, без исключения, — сытые, здоровые и веселые, будут впитывать в себя начала наук и искусств как воздух или солнечный свет; в обществе, где не останется больше «беспольных ртов», где свободный эгоизм человека — а это поистине мощная сила — будет направлен лишь на познание, на преобразование и улучшение вселенной, — в таком обществе динамизм культуры окажется не сравним ни с чем, что было нам известно в прошлом. Но мы придем к нему только в результате долгого и мучительного переходного периода, который пока что почти целиком лежит впереди» (Троцкий. «Революция и культура». — «Кларте», 1 ноября 1923 года). Это замечательное рассуждение, как мне кажется, раз и навсегда воздает должное претензиям горсточки шутников и хитрецов, которые сейчас во Франции при диктатуре Пуанкаре выдают себя за пролетарских писателей или художников под предлогом, что в их произведениях не описано ничего, кроме горя и уродства. Этим писателям и художникам неведомо ничего сверх гнусного репортажа, могильного памятника или грязных рисунков в уборной, они размахивают перед нами ссылками на призрак Золя, — того самого Золя, которого они беспрерывно *потрошат*, так и не умея ничего путного из него извлечь. Они без стеснения злоупотребляют всем, что живет, страдает, стонет и надеется; они противятся всякому серьезному исследованию, они стараются сделать невозможным любое открытие, они пытаются бесцветно передать то, что, как им известно, не передаваемо — непосредственное и полное постижение того, что создается. Эти писатели и художники являются одновременно и худшими хулиителями духа, и самыми отъявленными контрреволюционерами.

Как я уже начинал говорить выше, достойно сожаления, что систематические и последовательные усилия, к которым постоянно призывал сюрреализм, не были по-настоящему подкреплены им в области автоматического письма и изложения снов. Несмотря на то, что мы постоянно включали материал подобного рода в сюрреалистические издания, несмотря на заметное место, которое он занимает в отдельных произведениях, следует все же признать, что порой интерес к такого рода вещам был невысок, скорее, они производили впечатление «смелых отрывков». Присутствие в этих текстах ясно выраженного внутреннего рисунка также помешало процессу обращения, который мы надеялись вызвать с их помощью. Винить следует крайнюю небрежность большинства авторов подобных опусов, — небрежность авторов, которые обыкновенно довольствовались тем, что позволяли

своим перьям свободно бегать по бумаге, нисколько не обращая при этом внимания на то, что происходило внутри них самих; и тем не менее такое удвоение было легче схватить и интереснее рассматривать, чем письмо рефлектирующее. Порой же авторы всего лишь более или менее произвольно собирали воедино элементы сновидений, намереваясь, скорее, передать их живописность, чем сочевидностью и пользой показать, откуда берутся эти элементы. Подобная путаница, разумеется, сводит на нет всякую пользу, которую мы могли бы надеяться извлечь из таких операций. Между тем огромная ценность, которую они представляют для сюрреализма, заложена в возможности раскрыть перед читателем определенные *логически* пространства, в особенности такие, где логическая способность постижения, действующая во всем и для всего в пределах нашего сознания, попросту перестает работать. Да что я говорю! Эти логически пространства не только остались неисследованными, — о нет, — мы все так же мало знаем об источнике того *голоса*, который способен услышать каждый и который совершенно особым образом говорит нам о чем-то отличном от вещей, как нам кажется, составляющих предмет нашего мышления. Этот голос порой становится торжественным, когда мы наиболее легкомысленны, или же плетет чепуху, когда мы несчастны. Впрочем, голос этот не подчиняется такому простому закону противоречия... Когда я сижу за столом, он рассказывает мне о человеке, который вышел из чащи, не сказав мне, разумеется, кто он такой; я настаиваю, и голос повторяет мне вполне определенно: нет, решительно я не знаю этого человека. Я успеваю лишь заметить это, и человек уже исчез. *Я слушаю*, я нахожусь где-то далеко от этого «Второго манифеста сюрреализма»... Не стоит умножать примеры; это голос говорит так... Ибо примеры *пьют*... Простите, я и сам не понимаю, о чем тут говорю. Важно было бы узнать, до какого предела этот голос еще допустим, хотя бы для того, чтобы повторить: не стоит умножать примеры (а ведь со времен «Песен Мальдорора» известно, сколь замечательно свободны могут быть его критические вторжения. Когда голос отвечает мне, что примеры *пьют* (?), — может быть, это просто способ, каким созидающая это сила прячет себя. Но почему она вообще прячется? Может быть, она разъяснит себя в то самое мгновение, когда я поспешу застать ее врасплох, вовсе не схватывая ее на самом деле? Подобная проблема представляет интерес не только для сюрреализма. Тот, кто выражает себя, всего лишь использует туманную возможность примирения между тем, что, как ему известно, нужно было сказать, — и тем, что он не знал, что должен был сказать по этому поводу, а он все-таки сказал. Самая строгая мысль не может избежать этого. Поистине идея подрывается в

самом сердце фразы, которая ее высказывает, даже если фраза эта чиста от всякой прелестной свободы, которая сопровождает ее смысл. Дадаизм стремился прежде всего привлечь внимание к самому этому акту подрыва. Но, как известно, когда сюрреализм обращается к автоматическому письму, он пытается уберечь от такого подрыва хоть какой-нибудь корабль: остается нечто вроде корабля-призрака. (Кое-кто полагал, будто сможет использовать этот образ против меня; но как бы он ни был затерт, мне он кажется подходящим, и я обращаюсь к нему снова.)

А потому, скажу я, мы должны все более ясно различать эту сетку в бессознательном каждого человека, в глубинах его духа, даже если он начнет с того, что станет винить нас в своем же собственном смущении. При всем том мы далеки от всяких попыток сократить часть такого смещения, и нам вовсе не нужно возвращаться к научному исследованию «комплексов». Конечно же, сюрреализм с социальной стороны, как мы видим, принявший продуманные положения марксистской теории, вовсе не собирается по дешёвке избавляться от фрейдистской критики идей: напротив, он считает эту критику первичной и единственной по-настоящему обоснованной. Коль скоро он считает невозможным для себя занять позицию стороннего наблюдателя во время споров, когда под пристальными взорами полномочных представителей взвешиваются сравнительные достоинства различных психоаналитических тенденций — подобно тому как ему волей-неволей приходится изо дня в день взволнованно наблюдать за борьбой внутри руководства Интернационала — ему не хочется наобум вмешиваться и в спор, который, по его мнению, могут вести с пользой дела разве что практикующие аналитики. Это явно не та область, в которой он рассчитывает взвесить и оценить итог собственных опытов. Однако, тем, кого объединяет сюрреализм, свойственно придавать особое значение этой способности, упоминаемой фрейдистами, и именно эта способность определяет собой большую часть воодушевления, выпадающего надолго обычным людям. Это стремление создавать, стремление разрушать — с художественной точки зрения. Я имею в виду определение самого феномена сублимации. По самой своей сути сюрреализм требует от таких людей непременно вносить в осуществление своей миссии некое новое *сознание*, как бы дополнять его своеобразным самонаблюдением, составляющим их отличительные черты — нечто, остающееся недоступным в состояниях души, называемых художественными теми, кто сам не относит себя к художникам, но чаще всего остается всего лишь обычным врачом. Кроме того, сюрреализм требует, чтобы, проходя путем, обратным тому, которым они обычно следуют, люди,

обладающие во фрейдистском смысле слова «драгоценной способностью», о которой мы тут рассуждаем, занимались изучением сложнейшего механизма вдохновения. Тогда, начиная с того самого момента, когда *вдохновение* перестает быть для них чем-то священным, начиная с того момента, когда, все так же веря в его необычайную значимость, они будут думать лишь о том, как бы сбросить с себя его последние узы, — начиная с этого момента (глядите, тут есть нечто, о чем никто еще не осмеливался даже подумать) они вместе с тем будут целиком подчиняться ему. Нет необходимости углубляться в тонкости; с вдохновением все мы достаточно знакомы. И тут уж ошибка невозможна — именно вдохновение вызывало к жизни высшую потребность в выражении, так было везде и во все времена. Обыкновенно говорится, что вдохновение либо *есть*, либо его нет; и, когда его нет, ничто из того, что призвано его заменить — будь то человеческое умение, которое сглаживает интерес, будь то дискурсивный разум или талант, приобретаемый трудом, — ничто не способно занять его место. Мы узнаем его с легкостью по тому, как оно целиком захватывает наш ум, так что на протяжении всего того долгого времени, которого требует данная проблема, мы не способны превращаться в игрушку того или другого рационального решения; мы узнаем его и потому руду короткого замыкания, которое возникает между данной идеей и тем, что ей соответствует (например, в тексте), — точно так же, как в физическом мире короткое замыкание возникает, когда два «полюса» механизма соединяются проводником, который либо во вселишен сопротивлению, либо наделен им крайне слабо. В поэзии и живописи сюрреализм сделал все возможное, чтобы увеличить число коротких замыканий. Он стремится сейчас и будет стремиться всегда к искусственному воспроизведению того идеального мгновения, когда человек, находящийся во власти определенной эмоции, вдруг оказывается захвачен чем-то «сильней самого себя» и, как бы ни противилось этому его тело, выбрасывается в бессмертие. Если он при этом вдобавок ясно сознает происходящее, он выйдет из такого приключения в состоянии полного ужаса. Самое-то главное состоит в том, чтобы все это время, пока длится таинственный звон, все-таки продолжать говорить; и как раз благодаря тому, что такой человек перестает принадлежать себе, он начинает принадлежать всем нам. Если эти продукты психической деятельности будут возможно более отделены от стремления обозначать, если они будут возможно более освобождены от идеи ответственности, которая всегда готова нажать на тормоза, если они будут возможно более независимы от всего, что не представляет собой *пассивную жизнь интеллекта*, тогда эти

продукты — автоматическое письмо и записи сновидений* — будут наделены сразу несколькими преимуществами: только они обеспечат материал по оценке стиля для критики, которая в художественной области до странности слаба; только они позволят произвести общую переоценку лирических значений; только они дадут ключ к бесконечной череде выдвигающихся один из другого ящичков, которая зовется человеком, а потому они еще и не позволят человеку возвращаться с полдороги; а ведь так иногда хочется это сделать, хотя бы из чувства самосохранения, когда в темнотенатыкаешься на открывающиеся изнутри двери, которые ведут к реальности, разуму, гению и любви. Придет день, когда все эти осязаемые свидетельства существования, отличного от того существования, которое, как нам кажется, мы ведем, не будут больше рассматриваться с таким пренебрежением. Тогда покажется просто удивительным, что, находясь совсем близко от истины (а ведь сегодня это так), мы заботились прежде всего о том, чтобы обеспечить себе литературное или иное алиби, — и это вместо того чтобы, как надлежит, бросаться в воду, не умея плавать, входить в огонь, не веря в сказку о фениксе, — и все ради того, чтобы достичь этой истины. [...]

* Если я так настаиваю на ценности этих двух операций, то это отнюдь не потому, что они представляются мне единственной интеллектуальной панацеей, но потому, что для опытного наблюдателя они менее подвержены путанице или мошенничеству, а также потому, что они все же представляют собой лучшее средство дать человеку верное ощущение своих возможностей. Само собой разумеется, что условия, налагаемые на нас жизнью, делают невозможным непрерывное осуществление такого, на первый взгляд, немотивированного умственного упражнения. Однако те, кто без оговорок отдался ему, — как бы низко некоторым из них ни пришлось пасть впоследствии, — все же в один прекрасный день поймут, что они отнюдь не напрасно переносились в подобную *внутреннюю феерию*. В сравнении с теми чарами, возвращение ко всякой заране обдуманной деятельности мышления, как бы она ни приходилась по вкусу большинству наших современников, всегда останется для них жалким зрелищем.

Эти вполне непосредственные способы действия, которые, повторяюсь еще раз, открыты для всех, — способы, которые мы настойчиво пропагандируем всякий раз, когда вопрос, по сути, стоит не о создании произведений искусства, но об освещении не проявленных, но все же доступных для проявления областей бытия, где ясно сияет вся красота, вся любовь и вся добродетель, которые мы едва ли осмеливались приписывать себе, — эти искусственные способы отнюдь не являются единственными. Кстати, как представляется, сейчас много можно ожидать от некоторых приемов чистого разочарования, применение которых к искусству и к жизни приводило бы к переключению внимания не на реальное или воображаемое, но, так сказать, на *оборотную сторону реальности*. Легко вообразить себе романы, которые не могут закончиться, поскольку есть проблемы, остающиеся неразрешенными. Но вот когда же наконец появится роман, персонажи которого, тщательно выписанные с множеством подробностей, будут совершенно предсказуемым образом действовать ради непредвиденного результата? Или наоборот, роман, в котором психология не будет поспешно выполнять свои великие, но напрасные обязанности за счет персонажей и событий, но станет действительно *удерживать* ся между двумя лезвиями на какую-то долю секунды, заражаясь там микробами случайности? Или роман, в котором правдоподобие декораций впервые не сумеет скрыть от нас странную символическую жизнь, которую даже самые определенные и обычные предметы ведут во сне? Или роман, конструкция которого будет совсем простой, но в котором сцена похищения будет описана словами, более подходящими для описания усталости и хандры, буря окажется изобразительной подробно, но *весело*, и так далее? Тот, кто вместе с нами верит, что пора закончить наконец с провокационными глупостями «реализма», без труда подберет и другие примеры.

Алхимия слова⁹ — это выражение, которое сплошь и рядом повторяют наугад, сегодня должно быть понято буквально. Если даже глава «Пораваду», в которой оно появилось, возможно, и не в полной мере выражает их мощь, нам тем не менее кажется верным, что они очень точно определяют сердцевину той сложной деятельности, которой сегодня занят один лишь сюрреализм. С нашей стороны было бы литературным ребячеством притворяться, будто мы не обязаны во многом этому знаменитому тексту. И разве восхитительный XIV век был менее велик в плане человеческой надежды (равно как, конечно, и в плане безнадежности) оттого, что столь гениальный автор, как Фламель¹⁰, обрел таинственные силы благодаря уже существовавшей прежде рукописи Авраама-еврея¹¹, или же оттого, что тайны Гермеса не были полностью утрачены? Я так не думаю; я полагаю, что изыскания Фламеля, которые, как мне представляется, являются их непосредственным следствием, ничуть не умаляются оттого, что обрели такую помощь и содействие. То же самое происходит и сейчас, в наше время, когда некоторые люди благодаря Рембо, Лотреамону и другим как будто услышали некий голос, сказавший им, как некогда ангел Фламелью: «Внимательно поглядите на эту книгу, вы ничего в ней не поймете, ни вы, ни многие другие, но в один прекрасный день вы увидите в ней то, что не сумел увидеть никто»*. И они более не смогут оторваться от видения. Я хочу, чтобы стало ясно: сюрреалистические изыскания имеют поразительное сходство целей с изысканиями алхимическими, философский камень — это не что иное, как средство, которое должно было позволить человеческому воображению одержать блистательную победу над вещами, и сейчас мы снова, после целых столетий приручения разума и безумного отказа от таких попыток, должны попробовать решительно освободить воображение благодаря «долгому, бесконечному, безрассудному расстройству всех чувств» и всего

* Этот раздел «Второго манифеста сюрреализма» был написан три недели тому назад, когда я вдруг узнал о статье Десноса, озаглавленной «Тайна Авраама-еврея», которая появилась накануне в 5-м номере «Документов». «Не подлежит сомнению, — написал я 13 ноября, — что Десноса и меня в одно и то же время одолевала одна и та же забота, хотя мы действовали совершенно независимо друг от друга. Пожалуй, стоит установить совершенно ясно, что ни один из нас не узнал случайно о планах другого, и я могу определенно утверждать, что имя Авраама-еврея ни разу не было названо. Две из трех исторических фигур, упомянутых в качестве примера в тексте Десноса (мне, кстати, не понравилась их вульгарная интерпретация; впрочем, они относятся уже к XVII веку), — те, описание которых я привожу ниже (само же описание заимствовано у Фламеля). Со мной и с Десносом подобное случается уже не впервые (см.: «Явление медиумов», «Слова без морщин». — «Потерянные шаги», изд. «Нуэль Ревю Франсэ»). Я всегда придавал наибольшее значение подобным медиумическим явлениям, которые сохраняются в аффективных связях. В этом смысле мне нечего менять в том, что я довольно подробно изложил в «Наде». Г-н Г. Ривьер в «Документах» сообщил мне в дальнейшем, что Деснос, когда его попросили написать об Аврааме-еврее, услышал это имя в первый раз. Это свидетельство, которое заставляет меня по сути отказаться от гипотезы о прямой передаче мыслей на расстоянии, тем не менее, как мне кажется, в целом подтверждает общий смысл моего наблюдения.

остального. Возможно, нам стоит начать с того, чтобы украсить стены наших жилищ изображениями, которые сперва просто покажутся нам прекрасными, подобно тому как это случилось с Фламельем, перед тем как он нашел свой первый элемент, свою «материю», свою «печь». Он любил показывать *«короля с огромным ножом, который заставлял солдат убивать в своем присутствии великое множество маленьких детей. Их матери горько плакали у ног безжалостных воинов, в то время как кровь упомянутых детей, будучи предварительно собрана другими солдатами, выливалась в огромный сосуд, где купались небесные Солнце и Луна»*. А затем ему явился *«юноша с крылышками на ногах, держащий в руке блюдце, с которого свешивалась зелень, покрывавшая голову. Заним же бежали и летел на распростертых крыльях огромный старик, на голове у которого были закреплены часы»*.

Разве это не напоминает сюрреалистическую картину? И кто знает, может быть, дальше благодаря новым свидетельствам мы столкнемся с необходимостью употреблять совсем новые вещи или же такие, что давно вышли из употребления? Я вовсе не думаю, что мы вдруг начнем глотать сердца лягушек или же с волнением прислушиваться — почти как к биению собственного сердца — к кипению воды в реторте. Или, скорее, я не могу сказать заранее, я просто жду. Я знаю только, что человек не достиг еще предела своих испытаний, и я хотел бы лишь приветствовать яростную страсть (*furor*), в которой Агриппа¹² (напрасно или осмысленно) пытался различить четыре разновидности¹³. В сюрреализме мы имеем дело исключительно с *furor*. Важно понимать, что речь идет не о простой перестановке слов или произвольном перераспределении зрительных образов, но о воссоздании состояния души, которое сможет соперничать по своей напряженности с истинным безумием; нынешние авторы, которых я цитирую, достаточно все это разъяснили. Мы ничего не можем поделать, если Рембо посчитал нужным извиняться за то, что он называл своими «софизмами»; если, по его выражению, *все это потом прошло*; такое заявление не представляет для нас ни малейшего интереса. Мы усматриваем в этом всего лишь обычную мелкую трусость, помешавшую ему догадаться о будущей судьбе, ожидавшей некоторые из его идей. «Сегодня я знаю, как приветствовать красоту» — со стороны Рембо просто непростительно заставлять нас верить в то, что ему удалось вырваться на свободу вторично, в то время как он попросту возвращался в тюрьму. «Алхимия слова» — можно лишь пожалеть о том, что «слово» берется здесь в несколько ограниченном смысле; впрочем, сам Рембо, кажется, признавал, что «поэтическое старье» занимает слишком много места в этой алхимии. Кроме того, слово, как, например, считали каббалисты, —

это то, по образучего сотворена человеческая душа; известно, что его возносили все выше и выше, пока не признали первообразом причины причин; и в качестве такового оно пребывает во всем, чего мы боимся, во всем, о чем мы пишем, — равно как и во всем, что мы любим.

Я утверждал, что сюрреализм все еще пребывает в подготовительном периоде, а теперь еще спешу добавить, что, вполне возможно, период этот продлится, пока я сам жив (утверждение «пока я сам жив» — весьма слабое указание на то, что я еще не в состоянии допустить, что некий Поль Люка встретил Фламелья в Бруссе в начале XVII века, что тот же самый Фламель, сопровождаемый женой и сыном, был замечен в Опера в 1761 году и что он ненадолго появился в Париже в мае 1819 года — в то время, когда, как говорят, он снимал лавочку в Париже, на рю де Клеры, 22). По сути дела, подготовительный период по большей части относится к сфере «художественного». Тем не менее я предвижу, что эта подготовка подходит к концу, и потрясающие идеи, рожденные сюрреализмом, явятся наконец воочию под грохот колоссального взрыва, а затем свободно помчатся вперед. Всего можно ждать от *нынешнего определения волевых усилий некоторых людей*: придя после нас, они будут действовать еще более беспощадно, чем мы. Во всяком случае, сами мы полагаем, что достаточно способствовали пониманию скандальной глупости всего, что к моменту нашего прихода считало себя *мыслящим*; мы полагаем, что наконец способствовали — пусть даже мы этим бы и ограничились — тому, чтобы мышление было подчинено *наконец* мыслимому.

Позволительно задаться вопросом: *кого* же на самом деле хотел отвадить Рембо, когда он пророчил потерю разума и безумие тем, кто рискнет идти по его стопам. Лотреамон начинает с того, что предупреждает читателя: «если он *не приступит к чтению со строгой логикой и активностью духа, хотя бы равной дерзости вызова, смертельные испарения книги* (то есть «Песен Мальдорора») *растворят в себе его душу, подобно тому как вода растворяет кусок сахара*». Однако он тут же добавляет, что «*только некоторые сумеют вкушать этот горький плод, не подвергаясь опасности*». Проблема проклятия, которая пока что у достаивалась разве что иронических или невнятных комментариев, сейчас актуальна, как никогда. Сюрреализм только теряет, когда пытается отвести от себя это проклятие. Здесь важно вновь прибегнуть к «Маранатхе» алхимиков¹⁴, которую помещали в начала произведения, чтобы отвадить профанов. Именно это, как мне казалось, жизненно необходимо разъяснить тем из наших друзей, которые, похоже, слишком увлеклись продажей и размещением своих картин. «*Мне бы хотелось, — как недавно писал Нуже¹⁵, — чтобы те из*

*нас, чье имя начинает что-то значить, стерли его из памяти других». Не очень точно представляя себе, кого он имеет в виду, я полагаю, во всяком случае, что от тех и других можно по крайней мере требовать, чтобы они перестали столь благодушно себя демонстрировать. Ведь прежде всего следует избегать одобрения публики. Если хочешь избежать путаницы, нужно непременно препятствовать публике *входить внутрь*. Я бы добавил, что ее нужно держать у дверей в состоянии полной растерянности, благодаря целой системе вызовов и провокаций.*

Я ТРЕБУЮ ОТ СЮРРЕАЛИЗМА ИСТИННОГО И ГЛУБОКОГО ЗАТМЕНИЯ ОККУЛЬТИЗМА*.

*Я понимаю, что читатель тут же спросит меня, как возможно прийти к оккультизму. Независимо от тех усилий, которые прилагают, чтобы избавиться от паразитической и чисто «французской» тенденции, в соответствии с которой сюрреализм должен завершаться песенками, я думаю, что все мы заинтересованы в продолжении серьезного изучения этих наук: сегодня скажем, среди древних наук оказалась в различных отношениях скомпрометирована астрология, среди современных же — метапсихология (в особенности та ее часть, что затрагивает криптостезию, то есть способность ощущать сокрытое). Речь идет всего лишь о том, чтобы подходить к этим наукам с минимально необходимым сомнением, а для этого — в обоих случаях нужно составить себе точное позитивное представление об исчислении вероятностей. В таком исчислении самое главное — никому не передоверять проверку. При соблюдении такого условия, думаю, мы не можем оставаться равнодушными, узнав, что, к примеру, некоторые индивиды способны воспроизводить рисунок, помещенный в запечатанный и непрозрачный конверт, и могут делать это даже в отсутствие самого автора рисунка, равно как и в отсутствие всех, кто мог бы получить какую-то информацию о том, что это такое. Во время всевозможных опытов, имевших место при так называемых «светских играх», чисто развлекательный характер которых, как мне кажется, ничуть не умаляет значимости того, что происходило (а появлялись при этом сюрреалистические тексты, одновременно записанные несколькими людьми, писавшими в определенное время в одной и той же комнате, когда совместное творчество позволяло получать уникальную фразу или уникальный рисунок, в котором каждый из участников выполнял лишь один элемент — будь то подлежащее, глагол, прилагательное или же изображение головы, живота, ног («Изысканный труп». — «Сюрреалистическая революция», № 9—10; «Варьете», июнь 1929 года), позволяло определить нечто неизвестное («Диалог в 1928 году». — «Сюрреалистическая революция», № 11), позволяло предвидеть события, к которым совершенно неожиданно приводило осуществление некоего условия («Сюрреалистические игры». — «Варьете», июнь 1929 года) и т. д.); нам казалось, что при этом возникла некая странная возможность мышления, а именно *единение*. Ведь, не правда ли, самые паразитические соответствия устанавливаются именно так, необъяснимый, но вместе с тем и неопровержимый фактор вмешивается в ход вещей чаще всего, и, по правде говоря, именно здесь возникают необычные *места встречи*. Но пока мы можем лишь отметить их. Впрочем, совершенно очевидно, что с нашей стороны было бы несколько тщеславно рассчитывать в этой области исключительно на собственные силы. Помимо требования подсчета вероятностей — таковое в метапсихологии почти всегда находится в несоответствии с преимуществами, которые можно извлечь из малейшего предположения, и каковые для начала заставляют нас ожидать чего-то в десять или в сто раз более частого, нам следует также считаться с даром, особенно редко встречающимся у людей, по несчастью более или менее отравленных социальной психологией, — даром, соотносящимся с проблемой двойственности и ясновидения. Ничто так не бесполезно, как попытка «следовать» за некоторыми субъектами, которые чувствуют себя столь же уверенно в нормальном мире, как и в мире ином; причем в духе вызова, брошенного одновременно и артистическому балагану, и медицинскому кабинету, — одним словом, в духе сюрреализма. Результат всех этих наблюдений должен фиксироваться в натуралистической форме, которая, конечно же, исключает всякую поэтизацию. Повторяю еще раз: я требую, чтобы мы умили себя перед лицом медиумов, которые, пусть даже и в небольшом количестве, все же *существуют*, и чтобы мы подчинили интересы нашего дела тем, кто является прямым посредником общения. Мы с Арагоном уже говорили:

Сюрреализм менее чем когда-либо расположен обходиться без этой внутренней цельности; он не довольствуется тем,

да здравствует истерия с ее кортежами юных и нагих женщин, скользящих вдоль крыш. Вообще, проблема женщины связана совсем чудесным и тревожным. Причем связана в той самой степени, что и доверие, которое неиспорченный человек способен питать не только к Революции, *но еще и к любви*. Я настаиваю на этом потому, что отказ от любви — пусть по идеологическим мотивам — представляет собой одно из редких неискупимых преступлений, которые способен совершить в своей жизни человек, обладающий хоть толикой разума. Тот, кто называет себя революционером, возможно, попытается убедить нас в невозможности любви в условиях буржуазного строя; кто-нибудь еще сделает вид, будто служит делу, которое ревниво отторгает его от любви; по-настоящему же почти никто не осмелится с открытыми глазами отвергнуть великий день любви, в котором сливаются воедино как высоко нравственная и в то же время расхожая идея спасения, так и идея духовной гибели. И если не поддерживать в себе состояния ожидания или обостренной восприимчивости, то можно ли *по-человечески* говорить о любви? Я недавно написал введении к канкете, распространенной «Сюрреалистической революцией»: «Если есть некая идея, которая сумела до сегодняшнего дня уклониться от всех попыток упрощения, некая идея, которая смогла противостоять самым ярким пессимистам, то похоже, что это как раз идея *любви*; лишь она одна способна хоть на мгновение примирить всякого человека с идеей *жизни*.

Это слово *любовь*, которое скверные шутники пытались подвергнуть всяческому обобщениям, всевозможным искажениям (сыновья любовь, божественная любовь, любовь к родине и т. д.), — бесполезно говорить, что мы возвращаем слову строгий и угрожающий смысл, в котором проявляется безусловная привязанность к человеческому существу, — привязанность, основанная на величественном признании истины, *нашей истины* «душой и телом» — каковы бы ни были душа и тело этого существа. В процессе поисков этой истины, составляющей основание всякой реальной деятельности, речь идет о резком и внезапном отказе от системы более или менее старательных исследований в пользу и ради свидетельств, которые не родились из наших усилий, причем известно, что сама эта истина в один прекрасный день загадочным образом воплотилась в данных конкретных чертах. То, о чем мы говорим, надеюсь, лишит желания отвечать нам этих специалистов по «наслаждению», коллекционеров приключений, трубадуров сладострастия, как бы они ни пытались лирикой прикрыть свою манию, — равно как и всех «адептов» так называемой безумной страсти и вечных воздыхателей, влюбленных лишь в собственном воображении.

Я всегда надеялся, что меня услышат другие — и только они одни. Поскольку здесь идет речь о возможности окупительного преображения сюрреализма, я поворачиваюсь лицом к тем, кто не побоится понять любовь как идеальное место окупительного преображения всякого мышления. Я говорю им: существуют реальные явления, но есть и зеркало духа, в которое огромное большинство людей может заглянуть, так и не угадав себя в отражении. Ужасный контроль вовсе не действует так уж надежно. Существо, которое ты любишь, живет. Язык откровения произносит некоторые слова громко, другие же — очень тихо, и притом с разных сторон одновременно. Нужно смириться с тем, что обучаться приходится понемногу, по каплям.

С другой стороны, когда думаешь о том, что астрологически выражает в сюрреализме преобладающее влияние Урана, как не пожелать (с точки зрения сюрреализма), чтобы появилось критическое и надежное произведение, посвященное Урану? Такое произведение помогло бы нам закрыть серьезную старую лауну. Можно сказать, что в этом смысле еще ничего не предпринималось. Состояние неба, соответствующее рождению Бодлера и являющееся нашему взору замечательное сочетание Урана и Нептуна, пока еще остается непостижимым. Осоединении Урана с Сатурном, которое происходило с 1896 по 1898 год и которое повторяется лишь каждые сорок пять лет, о соединении, которое определяет собой рождение Арагона, Элюара и моего собственного, — об этом соединении нами известно лишь то (и это определил Шуанар), что, будучи еще мало изученным в астрологии, оно, «по всей вероятности, означает глубокую любовь к наукам, изучение загадочного, острую необходимость обучаться и познавать». (Понятно, что лексика Шуанара вызывает некоторые сомнения.) «Кто знает, — добавляет он, — возможно соединение Сатурна с Ураном положит начало новой школе в науках? Этот планетарный аспект, нашедший себе отражение в гороскопе, может соответствовать структуре человека, наделенного рефлексией, мудростью и независимостью, — человека, способного стать первоклассным исследователем». Эти строки, взятые из «Звездного воздействия», относятся к 1893 году, а в 1925 году Шуанар заметил, что его предсказание, похоже, начинает сбываться.

что оставляют ему или иные индивиды в промежутке между двумя небольшими предательствами, которые они пытаются скрыть под тем серьезным предлогом, что, де, надо же ведь и жить как-то. Нам приходится иметь дело с этой милостыней так называемых «талантов». Нам кажется, что мы требуем либо согласия, либо полного отказа, а во всем словесных упражнениях или сохранения старых надежд. Речь идет о том, готов ли человек — да или нет! — рискнуть всем ради единственной радости — заметить вдали, в глубине того ущелья, куда мы предлагаем сбросить все наши жалкие жизненные удобства, все, что еще осталось от нашего доброго имени и наших сомнений, существующих вперемешку с приятными стекляшками «чувствительности», с радикальной идеей бессилия и бессмыслицей наших предполагаемых обязанностей, — увидеть там свет, который перестает угасать.

Мы утверждаем, что сюрреалистическое действие не может рассчитывать на успех, если оно не проводится в условиях моральной антисептики, необходимость которых немногие пока что готовы признать. Без соблюдения этих условий, однако же, невозможно остановить рост раковой опухоли духа, когда человек с тоской признает: некоторые вещи «существуют», тогда как другие, которые в полном могли бы быть, «не существуют». Мы же полагаем, что все эти вещи должны совпадать или же накладываться друг на друга на этой границе. Речь идет не о том, чтобы останавливаться на этом, но о том, чтобы по крайней мере отчаянно цепляться за эту границу.

Человек, который попусту робеет по причине нескольких чудовищных исторических провалов, тем не менее способен свободно верить в свою свободу. Он остается хозяином этой свободы несмотря на все прежние туманы, что постепенно проходят и рассеиваются, несмотря на все слепые силы, что ему противостоят. Не в этом ли состоит смысл краткой обнаженной красоты, равно как и смысл доступной и долгой красоты, медленно обнажаемой? Поэт полагает, что ключ к любви найден, — пусть он поищет его лучше: ключ этот здесь. Только от самого поэта зависит умение подняться над преходящим чувством, чтобы жить рядом с опасностью, а затем умереть. Пусть, презрев все запреты, он воспользуется орудием мщения, обратив идею против животного состояния всех существ и всех вещей, — с тем чтобы однажды, оказавшись побежденным (но побежденным при условии, если мир останется прежним миром), он смог бы приветствовать залп своих печальных орудий как салют спасения.

Вкн.: Антология французского сюрреализма.
20-е годы. М., 1994. С. 290–342.
(Перевод С.А. Исаева)

Примечания

1. Цитируемый отрывок взят не напрямую из французского перевода гегелевой «Философии права», но из примечаний переводчика Огюста Вера (Vera) к «Философии духа», где приводятся сокращенные отрывки из разных работ Гегеля.
2. Гегель цитируется по переводу Огюста Вера.
3. «...исходитиз “колоссальнойликвидации” ...—Энгельсвыражается еще резче, говоря в «Анти-Дюринге» о грандиозном «аборте», «последнем в своем роде», которым является система Гегеля.
4. «...роза—это роза...»—пассажиЗ работыЭнгельса«Анти-Дюринг», где основоположник марксизма разбирает проблемы гегелевского принципа «отрицания отрицания».
5. «...интуиция мира...»—известное выражение из работы Энгельса «Анти-Дюринг», где утверждается, что она должна быть реализована во всем комплексе «позитивных наук».
6. «...человек есть то, что он ест...» — иронически-утрированный парафраз учения немецкого антрополога Якоба Молешотта, предложенный Людвигом Фейербахом.
7. Мишель Марти (M. Marty) (1890—1943) — активный деятель французского коммунистического движения, в 30-е годы проживавший в Москве.
8. Текст отрывка взят из французского перевода «Анти-Дюринга» (часть II, глава 9).
9. «Алхимия слова» (Alchimie du verbe) — название одной из глав «Поры в аду» Артура Рембо.
10. Никола Фламель (N. Flamel) (1330—1417) — знаменитый французский маг и алхимик, летописец Парижского университета.
11. «Книга Авраама-еврея» (Le Livre d'Abraham le Juif), иное название — «Книга иероглифических фигур» (Uvre des figures hieroglyphiques), эзотерический трактат, приписываемый Аврааму-еврею. По версии Никола Фламеля, список трактата был по случаю куплен им в 1357 году, на самом же деле Фламель, по всей вероятности, и был истинным автором этого произведения. Трактат впервые опубликован Пьером Арно (P. Arnauld) в 1612 году.
12. Анри Корнелий Агриппа де Неттесгейм (H.C. Agrippa de Nettesheim) (1486—1535) — знаменитый ученый, алхимик и маг, автор «Окультурной философии» (три книги, опубликованные на латыни в 1531 году, французский перевод — 1727 год; четвертая книга, по всей вероятности, апокриф, опубликована на латыни в 1559 году, переведена на французский в 1893–1894 годах). Корнелий Агриппа упоминается в «Алкоголях» Аполлинера, а Бретон в 1923 году собирался написать о нем статью для «Новых литератур».
13. Четыре вида «яростной страсти» («furog») приблизительно соответствуют четырем видам «божественного безумия», о котором пишет Платон в «Федре». Это безумие, то есть творческое вдохновение, посещающее «философов и пророческих» (они находятся под защитой Аполлона), «религиозных адептов» (которым покровительствует Дионис), «художников и поэтов» (защищаемых Музами) и, наконец, «влюбленных» (ими занимается Афродита).

14. «Маранатха» (Maranatha) — формула проклятия, обращенная против непосвященных и стоящая в самом начале «Книги Авраама-еврея». Заимствована авторами-окультистами из Первого послания апостола Павла к коринфянам.

15. Поль Нуже (P. Nougé) (1895–1967) — французско-бельгийский поэт и теоретик литературы. Начиная с 1924 года был, наряду с Магриттом, главным пропагандистом сюрреализма в Бельгии. Расходился с Бретоном по ряду теоретических вопросов, в частности, весьма скептически относился к идее «автоматического письма». В конце 40-х годов увлекается политической борьбой, сотрудничает в левых журналах прокоммунистической ориентации. Письмо, о котором упоминает Бретон, было написано в марте 1929 года.

Панофски Э.

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

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

Ниже приведенный (в значительном сокращении) очерк был написан, точнее, переработан с немецкого как введение к книге «*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*» («Иконологические исследования: гуманистические темы искусства Ренессанса», 1939). Это была первая английская книга Панофски, продемонстрировавшего после эмиграции из Германии в США (в 1933) не только блестящее знание языка, но и умение двигаться курсом англо-американского, более легкого и изящного философского менталитета, не отягощенного столь тяжелой терминологическим грузом, как немецкий словесный тезаурус (где, как шутил Панофски, «слов об искусстве больше, чем ангелов на небесах»). Посвятив данную книгу сквозным символам и мотивам ренессансного (в основном итальянского ренессансного) изоискусства, – таким, как Сатурн-Хронос, Слепой Эрот и т. д., – а также взаимодействиям этого искусства с неоплатонической доктриной, ученый в начале специально остановился на неоходимости особого внимания к зрительным символам, требующим для верного

понимания своего нового исследовательского курса. Тот курс, который он сперва назвал «иконографическим в более глубоком смысле», а затем, в новом издании (1962), – «иконологическим».

Позднее слово «иконология» воспринималось – и нередко критически воспринималось – как название дисциплины, нацеленной лишь на символические подтексты и импликации произведения; предложенная Панофски методика вновь, как и прежняя иконография, иной раз начинала тяготеть к чистой «статистичности», к фиксации и перечислению голых смыслов. С другой стороны, метод Панофски подвергся едкой постмодернистской критике – за то, что метод этот совершенно неадекватен современному искусству, резко нарушившему привычные соотношения между «естественным» и «условным» содержанием видимых художественных форм³.

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

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

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

М.Н. Соколов

Иконография и иконология

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

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

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

Однако, осознание того, что приподнимание шляпы означает приветствие, относится уже к совершенно иной сфере интерпретации. Данная форма приветствия, присущая только западному миру, унаследована от средневекового рыцарства: вооруженные люди имели обычай снимать шлемы, дабы продемонстрировать свои мирные намерения и уверенность в миролюбии других. Ни австралийский абориген, ни древний грек не поняли бы, что приподнимание шляпы является не только событием с определенным выразительным контекстом, но и знаком вежливости. Для пости-

жения последнего значения мне необходимо иметь сведения не только о реальном мире объектов и событий, но и о сверхреальном мире обычаев и культурных традиций, свойственных определенной цивилизации. С другой стороны, и мой знакомый не испытал бы потребности приветствовать меня при поднимании шляпы, если бы не был осведомлен о значении этого акта. Что же касается различных психологических нюансов, связанных с его действием, то он мог их и не сознавать. Следовательно, когда я истолковываю при поднимании шляпы как вежливое приветствие, я вижу в нем значение, которое можно назвать *вторичным* или *условным*. Оно отличается от значения *первичного* или *естественного* тем, что доступно лишь разуму, а не чувствам, и привносится в реальное действие, служащее его передатчиком, вполне сознательно.

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

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

сферы сознательного волеизъявления, насколько *выразительное* значение ниже этой сферы.

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

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

2. *ВТОРИЧНОЕ ИЛИ УСЛОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ*. Оно постигается при осознании того, что фигура мужчины с ножом в руке изображает святого Варфоломея, женская фигура с персиком – персонификацию Правдивости, группа людей, сидящих за накрытым столом в определенной последовательности и в определенных позах – Тайную вечерю и наконец, две фигуры, определенным образом сражающиеся между собой, – Битву Порока с Добродетелью. Воспринимая все это, мы связываем художественные *мотивы* и сочетания этих *мотивов* (*композиции*) с *темами* или *концепциями*. *Мотивы*, опознанные в качестве носителей *вторичного* или *условного* значения, могут быть названы *образами*, а сочетания этих образов представляют собой то, что прежние теоретики искусства обозначали словом «*invenzioni*» («*изобретения*»), а мы привыкли называть «*историями*» или «*аллегориями*». Идентификация этих *образов*, *историй* и *аллегорий* относится к области иконографии. По сути дела, когда мы небрежно упоминаем «*содержание* и *в его отличии от формы*», мы чаще всего подразумеваем именно сферу *вторичного* или *условного* содержания, тот мир особых *тем* или *концепций*, которые выявляются в *образах*, *историях* и *аллегориях*, – в отличие от мира *первичного* или *естественного* содержания, выявляющегося в художественных *мотивах*. «Формальный анализ» в вельфлиновском смысле является, в основном, анали-

зом мотивов и сочетаний мотивов (композиции), ибо при подлинно формальном анализе необходимо было бы избегать даже выражений типа «человек», «лошадь» или «колонна», не говоря уже о таких оценочных суждениях как «уродливый треугольник между ног микеланджеловского Давида» или «восхитительно четкое выявление суставов человеческого тела». Самособой разумеется, что точный *иконографический анализ* возможен лишь после точной идентификации мотивов. Если вместо ножа, благодаря которому мы опознаем святого Варфоломея, мы видим штопор, фигура не является святым Варфоломеем. Кроме того необходимо заметить, что утверждение «эта фигура представляет собой изображение святого Варфоломея» предполагает сознательное намерение художника изобразить именно святого Варфоломея, – в то время как выразительные качества фигуры могут создаваться и неумышленно.

3. ВНУТРЕННЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ИЛИ СОДЕРЖАНИЕ. Оно постигается при установлении базисных принципов, раскрывающих мироощущение нации, эпохи, класса, религиозные или философские убеждения, – принципов, бессознательно усвоенных и переосмысленных отдельной личностью и сконцентрированных в отдельном произведении. Самособой разумеется, что принципы эти выявляются как в «композиционных приемах», так и в «иконографических значениях», тем самым проливая на них яркий свет. Например, в XIV–XV веках (наиболее ранний образец датируется примерно 1310 годом) традиционный тип Рождества с Девой Марией, возлежащей на ложе, стал часто заменяться новым типом, – сколено преклоненной Марией, поклоняющейся младенцу Христу. С композиционной точки зрения это новшество означает лишь, грубо говоря, замену прямоугольной схемы треугольной, с иконографической же точки зрения оно вводит новую тему, словесно сформулированную у таких авторов как Псевдо-Бонавентура и святая Бригитта. Но в то же время это новшество раскрывает нам и новое, более эмоциональное мироощущение, присущее позднему средневековью. Исчерпывающее истолкование внутреннего значения или содержания позволяет даже показать, что отдельные технические приемы, характерные для определенной страны, эпохи или отдельного мастера, – например, пристрастие Микеланджело к работам в камне, а не в бронзе или специфическая штриховка его рисунков, – представляют собой симптомы того же базисного мировидения, что проступает и во всех прочих особенностях его стиля. Подходя к чистым формам, мотивам, образам, историям и аллегориям именно в таком духе, то есть распознавая в них проявления неких основополагающих принципов, мы ин-

терпретируем все эти элементы как «символические» ценности (по выражению Эрнста Кассирера) (...) Открытие и интерпретация этих «символических» ценностей (которые часто остаются неизвестными самому художнику и могут даже значительно расходиться с тем, что он намеревался выразить сознательно) относятся к той области истории искусств, которую, в отличие от *иконографии*, можно назвать «*иконологией*».

Окончание «*графия*» происходит от греческого глагола («*писать*»), и подразумевает чисто описательный, нередко даже статистический, метод исследования. Иконография, следовательно, является описанием и классификацией образов, – в какой-то мере подобно тому, как этнография является описанием и классификацией человеческих рас (...). Из иконографии мы узнаем, какие именно типы изображений характерны для различных эпохи регионов: распятый Христос с набедренной повязкой на чреслах или распятый Христос, облаченный в длинное одеяние, Распятие с тремя или Распятие с четырьмя гвоздями, Пороки и Добродетели в виде отдельных персонификаций или Пороки и Добродетели в виде сценок и т.д. Выясняя все эти моменты, иконография оказывает огромную помощь при определении даты, происхождения, а иногда даже и подлинности произведения, становясь необходимой основой дальнейшей интерпретации. Однако сама она интерпретировать его не пытается. Собирая и классифицируя данные, она не считает себя обязанной выискивать источники и смысл этих данных, исследуя взаимодействие различных художественных типов, влияние теологических, философских или политических идей, намерения и личные вкусы отдельных мастеров и заказчиков, соотношения между умозрительными концепциями и визуальными формами, в которых эти концепции воплощаются в каждом конкретном случае. Короче говоря, иконография занимается лишь некоторыми из тех элементов, которые составляют внутреннее содержание произведения искусства и должны быть реализованы для того, чтобы содержание это обрело четко обозначенный и доходчивый вид.

Учитывая суровые ограничения, сужающие (особенно в Америке) обиходное значение термина «*иконография*», я предлагаю возродить доброе старое слово «*иконология*» и применять его во всех тех случаях, когда иконография, одолев свою обособленность, сопрягается с иными методами, – историческими, психологическими, критическими, – короче говоря, любыми, которые могут помочь в решении загадки сфинкса. Ибо если окончание «*графия*» подразумевает описание, то окончание «*логия*», происходящее от «*λογος*» (*мысль, разум*), подразумевает интерпретацию. Так «*этнология*» определяется как «наука о человеческих

расах», – в том же «Оксфордском словаре», который определяет «этнографию» как «описание человеческих рас», – а словарь Вебстера советует не путать два этих термина между собой, поскольку «собственно этнография ограничивается чисто описательной трактовкой народов и рас, в то время как этнология посвящена их сравнительному изучению». Итак, на мой взгляд, иконография превращается в иконологию тогда, когда обращается к проблемам интерпретации, не замыкаясь таким образом в границах чисто статистического обследования и тем самым плотнее примыкая к истории искусств как таковой. Однако существует, быть может, определенная опасность, что иконология поведет себя не так, как этнология по отношению к этнографии, но как астрология по отношению к астрологии.

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

Что касается *доиконографического описания*, не выходящего за пределы мира чистых мотивов, то здесь, казалось бы, не должно возникнуть никаких сложностей. Объекты и события, изображения которых посредством линий, цветов и объемов составляют мир *мотивов*, могут быть, как нам уже известно, опознаны на базе нашего повседневного практического опыта (...). Однако в этой сфере мы сталкиваемся с определенными затруднениями. Не говоря уже о том, что объекты, события и эмоции, представленные в произведении искусства, могут так и остаться непонятными из-за недостаточного мастерства или, напротив, сознательного коварства художника, в принципе невозможно достичь точного доиконографического описания или идентификации первичного сюжета, опираясь исключительно на наш практический опыт. Этот опыт, являясь незаменимым и достаточным материалом для доиконографического описания, все же не гарантирует его правильности.

В доиконографическом описании «Трехволхвов» Рогира ван дер Вейдена (Картинная галерея Прусского культурного наследия, Берлин) необходимо будет, конечно, избегать таких слов как «волхвы», «младенец Иисус» и т.д. Однако так или иначе придется

упомануть о небесном видении, принимающем облик маленького ребенка. Но откуда нам известно, что этот ребенок изображается именно как видение? Если он окружен ореолом золотых лучей, то это ещеничего не доказывает, ибо подобные ореолы часто можно встретить и в сценах Рождества, где младенец Иисус вполне реален. Вывод об ирреальности ребенка в рогиоровской композиции может быть подкреплен тем, что он парит в воздухе. Но опять же – откуда нам известно, что он парит в воздухе? Поза его была бы точно такой, если бы он сидел на земле или на подушке, – Рогир и в самом деле, очевидно, использовал рисунок с натуры, изображающий ребенка, сидящего на подушке. Единственным убедительным доводом, подкрепляющим наше утверждение об ирреальности ребенка, может служить тот факт, что он располагается в пространстве без какой-либо видимой опоры.

Однако мы можем привести сотни изображений, где человеческие существа, животные или неодушевленные предметы кажутся висящими в пространстве и явно нарушающими закон тяготения, но, тем не менее, не претендуют на роль видения. Например, в миниатюре на «Евангелия Отона III», хранящегося в Мюнхенской государственной библиотеке, целый город представлен в центре пустого пространства, а действующие лица стоят на твердой почве. Неопытный наблюдатель может решить, что художник сознательно стремился изобразить город, чудесным образом витающий в воздухе. Но в данном случае отсутствие опоры не предполагает магического преодоления законов природы, – на миниатюре показан вполне реальный город Наин, где произошло воскрешение юноши. В миниатюре, исполненной около 1000 года, пустое пространство еще не является реальной, трехмерной средой, как в более натуралистических произведениях последующих эпох, но служит лишь абстрактным фоном. Причудливые, полукруглые очертания базисных линий башен свидетельствуют, что в более натуралистическом прототипе нашей миниатюры город был расположен на холмистом участке, но здесь вошел в состав изображения, где пространство уже не осмыслялось в духе перспективного натурализма. Если лишённая опоры фигурка в рогиоровском образе должна рассматриваться как видение, то летающий город в оттоновской миниатюре не подразумевает ничего сверхъестественного. Эти контрастирующие интерпретации вызваны «натуралистическим» характером алтарного образа и «антинатуралистическим» характером миниатюры. Но если мы постигаем эти качества в какие-то доли секунды и почти автоматически, то это вовсе не значит, будто мы вообще в состоянии дать точное до иконографическое описание произведения искусства, недогадываясь, как в данном случае, о его месте в истории искусства. Хотя

мы и убеждены, что идентифицируем мотивы на базе чистого и непосредственного практического опыта, в действительности мы прочитываем «то, что видим» в соответствии с манерой *формального* выражения *объектов и событий*, характерного для *разнообразных исторических условий*. Поступая таким образом, мы используем для проверки нашего практического опыта то, что можно назвать *историей стиля*.

Иконографический анализ, предметом которого являются уже не *мотивы*, но *образы, истории и аллегории*, требует, конечно, уже чего-то большего, нежели знакомство с объектами и событиями, почерпнутое из практического опыта. Он требует знания определенных, зафиксированных в литературных источниках *тем и концепций*, приобретаемого либо целенаправленным чтением, либо путем приобщения кустной традиции. Австралийский абориген не сможет понять сюжета Тайной Вечери, – она вызовет у него лишь впечатление оживленной трапезы. Для восприятия иконографического значения этого образа ему необходимо будет ознакомиться с содержанием Евангелия. Когда дело касается изображений таких *тем*, которые не входят в число библейских, исторических или мифологических сцен, заведомо известных обычному «образованному человеку», мы все оказываемся в положении австралийского аборигена (...).

Картина венецианского мастера XVII века Франческо Маффеи, изображающая милостивую молодую женщину, в правой руке держащую меч, а в левой – блюдо с отрубленной головой, была известна в литературе как изображение Саломеи с головой Иоанна Крестителя. В Библии действительно указано, что голова Иоанна была принесена Саломее на блюде, – однако причём же здесь меч? Саломея не обезглавила св. Иоанна Крестителя собственноручно. Но в Библии упоминается и другая красавица, связанная с историей обезглавливания мужчины, – Юдифь. Однако в данном случае создается прямо противоположная ситуация: меч становится вполне уместным, ибо Юдифь сама отрубила голову Олоферну, но блюдо никак не вписывается в историю Юдифи, ибо в тексте недвусмысленно говорится, что голова Олоферна была положена в мешок. И так перед нами два литературных источника, каждый из которых одновременно соответствует и противоречит изображению. Если мы истолкуем его как изображение Саломеи, текст объяснит наличие блюда, но не меча, а если мы истолкуем его как изображение Юдифи, текст объяснит наличие меча, но не блюда. Будь в нашем распоряжении одни лишь литературные источники, загадка осталась бы неразрешенной. К счастью, дело обстоит иначе. Подобно тому, как мы можем корректировать и контролировать наш практический опыт, сверяясь с принципами

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

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

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

Иконологический анализ, предметом которого являются не *образы, истории и аллегории*, но то, что мы назвали «*символическими ценностями*» требуют чего-то большего, нежели знакомство со специфическими *темами и концепциями*, зафиксированными в литературных источниках. Если мы стремимся постичь

те первопричины, которые не только обуславливают выбор и подачу *мотивов*, а также сочинение и толкование *образов, историй и аллегорий*, но и придают особый смысл даже формальному построению и различным приемам технического исполнения произведения, то мы не можем надеяться на открытие какого-то конкретного текста, разъясняющего эти первопричины, подобно тому, как текст из Евангелия от Иоанна (XIII, 21) разъясняет иконографию Тайной Вечери. Для выделения этих первопричин требуется интеллектуальная способность, сопоставимая с талантом диагноста, – способность, которую я могу обозначить лишь изрядно дискредитированным термином «*синтетическая интуиция*», которая чаще бывает лучше развита не у профессиональных эрудитов, а у даровитых дилетантов.

Однако, чем субъективней и иррациональней становится источник интерпретации (ибо любой интуитивный подход определяется психологией и мировосприятием данного интерпретатора), тем сильнее возрастает потребность в тех корректирующих и контролирующих средствах, которые оказались незаменимыми не только для *иконографического анализа*, но даже и для простого *доиконографического описания*. Если даже не критическое использование практического опыта или литературных источников приводит к ошибочным выводам, то насколько рискованней было бы довериться чистой интуиции. Тогда как практический наш опыт следует контролировать, вникая в характерную для той или иной эпохи манеру выражения *объектов и событий* с помощью *форм* (то есть в историю *стиля*), а наше знание литературных источников, – в характерную для той или иной эпохи манеру выражения определенных *тем и концепций* с помощью *объектов и событий* (то есть в историю *типов*), то нашу синтетическую интуицию следует контролировать, – причем особо тщательно, – вникая в характерную для той или иной эпохи манеру выражения *общих и основополагающих тенденций человеческого мышления* с помощью определенных *тем и концепций*. Иначе говоря, в последнем случае следует изучать то, что можно назвать историей *культурных симптомов* или «*символов*» в целом, – в том смысле, какой придавал этому слову Кассирер. Историк искусства сумеет убедиться в достоверности того, что он понимает под *внутренним содержанием* произведения или группы произведений его занимающих, лишь сопоставив свои предположения с тем, что он понимает под *внутренним содержанием* всех тех документов цивилизации, исторически связанных с данным произведением или группой произведений, которыми он сумеет в своем исследовании воспользоваться – сюда относятся документы, свидетельствующие о политических, литературных, религиозных, философских

и социальных тенденциях, свойственных данной личности, эпохе или региону. Само собой разумеется, что исследователь политической жизни, литературы, религии, философии и социальных отношений в свою очередь может обратиться к производству искусства аналогичной целью. В поисках *внутреннего значения* или *содержания* различные гуманитарные дисциплины встречаются на общей почве, а не ограничиваются, как обычно, лишь частными взаимными услугами.

В заключение заметим, что если мы желаем выразить свою мысль с особой точностью (которая, естественно, не требуется в том случае, когда мы просто говорим или пишем, ибо при этом смысл наших слов разъясняется в общем контексте), нам следует строго различать между *тремя уровнями содержания или значения*, – низший из них обычно путают с формой, а средний является областью иконографии в ее отличии от иконологии. Но какой бы уровень мы ни затрагивали, нам всегда придется корректировать и контролировать наши идентификации и толкования, – неизбежно несущие на себе печать субъективной ограниченности нашего умственного багажа, – вникая в исторические процессы, в совокупности составляющие то, что можно назвать *традицией*.

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

*В кн.: Panofsky E. Studies in Iconology.
N.Y., 1939.*

*(Перевод М.Н. Соколова – с учетом
авторских поправок в переиздании 1962 г.)*

Примечания

1. См.: *Białostocki J.* Erwin Panofsky (1892–1968), myśliciel, historyk, człowiek // *Panofsky E. Studia z historii sztuki.* Warszawa, 1971; *Ferretti S.* Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art and History. New Haven, 1989; *Heidt R.* Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk. Köln, 1977; *Либман М.Я.* Иконология // Современное искусствознание за рубежом. М., 1964; *Соколов М.* Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода (к спорам вокруг теории Э. Пановского) // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве.

<i>Предмет Интерпретации</i>	<i>Вид интерпретации</i>	<i>Средство Интерпретации</i>	<i>Контролирующий принцип интер- претации (исто- рия традиций)</i>
<p>I Первичный или естественный сюжетный материал, – предметный (А) либо выразительный (В), – составляющий мир художественных мотивов</p>	<p>I Доиконографическое описание (и псевдоформальный анализ)</p>	<p>I Практический опыт(знакомство с объектами и событиями)</p>	<p>I История стиля (понимание тех принципов, с помощью которых объекты и события – в разных исторических условиях – находят выражение в формах).</p>
<p>II Вторичный или условный сюжетный материал, составляющий мир образов, историй и аллегорий</p>	<p>II Иконографический анализ</p>	<p>II Знание литературных источников (знакомство с определенными темами и концепциями)</p>	<p>II История типов (понимание тех принципов, с помощью которых определенные темы или концепции находят – в разных исторических условиях – выражение в объектах и событиях)</p>
<p>III Внутреннее значение или содержание, составляющее мир «символических» ценностей</p>	<p>III Иконологическая интерпретация</p>	<p>III Синтетическая интуиция (знакомство с основными тенденция-ми человеческого мышления), формируемая личной психологией и «мировосприятием» (Weltanschauung)</p>	<p>III История культурных симптомов или «символов» (понимание тех принципов, с помощью которых основные тенденции человеческого мышления находят – в разных исторических условиях – выражение в определенных темах и концепциях)</p>

М., 1977. Среди важнейших русских переводов работ ученого следует назвать – История искусств как гуманитарная дисциплина // Советское искусствознание. Вып. 23, 1988; Idem. История и понятия в теориях искусства от Античности до классицизма. СПб, 1999; Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб, 1999; Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб, 2003; Идеологические источники радиатора «роллс-ройса» // Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб, 2004.

2. *Panofsky E.* Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst – «Logos», Bd. XXI, 1932.

3. См.: *Joachimsen M.* Eine Holzkiste von Joseph Beuys, konfrontiert mit Erwin Panofskys Grundsätzen zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst – «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», Bd. 22, 1977, Heft 1; *Holly M.A.* Panofsky and the Foundations of Art History. Ithaca, 1984.

Гомбрих Э.

Гомбрих Эрнст (1909–2001), австро-английский историк и теоретик искусства. Пересмотрел традиции венской школы искусствознания, а также иконологии, самобытно соединив их методикой общей теории зрительного восприятия. Учился в Венском университете у Ю. фон Шлоссера и Э. Леви, видных представителей венской школы искусствознания, сконцентрировавшей свои интересы на изучении исторически обусловленной психологии художественной выразительности. Испытал также влияние гештальтпсихологии. После прихода нацистов к власти эмигрировал в Англию. В 1936–1976 работал в Институте Варбурга в Лондоне, долгие годы занимая пост его директора.

Этапный его труд – книга «Искусство и иллюзии» (1961); статьи аналогичного профиля были затем собраны в книге «Образ и глаз» (1982). Здесь Гомбрих подверг решительному сомнению возможность постулирования неких идеальных, незыблемых, внеисторических принципов эстетической перцепции (то есть принципов, на которых базировались воззрения А. Гильдебрандта и его последователей). Показывая, насколько человеческий глаз, а вслед за ним и суждения вкуса зависимы от разного рода иллюзий, визуальных обманок, так называемых «физиогномическихгибок» (когда мы интерпретируем выражение изображенного в картине лица в зависимости от собственного настроения и опыта), ученый стремится доказать, что зрительный опыт обусловлен прежде всего историческими, а не физиологическими условиями. Все, согласно Гомбриху, следует не каким-то абсолютным законам формы, а своим историческим смыслом, причем смыслом множественным.

Переходя к тому, как определять данные смыслы, он критически оценивает расхожие стандарты иконологического анализа. В них мы рискуем впасть в иную, «словарную ошибку», когда интерпретатор ищет какое-то главное или даже единственное значение художественного феномена и успокаивается, если ему кажется, что оно найдено. На деле же реальное семантическое поле многообразно, и только благодаря этому многообразию произведение и утверждает самое себя, прочно включаясь в традицию. Нагляднее всего нас учит этому, как показывает Гомбрих, культура Возрождения, где символ, ренессансное понимание которого в равной мере восходит к идее гармонического согласия противоположностей в метафоре (по Аристотелю) и к идее их контраста в символических «неподобных подобиях» (по Дионисию Ареопагиту) всегда так или иначе пребывал в состоянии многомерности, нередко многомерности причудливо-игровой. Семанτικο-стилистическим исследованиям Ренессанса, равно как и ренессансных традиций как таковых, посвящены сборники статей Гомбриха: «Норма и форма» (1966), «Символические образы» (1972) и «Наследие Апеллеса» (1976).

Начиная с статьи «Статус истории искусства: призыв к плюрализму» (1971) ученый все чаще продвигался от искусствознания как такового к ретроспективным обзорам теорий культуры и подчеркивал наущную необходимость взаимодействия различных методологий, в совокупности своем обеспечивающих нормальную среду жизни гуманитарных наук. Вопросам истории и теории искусствознания и

культуры как таковой посвящены его книги «Искусство и научные исследования» (1957), «Размышления по поводу любимого конька вкупе с другими очерками теории искусства» (1963), «В поисках истории культуры» (1969), «Аби Варбург. Интеллектуальная биография» (1970), «Идеалы и идолы. Этюды о ценностях истории и ценностях искусства» (1979), «Дань памяти: интерпретаторы нашей культурной традиции» (1984). В книгах «Дух порядка. Исследование психологии декоративных искусств» (1979) и «Пути использования образов. Очерки социальной функции искусства и визуальных коммуникаций» (1999) он вновь обращался к проблемам психологии творчества и визуального восприятия, но уже более широких психологических и социальных контекстах. Постулируя свое кредо историка и философа, Гомбрих выражал симпатии к антиисторицизму К. Поппера. Резко критикуя, подобно последнему, исторические концепции, претендующие на исчерпывающую тотальность, он, в частности, дезавуировал (в работе «Стили искусства и стили жизни», 1991) романтическое понятие «стиля эпохи» – именно за его мнимо тотальную универсальность. Автор многих радиопередач об искусстве, а также однотомной всеобщей «Истории искусства» (1950), выдержавшей рекордное для книг такого рода число переизданий и переводов (русский перевод вышел в 1998 г.), Гомбрих всегда уделял большое внимание вопросам популяризации и в конечном счете понимания художественных произведений. В полемике с А. Мальро (статья «А. Мальро и кризис экспрессионизма», 1954) он выразил свое решительное несогласие с тем, что древние художественные традиции якобы умирают, воплощаясь впоследствии лишь в «мифе» или «воображаемом музее»; ведь на деле, по его словам, «мы вполне можем вообразить себя внутри различных стилей подобно тому как мы адаптируемся к разным художественным техникам и разным знаковым системам». Помогая своим читателям реально постичь волнующее разнообразие эстетических традиций, Гомбрих не делал принципиального различия между «высоким» и «низким» слоями культуры, широко вводя примеры из карикатуры, плаката, различных массмедиаальных сфер. К тому же философия в его трудах никогда не представляла прекрасную концептуальную отвлеченности, в прямую смыкаясь с массой конкретных, нередко поэтически-тонких историко-художественных наблюдений. Посмертно (в 2003 г.) была издана его книга «Пристрастие к примитиву (с подзаголовком «Эпизоды из истории западной торговли и искусства»), посвященная освоению внеевропейских художественных культур.

М.Н. Соколов

О задачах и границах иконологии

Существует, надо признаться, определенная опасность, что иконология станет не тем, чем стала этнология по отношению к этнографии, а тем, чем стала астрология по отношению к астрологии.

Эрвин Панофски*

Неуловимость смысла

Посреди Пиккадилли-Серкус, в центре Лондона, возвышается, отмечая собою кварталы, предназначенные для раз-

* Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. New York, 1955. P. 32.

влечений жителей столицы, статуя Эроса — излюбленное место свиданий. Во время войны памятник был спрятан и народное веселье, отметившее в 1947 году возвращение бога любви и Церемониймейстера празднеств на свое прежнее место, показало, как много стал он значить для лондонцев¹. Известно, однако же, что фигура крылатого юноши, пускающего с вершины фонтана свои невидимые стрелы, первоначально была призвана символизировать отнюдь не бога земной любви: фонтан был воздвигнут между 1886 и 1893 годами как памятник великому филантропу, седьмому графу Шефтсбери, чья деятельность в области социального законодательства сделала его, говоря надписанными на монументе словами Гладстона, «примером для его сословия, благословением для народа, именем, которое всегда будет вспоминаться с благодарностью». В заявлении Мемориального Комитета говорится, что фонтан Альберта Гильберта «является чисто символическими и изображает христианское милосердие». Согласно словам самого скульптора, сказанным десять лет спустя, он действительно намеревался при создании памятника символизировать деятельность лорда Шефтсбери: «Незрячая Любовь, которая рассылает без разбора, но с целью стрелы своей доброты, всегда — с той стремительностью, какую птица придает ее крыльям, никогда не стремясь ник передышке, ник придиричивому рассмотрению — непрестанно устремляясь вперед, невзирая на риск и опасности для себя».

Однако же, спустя еще восемь лет, новое заявление скульптора показало, что он сделал шаг в сторону популярной интерпретации своего творения: «На сердце у графа была забота о благе масс, — писал он в 1911 году, — и я знаю, что он глубоко задумывался о женском населении, об их занятиях. Сочетая это с тем, что я вынес из знакомства с континентальными обычаями, я задумал фонтан таким образом, чтобы в безрадостном Лондоне могло появиться своего рода подражание иноземной веселости». Так, может быть, в конечном счете Эрос — это действительно Эрос?

Но в любом случае остается еще одна загадка. Настоячивые слухи приписывали скульптору устремление намекнуть на имя Шефтсбери, изобразив лучника с нацеленным вниз луком — как если бы стрела была погребена в земле*. По крайней мере один свидетель утверждал (в 1947 году), что он слышал такое истолкование от самого скульптора непосредственно перед открытием монумента. Увы, однако, сам Гильберт в своем заявлении 1903 года причислил этот «дурацкий каламбур какого-то остроумца-Солона» к тем многочисленным оскорблениям, которые пришлось ему снести после открытия фонтана. Тут же, однако, Гильберт

* Игра слов: shaft «стрела», bury «погребать» — и фамилии Shaftesbury.

признавал, что рисунок цепей для крепления кружек (по первоначальному замыслу, это должен был быть фонтан для питья) был разработан им на основе инициалов Шефтсбери: надо полагать, эта выдумка казалась ему намного более возвышенной, чем та, причастность к которой он отвергал.

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

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

Но какими бы мотивами ни руководствовался Гильберт при выборе темы, ему нужно было также еще убедить Комитет, приспособив свои желания к ситуации и к конкретной задаче. Спор о том, кто именно ответственен за «подлинный» смысл статуи — автор ее или Комитет, — ничего не даст нам. Единственное, к чему мы можем прийти в результате такого спора, — это вывод о том, что «смысл» есть понятие вообще весьма скользкое, в особенности же тогда, когда речь заходит не о высказываниях, а об образах. Действительно, иконолог может с завистью смотреть на процитированную выше надпись Гладстона: никто не сомневается в том, что она значит. Конечно, некоторые прохожие могут попросить разъяснить им слова о том, что Шефтсбери был «примером для своего сословия», — но никто не усомнится, что у этого высказывания, во-первых, есть смысл, и что, во-вторых, этот смысл может быть установлен.

По-видимому, образы занимают довольно странное промежуточное положение между языковыми высказываниями, предназначенными для передачи смысла, и объектами природы, которым определенным смыслом придаем мы сами. При открытии фонтана на Пикадилли один из ораторов назвал его «в высшей степени подходящим памятником для лорда Шефтсбери, ибо он

всегда подает воду без разбору — и богатым, и бедным». Провести такое сравнение легко. В чем-то оно даже банально. Никто, однако, не сделает из него того вывода, что фонтаны означают филантропию (мы отвлекаемся сейчас от того факта, что подавать воду богатым — это вообще не подпадает под понятие филантропии).

Но как же обстоит дело со смыслом произведения искусства? С первого взгляда, кажется вполне разумным говорить о разных «уровнях смысла», например: что скульптура Гильберта имеет определенный изобразительный смысл (крылатый юноша), что это изображение может быть соотнесено с одним конкретным юношей — богом Эросом (превращаясь тем самым в иллюстрацию мифа) и что Эрос использован здесь как символ Милосердия². Но при более тщательном рассмотрении этот подход к смыслу на всех уровнях терпит крах. Как только мы задаемся вопросами более трудными, очевидная тривиальность изобразительного значения немедленно пропадает; и хочется даже спросить: а стоит ли вообще привязывать ко всякой созданной художником форме какие-то воображаемые значения? Спору нет, отдельные формы могут быть названы и классифицированы: нога, крыло, лук, — но многое и ускользает от классификационной сетки. Несомненно, например, что орнаментальные чудовища вокруг основания предназначены, в частности, для того, чтобы изображать собою животных моря; но где в такой композиции кончается смысл и начинается чисто декоративный орнамент? С другой стороны, интерпретация изобразительных условностей всегда включает в себя нечто большее, чем то, что буквально означает слово «стоит перед глазами». Художник зависит, и притом в значительно большей степени, чем писатель, от того, что я в работе «Искусство и иллюзия» называл «вкладом наблюдателя». Для изображения характерно, что его истолкование не может выйти за пределы определенного уровня обобщения: скульптура не только абстрагируется от цвета и фактуры — за ней не стоит и никакого масштаба. Эрос в воображении Гильберта мог быть мальчишкой, а мог быть великаном — мы не в состоянии судить о том.

Если эти оговорки, касающиеся художественного образа, покажутся несущественными для того, кто жаждет скорее добраться до смысла целого, то ведь следующий уровень интерпретации ставит перед нами проблемы еще более серьезные. Несомненно, у изображения есть черты, предназначенные для того, чтобы облегчить идентификацию: в сознании образованного европейца крылатый юноша-лучник вызывает одну лишь ассоциацию — с Купидоном. Для изображения это верно в такой же точно степени, как и для языковых текстов. И все же между этими двумя случая-

мисуществуеткардинальное различие: оно заключается в том, что никакое словесное описание не может быть столь подробно, как картина. Отсюда — любой текст открывает перед воображением иллюстратора самый широкий простор: он может быть проиллюстрирован бесчисленными способами. Отсюда же и то, что мы никогда не имеем возможности однозначно восстановить по данному нам произведению искусства иллюстрированный им текст; единственное, что мы можем знать наверняка, — это то, что не все черты его обязательно восходят к этому тексту. Какие восходят, а какие нет, может быть выяснено лишь тогда, когда текст уже установлен каким-либо иным способом.

Что касается третьей задачи интерпретатора — установления символических отсылок, — то сказанного выше уже достаточно, чтобы продемонстрировать всю неуловимость понятия «смысл». Для лондонских гуляк Эрос означал одно, для Мемориального комитета — другое. Кажется, что каламбур «Шефтс-бери» так замечательно подходит к ситуации, что это не может быть случайностью. Но, собственно говоря, а почему бы и нет? Ведь сущность остроумия в том-то и состоит, чтобы использовать подобные случайности и находить смысл там, где он не предполагался.

А стоит ли, впрочем, вообще говорить об этом? Должен ли иконолог думать в первую очередь о сознательных намерениях творца? Стало уже почти модным отрицать это, в особенности с тех пор, как открытие бессознательного и его роли в искусстве подорвало, как кажется, в корне само понятие «намерения». Я должен все же заметить, что никакой суд — ни суд присяжных, ни суд критики — не был бы возможен, отвергни мы и в самом деле понятие «преднамеренного».

К счастью, об этом уже писал, и с большим мастерством, Д.Е. Хирш в своей работе «Обоснованность в интерпретации»³, посвященной литературной критике. Главная цель этой отрезвляющей книги именно в том и состоит, чтобы оправдать и восстановить в правах старое убеждение, точку зрения здравого рассудка: смысл (meaning) произведения заключается в том, в чем он должен был заключаться согласно намерениям творца; эти намерения истолкователь должен восстановить как можно точнее. Чтобы сделать возможным такое сужение понятия смысла, Хирш предлагает ввести два других понятия, которые могут пригодиться интерпретатору в том или ином контексте: значение (significance) и скрытые ассоциации (implications). Мы видели, скажем, что статуя Эроса до неузнаваемости изменила свое значение с тех пор, как была воздвигнута; но именно потому-то Хирш и отвергает ту простую, казалось бы, точку зрения, что смысл произведения есть то, что значит оно для нас. Смысл есть именно преднамеренный

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

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

Несомненно, что попутно нам удастся наткнуться на в высшей степени любопытные сведения о Гладстоне, о положении дел в Англии, — но задача тем самым окажется намного шире, чем интерпретация надписи. Хирш, который имел дело скорее с литературой, чем с искусством, пришел, исходя из своего материала, к выводу о том, что преднамеренный смысл работы лишь тогда может быть правильно понят, когда мы уже определили, к какой именно категории литературы — или к какому именно жанру —

должна была, согласно намерениям автора, принадлежать данной работе. Если же мы не постараемся установить сперва, было ли данное произведение задумано как серьезная трагедия или как пародия, — наша интерпретация легко может оказаться ошибочной. Такая настойчивость и подчеркивание этого первого шага может вначале вызвать недоумение — но Хирш чрезвычайно убедительно показывает, как трудно исследователю взять назад свои предположения, коль скоро он уже вступил на ложный путь. Люди, как известно, смеялись над трагедиями, если принимали их за пародии⁴.

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

Иконография и иконология

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

Более того: методологические принципы, выдвинутые Хиршем, в частности, принцип первоочередного значения жанра, применимы к искусству Ренессанса едва ли не в большей степени, чем к XIX веку. Не будь жанров в западных традициях, положение иконолога было бы поистине отчаянным. Если бы любой ренессансный образ мог быть иллюстрацией какого угодно текста, если бы, увидев изображение прекрасной женщины с ребенком на руках, мы не должны были бы предполагать априори, что речь идет о Пресвятой Деве с Младенцем-Христом, но допускали бы, что это может быть иллюстрацией к какой угодно истории, где фигурирует новорожденный младенец — или же попросту к книге о том, как растить ребенка, — тогда картины Ренессанса вообще не поддава-

лись бы интерпретации. Именно в силу того что существуют жанры — такие как алтарная живопись, и наборы сюжетов — такие как сюжеты легендарные, мифологические, аллегорические, — определение сюжетов вообще становится возможным. И здесь, как и в литературе, изначальная ошибка в отнесении работы к той или иной категории (или, что еще хуже, — незнание этих категорий) неизбежно съезжает с пути самого талантливого исследователя. Я знал одного одаренного студента, чья приверженность к иконологии была столь велика, что он истолковал изображение св. Екатерины с колесом как образ Фортуны. Поскольку же святая была изображена на створке алтаря, посвященного Божоявлению, он углубился в рассуждения о значении Судьбы в истории Спасения. Это, пожалуй, легко могло бы привести его к мысли о какой-то еретической секте — не будь ему указана изначальная его ошибка.

Определение текста, и иллюстрацией к которому является данная картина (на светский или на религиозный сюжет), считается обычно делом иконографии. Подобно любой историко-детективной работе, разрешение иконографических загадок требует и знаний, и везения. Но при всем при том, в удачном случае результаты иконографических исследований могут подчас удовлетворить самым суровым критериям надежности. Если сложная иллюстрация соотнесена с текстом, который объясняет все ее важнейшие черты, иконограф, можно сказать, сделал свое дело. Если же перед нами некая последовательность иллюстраций, которым соответствует аналогичная же последовательность в тексте — возможность случайности практически близка к нулю. Я полагаю, что в этой книге* имеются три примера идентификаций, удовлетворяющих этому «стандарту надежности»: 1) Определение астрологического текста иллитестов, проиллюстрированных росписью Sala dei Venti в Palazzo del Te; 2) Объяснение той версии истории о Венере и Марсе, которая представлена росписью Джулио Романо в Palazzo del Te; 3) Сопоставление «Ориона» работы Пуссена с неким текстом, который не только излагает, но и поясняет историю Ориона — пояснения, которые Пуссен воплотил в своей картине.

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

* Имеется в виду сборник статей «Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance» (Oxford, 1978), в котором переводимая статья играет роль введения.

определения конкретного иллюстрированного текста, мы говорим уже об иконологии.

Для того чтобы продемонстрировать одновременно и всю привлекательность той задачи, о которой мы сейчас упомянули, и всю ее рискованность, достаточно пояснить, в чем состоит ее суть. В искусстве итальянского Возрождения существует множество отдельных изображений и целых циклов, которые не могут быть истолкованы в прямую как иллюстрации некоего реально существующего текста. Более того, нам хорошо известно, что заказчики иногда либо сами изобретали сюжеты, которые художник должен был изобразить, либо (что бывало чаще) нанимали какого-нибудь образованного человека, чтобы дать художнику, что мы называли программой. Была ли эта манера, действительно, столь частой (особенно, что касается XV века), как это предполагается в новейших работах, сказать трудно. Несомненно, однако, что начиная с второй половины XVI столетия «либретто» такого рода доходят до нас в значительном количестве. Если бы, однако, эти программы содержали в себе оригинальные нововведения или фантазии, задача восстановить утраченную программу, исходя из картины, была бы опять-таки совершенно невозможной. К счастью, это не так. В основе жанра программ лежали определенные условности, коренящиеся в почтительном отношении Ренессанса к каноническим текстам — церковным и античным. Зная эти тексты и зная картину, иконолог приступает с обеих сторон к наведению моста между образом и известным ему сюжетным материалом. Интерпретация превращается в реконструкцию утраченного свидетельства. Но это свидетельство должно не просто помочь иконологу определить сюжет, для которого исследуемая картина могла бы служить иллюстрацией, — он стремится к тому, чтобы уловить смысл данного сюжета в данном конкретном контексте, восстановить — в терминах нашего примера — что должен был означать Эрос на фонтане Гильберта. Едва ли, впрочем, иконологу удастся это сделать, если он не чувствует, какого рода программу мог предложить художнику викторианский Мемориальный комитет: ведь рассматривая это произведение как таковое, мы могли бы вычитать в нем бесчисленное множество значений. Скажем, рыбообразные фигуры вокруг фонтана мы назвали орнаментальными — но почему бы им не намекать на рыбу как на символ Христа? или напротив, не олицетворять собою чудовищ, над которыми торжествует Эрос-Милосердие?

Одна из статей сборника посвящена как раз проблеме, возникающей из этой неясности метода, — речь идет о том, не были ли рафаэлевые Станца дела Сеньятура слишком уж «заинтерпретированы». Хотя конкретные тезисы этой статьи вряд ли

встретят всеобщее согласие — все же в книге, посвященной символике ренессансного искусства, не может быть опущен вопрос о границах интерпретации. Ибо всякое иконологическое исследование зависит от наших исходных представлений о том, что же можно искать в данном случае, или, иными словами, — от нашего чутья: что является возможным, а что невозможным для данного периода и для данной среды.

Теория декорума

Мы вновь возвращаемся к принципу первоочередного значения жанра. Спорунет — здесь не место перечислять все категории и функции искусства, какие могут быть засвидетельствованы в эпоху Ренессанса. Не потому, что такой обзор был бы обречен на неудачу: работы Эмиля Маля⁵ являются пример принципов, следуя которым мы можем решить эту задачу для религиозного искусства, а А. Пиглер⁶ и Раймонд ван Марль⁷ положили по меньшей мере начало в области искусства светского. Дело просто в том, что подобное исчисление потенциального сюжетного материала пригодно скорее для иконографа, чем для иконолога.

К счастью, ренессансные авторы не всегда молчали о тех принципах, которыми следует руководствоваться при выборе сюжетов для использования их в том или ином контексте. Они явно опирались при этом на важнейшее положение всей классической традиции: на понятие декорума. Область применения этого термина* была в прошлом значительно шире, чем сейчас: оно значало все то, что было «подходящим», «приличествующим»; как можно говорить о поведении, приличествующем для данных обстоятельств, — так и о стиле речи, приличествующем для данного повода, и, конечно же, и о подходящих для данного контекста сюжетах.

Ломаццо в шестой книге своего трактата⁸ дает перечень сюжетов, предлагаемых им для разного рода мест; довольно странным образом он начинает свой перечень с кладбищ, вспоминая при этом множество библейских эпизодов, так или иначе относящихся к теме смерти: Успение Девы Марии, смерть Лазаря, снятие со Креста, погребение Сарры, предсмертное пророчество Иакова, похороны Иосифа и «подобные плачевные истории, примеры которых во множестве мы можем найти в Писании» (Гл. XXII). С другой стороны, для залов Совета, используемых «мирскими князьями и господами», рекомендуются такие темы, как Цицерон, произносящий перед Сенатом свою речь против Катилины, совет греков перед отплытием в Трою, события из жизни военных вождей и мудрецов — таких как Ликург, Платон и Демосфен

* Англ. decorum означает «приличие», «этикет».

среди греков, Брут, Катон, Помпей и Цезарь среди римлян или же, наконец, спор между Аяксом и Улиссом об оружии Ахилла. Затем следуют еще более длинные списки: библейских и античных сюжетов для зданий суда, воинских подвигов для дворцов; сады же и фонтаны в свою очередь требуют «историй о любви богов», историй, в которых участвуют «вода, деревья и прочие приятные и увеселяющие вещи», сюжетов таких, как Диана и Актеон, Пегас, высекающий из земли Кастальский ключ, Грации, умывающиеся в ручье, Нарцисс у источника и т. п.

Эти подобные им истории были, очевидно, «разложены по полочкам» в сознании ренессансных людей — так, что они легко могли перечислить, скажем, библейские рассказы, в которых упоминается огонь, или рассказы из Овидия, в которых упоминается вода. «Принцип декорума» не оставался мертвой буквой. Фонтан Ориона в Мессине работы Монторсоли прекрасно иллюстрирует его в действии: описанные Вазари⁹ мраморные рельефы фонтана представляют нам двадцать мифологических эпизодов, в которых так или иначе принимает участие вода: Европа, переплывающая море, Икар, падающий в море, Аретуза, превращающаяся в источник, Ясон, переплывающий море, — и так далее, не говоря уже о многочисленных нимфах, речных божках и морских чудовищах, дополняющих украшение фонтана в соответствии с правилами «декорума».

Эти примеры наводят нас на мысль о простом и легко распознаваемом принципе отбора сюжетов; мы можем назвать его «принципом пересечения», намекая на то совместное использование букв и цифр, размещенных по краям шахматной доски или географической карты, которое служит для обозначения определенного квадрата. Ренессансный художник (или советник художника) имел в уме ряд таких карт, где, скажем, отложены истории из Овидия по одной стороне и типовые задачи по другой. Подобно тому как буква Б на карте означает не квадрат, но полосу, сводящуюся к квадрату лишь после того, как мы учтем цифру при букве, — так и история, скажем, Икара, обладает не одним смыслом, но целым набором смыслов, из которых нужный выбирается обращением к контексту. Ломаццо вспомнил об этой теме в связи с водой, а тот гуманист, который был советчиком у художника Амстердамской ратуши, избрал ее для зала суда по делам о несостоятельности — как предостережение против слишком высоко залетевших амбиций. История же спасения Ариона дельфином олицетворяет у него не воду, но страховку от кораблекрушения.

Далеко не всегда, впрочем, пересечение двух таких координат будет удовлетворять ренессансного заказчика. Значительно более сложный пример являет нам резьбанакаминера рабо-

ты Бенедетто да Ровеццано. Естественно, что сюжет, в котором бы принимал участие огонь, был для камина, так сказать, *de rigueur*, наиболее подходящим было бы изображение кузницы Вулкана. В данном случае, однако, мы имеем дело с историей Креза и Кира: если пламя когтя удовлетворяет одному из требований к сюжету, то предупреждение Солона о том, что должно «помнить о конце», соответствует другому, притом не менее важному требованию — изображать истории с нравоучительным содержанием.

Следует принимать во внимание и другие требования; не последнее место среди них занимают предпочтения и способности самого художника. Часто считается само собой разумеющимся, что ренессансная программа не обращала ни малейшего внимания на его творческие склонности, это не всегда так. Репертуар был столь богат и разнообразен, что окончательный выбор легко мог быть приспособлен одновременно и к требованиям «декорума», и к склонностям творца. Не всегда даже легко понять, чему же все-таки принадлежит первенство в этих пересечениях. Описывая Аретино свои фрески из жизни Цезаря, Вазари начинает того, что его заказчик питал слабость к этому герою — что и заставило его заполнить весь дворец историями из жизни Цезаря. Вазари начал бегства Цезаря от Птолемея, когда ему пришлось плыть преследуемому солдатами: «Как ты видишь, я создал здесь схватку сражающихся нагих фигур, в первую очередь, чтобы продемонстрировать мастерство, затем же, чтобы было сообразно с историей»¹⁰.

Впрочем, тут, возможно, Вазари был сам себе господин и потому мог позволить себе пойти навстречу своим желаниям; но мы знаем, что и вообще художники не так-то уж были склонны к тому, чтобы кротко подчиняться любым фантазиям, какие бы ни возникали у заказчиков. В этом отношении, равно как и во многих других, программы, которые составил Аннибале Каро для работ Таддео Цуккаро в Палаццо Капрарола, заслуживают изучения как образцовые. Одна из программ, а именно программа для спальни (мифологические фигуры, связанные с ночью и сном) доступна читателям в составленной Вазари «Жизни Таддео Цуккаро»¹¹. Другая, для рабочего кабинета князя, пожалуй, в еще большей степени заслуживает внимания к себе ввиду особого значения ее для иконологии¹². К несчастью, надо сказать, у этих ученых гуманистов было много свободного времени и к тому же они любили показать свою эрудицию; и то и другое делает их сочинения настоящим испытанием для терпения современного читателя. Мы можем, однако, рассмотреть отдельные пассажи в качестве образцов.

«Темы, которые следует живописать в кабинете сиятельного Монсиньора Фарнези, должны, с необходимостью, быть

приноровлены к расположению художника — либо же он сам должен приноровиться к своему расположению к Вашей теме. Поскольку же ясно, что он не желает к Вам приноровиться, то мы вынуждены сами приноровиться к нему во избежание беспорядка и смятения. Сюжеты связаны с темами, приличествующими уединению. Он разделяет свод на две главные части: поля для сцен и орнамент, идущий вокруг».

Далее, Каро предлагает для центрального поля «наивысший и наиболее достохвальный вид уединения, свойственный нашей религии и отличающий ее от уединения язычников, ибо наши покидают свое уединение, чтобы служить людям, меж тем как язычники уходят в уединение от людей». Поэтому середина должна быть отведена Христу, а затем ап. Павлу, св. Иоанну Крестителю, св. Иерониму и другим — если только для них будет место. В числе язычников, уходящих в уединение, он называет неких платоников, выдавливавших себе глаза, чтобы зрение не отвлекало их от философии, Тимона, кидавшего в людей камнями, и тех, кто передавал людям свои писания, но избегал общения с ними. Два поля должны быть посвящены тому, как в уединении рождается закон: Нума в долине Эгерии и Минос, выходящий из пещеры. Углы должны быть заполнены четырьмя группами отшельников: индийские гимнософисты, поклоняющиеся Солнцу, гипербореи с мешками съестных припасов, друиды «в дубравах, которым они поклоняются... одеты они пусть будут как угодно художнику, лишь бы они носили одно и то же», наконец, ессеи, «иудейская секта, всецело погруженная в созерцание вещей божественных и нравственных... они могут быть показаны рядом с вместилищем одеяний, которыми пользовались сообща». Десять прямоугольных полей Каро предлагает заполнить полулежащими фигурами философов и святых, каждый — с собственным девизом; семь вертикальных полей меньшего размера дают приют ушедшим в уединение историческим лицам (в том числе папе Целестину, Карлу V и Диогену).

«Остается двадцать малых полей, и поскольку они не могут вместить человеческой фигуры, я желал бы там изобразить неких животных, одновременно и в качестве гротесков, и как символы уединения. Угловые поля будут занимать Пегас, грифон, слон, обращенный к Луне, и орел, схвативший Ганимеда; они будут означать возношение ума к созерцанию. В двух малых квадратах, находящихся друг напротив друга, я размещаю одинокого орла, глядящего на Солнце (который в этом случае символизирует умозрение, да, впрочем, и само по себе ведь это создание склонно к одиночеству, ибо выращивая одного из своих трех птенцов, остальных орел выбрасывает), — вдругом же я помещаю феникса,

также обращенного к Солнцу, который должен означать возвышенность и утонченность понятий, а также опять уединение (ибо он одинок)».

Из числа остальных шести полей, небольших и круглых, одно приютило змею, которая олицетворяет пронизательность, пыл и благоразумие созерцания и потому была дана Минерве, другое — одинокоговоробья, третье — сову, также птицу Минервы, четвертое — «эритакуса», птицу, о которой известно, что она ищет одиночества и не терпит сообщества. «Я не выяснил еще, как она выглядит, — пишет Каро, — но предоставляю художнику написать ее, как он это сочтет удобным. Пятое животное — пеликан, которому Давид уподобил себя в одиночестве своем, когда бежал от Саула; пусть это будет белая птица, худая от того, что питает птенцов собственной кровью... Наконец, заяц, ибо написано, что это животное настолько жаждет одиночества, что лишь в уединении и отдыхает... »

«Остается орнамент, который я предоставляю воображению живописца, но неплохо подать ему мысль приспособляться, если он может, к теме, и выбирать для гротесков те инструменты, которыми пользуются люди одинокие и усердные: глобусы, астролябии, армиллярные сферы, квадранты, секстанты... лавры, мирты... »

За исключением этого пункта, художник действительно следовал Каро, который, возможно, добавил впоследствии еще надписи и картины, потребовавшие некоторых изменений в первоначальном плане.

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

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

тем, как подскажет ему воображение. Мы же опять-таки не могли бы тут ни узнать ничего, ни угадать.

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

Вазари, по крайней мере, не смог. Хотя он исключительно хорошо осведомлен о работах в Капрароле и был другом Аннибале Каро, хотя он изнал, что основная тема цикла есть уединение, хотя он правильно передал многие надписи и идентифицировал султана Сулеймана, он неправильно интерпретировал некоторые сюжеты данной картины, описав ее как «множество людей, обитающих в лесу, чтобы избежать пустой болтовни, которых другие пытаются беспокоить, бросая камни, в то время как некоторые выдавливают себе глаза, чтобы не видеть»¹³.

Но даже там, где трудности в определении сюжетов и символов не столь устрашающи, как здесь, не дойди до нас текст Каро, мы могли бы испытывать затруднения в том, какой именно смысл следует приписать тому или иному символу. Ведь несмотря на то, что все они отобраны здесь по ассоциации с уединением, почти каждый символ обладает еще и другими коннотациями. Образ слона, поклоняющегося Луне, использован самим же Каро в соседней спальняной комнате по ассоциации с ночью¹⁴; Пегас, как мы уже видели, ввиду связи его с Кастальским источником может украшать собою фонтан (мы даже и не говорим, что он к тому же ассоциируется с Поэзией и с Добродетелью). Феникс, как правило, означает бессмертие, пеликан — милосердие. Интерпретация этих символов как означающих уединение показалась бы натяжкой — не располагай мы подлинными словами Каро.

«Словарная» иллюзия

Анализируемая программалишь подтверждает то, о чем мы говорили с самого начала: нет таких образов, которые могут быть правильно интерпретированы, если вырвать их из контекста. Этот вывод не несет в себе ничего удивительного, в конце концов ведь даже о словах надписи справедливо будет сказать, что они обретают свой смысл лишь в составе фразы. Хотя нам и понятно, что имел в виду Гладстон, назвав Шефтсбери «примером для его сословия» (*example to his order*), но не надо забывать, что лишь с учетом конкретного контекста надписи английское слово *order* мо-

жет быть прочтено в значении «сословие». В другом контексте оно могло бы означать «приказ», «порядок» или «орден». Изучающие язык находятся во власти иллюзии, будто «смысл» слова может быть просто найден в словаре, и редко замечают, что даже здесь на самом-то деле имеет место как раз то, что я назвал «принципом пересечения». Словарь лишь предлагает диапазон возможных смыслов, а пользующийся им уже сам выбирает тот смысл, который удовлетворяет контексту. Если бы лорд Шефтсбери был монахом, то слова *his order* в применении к нему означали бы не «сословие», а «орден».

Изучение образов в их контекстах говорит нам о том, что множественность смыслов естественнее для изучения символов, чем для повседневной речи. Однако же именно этот важнейший факт иконологи подчас оставляют в тени, подавая свои интерпретации определенным образом. Документация, содержащаяся в их текстах и в примечаниях к ним, дает обычно точную ссылку на источник для выяснения смысла данного символа — смысла, подтверждающего их интерпретации. Как и в случае с языком, у неосторожных возникает впечатление, будто символы представляют собой сорт кода с однозначным соответствием между знаком и означаемым. Это впечатление усиливается из-за того, что, как известно, существует некоторое количество средневековых и ренессансных текстов, посвященных интерпретации символов, на которые ссылаются как на словари.

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

уединенным, но Рипа цитирует 102 псалом, где сказано: «Я стал подобен одинокому воробью на кровле»*. Если бы тем не менее кто-нибудь захотел истолковать любого воробья или любого зайца в ренессансной живописи как означающего одиночество — он жестоко ошибся бы.

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

Философия символа

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

Другая традиция, которую я назвал неоплатонической, или мистической интерпретацией символа, противоположна идее конвенционального языка знаков еще более радикально и непримиримо. Ибо и в этой традиции смысл знака не есть нечто, получившееся в результате соглашения, — смысл просто скрыт, и надо знать, где искать его. В этом понимании, которое в конечном счете восходит скорее к религии, чем к общению между людьми, символ рассматривается как язык божества. Август, толкующий предзнаменование, мистагог, объясняющий заповедан-

* В традиционном русском переводе «Сижу как одинокая птица на кровле»; Псалом 101 (нумерация псалмов в русско-славянской Библии отличается от нумерации псалмов в западных изданиях), стих. 8. — *Прим. перев.*

ный божеством ритуал, священник, разъясняющий народу смысл иконы в храме, иудейский или христианский учитель, рассуждающий о смысле Слова Божьего, имеют по меньшей мере то общее, что они думают о символе как о таинстве, которое можно постигнуть лишь отчасти.

Эта концепция «языка божества», разработанная в традиции библейской экзегезы, находит свое наиболее, пожалуй, рационалистическое выражение в известном месте св. Фомы Аквинского¹⁵:

«Всякая истина может быть явлена двумя путями: вещами или словами. Слова означают вещи, и одна вещь может означать другую. Творец вещей не только может обозначать что-либо словом, но может и заставить одну вещь означать другую. Вот почему Писание содержит двоякую истину. Одна — заключена в вещах, обозначенных словами, это буквальный смысл. Другая — в том, как вещи становятся образами других вещей, и в этом заключается духовный смысл».

Речь идет о событиях Священной Истории, которые рассматриваются как знаки или предзнаменования грядущего. Если Писание говорит нам о том, что жезл Ааронов «пустил почки, дал цвет и принес миндали» (Числ. 17, 8), то это может быть истолковано как предзнаменование Креста, причем миндаль также является символом, ибо скорлупа его горька, как Страсти, зерно же сладко, как победа Искупления.

Но св. Фома предупреждает нас, чтобы мы не расценивали эту технику как метод перевода недвусмысленных якобы знаков в дискурсивную речь. Нет такого авторитетного словаря, который мог бы определять значение «вещей», в отличие от слов. Более того, по его мнению, такого словаря и не может быть.

«Тот факт, что духовный смысл Писания не может быть привлечен для бесспорной аргументации, связан именно с природой подобия, на котором основан духовный смысл. Ибо одна вещь может быть подобна многим; по этой-то причине и не может быть такого, чтобы мы прямо от всякой вещи, упоминаемой в Писании, переходили к единственному ее значению. Лев, например, может обозначать Господа в силу одного подобия и дьявола — в силу другого подобия».

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

символ раскрывает перед нами множество значений, которые как исследование, так и медитация могут постичь лишь отчасти. Мы хорошо сделаем, если вспомним о той роли, которую играли некогда такого рода изучение и медитация в жизни образованных людей. У монаха в его келье было совсем немного текстов, которые он читал и перечитывал, которые были материалом для умозрения и истолкования; нахождение смыслов было одним из самых плодотворных способов использовать эти часы ученых занятий. Не то чтобы это было просто упражнением праздного ума, ищущего применения своим способностям. Коль скоро было известно, что откровение говорит с человеком на языке притч, эти притчи, скрытые в Писании (но также и в языческой мифологии), требовали того, чтобы их раскрывали снова и снова — для обретения в них ответов на вопросы о природе или об истории. Техника нахождения смыслов помогала священнику составлять день ото дня свои проповеди на заранее данные тексты — проповеди, которые должны были быть соотнесены непрерывно меняющимися событиями общественной жизни. Эта техника давала санкцию на чтение языческих поэтов, которые иначе должны были быть вычищены сполок монастырских библиотек; она придавала дополнительное значение установлениям церкви и исполнению священных обрядов.

Всякий, кто знаком с средневековыми и ренессансными текстами, касающимися проблем символизма, неминуемо будет одновременно и впечатлен и подавлен тем, сколько же учености и дарований было затрачено на задачу применения этой экзегетической техники самому широкому диапазону текстов, образов и событий. Иконолог и впрямь стоит перед соблазном подражания этой технике, перед соблазном применить ее самому к памятникам искусства прошлого.

Уровни смысла?

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

Мне неизвестен ни один средневековый или ренессансный текст, который прилагал бы эту доктрину к произведениям

живописи. Хотя такого рода *argumentum ex silentio* никогда не может быть окончательно убедительным, он говорит о том, что вопростребуется более пристального изучения. Это изучение может начаться, например, с проведенного св. Фомой и цитированного нами различия того, что мы понимаем под словом «означать» применительно к словам, с одной стороны, и к вещам — с другой. Современная иконологическая литература уделяла (что безусловно вполне оправдано) большое внимание символическому потенциалу вещей, представленных на религиозных картинах, в особенности же — позднесредневековых.

Панофский, в частности, подчеркивал важность того, что он называет «скрытым символизмом» для раннего искусства Нидерландов¹⁶. «Вещи», представленные на некоторых религиозных картинах, — иногда сохраняют свой смысл, иногда развивают его. Свет, падающий сквозь церковное окно в Благовещении Фридзама, есть метафора Непорочного Зачатия, а два различных архитектурных стиля здания суть метафоры Ветхого и Нового Заветов. Хотя можно было бы, конечно, пожелать и более явных свидетельств в пользу того, что эти символы и метафоры было, действительно, заказано написать, — несомненно, что религиозные картины включают в себя вещи как символы. Что-то ведь да значит, что Боттичелли заставляет младенца Христа благословлять зерно и гроздь винограда — символы Евхаристии; а то, что деревья, служащие фоном для Берлинской Мадонны, были задуманы именно как символы, подтверждается свитками с цитатой из св. Писания¹⁷:

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

(Сирах 24, 14—16)

Способность придавать значения «вещам» не утратилась и у таких мастеров, как Леонардо: он изображает младенца Христа, играющим с веретеном, которое по форме своей напоминает нам крест¹⁸. Но при всем том мы не можем не задаться вопросом: в какой степени можно считать, что эти и подобные примеры суть иллюстрации «нескольких смыслов»? Иллюстрируется событие, а окружающие предметы — всего лишь отзвук и развитие этого события. Такой символизм может работать лишь в поддержку того, что я называю доминирующим смыслом кар-

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

По-моему, этому не противоречит наиболее достоверное из свидетельств применения экзегетической техники к живописи Ренессанса — я имею в виду знаменитое описание Фра Пьетро да Новелларо «Святой Анны» Леонардо: «Картина изображает ребенка Христа, в возрасте около года, словно бы ускользающего из рук Матери, схватив ягненка и, как кажется, обнявши его. Мать, словно бы готовая подняться с колен св. Анны, хватается за дитя, чтобы убрать его прочь от ягненка, от жертвенного животного, означающего Страсти. Св. Анна, слегка приподнявшись с сиденья, хочет, как кажется, удержать свою дочь, чтобы она не убирала дитя прочь от ягненка; это, возможно, символизирует Церковь, которая не желает, чтобы страсти Христа были предотвращены»¹⁹.

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

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

Святая Анна, зная одна,
Что Он воспринял наше естество
Дабы была искуплена вина
Адама — и воскресло, что мертво, —
Марии говорит: «Принесена
Должна быть Жертва. Не держи Его»²⁰.

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

Психоаналитический подход

Наш пример является хрестоматийным также и для психоаналитического подхода к искусству. В своей знаменитой работе о Леонардо Фрейд усмотрел в «Св. Анне» воспоминание о детстве художника: внебрачный ребенок принят в семью, у него было «две матери» и у одной из них была, пожалуй, причина таить горечь за вынужденной улыбкой. Можно показать, что в своей интерпретации детства Леонардо Фрейд был вдохновлен историческим романом Д. С. Мережковского²¹, можно показать и то, что он был совершенно не осведомлен о той иконографической традиции, к которой принадлежит работа Леонардо²². Но слишком уж акцентировать эти причины его ошибки значило бы отодвинуть в сторону пункт, значительно более важный методологически: что включается в истолкование образа, а что нет. Ибо даже если бы Фрейд основывался на более надежном свидетельстве, даже если бы психоаналитик поймал Леонардо на том, что он ассоциирует историю своего детства с рассматриваемой картиной, все равно остается неопровержимым, что смысл картины не в том, чтобы намекнуть на мать и приемную мать, а в том, чтобы изобразить св. Анну и Деву Марию. Этот момент должен быть разъяснен, ибо открытия психоанализа немало способствовали возникновению привычки находить в каждой работе множество «смысловых уровней». Такой подход страдает тем, что смешивает причину с намерением. Всякое человеческое действие, включая написание картины, есть результат взаимовлияния множества, даже бесконечного множества причин. Психоанализ говорит в таких случаях о «сверхдетерминации», и ценность этого понятия в том, что оно напоминает нам о множестве причин, наслаивающихся друг на друга, при мотивации всего, что бы мы ни гово-

рили, всего, что бы мы ни делали, всего, что бы мы ни видели во сне. Ведь строго говоря, всякое событие является «сверхдетерминированным», если мы дадим себе труд проследить все причинные цепочки, все законы природы, которые привели к его появлению. Даже если детские воспоминания Леонардо действительно были одной из причин, заставивших его принять заказ на изображение св. Анны и Девы Марии, то, как можно предполагать, были и другие причины, которые в принципе могли бы быть прослежены. Быть может, задача привлекала его своей сложностью, быть может, ему нужны были деньги²³. Во всех этих случаях существенно лишь то, что бесчисленные причинные цепочки, которые в конце концов привели к появлению этой картины, никоим образом не должно смешивать с ее смыслом. Дело иконолога — заниматься смыслом, насколько только он может быть определен; дело историка — быть начеку, помня о сложности и неуловимости причин.

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

Этот момент может быть прекрасно проиллюстрирован описанием «Солонки» Бенвенуто Челлини, которое оставил нам сам ее создатель. Описание это представляет собой вполне недвусмысленный и типичный пример «принципа декорума» в действии. Поскольку предмет предназначен для соли и перца, продуктов земли и моря, то уместно украсить его фигурой Нептуна и персонификацией Земли. Но описывая свой шедевр, Челлини подчеркивает, что это еще не все.

«Я позаботился о том, чтобы ноги мужской и женской фигур были грациозно и искусно переплетены: одна вытянута, другая подогнута, что означает горы и долины земли»²⁴. Тщетно пытаться понять, предполагалась ли эта маленькая фантазия изначально; неразумно задаваться вопросом, не означают ли в свою очередь колени Нептуна морские волны. У художника, несомненно, есть право развивать свои первоначальные замыслы и переосмысливать то, что он сделал, в рамках подобных разъяснений. Что здесь существенно, так это то, что работа не сопротивляется такому расширению смысла. Цитированная выше интерпретация не приводит

ник малейшему противоречию, ник малейшей дисгармонии. Глядя на произведение искусства, нам всегда хочется придать ему некое дополнительное значение, отсутствующее на самом деле, — и конечно же, так оно и должно быть, чтобы работа ожила для нас. Полумрак «недоопределенности», «открытость» символа есть важнейшая составляющая любого подлинного произведения искусства. Но и историк перед лицом очевидных фактов должен помнить о смирении — о невозможности провести точную демаркационную линию между элементами значащими и незначащими. Искусство всегда открыто для последующих переосмыслений, и если они действительно оказываются подходящими, мы никогда не можем сказать наверняка, было ли то частью первоначального замысла. Вспомним, как противоречили друг другу свидетельства о каламбуре «Шефтс-бери», который то ли был задним числом приписан Эроту Гильберта, то ли входил в его первоначальный замысел.

Коды и намеки

Как это ни странно, но даже этому каламбуру можно найти параллель в искусстве Ренессанса. Вазари сообщает нам²⁵, что Винченцо да Сан Джиминьяно выполнил по проекту Рафаэля фасадную роспись, изобразив циклопов, куящих молнии для Юпитера, и Вулкана, изготовляющего стрелы для Купидона. Это, читаем мы, были намеки на имя владельца того дома в римском Борго, который должен был быть украшен упомянутой росписью, — некоего Баттиферро (что значит «куяющий железо»). Если это правда, то предмет росписи был избран в качестве того, что зовется в геральдике *santing device*. Дошедшие до нас повествования о таких намеках — материал для иконолога попросту спасительный, ибо мы вынуждены вновь признать, что иначе никак не могли бы догадаться о них.

Вазари описывает также праздничный декор, выполненный по приказу Аристотиледа Сан Галло по случаю бракосочетания в 1539 году герцога Козимо Медичи и Элеоноры Толедской²⁶.

Живопись, изобиловавшая историей, геральдикой и символикой, иллюстрировала отдельные эпизоды возвышения фамилии Медичи и самого герцога. Но между изображением возведения Козимов герцогское достоинство и завоевания им Монте Мурло была представлена история из XII книги Тита Ливия — о трех посланцах из Кампании, которые были изгнаны из римского Сената за слишком дерзкие требования, — намек, как поясняет Вазари, на трех кардиналов, тщетно пытавшихся вывести герцога Козимо из состава правительства. Это безусловно есть «аллегорическое» прочтение истории — ведь «аллегория» и значит буквально «ино-

сказание». И опять-таки вряд ли кто-нибудь мог бы догадаться о смысле картины, дойди она до нас в отрыве от контекста. Но даже и в столь необычном случае было бы заблуждением вести речь о разных смысловых уровнях. Изображенная на картине история из Тита Ливия говорит нам о некоем событии XVI века — подобно тому как Эрос — о милосердии графа Шефтс-бери. В данном контексте картина имеет ровно один преднамеренный смысл, хотя этот смысл таков, что сочтено было более благоразумным не делать его слишком уж эксплицитным, дабы не подвергать кардиналов публичному осмеянию.

Характерно, впрочем, что это обращение за помощью к своему рода коду имело место в контексте праздничной декорации, существующей лишь недолгое время. В тех же произведениях искусства, которым предназначалось остаться навсегда на своих местах, подобные намеки и тайные коды играли уже гораздо меньшую роль.

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

Как-то раз, в дни второй мировой войны один английский ученый получил телеграмму от великого датского физика Нильса Бора. Бор спрашивал, «как идут дела у Мод (Maud)». Поскольку Бор был одним из первых, кто заговорил о возможности использования ядерного распада для создания сверхбомбы, ученый был убежден, что телеграмма кодированная: Бор, видимо, употребил слово Maud как аббревиатуру M-A-U-D (Military application of uranium desintegration) — «военное применение уранового распада». Это показалось столь удачно, что слово Maud действительно стало впоследствии кодовым обозначением работ над атомной бомбой. Но на самом деле прочтение было ложным: Бор хотел узнать, как идут дела у его старейшей по имени Мод, которая проживала тогда в Южной Англии²⁷. Конечно же, всегда есть возможность пойти еще дальше и предположить, что Нильс Бор имел в виду одновременно и няню, и атомную бомбу. Опровергнуть такие истолкования нелегко, но что касается иконологии, они должны безжалостно исключаться — до тех пор, пока не появится документированное подтверждение.

Насколько мне известно, ни Вазари, ни какой-либо иной автор XV—XVI веков не говорит о том, что произведение живописи или скульптуры было задумано как имеющее два различных значения или изображающее посредством одной и той же группы фигур два разных события²⁸. Отсутствие таких свидетельств кажется мне тем убедительнее, что Вазари, по-видимому, имел пристра-

стие к подобным изыскам — как в собственном творчестве, так и в работах коллег.

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

Жанры

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

Если иконолог должен уделять внимание жанру *impresa* и области применения этой техники, то он не должен забывать и о противоположном полюсе ренессансного искусства — о свободной игре форм и о гротеске (которые, впрочем, тоже вполне могут найти свое место в рамках «теории декорума»). В противоположность парадным покоем, коридор и в особенности садовая лоджия не должны были быть до конца серьезными. Здесь был простор для буйства веселящего глаз гротеска, здесь художнику не только позволяется, но и рекомендуется такими ренессансными авторами, как Вазари, дать себе полную свободу и проявить свою фантазию и изобретательность в этой «живописи без правил»²⁹. Загадочные рисунки, чудища и гибриды в гротесках являются, как это открыто признается, плодом необузданного воображения на досуге. Если взять любой из этих образов в изолированном виде и поместить его на видном месте в торжественном помещении, каждый счел бы себя вправе искать

* Опубликована в том же сборнике, что и переводимая статья.

здесь глубоко символическое значение. Гротески превратились бы в иероглифы, требующие дешифровки. Правда, уже в эпоху Ренессанса некоторые писатели умело использовали сходство между гротесками и священными символами античных мистерий, но это имело целью лишь защитить данный вид искусства, столь мало уважаемый, «теорией декорума»³⁰. В отличие от серьезных *letterati*, простые люди радовались рождавшейся здесь игре форм и непоследовательности смыслов, похожей на сновидения. Я не знаю более впечатляющей иллюстрации этой свободы от всяческих ограничений, которая имела место в ренессансных садах, чем то, как описывает Джованни Руччелаи фигурно подстриженные кусты на своей Вилла ди Кваракки: там можно было видеть «корабли, галеры, храмы, колонны, столпы... великанов, мужчин, женщин, геральдических животных с гербами городов, обезьян, драконов, кентавров, верблюдов, алмазы, маленьких духов слуками и стрелами, кубки, лошадей, ослов, коров, собак, оленей, птиц, медведей, кабанов, дельфинов, сражающихся рыцарей, стрелков из лука, гарпий, философов, Папу, кардиналов, Цицерона и многие подобные вещи»³¹.

Неудивительно, что владелец этой выставки сообщает нам, что нет никого, кто, проходя мимо нее, не задерживался бы на четверть часа, глядя на то, что открывается его глазам. Очевидно тем не менее, что попадись нам этот список образов в любом другом контексте, а не в контексте сада, он поставил бы серьезную задачу перед способностями иконолога: каков же смысл этого сопоставления Папы и кардиналов с Цицероном и философами, с великанами, верблюдами и гарпиями?

Вновь и вновь встречаемся мы с подтверждением истолкованного Хиршем методологического правила: истолкование должно продвигаться вперед шаг за шагом и первый шаг, от которого будет зависеть все последующее, есть решение отнести данную работу к тому или иному жанру. История интерпретаций испещрена примерами неудач, связанных с ошибкой на этом первом этапе. Если принять водяные знаки в книгах XVI века за код секретной секты, то в свете этой гипотезы чтение водяных знаков покажется возможным и даже легким³². Не будем, впрочем, умножать примеры; не будем и смеяться над такими неудачами. В конце концов, не знай мы из независимого источника, что фресковый цикл Таддео Цуккаро, созданный по цитированной выше программе Каро, предназначался для простого *studiolo*, где князь мог бы скрываться от шума придворной жизни и который поэтому был посвящен теме уединения, — мы, пожалуй, могли бы истолковать эту комнату как место богослужений синкретической секты.

Иконология должна начинать скорее не с изучения символов, а с изучения институтов. Конечно же, читать или писать детективные истории — дело более захватывающее, чем чтение кулинарной книги, но именно кулинарная книга подсказывает нам, из чего обычно состоит трапеза и можно ли ожидать, что сладкое подадут перед супом. Мы не можем, конечно же, исключать возможность такой причудливой трапезы, где перевернут весь обычный порядок и которая ответственна тем самым за заданную нам загадку. Но если уж мы предположили столь редкое событие, то и мы, и наши читатели должны отдавать себе отчет в том, что мы делаем.

По крайней мере одним методологическим правилом должны мы выставить как неременное в этой игре разгадывания тайн прошлого. Сколь бы ни были мы смелы в своих предположениях — а как удержать дерзновенного? — ни одно предположение такого рода не должно использоваться как трамплин для предположений еще более смелых. Мы всегда должны требовать от иконолога, чтобы он после каждого из полетов своей мысли возвращался к исходной точке, чтобы он всегда держал нас в курсе того, можно ли подтвердить существование программ реконструируемого им типа, исходя из самих источников, или же только на основании работ его товарищей-иконологов. В противном случае мы рискуем «реконструировать» совершенно мифический тип символизма, наподобие того, как сам Ренессанс выстроил фиктивную науку об иероглифах, которая базировалась на фундаментальном непонимании природы египетского письма.

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

Советское искусствознание,
1989. №25. С. 275–305.
(Перевод М.Г. Селезнёва)

Примечания

1. Сведения о статуе Эроса и о ее авторе почерпнуты из Survey of London, XXXI, 1963, The Parish of St. James Westminster, pt. II. P. 101 — 110.
2. Ср.: *Panofsky E.* Studies in Iconology. New York, 1939; Hermeren Göran. Representation and Meaning in the Visual Arts. Lund, 1969.
3. *Hirsch D.E.* Validity in Interpretation. New Haven, 1967.
4. Под несколько иным углом зрения я уже рассматривал эту проблему ранее.: Expression and Communication.—In: Meditations on a Hobby Horse. London, 1963. P. 66—67.
5. *Mâle Emile.* L'art religieux du 12^e siècle en France. Paris, 1940; L'art religieux du 13^e siècle en France. Paris, 1925; L'art religieux de la fin du moyen-âge en France. Paris, 1908; L'art religieux après le Concile de Trente. Paris, 1951.
6. *Pigler Andor.* Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Budapest, 1956.
7. *Marle Raimond van.* Iconographie de L'art profane au moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures. The Hague, 1931.
8. *Lomazzo Giampaolo.* Trattato dell 'Arte della Pittura. Milan, 1584, VI, 23.
9. *Vasari Giorgio.* Le Vite de piú eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, 7 vols. Florence, 1878—85, vol. VI. P. 647.
10. *Bottari G.G.* Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte de piú celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII. Milan, 1822—1825, vol. III. P. 31f.; Vasari Giorgio. Op. cit., vol. VI. P. 215—216.
11. Ibid., vol. VII. P. 115—129.
12. Raccolta di Lettere... vol. III. P. 249—256.
13. *Vasari Giorgio.* Op. cit., vol. VII. P. 129.
14. Ibid. P. 128.
15. St. Thomas Aquinas. Quaestiones quodlibetales. Paris, 1926, VII, 14. P. 275.
16. *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character. Cambridge (Mass.), 1953.
17. *Horne H.* Alessandro Filipepicommonly called Sandro Botticelli, painter of Florence. London, 1908. P. 136—140.
18. *Beltrami Luca.* Documente e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci. Milan, 1919, Document 108.
19. Ibid., Document 107.
20. *Gruyer A.* Leonardo da Vinci au Musée du Louvre. — Gazette des Beaux-Arts, vol. 36, second period, 1887; Cavicchi F. Girolamo da Casio.— Giornale storico della letteratura italiana, vol. LXVI. P. 391—392.
21. См. мою статью в New York Rew Review of Books, vol. 4., no. 2, 11 February 1965.
22. *Chapiro Meyer.* Leonardo and Freud. An arthistorical study.—Journal of the History of Ideas, vol. 17, No. 2, 1956.

23. См. мою статью в *The Renaissance Conception of Artistic Progress. Leonardo's Method for Working out Compositions, Norm and Form.* London, 1966. P. 1ff, 58ff.
24. *Cellini Benvenuto.* Trattato del Oreficeria. Milan, 1927. P. 111 — 112.
25. *Vasari Giorgio.* Op. cit., vol. IV. P. 490.
26. *Ibid.*, vol. VI. P. 444.
27. *Goldschmidt B.* The Atomic Adventure. London; New York, 1964. P. 16.
28. Отметим, тем не менее, одно исключение из этого правила: письмо СебастьянодельПьомбо к Микеланджело от 7 июля 1533 года, где речь идет о том, как хорошо будет смотреться Ганимед в куполе: «Ты мог бы пририсовать ему нимб, чтобы он выглядел как св. Иоанн из Апокалипсиса, восхищаемый на небеса». Эрвин Панофский справедливо характеризует эту ремарку СебастьянодельПьомбо как простую шутку, но тут же выводит из нее слишком уж далеко идущие следствия (*Panofsky Erwin.* Studies in Iconology. New York, 1962. P. 213).
29. *Vasari Giorgio.* Op. cit., vol., 1. P. 193.
30. *Dacos Nicole.* La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques a la Renaissance. London, 1969. P. 165ff.
31. *Perosa A.* Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. London, 1960. P. 22.
32. См.: *Bayley Harold.* The Lost Language of Symbolism. London, 1912.

Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с.

ISBN 5-89826-290-3

Данная хрестоматия является приложением к учебному пособию «Эстетика и теория искусства XX века», в котором философско-искусствоведческая рефлексия об искусстве рассматривается в историко-культурном аспекте. Структура хрестоматии состоит из трех разделов. Первый раздел составлен из текстов, которые являются репрезентативными для традиционного эстетической и теоретической мысли направления – философии искусства. Второй раздел состоит из текстов, свидетельствующих о существовании теоретических концепций искусства, возникших в границах смежных с эстетикой и искусствознанием дисциплин. Для третьего раздела отобраны некоторые тексты, представляющие собственно теорию искусства и позволяющие представить, как она развивалась в границах не только 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.

УДК 008 (075.8)

ББК 71.05

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре
и кинематографии

Эстетика и теория искусства XX века Хрестоматия

Корректор
Н.И. Маркелова

Гарнитура FreeSet
Формат 62x100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. 43,0.
Тираж 1000. Заказ №

Государственный
институт
искусствознания

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. (495) 245-49-03

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 5-89826-290-3



9 785898 262907