

Над чем работают,
о чем спорят
философы

А.В. Гулыга

Принципы эстетики

Политиздат

*Над чем работают,
о чем спорят
философы*

А.В. Гулыга

Принципы эстетики

*Москва
Издательство
политической
литературы
1987*

ББК 87.8

Г94

Г $\frac{0302060000-196}{079(02)-87}$ 81-87

© ПОЛИТИЗДАТ, 1987 г.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Термин «эстетика» (от греческого слова «*aisthetikos*» — относящийся к чувственному восприятию) введен был в XVIII веке немецким философом Александром Баумгартеном. Причем Баумгартен не только дал имя области знания, сложившейся уже в древности, получившей развитие в средние века и эпоху Возрождения, но и высказал ряд самостоятельных идей, попытавшись, в частности, определить место этой науки в системе философии. Для него эстетика — низшая ступень гносеологии, наука о чувственном познании, совершенной формой которого является красота¹.

Баумгартен открыл своей «Эстетикой» ряд классических работ, среди которых в первую

¹ Первый параграф написанного на латинском языке трактата «Эстетика» (первый том вышел в 1750 г., второй — в 1758 г.) гласит: «Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство мыслить аналогично разуму) представляет собой науку о чувственном познании» (*Baumgarten A. G. Theoretische Ästhetik. Hamburg, 1983, S. 3*).

очередь достойны упоминания «Лаокоон» и «Гамбургская драматургия» Лессинга, «Критика способности суждения» Канта, «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера, «Эстетические опыты» В. Гумбольдта, «Философия искусства» Шеллинга, «Лекции по эстетике» Гегеля. Это — «золотой фонд» науки о красоте. Подобно тому как немецкая классическая философия в целом явилась теоретическим источником диалектического и исторического материализма, так и указанные работы повлияли на формирование эстетической концепции К. Маркса и Ф. Энгельса.

Для современной эстетической мысли марксизма имеет огромное значение весь художественный опыт человечества. Особо следует выделить русскую классическую литературу XIX века, осмысленную в критических трудах Виссариона Белинского и Николая Чернышевского, Аполлона Григорьева и Федора Достоевского и др. Особое значение русской литературной классики состоит в том, что она достигла философско-нравственных глубин, равновеликих немецкой классической философии. На традициях русской классики была воспитана плеяда революционеров — творцов Октября во главе с В. И. Лениным. В Программе КПСС отмечается: «Последовательно руководствуясь ленинскими принципами культурного строительства, партия будет заботиться об эстетическом воспитании трудящихся, подрастающих поколений на лучших образцах отечественной и мировой художественной культуры»¹.

¹ Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986, с. 169.

Систематическое изложение истории эстетики не входит в нашу задачу. Однако обращаться к классическим работам нам придется довольно часто: многие из проблем, являющихся сегодня предметом спора, были поставлены (а иногда и решены) уже давно, и только плохое знание классической литературы заставляет подчас ломать полемические копья. Минимум эрудиции необходим в любом споре.

Данная книга выходит в серии «Над чем работают, о чем спорят философы». Естественно, что в центре внимания автора будут находиться спорные проблемы, каковых в эстетике великое множество. Наша эстетика сегодня не может пожаловаться на отсутствие дискуссий; ведутся они, как правило, в спокойных, уважительных тонах, что весьма способствует прояснению обсуждаемого вопроса и идет на пользу дела. Автор намерен следовать сложившейся традиции и говорить не столько об участниках той или иной полемики, сколько о сформулированных ими точках зрения, а также о том, что надлежит еще выяснить.

Эстетика — наука о красоте. Уже одно это определение вызывает нередко возражение. Зачастую приходится слышать, что предмет эстетики шире сферы прекрасного. С другой стороны, говорят (на Западе) о «послеэстетическом» и даже «антиэстетическом» периоде в развитии искусства: пусть эстетическое равнозначно прекрасному, но современное искусство вышло за пределы красоты, не укладывается в рамки эстетики¹. Эти возражения представля-

¹ Написана уже «Антиэстетика». См.: Ziff P. *Anti-aesthetics*. Dordrecht, 1984.

ются неосновательными, более того — глубоко ошибочными. В данной книге мы последовательно отстаиваем тезис о всеобъемлющем значении красоты для искусства и для эстетики. Вне красоты нет ни эстетических отношений, ни искусства; все, чем занимается эстетика, представляет собой модификацию прекрасного. Тезис этот, высказанный классиками эстетики, сохраняет свое значение и сегодня. В широком смысле слова *красота* — синоним *эстетического*. Об «эстетике безобразного» можно говорить лишь в условном смысле (об этом речь впереди).

Другое возражение против приведенного выше определения состоит в том, что эстетику не следует называть наукой в строгом смысле слова. Действительно, каждая наука имеет свою эмпирическую базу, эстетика же (как и философия в целом) лишена таковой, она использует материал других наук. Современные науки все более успешно применяют математические методы, имеющие в эстетике весьма ограниченное значение. Наука переживает ныне бурный, взрывоподобный прогресс, чего нельзя сказать об эстетике. Эти соображения заставляют задуматься. Дело в том, что эстетика (как и философия в целом) — наука особого рода, причем не только наука: в чем-то она совпадает с наукой, а в чем-то выходит за ее пределы. Философия как особая форма общественного сознания формирует мировоззрение человека; эстетика формирует его художественное мировоззрение. Наука оперирует понятиями; специфический язык философии — диалектические категории и интуитивные очевидности. Границы между философией и наукой условны, но они реально существуют. Называя эстетику

наукой, мы не должны забывать о ее своеобразии.

Эстетика — составная часть философии. Каково же место эстетики в системе философии? Среди различных вариантов философских систем наиболее разработанным является гегелевский. Составные части идеалистической системы Гегеля представляют собой, по его замыслу, ступени саморазвития абсолютного духа. Первая часть — логическая. Это как бы мысли бога до сотворения мира. За простейшей мыслью следует более содержательная. Некое положение (тезис) сменяется его отрицанием (антитезис), которое в свою очередь уступает место единству того и другого (синтез). Восходящая триада — принцип членения всей системы в целом и каждой ее части. На смену логике в качестве ее отрицания приходит философия природы, их синтез представлен философией духа, состоящей из трех частей — философии субъективного, объективного и абсолютного духа. Последняя дает новую триаду — искусство, религия, наука. Эстетика, по Гегелю, — это философия искусства, она стоит на первой ступени абсолютного духа.

В гегелевском учении привлекает дух историзма и диалектики. Каждый момент действительности берется в его саморазвитии, в единстве противоположностей. Гегелю удалось сформулировать важнейший методологический принцип познания органического целого — восхождение от абстрактного к конкретному, согласно которому мысль исследователя должна двигаться от простейших, абстрактных определений к более сложным, конкретным. В результате возникает система категорий. Понятие

определяется не через род и видовое отличие, как это принято в формальной логике, а через то место, которое оно занимает в системе понятий. Таков принцип построения диалектической логики. Свое значение он имеет и для эстетики.

Но философия — это не только логика. Ошибка Гегеля состояла в панлогизме, в стремлении логизировать всю действительность и все знание о ней. Красота в системе Гегеля — низшее проявление истины, а искусство — некая недонаука, пройденная ступень в саморазвитии духа; у искусства если не «все в прошлом» (как у старушек на полотне Максимова), то, во всяком случае, перспектива развития отсутствует. Гегелевская эстетика ограничена философией искусства; для красоты природы места в ней нет.

И еще одна слабость гегелевской системы — самозамыкание: вертикаль, по которой поднимается дух, искривляется и превращается в окружность, конец ее совпадает с началом. Наука, высший этап системы, — философия самого Гегеля, т. е. диалектическая логика, а с логики начиналась система. Возникает образ змеи, схватившей себя за хвост. Система Гегеля находится в вопиющем противоречии с диалектическим методом. Марксизм не может ее принять.

Перспективнее другой вариант системы, возникший в недрах немецкой классической философии, — кантовский. Здесь то же трехчленное деление, та же триада, только состоящая из рядоположенных и равноценных частей. Уже в античности родилась мысль о триединстве истины, добра и красоты. Кантовские «Критики» содержат попытку детально разработать эти три сферы деятельности человека и связать их вое-

дино. В «Критике чистого разума» рассмотрена теория познания, в «Критике практического разума» — теория нравственности, в «Критике способности суждения» — связующее звено между наукой и нравственностью, каким, по мысли Канта, являются теория красоты и сопряженное с ней учение об органической целесообразности. Между частями философской системы нет субординации; все три части существуют на равных правах, каждая из них открыта для будущего развития.

Известна мысль К. Маркса о трех видах освоения мира: теоретическое и практическое он отличает от «художественного, религиозного, практически-духовного»¹. Марксистская теоретическая философия — диалектический материализм; философия социальной практики — исторический материализм. Что касается практически-духовной части философии, то грузинские коллеги в 1965 г. предложили определить ее как теорию ценностей (аксиологию), включающую в себя проблематику философии культуры и эстетики². Автор давно придерживается подобной точки зрения. По нашему убеждению, эстетика — часть аксиологии. Таков предварительный ответ на вопрос о месте эстетики в системе философии. В ходе дальнейшего изложения он будет развернут, обоснован, уточнен.

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 38.

² На II Всесоюзном симпозиуме по проблеме ценности в марксистско-ленинской философии (Тбилиси, 1985 г.) эта точка зрения получила дальнейшее обоснование и развитие. Автор выступил на симпозиуме с докладом «Ценностное освоение мира», основные положения которого вошли в соответствующий раздел данной книги.

В первых двух главах работы рассматриваются общие методологические принципы теории эстетического, выступающие как основоположения эстетики. В третьей и четвертой главах они применяются к анализу общих проблем искусства. Дальнейшая их конкретизация — задача искусствоведческих дисциплин.

* * *

Работа выполнена в секторе эстетики Института философии АН СССР. Автор приносит благодарность своим коллегам, взявшим на себя труд ознакомиться с рукописью и высказавшим ряд ценных критических замечаний.

Глава первая
ПРЕДЭСТЕТИЧЕСКИЕ
КАТЕГОРИИ

1. Принцип объективности.
Видимость. Мера

Приступая к анализу красоты, следует прежде всего выяснить условия ее существования, указать на тот слой реальности, к которому она принадлежит, и на те опосредствования, которые определяют ее бытие, т. е. ответить на два вопроса: «Где существует красота?» и «Как она возможна?»

Очерчивая границы предмета, мы еще не затрагиваем его суть. Поэтому вначале мы будем оперировать своего рода *предэстетическими* категориями (общими для эстетики и философии в целом), которые подведут нас к проблеме прекрасного, с тем чтобы можно было переступить через ее границу во всеоружии необходимых предварительных знаний.

Самый простой ответ на вопрос о природе прекрасного (в широком смысле слова «красота», «прекрасное», «эстетическое» — синонимы) состоит в том, что это — свойство предмета самого по себе. Подобно тому как предмет имеет определенную форму, вес, цвет, он может обладать

или не обладать красотой. Концепция эта широко распространена, она подкупает апелляцией к природному началу. В ней есть разумное зерно, и ее сторонники, анализируя природные основы прекрасного, внесли немалый вклад в теорию вопроса.

К сожалению, эта концепция не может совладать с рядом возражений.

Попробуем порассуждать:

— Существовала ли красота до человека? Существовала ли истина? Добро?

— Две последние категории фиксируют то, что создано руками человека, его разумом, его «сердцем». А нерукотворная красота — непреложный факт. Вечно восходит солнце, принося с собой свет и радость всему живому, вечно благоухает цветок...

— Вечно ли?

— Ну, не вечно, но с возникновением жизни на Земле, с рождением Солнечной системы.

— А до этого?

— Была, видимо, красота космоса, формирующихся звездных миров. Как известно, условия Большого взрыва, положившего начало нашей Вселенной, были удивительно приспособлены к тому, чтобы в конце концов появился человек.

— Хорошо. Допустим, красота — свойство предмета, и она усложняется вместе с материальным миром. Но почему представления о красоте меняются от поколения к поколению, а порой они различны у существующих одновременно социальных групп (народов, классов, профессий и т. д.)? Трудно найти нормального человека, который не восторгался бы красотой розы. Но, скажем, женская красота — пред-

мет, где оценки могут расходиться. Почему так?

Здесь мне, если я отстаиваю идею красоты как «первичного» качества, ответить нечего. Диалог с самим собой обрывается. Не могу я ответить и на вопрос, почему одни живые формы нас восхищают, другие оставляют холодными, третьи — отталкивают. Где-то я прочитал о формах жизни, которые находятся не на «генеральной линии» эволюции, а потому являются безобразными. Когда я осмелился это произнести, меня подняли на смех: крокодил не на «генеральной линии»?

Ю. Линник в своей увлекательно написанной книге утверждает, что прекрасно все живое. Черви и змеи внесли «великолепный вклад в сокровищницу природных лент и бордюров». И далее: «Если освободиться от всякого рода предрассудков, связанных с пиявками, то надо честно признать, что это очень изящные существа...»¹ «Будучи звеном экологической цепи, пиявки в определенном смысле незаменимы... нужны природе»; в гармонической ее картине они являются «теновыми красками».

Пиявки, скажу я, подчас нужны и человеку. Но ведь не о полезности и «незаменимости» идет речь, а о том, способны ли эти «изящные существа» вызвать устойчивую эстетическую эмоцию или только проблеск ее, который тут же исчезает, как только мы подумаем о том, что они высасывают кровь. И львом мы любуемся, лишь находясь в безопасности или обладая возможностью противостоять его силе. Красота — хрупкое переживание; оно быстро исчезает, не бу-

¹ Линник Ю. Прозрачность. Лирические очерки из жизни северных вод. Петрозаводск, 1980, с. 181, 187.

дучи подкрепленным более надежными устоями, чем первый взгляд.

Иногда говорят о непознанной гармонии универсума. О том, что безобразного в природе нет, есть еще не открывшаяся нам красота; со временем мы постигнем, что все происходящее в природе по-своему прекрасно. Спору нет: наши представления о красоте природы расширяются в процессе ее освоения. Но невозможно, например, представить, чтобы когда-нибудь вид хищника, терзающего ребенка, мог дать кому-либо из нормальных людей эстетическое переживание.

Н. Г. Чернышевский обращал внимание на то, что «полувоздушная» салонная красавица может произвести неприятное впечатление на крестьянина, для которого первое условие женской красоты — здоровье и сила, а деревенская молодлица не угодит вкусам образованного слоя. «...Выражение лица, о котором так мало говорится в народных песнях, получает огромное значение в понятиях о красоте, господствующих между образованными людьми; и часто бывает, что человек кажется нам прекрасен только потому, что у него прекрасные, выразительные глаза...»¹

Чернышевский критикует Э. Бёрка, «который понимает прекрасное и возвышенное прямо за качества самых тел...»². Чернышевский вовсе не считает, что в одном из описанных выше случаев речь идет о правильном понимании женской красоты, а в другом — о неправильном. Он не повторяет ошибки И. Винкельмана, считавшего

¹ Чернышевский Н. Г. Избр. филос. соч. М., 1950, т. 1, с. 193.

² Там же, с. 223.

эталонном красоте европейский тип человека, а раскосые глаза и сплюснутые носы азиатов — отклонением от нормы. «...Наши понятия о красоте, как и древнегреческие, основанные на самых правильных формах,— писал Винкельман,— должны быть вернее понятий тех народов, которые, по словам одного современного поэта, являются лишь наполовину искаженными подобиями своего творца»¹. Напомним, что В. И. Ленин, выписав суждение Л. Фейербаха, в котором речь идет о мудрости, добре, красоте, резюмировал: «...они существуют лишь как свойства людей»².

Последнее, однако, не значит, что каждый человек создает красоту по своему индивидуальному образцу, что все зависит от восприятий индивида: сколько людей, столько и вкусов, о вкусах не спорят и т. д. У нас подобные субъективистские взгляды хотя и не часто, но все же встречаются.

Глубже на дело смотрят те, кто считает «эстетические свойства» порождением не индивида, а общества, определенной стороной человеческой деятельности, в которой выражается свобода человека от утилитарных потребностей. Доля истины заключается здесь в стремлении преодолеть «созерцательное» отношение к действительности. К. Маркс видел недостаток старого материализма в том, что действительность бралась «только в форме объекта, или в форме созерцания, а не как человеческая чувственная деятельность, практика, не субъективно»³. Ок-

¹ Винкельман И. И. История искусства древности. М., 1933, с. 131.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 51.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 284.

ружающая человека действительность, которую он познает и одновременно преобразует, представляет собой единство объекта и субъекта. Под объектом понимается здесь предмет и результат деятельности, а под субъектом ее носитель — общественный человек, коллектив, общество в целом.

В процессе деятельности происходит двойное изменение предметов. Во-первых, потребление, утилитарное использование предметов природы. Во-вторых, формирование объектов, подчинение их субъективной цели, превращение объектов в результаты и вместилища субъективной деятельности. Этой цели, подчеркивал Гегель, человек «достигает посредством изменения внешних предметов, запечатлевая в них свою внутреннюю жизнь и снова находя в них свои собственные определения. Человек делает это для того, чтобы в качестве свободного субъекта лишить внешний мир его неподатливой чуждости и в предметной форме наслаждаться лишь внешней реальностью самого себя»¹. Человек как бы накладывает на мир свою печать, «опредмечивает» свою сущность. В окружающих его предметах он узнает самого себя, соотносит их с собой. Взгляд на вещь как на предметное человеческое отношение — предпосылка красоты.

Как только предмет делается «человеческим», включается в систему практической деятельности, он становится объектом эстетического отношения. Причем речь идет не только о предметах, непосредственно включенных в процесс труда, но и о тех, которые образуют «фон» деятельности или содержат только возможность

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т. М., 1968, т. 1, с. 37.

контакта с человеком. Непокоренная стихия, с которой человек только готов помериться силами, внушает не меньшее, а может быть, даже большее восхищение, чем природа «очеловеченная».

Человек не способен любоваться только тем, перед чем он совершенно бессилен, с чем он никак не может соотнести самого себя. Первобытный человек — беспомощное дитя природы — мог лишь с ужасом наблюдать за ее бушующими стихиями. Зачатки труда были той средой, где он начинал чувствовать и свою мощь, и именно здесь проявились первые попытки художественного отношения к миру. Долгое время люди испытывали страх перед тайнами Арктики, а ныне мольберт художника в полярных льдах никого не удивит. «Красота-то какая!» — первый возглас человека, раздавшийся в космосе.

Здесь необходимо одно уточнение. «В форме внешних предметов наслаждаться... реальностью самого себя» не означает насиловать вещи, произвольно менять их облик и назначение. «...На каждом шагу факты напоминают нам о том, — писал Ф. Энгельс, — что мы отнюдь не властвуем над природой так, как завоеватель властвует над чужим народом, не властвуем над ней так, как кто-либо находящийся вне природы, — что мы, наоборот, нашей плотью, кровью и мозгом принадлежим ей и находимся внутри ее...»¹

Эта принципиальной важности идея имеет особое значение для той дискуссии о природе эстетического, которая идет у нас, то затухая, то вспыхивая вновь, в течение трех десятилетий.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 496.

И нельзя сказать, что безуспешно. Пустым сло-
вопрением она может показаться лишь челове-
ку постороннему, не желающему об этом ду-
мать; заинтересованного она ведет по пути ре-
шения проблемы, свидетельствуя о творческом
развитии марксистской эстетической мысли.

Так называемые «природники» много сделали
для выяснения и обоснования естественных кор-
ней прекрасного. «Общественники» подвергли
успешному анализу социальные корни эстетиче-
ских отношений. У каждой стороны имеются
свои достижения и свои трудности. «Природни-
ки» обвиняют (подчас справедливо) своих оппо-
нентов в «эстетическом релятивизме», получая,
однако, в ответ упрек (подчас заслуженный)
в «эстетическом фетишизме». «Природники»
встают в тупик, пытаясь ответить на вопрос,
почему красота носит антропоморфный и соци-
альный характер. (Об этом речь шла выше.)
Слабость «общественников» состоит в недооцен-
ке естественного фактора, того обстоятельства,
что деятельность человека обретает эстетиче-
ский смысл только в том случае, если она проте-
кает в русле, проложенном природой, выявляет
в человеке природное начало.

Фундаментальнее всего «общественническая»
концепция была разработана венгерским фило-
софом Д. Лукачем. Его монументальный труд
«Своеобразие эстетического» во многих аспек-
тах дает удачную позитивную разработку по-
ставленных проблем, но одно из исходных его
положений — отрицание красоты в природе, по-
пытка свести ее к некоему отблеску социаль-
ности — глубоко ошибочно.

Признать красоту природы — значит, по Лу-
качу, поверить в разумного ее творца. «Если

красота скалы создается природой именно как красота, то и чаще возникающая и более важная красота ансамбля — например, освещенная заходящим солнцем косуля стоит на берегу ручья — должна иметь аналогичное объективно детерминированное происхождение. Если рассматривать красоту природы как прямой продукт объективных естественных законов, то надо обнаружить в этих законах, которые определяют бытие и изменение, движение и отношения предметов, телеологическую тенденцию, устремленную к красоте. Это не составляет труда для идеалистической философии»¹. Лукач смешивает здесь понятие телеологии (учение о конечных целях) с объективной соразмерностью, которая может возникать и без сознательного творца. Природа не знает финализма (т. е. не есть осуществление заранее predetermined целей), но полна примеров целесообразности. А столь важная для эстетики категория «мера» является всеобщей категорией диалектики.

Концепция Лукача рождалась в 30-е, а завершалась в 50-е годы. На повестке дня стояло тогда преодоление вульгарной социологии, в чем заслуги Лукача и его учеников бесспорны. Но впоследствии возникли новые проблемы. В условиях нарастающей научно-технической революции «покорение» природы обернулось ее

¹ *Lukacs G. Die Eigenart des Ästhetischen. Berlin, 1981, Bd. 2, S. 588.*

У нас «общественническая» позиция в наиболее четкой форме представлена С. Гольдентрихтом: «Эстетическое представляет собой специфический вид объективных общественных отношений... воплощенных в предметно-чувственных формах деятельности и поведения людей...» (*Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества. М., 1977, с. 63*).

уничтожением. Возникла такая экологическая проблема, как сохранение среды обитания. Люди не хотят жить среди отдельных «памятников природы» (этот пугающий термин уже появился в краеведении), обществу нужна природа. В дальнейшем именно природа все явственнее будет выступать ограничителем и регулятором безудержной человеческой деятельности, указывая ей общественно полезное направление. Нам кажется, что «общественники» не учитывают этого обстоятельства и что к поправкам «природников» нельзя не прислушаться. Характерно, что зачинатель спора ныне покойный А. Буров, поначалу ярый «общественник», внимательно ознакомившись с доводами «природников», в последней своей книге пришел к разумному синтезу крайних точек зрения: «...эстетическое имеет как природную, так и общественную основу»¹. Справедливо подчеркивает ограниченность обеих крайних позиций в данном споре М. Б. Храпченко в работе «Эстетические и художественные ценности»².

Решить данную проблему можно, лишь опираясь на идеи К. Маркса и Ф. Энгельса о человеке как природно-социальном существе. Утверждая, что сущность человека есть совокупность всех общественных отношений³, Маркс никогда не сбрасывал со счетов природу, требуя от обществоведов учитывать ее фундаменталь-

¹ Буров А. И. Эстетика: проблемы и споры. М., 1975, с. 69.

² См.: Контекст 1981. Литературно-теоретические исследования. М., 1982, с. 9. В этой связи следует упомянуть также работу Л. И. Новиковой «Эстетика и техника: альтернатива или интеграция» (М., 1976).

³ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 265.

ную вовлеченность в социальный процесс, который представляет собой «законченное сущностное единство человека с природой, подлинное воскресение природы, осуществленный натурализм человека и осуществленный гуманизм природы»¹. Природа и общество неразрывно связаны друг с другом: «...до тех пор, пока существуют люди, история природы и история людей взаимно обуславливают друг друга»². История общества должна исходить из природных основ. «...Природная общность выступает не как *результат*, а как *предпосылка... присвоения* людьми *объективных условий* как их жизни, так и той деятельности, при помощи которой эта жизнь воспроизводится и облекается в предметные формы...»³

Человек — природно-социальное существо. В этом его превосходство, и отсюда проистекают его обязанности. Животное ведет себя только в соответствии с потребностями своего вида; человек выступает как родовое существо, он творит универсально, природа оказывается его произведением и его действительностью. Он производит, даже будучи свободен от физической потребности, и в истинном смысле слова, отмечал К. Маркс, только тогда и производит, когда свободен от нее⁴. «Животное строит только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету присущую мерку;

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 118.

² Маркс К., Энгельс Ф. Избр. соч. В 9-ти т. М., 1985, т. 2, с. 12.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 462—463.

⁴ См. там же, т. 42, с. 93.

в силу этого человек строит также и по законам красоты»¹. Отец красоты — труд, мать — природа, дитя рождается от соединения этих двух начал, и жить может только в их присутствии, взаимодействии, взаимном согласии и понимании.

Уже немецкая классическая эстетика выработала широкий взгляд на красоту как на своеобразное «тождество» объекта и субъекта, совпадение человеческой деятельности и природного начала. Ф. Шиллер нашел термин для обозначения этого удивительного варианта реальности — «эстетическая видимость». Слово «видимость» многозначно. Во-первых, оно означает противоположность реальности, иллюзию, обман; во-вторых, — степень освещенности («хорошая видимость»). Шиллер (вслед за Кантом) придал этому термину новый смысл, обозначив им особую форму объективности, внешнюю сторону действительности, которая с необходимостью предстает перед субъектом именно такой, а не иной.

Мы видим движение солнца по небосводу, нас радует утренний восход и чарует вечерний закат, но все это существует только для наблюдателя, находящегося на поверхности Земли. Здесь сливаются воедино реальный процесс и позиция наблюдателя. Видимость есть взаимодействие между видимым и видящим и определяется их обоюдными свойствами. В приведенном ранее примере Чернышевского (два типа женской красоты) свойства видящего, его пози-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 94. Перевод неточен: философский термин «мера» (Maß) заменен обиходным словом «мерка».

ция определены его социальной принадлежностью.

«Не только Wesen [сущность.— *Ред.*], но и Schein [видимость.— *Ред.*] объективны»¹, — писал В. И. Ленин, конспектируя гегелевскую «Науку логики». Отстаивая объективный характер видимости, диалектический материализм ведет борьбу против метафизики, отрывающей видимость от реального предмета, от сущности, в результате чего ограничиваются познавательные возможности человека. «Кажущееся есть сущность в *одном* ее определении, в одной из ее сторон, в одном из ее моментов. *Сущность* кажется тем-то»².

Шиллер противопоставил эстетическую видимость логической: вторая представляет собой ошибку и подлежит устранению, первая может давать прозрение, ее сохраняют и ценят. «Почитать за нечто видимость первого рода — не может служить во вред истине; ибо нет опасности подмены, которая единственно и может вредить истине; презирать ее — значит вообще презирать всякое искусство, сущность которого состоит в видимости. Однако рассудку иногда случается быть в своем стремлении к реальности настолько нетерпимым, что он презрительно судит о всяком искусстве прекрасной видимости...»³ Можно подумать, что Шиллер предвидел современное развитие событий. Распад художественной формы в искусстве западного «авангарда», попытки слить искусство с реальностью, а реальность лишить феномена красоты

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 89.

² Там же, с. 119.

³ Шиллер Ф. Собр. соч. В 7-ми т. М., 1957, т. 6, с. 344.

приводят к наскокам на понятие «прекрасная видимость».

В 1981 г. в ФРГ состоялась философская конференция, посвященная теме «Эстетическая видимость». Некоторые ее участники поставили под сомнение целесообразность этого понятия. «Эстетическая видимость искусства, будь она порождение мимезиса или воображения, по традиции носит название «прекрасная видимость». Это звучит как нечто устаревшее и является таковым»¹, — заявил один из выступавших. Устарела, по его мнению, идея красоты как определяющего признака искусства. Другая крайность, нашедшая выражение на конференции, — провозглашение всего сущего одной только видимостью: «За любой видимостью нет ничего, кроме видимости, все есть видимость»².

Есть еще один вариант устранения понятия «видимость» из эстетики — стирание граней между искусством и действительностью: «Нет пропасти между искусством и жизнью — этот тезис... характеризует главную тенденцию искусства 60-х годов в США и Европе»; такое «искусство» не желает быть искусством в традиционном смысле, миром «как будто», эстетической видимости, символического воспроизведения реальности, противостоящего жизни как ее образ и отражение, а стремится «непосредственно перей-

¹ Kolloquium «Kunst und Philosophie». Bd. 2. Ästhetischer Schein. Paderborn, 1982, S. 128—129.

² Ibid., S. 253. При этом «видимость» зачастую подменяется понятием «фикция»; задача состоит в том, чтобы изучать восприятие художественных фикций человеком, полагает так называемое «рецептивное» направление в современной буржуазной эстетике.

ти в жизнь и слиться с ней»¹. О том, что означает подобное «слияние» с жизнью (когда скульптор выступает в роли скульптуры и т. д.), речь будет идти далее; пока же отметим методологическое значение категории «видимость», четко фиксирующей тот срез бытия, за пределы которого не выходят эстетические отношения.

Явление — это элемент действительности, предмет или событие, рассматриваемое само по себе, в отрыве (насколько это возможно) от других предметов или событий. Сущность — совокупность глубинных связей, определяющих явление. Видимость — явление в его взаимосвязи с познающим субъектом. Познавание идет от видимости к явлению, от явления к сущности.

Эстетическая видимость — одна из существенных сторон объективной действительности, ее взаимосвязи и организации. Это не только ступенька в процессе познания, она имеет и самодовлеющее значение. В искусстве прав обманутый, говорили в древности. Данный афоризм справедлив с одной оговоркой: в искусстве мы должны знать, что нас обманывают. Только тогда мы ценим этот обман, отдаемся ему. И еще оговорка: эстетическая видимость не ложь, это — «нас возвышающий обман», который в конечном итоге приводит к познанию «низких истин», ибо находится в кровном родстве с ними.

Мысль о родстве эстетического и природного, единый подход к организованной природе и к художественному творчеству — одна из основ-

¹ *Wellershoff D.* Die Auflösung des Kunstbegriffs. Frankfurt/M., 1976, S. 11.

ных идей «Критики способности суждения» И. Канта — работы, сказавшей новое слово в области эстетики. И до Канта сопоставляли природу с искусством. Но каковы были результаты подобного сопоставления? Французский философ-материалист Ж. Робине, увлеченный идеей живого организма как особой системы, иронизировал: произведения искусства не растут, их создают по частям; каждая часть уже готова, когда ее присоединяют к другим; произведение искусства не производит себе подобных, еще никогда не приходилось наблюдать, чтобы какой-нибудь дом родил другой дом.

Все это, конечно, верно, но Кант подметил нечто другое: «При виде произведения изящного искусства надо сознавать, что это искусство, а не природа; но тем не менее целесообразность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы... На изящное искусство надо *смотреть* как на природу...»¹ И это не потому, что искусство лишь воспроизводит красоту природы, а потому, что и там и здесь мы сталкиваемся с аналогичной органической структурой, взаимозависимостью составляющих ее компонентов. Робине безусловно прав, утверждая, что организм появляется на свет сразу как нечто целое, а произведение искусства создается по частям — одна готова, а другие существуют только в замысле творца. Но окончательный результат и в искусстве живет как органическое целое; тут недопустимо произвольное вмешательство: феномен красоты

¹ Кант И. Соч. В 6-ти т. М., 1966, т. 5, с. 321—322.

гибнет от неумелого прикосновения, нарушающего созданную художником гармонию.

Термин «органическая структура» относится не только к живой природе (кстати, там, где в русском переводе «Критики способности суждения» речь идет об «организмах», в оригинале Канта говорится об «организованных сущностях»). Иное произведение «мертвой» природы волнует нас больше, чем живая тварь. Алмаз радует глаз, а копошащиеся черви внушают отвращение, хотя алмаз — мертвая, а черви — живая природа.

Здесь важно следующее обстоятельство. Алмаз — одна из высших устойчивых форм кристаллической организации, а червь — примитивное живое существо. Мы различаем меру совершенства в пределах данного типа организации. Поэтому мы восхищаемся твердостью алмаза, игрой света на его гранях, сознавая, чувствуя, что перед нами высший образец твердого тела, а «жалкий» червь — низший организм, к тому же напоминающий нам о гниении, тлении, смерти. Последнее также весьма важно. Прекрасное — не только лицо предмета, но и взгляд человека. «...Прекрасное есть жизнь, — говорил Чернышевский, имея в виду не любую форму жизни, а ту, которая соответствует представлениям человека, его идеалу, — прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова она должна быть по нашим понятиям...»¹ И конечно же нашим понятиям о совершенстве алмаз ближе червя (с чем согласится даже за-

¹ Чернышевский Н. Г. Избр. филос. соч., т. 1, с. 192. Ср. мысль Достоевского: «Красота есть нормальность, здоровье» (Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л., 1978, т. 18, с. 102).

взятый рыболов, готовый радоваться червю как хорошей наживке).

Порядок, ритм, симметрия присущи предметам природы, служат объективной основой красоты. Не лежат ли в основе эстетического строение количественные закономерности? Можно ли измерить красоту, вывести ее формулу?

Уже в древности была подмечена связь между музыкой и числовыми отношениями. Пифагорейцы говорили о музыке небесных сфер и считали число основой всего сущего. На четких расчетах основана архитектура. И. Кеплер называл геометрию прообразом красоты мира. В наши дни В. Гейзенберг повторил эту мысль: «Математика... есть прообраз красоты мира»¹. Это верно. Однако прообраз — это еще не сам образ. Математика не может ни объяснить, ни исчерпать всю красоту мира. Нарушение ритма, симметрии, гармонии подчас вызывает такое же эстетическое переживание, как и их соблюдение. «Золотое сечение» радует глаз. Пропорция эта характерна для человеческого тела, и весьма вероятно, что именно поэтому она приятна нам в любом другом предмете. Но далеко не все красивые сооружения построены по принципу «золотого сечения». Английский художник У. Хогарт пытался создать «линию красоты». По его мнению, это овальная линия, напоминающая о живых формах. Д. Дидро посмеялся над этой идеей, требуя, чтобы ему показали, какой из тысячи волнообразных линий следует отдать предпочтение. А в наши дни поэт заявил:

¹ *Heisenberg W. Die Bedeutung des Schönen in der exakten Naturwissenschaft.*— In: *Lust am Denken.* München, 1981, S. 83.

Я с детства не любил овал,
Я с детства угол рисовал!

Чем сложнее, чем интеллектуальнее вид красоты, тем меньшую роль играют в нем количественные отношения. Следует признать правоту американского исследователя Г. Осборна, специально изучившего вопрос о математических нормах в эстетике и пришедшего к следующему выводу: «Попытки измерить красоту и обнаружить ее формулу оказались безуспешными. Они обречены на неудачу ввиду отсутствия в произведении искусства однозначного отношения между материальным «носителем» (который один только и поддается измерению) и духовной «субстанцией» (которая только и воспринимается) и поскольку целое распадается, когда начинают перечислять составляющие его части и отношения между ними. Но возможность измерения не служит основанием для сомнений в существовании объективной красоты»¹.

Не количественные отношения сами по себе, а количество в единстве с качеством служит основой рассматриваемого нами феномена.

¹ *Osborne H. Theory of Beauty. An Introduction to Aesthetics. N.Y., 1953, p. 203.*

Тем не менее в последние годы некоторые западные исследователи (М. Бензе, А. Моль и др.) выступили с попытками внедрить в эстетику количественные методы, оперируя понятийным аппаратом и терминологией теории информации. «Шоковое действие, которое вызывает эта терминология, не следует переоценивать, потому что зачастую это всего лишь переименование и уточнение традиционных понятий, которые всегда страдали нечеткостью и многозначностью. Опасность, что эстетика из служанки метафизики превратится в служанку физики, хотя и не ничтожна, но все же не так уж велика» (*Glannaras A. Ästhetik heute. München, 1974, S. 22*).

Единство количества и качества есть мера. Эта важнейшая общепhilosophическая категория и вводит нас в мир красоты. Мы уже цитировали слова К. Маркса о том, что способность человека прилагать к предмету соответствующую меру дает ему возможность формировать материю по законам красоты, т. е. творить красоту и наслаждаться ею. Мера выражает целостность предмета, равновесие составляющих его противоположностей. Мера не мертвая мерка, а динамический процесс, исполненный противоречий; она очерчивает те подвижные границы, в которых предмет остается самим собой. Если категория «видимость» указывает на тот срез реальности, в котором существует красота (это ответ на вопрос: «Где?»), то категория меры приближает нас к структуре эстетического, к попытке ответить на вопрос: «Как возможна красота?» Так мы приходим к ответу на вопросы, поставленные в начале раздела.

Красота — «предмет для нас». По мысли Шиллера, которому принадлежит это определение, речь идет не о произвольном обхождении с предметом, а о том, что он благожелательно обращен в нашу сторону и ждет от нас такого же благожелательного отношения. Красота — это встреча двух миров (природы и человека), совпадение двух мер.

Соразмерность мер — это *гармония*, важнейшая предэстетическая категория, подводящая нас вплотную к пониманию мира красоты, хотя и не раскрывающая всей его специфики. Гармония выражает слаженность системы, согласованное взаимодействие составляющих ее элементов. Трудность для философа состоит в том, чтобы ответить на вопрос, почему нарушение

гармонии, дисгармония также способна вызывать эстетическую эмоцию. «Природа дисгармонии,— отмечает В. Т. Мещеряков,— в нарушении качественного и количественного подбора компонентов сложного целого, в определенном нарушении пределов устойчивости гармонически развивающейся системы, поэтому диссонансы как причина дисгармонии в музыке считаются даже иногда необходимыми, если они не переходят границы меры и остаются способными переходить в консонансы...»¹ И в обществе, и в природе, когда порядок грозит стать унылым, застойным, мертвящим, нарушение изжившего себя порядка оживляет дело, создает новую меру и заставляет этому радоваться.

Т. Манн пишет о снежинках (в романе «Волшебная гора» Ханс Касторп приглядывается к ним): «...каждое из этих студеной творений было в себе безусловно пропорционально, холодно симметрично, и в этом-то и заключалось нечто зловещее, антиорганическое, враждебное жизни; слишком они были симметричны, такую не могла быть предназначенная для жизни субстанция, ибо жизнь содрогается перед лицом этой точности, этой абсолютной правильности, воспринимает ее как смертоносное начало...»²

Кант объяснил, в чем тут дело: порядок подавляет воображение. «Все жестко правильное... имеет в себе нечто противное вкусу; его рассмотрение нас долго не занимает, и, если только оно не имеет явно своим намерением познание или определенную практическую цель, оно на-

¹ Мещеряков В. Т. Гармония и гармоническое развитие. Л., 1976, с. 99.

² Манн Т. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1959, т. 4, с. 193—194.

водит скуку. Напротив, то, чем воображение может играть непринужденно и целесообразно, для нас всегда ново и вид его нам не надоедает»¹. Но дело не только в этом. Хаос ужасен, но страшна и свержорганизация, не знающая никаких отклонений, мертвящая, задерживающая развитие. Нет правил без исключений; исключение обостряет внимание к правилу, служит его проверкой — либо говорит о его жизненности и необходимости его сохранения, либо указывает на его устарелость и необходимость замены его другим правилом. Космос противостоит хаосу, но сам по себе он не есть царство красоты.

Красоту в природе выявляет человек (а красота удерживает человека в природе). Красота — проверка природы на человечность и человека на естественность. Красота препятствует организации преступить меру, превратиться в нечто бездушное, в тот «новый прекрасный мир», нарисованный фантазией О. Хаксли, где общество достигло высоких ступеней рационального порядка, но утратило человеческое лицо. Красота — это объективно данная мера взаимодействия в системе «человек — природа».

2. Принцип ценности. Катарсис

Приглядимся теперь к субъективной стороне эстетического отношения и перейдем от видимого к видящему. Практически-духовное освоение мира предполагает особого рода эмоционально окрашенный подход человека к окружа-

¹ Кант И. Соч. В 6-ти т., т. 5, с. 248.

ющей действительности, при котором ее явления непосредственно соотносятся с чувствами и стремлениями индивида. Действительность рассматривается через призму ее ценности для человека.

В нашей литературе долгое время имело место предвзятое отношение к проблеме ценностей, которая нередко рассматривалась как лжепроблема, как плод идеалистических спекуляций. На трудностях аксиологии действительно спекулирует идеалистическая философия, но это не может служить основанием для игнорирования реально существующих и весьма важных для общества отношений. В 60-е годы после ряда интересных дискуссий по проблеме ценностей аксиологический принцип в эстетике обрел права гражданства (см. работы М. С. Каганна, Л. Н. Столовича, Н. Чавчавадзе). Был преодолен узкий гносеологизм в эстетике, стремление рассматривать красоту и искусство только как вид знания (подобно тому как в 30-е годы преодолена была вульгарная социология — рассмотрение искусства только как средства общественной борьбы). Теперь уже никто не сомневается в допустимости ценностного подхода; спор идет о том, в чем его суть, как отделить его от утилитаристского, прагматического взгляда на вещи.

Следует ли считать ценностью все, что нужно человеку для жизни? Здесь неизбежно возникает другой вопрос: а что нужно человеку для жизни? Человек, как известно, сыт не хлебом единым, т. е. ему нужно удовлетворение не только элементарных, животных, но и высших, духовных потребностей. Высшие стимулы поведения и есть ценности. Ценностное отношение

не совпадает с утилитарным. Потребительная стоимость становится ценностью в определенных условиях, когда она окрашивается в тона духовного отношения к предмету, когда возникает особая близость к нему. Утилитарная оценка (суждение типа «Этот предмет мне полезен») и отнесение к ценности («Этот предмет мне дорог») — два различных подхода к действительности, подчас связанных, а порой резко противостоящих друг другу. Нам бывают дороги совершенно бесполезные вещи, наши поступки нередко диктуются не утилитарными соображениями.

Идея ценностей — форма утверждения специфически человеческого начала. Есть ценности общечеловеческие, есть ценности, принадлежащие социальной группе (классу, нации и т. д.), есть ценности сугубо личные.

«В. И. Ленин в свое время высказал мысль колоссальной глубины — о приоритетности интересов общественного развития, общечеловеческих ценностей над интересами того или иного класса. Сегодня, в ракетно-ядерный век, значимость этой мысли ощущается особенно остро»¹, — сказал М. С. Горбачев. Высшая ценность — существование человечества и его культуры.

Важная ценностная категория — понятие родного. Родной дом, родной язык, родной ландшафт, родная культура сливаются в слове «родина». «Как пространство для самореализации, как среда, в которой человек демонстрирует свою самобытность в качестве представителя семьи, нации, класса, родина дает человеку чув-

¹ Время требует нового мышления. Беседа М. С. Горбачева с группой деятелей мировой культуры. — Коммунист, 1986, № 16, с. 12.

ство уверенности и безопасности, становится прибежищем и вместе с тем исходной точкой проникновения в мир... — пишет словацкий философ В. Брожек. — Родина одной группы является для другой группы чем-то таинственным, удивительным и интересным. Интерес к родине другой группы вытекает из потребности в ценностной конфронтации; познавая иные родины, мы приобретаем способность осознавать, а в конце концов и творить свою собственную родину»¹. Последнее особенно важно: ценностная конфронтация переходит во взаимодействие, порождает новые ценности, в том числе и сверхценностную идею человечества как единого целого с единой средой обитания.

Ценностное отношение всегда эмоционально. Радость, любование, восхищение, благоговение — вот спектр чувств, возникающих при этом. Высшее из них — благоговение перед святыней. У человека должны быть святыни. Раньше эту потребность удовлетворяла религия. Нынешние наши святыни имеют светское происхождение. Но потребность в них неистребима.

Ценности — это святыни. Они должны быть у человека, иначе он превращается в животное. И благоговейное отношение к ним закладывается в раннем детстве, его впитывают с молоком матери, усваивают вместе с родной речью, как и основы морали. Святыня затрагивает человека лично, вызывает нечто вроде моральной обязанности, высветляет чувства. Высшая форма ценностной эмоции — катарсис, просветление чувств, очищение от «скверны». Обычно термин

¹ Брожек В. Марксистская теория оценки. М., 1982, с. 236—237.

«катарсис» ассоциируется с «Поэтикой» Аристотеля и его теорией трагедии. Между тем в античной философии проблема катарсиса стояла еще до Аристотеля и гораздо шире, чем в «Поэтике». В литературе отмечается: «...необходимо прежде всего указать на многозначность термина «катарсис», что явилось основой различных его трактовок в истории эстетики. Действительно, этот термин употреблялся в античной литературе и в эстетическом, и в психологическом, и в этическом, и даже в религиозном значении. Эта многозначность не случайна, она является отличительной чертой античной эстетики. Катарсис, или очищение, о котором учит античная эстетика, не есть нечто только эстетическое, он относится и к морали, и к интеллекту, и к психологии, то есть ко всему человеку в целом»¹.

Уже у Платона вопрос ставился предельно широко; он называл очищением и благоразумие, и справедливость, и мужество. Сам Аристотель выводил катарсис не только за рамки трагедии, но и за пределы эстетики: «...энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые люди, впадающие в него, как мы видим, под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на душу и приносят как бы исцеление и очищение... все такие люди получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием...»²

Возникает вопрос: почему категория катарсиса, разрабатывавшаяся в античной философии,

¹ Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965, с. 89.

² Аристотель. Соч. В 4-х т. М., 1983, т. 4, с. 642.

в новое время исчезает со страниц теоретических трактатов? Неужели был потерян интерес к ценностной эмоции? Наоборот, он вырос. Целый спектр этических, эстетических и сугубо аксиологических категорий растворили в себе то, что было содержанием емкого древнего слова «катарсис».

Вот наиболее простая из этих категорий — вера. Кант различал три вида веры — прагматическую, доктринальную и моральную. Прагматической он называл веру человека в свою правоту в том или ином отдельном случае. Цена такой веры невысока. Нередко человек говорит о чем-либо с такой уверенностью, что кажется, будто у него нет никаких сомнений в своей правоте. Но парп приводит его в замешательство, и оказывается, что уверенности его хватает лишь на один дукат, им он решается рисковать, а при ставке в десять дукатов готов признать, что, может быть, ошибается.

К доктринальной вере Кант относил прежде всего учение о бытии бога. На ограниченность религиозной веры указывал Л. Фейербах: такая вера объединяет только верующих и отталкивает неверующих; она добра по отношению к первым и зла по отношению к последним. Такая вера неизбежно переходит в ненависть. Здесь тупик.

Доктринальная вера тверда, отмечал Кант, но все же затруднения, встречающиеся при размышлениях, иногда могут заронить сомнение. Совершенно иной характер носит моральная вера, где вопрос об истинности суждений даже не возникает. «...Эту веру ничто не может поколебать, — решительно заявлял философ в «Критике чистого разума», — так как этим были бы ни-

спровергнуты сами мои нравственные принципы, от которых я не могу отказаться, не став в своих собственных глазах достойным презрения»¹. Это, по сути дела, вера не в бога, а в человека. Таковую веру может и должен принять любой атеист; она дает моральное удовлетворение, рождает ценностную эмоцию — катарсис.

Вера — важный элемент ценностного сознания, она выступает мотивом, стимулом и ориентиром деятельности человека. Вера рождает надежду. Можно ли надежду считать философской категорией? В наших философских справочниках такого термина нет, а жаль: надежда в ее подлинно научном содержании — категория философии, обращенной в будущее, каковой и является диалектический материализм. Человечество связывает свои надежды на мир и прогресс с устранением социальных антагонизмов и построением справедливого общественного строя. Марксизм указывает путь к построению такого общества.

Надежда — светлый луч, освещающий человеку путь вперед. Декадентство тем и отличается от классики, что лишает человека надежды. У Ф. Кафки есть образ, характеризующий, по его мнению, ситуацию современного человека, — крушение в туннеле, катастрофа во мраке без надежды на спасение. Любая самая мрачная классическая трагедия оставляет луч надежды, вселяет веру в ценности, просветляет чувства. Эту надежду мы видим либо в поведении героев (пусть они терпят крах, но то доброе и прекрасное, во имя чего они погибли, просветляет душу, выступает как образец), либо в том, что

¹ Кант И. Соч. В 6-ти т. М., 1964, т. 3, с. 677.

остается после них. Чаще всего это — дети, которым принадлежит будущее.

Еще одно важное понятие аксиологии — любовь. Именно здесь идея ценности обретает конкретную, ощутимую форму. Любовь — это ценность плюс данность. В любви реализуется представление о ценности. Покажи, как и кого (что) ты любишь, и я скажу тебе, что ты за человек.

Подобно тому как есть разные уровни веры, существуют и разные уровни любви. Эгоистическая любовь служит потреблению. Прimitивный ее вариант: я люблю черную икру и за пиршественным столом стараюсь поглотить ее в возможно большом количестве. Коллекционер любит объект собирательства и фанатически стремится к обладанию им. Обладания, а не взаимности ищет и эгоистически влюбленный. Эгоистична любовь матери, подавляющая волю своего ребенка и уродующая его своей любовью. Такая потребительская, эгоистичная любовь превращается подчас в свою противоположность. Ценностный уровень ее невысок.

Высокая любовь — самоотдача, преодоление эгоизма. «Истинная сущность любви, — писал Гегель, — состоит в том, чтобы отказаться от сознания самого себя, забыть себя в другом «я» и, однако, в этом исчезновении и забвении впервые обрести самого себя и обладать собою»¹. Человек нуждается в «другом я», в противостоянии его не отрицающем, а, наоборот, способствующем его самоутверждению и самораскрытию.

Роль любви в жизни личности, ее культуро-

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т. М., 1969, т. 2, с. 253.

формирующее значение подчеркивал К. Маркс: «Существование того, что я действительно люблю, я ощущаю как необходимое, я чувствую в нем потребность, без него мое существование не может быть полным, удовлетворенным, совершенным»¹. По степени развитости этого чувства можно «судить о ступени общей культуры человека»².

Как ни парадоксально, но эгоизм несет гибель личностному началу. Утверждая по видимости свою персону, эгоист на деле губит ее, выдвигая на первый план животное и житейское в ущерб духовному. Подлинное самоутверждение человека состоит в обуздании эгоизма, в том, чтобы утвердить себя в другом. Смысл любви — создание нового человека. Это следует понимать и в прямом смысле — как продолжение человеческого рода, и в переносном — как рождение нового духовного облика. Любовь должна стать творчеством, продуктивным взаимодействием двух равновеликих величин. Только тогда она способна принести катарсис, просветление чувств.

Эстетическое переживание как разновидность ценностной эмоции всегда в какой-то мере катарсис. Красота воспринимается не умозрительно, а эмоционально. Как мы убедимся далее, существует сугубо интеллектуальная, сверхчувственная красота, но и ее нужно пережить, иначе вы окажетесь за пределами ее воздействия. «...Светлая радость, похожая на то, какую наполняет нас присутствие милого для нас существа. Мы бескорыстно любим прекрас-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 35—36.

² Там же, т. 42, с. 115.

ное...»¹ — так характеризовал восприятие красоты Н. Г. Чернышевский. Если человек относится к объекту только умозрительно, значит, он еще не приобщился к красоте. Интеллект активно включен в эстетическую деятельность, переживание может приходиться через понимание (и наоборот), но главное в том, чтобы возникла яркая своеобразная «очищающая» эмоция.

Немецкий литературный критик В. Беньямин ввел в эстетику заимствованное из медицины и теософии понятие «аура» (в переводе с латыни — «дуновение», «сияние»). С давних времен врачи использовали это слово, говоря о состоянии больного перед приступом падучей. В мистических учениях аура — нимб, окружающий лик святого. Беньямин обозначил этим термином неповторимость эстетического переживания и возникающую при этом дистанцию. Поясняя понятие ауры, он определял его как «неповторимое явление далекого, как бы близко оно ни было»². Отдыхая в полдень в тени ветвей, я люблюсь ими, как бы отодвигая их от себя. Повторить такой миг невозможно. Аналогичное явление происходит и в процессе общения с подлинным произведением искусства, особенно изобразительного. Испытываемое мною переживание возможно только «здесь и теперь», когда я стою перед картиной. В другой раз оно будет другим.

Беньямин, однако, утверждает, что в эпоху технического репродуцирования произведения искусства теряют свою ауру, ибо исчезает одно-

¹ Чернышевский Н. Г. Избр. филос. соч., т. 1, с. 59.

² Benjamin W. Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. Leipzig, 1970, S. 380.

кратность переживания: фотографию, кинофильм можно смотреть, а роман читать бесчисленное множество раз; пропадает и дистанция, ибо разрушается традиция, в рамках которой только и возможно ритуальное отношение к искусству; все нивелируется. Беньямин видел в этом прогрессивный процесс: исчезновение ауры дает возможность рационализировать искусство.

Это место в рассуждениях Беньямина вызвало справедливые возражения. Действительно, убрать дистанцию в эстетическом переживании (в частности, вырвать его из традиции) невозможно, эстетическое всегда будет взглядом «со стороны»; даже используя предмет, я могу им любоваться. Невозможно добиться и полного дублирования эстетического переживания, в том числе и того, когда речь идет о многократно воспроизведенном произведении. Сколько бы раз ни читал я «Войпу и мир», вычитываю каждый раз что-то новое. Красота каждый раз является нам заново. В привычном облике обнаруживаются новые черты. Извинительным моментом, объясняющим ошибку Беньямина, являлось то, что пафос его рассуждений был направлен против фашистского искусства, одурманивавшего массы, подавлявшего интеллект и разжигавшего низменные инстинкты. Один из критиков Беньямина упрекнул его в том, что он не различает ауру и псевдоауру, подлинное сияние и ложный блеск.

Не все то золото, что блестит. Самый трудный вопрос аксиологии — как отличить подлинные ценности от мнимых. Он труден, впрочем, только в теоретическом отношении. В жизни мы без труда отличаем добро от зла, не давая дефини-

ций тому и другому. Работает здесь критерий практики, которая выводит все «на чистую воду», делает очевидным. Зло есть зло, даже если все злы; добро есть добро, даже если никто не добр. И подлинная ценность есть то, что служит добру и человеку.

Ценностная эмоция всегда положительна. Это — сфера человеческого, гуманного. Ценностей со знаком минус не бывает. Конечно, иной индивидуальный (или групповой) «плюс» может обернуться «минусом» для других людей, для человечества. Тогда мы говорим о ложной ценностной ориентации. Если она социально опасна, ее посетителей изолируют, перевоспитывают, стараясь привить человеку человечность.

В теории ценностей все величины имеют знак плюс. Но как быть тогда с диалектикой, с единством противоположностей? В теории ценностей сама противоположность положительна. Диалектическое мышление всюду обнаруживает противоречия, но стороны противоречия не обязательно носят взаимоисключающий характер. Логика наряду с контрдикторными (взаимоисключающими) противоположностями признает и контрарные (сосуществующие). Диалектика любви сводит воедино двух любящих, каждый из которых не отрицает, а дополняет другого; это — пример положительной противоположности.

Зло, ложь, уродство существуют за пределами ценностного мира. Только их преодоление может вызвать катарсис. Эта мысль особенно важна для эстетики, для современных споров относительно безобразного. К ним мы еще вернемся, а пока лишь заявим решительно: прекрасное — ценность, безобразное не является ценностной

категорией. Только безобразное, ставшее красотой, превращается в объект эстетического наслаждения; для этого нужен особый угол зрения или особый характер объекта. Безобразное само по себе не рождает ауру: мы не приглядываемся к нему, не фиксируем его оттенки. Положительной противоположностью красоты является не безобразное, а другая красота, положительной противоположностью добра — другое добро. «Лучшее — враг хорошего». У этой французской поговорки кроме прямого есть еще и скрытый смысл. Лев Толстой видел в ней эквивалент русской — «От добра добра не ищут». Действительно, разве у хорошего может быть враг? Отыскивая лучшее, можно утратить хорошее. Поговорка содержит не только иронию, но и философскую проблему.

Дело в том, что степени сравнения не в ладах с ценностным миром. Сравнивать можно степень полезности, а не степень ценности. Можно сконструировать лучшую машину, но добрее доброго человека стать пельзю. Что лучше — «Герой нашего времени» или «Мертвые души»? «Папа Иннокентий X» Веласкеса или «Венера перед зеркалом» Тициана? Полотно Веласкеса стоит столько-то тысяч долларов, а Тициана — столько-то. Но стоимость и ценность — разные понятия (в немецком языке они выражаются одним словом «Wert», русский язык позволяет их различать). Стоимость — понятие политэкономии, оно определяет цену; ценность (понятие аксиологии) к цене отношения не имеет, у ценности нет цены. Ценностное отношение одушевляет предмет. Мертвая вещь вдруг оживает, обнаруживает в себе нечто иное по сравнению с тем, что содержит материал этой вещи. Я пишу

эти слова авторучкой, цена которой два рубля. Но вот мне показывают перо, которым была подписана капитуляция фашистской Германии; ему нет цены, как нет цены у пролитой крови.

Оценка в аксиологии кончается с отнесением к сфере ценностей. «Иерархия» и «ценность» — понятия трудносовместимые. С иерархии богов начинала религия. Монотеизм устранил иерархию богов, но сохранил иерархию священнослужителей. Это свидетельствует о том, что ни одна из существующих церквей не способна последовательно провести аксиологический принцип. Конечно, существуют различные классы ценностей (и только в этом смысле можно говорить об «иерархии ценностей»), но в пределах определенного класса иерархические различия установить трудно; строго говоря, их нет вообще. Жизнь полководца и жизнь рядового солдата с аксиологической точки зрения равноценны, хотя подобный взгляд абсурден на военной службе. Приговаривая преступника к смертной казни, судья руководствуется не аксиологическим, а правовым критерием. Общество живет не только ценностями. Ценностный подход выявляет в человеке человеческое, но в человеке может быть и нечто иное, в том числе животное, «сатанинское»; может быть, хотя и не должно. Ценность — это должное. (Должное не всегда противостоит сущему. В подлинном искусстве они совпадают. Да и реальная жизнь знает примеры такого совпадения, вызывающие наше восхищение, катарсис.)

3. Принцип «игры».

Подражание и воображение

Существуют два варианта ценностной эмоции — безусловный (сакраментальный) и эстетический. Сакраментальное отношение включает в себя убеждение в исключительных свойствах объекта. Он представляется как наделенный либо необычайной привлекательностью, либо святостью, либо сверхъестественной силой, либо чем-то иным, что ставит человека в зависимое положение, заставляет добиваться обладания объектом или подчиняться ему. Поклонение при этом «прагматично», само самопожертвование носит «утилитарный» характер — лишают себя чего-то, дабы сакраментальный объект сохранил или приобрел что-либо. Любовь (во всех ее видах), мифологическое отождествление себя с объектом, религиозная вера — примеры безусловного ценностного отношения. Критическая оценка сведена здесь до минимума.

Эстетическое отношение предполагает свободный взгляд на объект, наличие определенной дистанции между объектом и субъектом, бескорыстное любование предметом, радость игры с ним. Термин «игра» (введенный в эстетику Кантом) используется здесь в самом широком смысле — не как способ развлечения, а как принцип деятельности. «...Не принижается ли красота тем, что она приравнивается к игре и пустейшим предметам, которые всегда обозначались именем игры? — писал Ф. Шиллер. — Не противоречит ли понятию разума и достоинству красоты — которая ведь рассматривается как орудие культуры — ограничение красоты простою игрою, и не противоречит ли опытному по-

нятию игры,— которое может существовать и после исключения всего, что касается вкуса,— ограничение игры одною лишь красотой?.. Конечно, нам не следует в данном случае припоминать те игры, которые в ходу в действительной жизни...»¹

Итак, речь идет лишь о принципе, об определенном типе поведения. Он является общим и для человека, и для высших животных; это — своеобразный аналог искусства. Бодрствующее живое существо не может находиться в пассивном состоянии. Когда его активность не направлена на воспроизводство жизни (приобретение средств существования, их потребление, продолжение рода и т. д.), она обращена на самое себя. Энергия находит выход в деятельности как таковой, без постороннего результата, но по определенным правилам. Это и есть игра.

Говорят о «незаинтересованности», «бесцельности» игры. Это справедливо только в том плане, что интерес в игре направлен не на привходящую, а на внутреннюю цель, на сам процесс. В этом плане в искусстве больше подлинной игры как типа поведения, чем, например, в азартной карточной партии или спортивном состязании, победа в котором приносит престиж и ба-рыш. Но без интереса к игре играть нельзя.

Игра готовит будущую молодую особь к самостоятельной жизни, прививает определенные навыки. Впрочем, и у человека, и у животных бывают игры, лишённые всякого непосредственного значения. Швейцарский зоолог А. Портман, изучавший поведение животных, зафиксировал многочисленные примеры подобных игр. Так,

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. В 7-ми т., т. 6, с. 301.

два голубя в течение нескольких часов были заняты следующим времяпрепровождением. Один приносил в клюве с соседней стройки гвоздь, другой принимал этот гвоздь и ронял его с крыши высокого здания так, чтобы тот звонко ударялся о находившуюся внизу цементную площадку. Оба внимательно следили за падением гвоздя и его ударом. Внизу потом было найдено более двухсот гвоздей.

А. Портман считает, что три условия делают возможной игру в мире животных: способность к многообразным связям с окружающей средой; свобода от непосредственной заботы о сохранении жизни; непринужденность, сокрытость от посторонних глаз. «Игра — это полное радости, свободное от заботы, следовательно, бесцельное, но наполненное смыслом время»¹. Говоря о назначении детской игры, западногерманский педагог Д. Кампер отмечает: «В игре ребенок учится в первую очередь не определенным функциям, способностям, качествам, результатам, как полагают большинство теоретиков игры, — он учится быть человеком»². Почему так? Почему игра формирует целостную личность?

Игровое поведение требует прежде всего увлеченности и состязательности. Тот, кто скуча-

¹ *Portmann A. Das Spiel als gestaltete Zeit.— Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt. München. 1976, S. 68.*

И еще раз Шиллер: «Когда льва не терзает голод и хищник не вызывает его на бой, тогда неиспользованная сила сама делает из себя свой объект: могучим ревом наполняет лев звонкую пустыню, и роскошная сила наслаждается бесцельным расхождением себя» (*Шиллер Ф. Собр. соч. В 7-ми т., т. 6, с. 350—351*).

² *Kamper D. Spiel als Metapher des Lebens.— Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt, S. 141.*

ет, кто не стремится улучшить результат, — портит игру. Состязание нуждается в наличии соперничающей стороны, но может обходиться и без нее. Можно состязаться с самим собой, добиваясь определенного результата, а затем стремясь превзойти его. Это не знающее предела стремление заставляет человека напрягать свои силы в спорте, научном поиске, художественном творчестве, труде. Работать «играючи» — значит легко, радостно, превосходно делать свое дело. В этом смысле прав Ф. Шиллер, замечаящий: «...человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»¹.

Известно, что К. Маркс говорил о наслаждении «трудом как игрой физических и интеллектуальных сил»², когда рабочий увлечен своим делом и затрачивает на него минимум сил. Игра снимает отчуждение, при котором «от труда бегут, как от чумы»³. Игра противопоказана равнодушному прозябанию, она учит жить увлеченно и радостно. Конечно, труд не может стать игрой. Маркс противопоставлял труд «свободной деятельности, не определяемой, подобно труду, под давлением той внешней цели, которая должна быть осуществлена и осуществление которой является естественной необходимостью или социальной обязанностью...»⁴.

Игра не скована «естественной необходимостью или социальной обязанностью», это — воплощение свободы. Но не произвола! В любой

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. В 7-м т., т. 6, с. 302.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 189.

³ Там же, т. 42, с. 91.

⁴ Там же, т. 26, ч. III, с. 265—266.

игре заданы определенные правила, суть игры — в их виртуозном исполнении. Играющий свободно, по собственной воле принимает заданную программу и отдает свои силы лучшему ее осуществлению. Свобода в игре сливается с необходимостью.

Ничто великое не совершается без страсти. Энтузиазм — источник великих свершений, двигатель прогресса. Не только материальный интерес, политические соображения, честолюбие заставляли людей покидать насиженные места и уходить в неведомые края. Так совершались географические открытия, покорялись горные вершины, Северный и Южный полюс. Сейчас императив пространственного поиска устремлен в космос. А поиск истины? Творчество добра и красоты? Человек забывал о личном благополучии, презирал опасности, терпел лишения, не сомневаясь, выполнял долг и именно тогда становился в полной мере человеком.

Игровое поведение, как видим, — достояние не только детей. В черновых записях Л. С. Выготского есть примечательное место: «Высшие типы воли как игра (подстановка аффекта и мотива): героем легко быть в игре — это форма детского героизма, ему доступного — с него «довольно сего сознания». Наш героизм содержит что-то от игры. Не удовольствие от конфеты, а специфическое удовольствие игры»¹. В чем оно? В напряжении воли, которая увлечена возникшей ситуацией, не может отступить, изменить себе самой и наслаждается собственной твердостью.

¹ Из записок-конспекта Л. С. Выготского к лекциям по психологии детей дошкольного возраста. — В кн.: Эльконин Д. Б. Психология игры. М., 1978, с. 290.

Итак, игре присуща увлеченность, более того — одержимость. Игра — это и школа общительности, социальности, воспитания человека как члена коллектива. Вот любопытные мысли на этот счет из черновиков Канта: «Человек не играет в одиночку. Не будет один гонять он бильiardные шары, сбивать кегли, играть в бильбоке или солитер. Все это он делает для того только, чтобы показать свою ловкость. Наедине с самим собой он серьезен. Точно так же он не затратит ни малейшего усилия на красоту, это произойдет лишь в ожидании того, что ее увидят другие и будут поражены. То же самое с игрой. Говорят, Селькирк играл с кошками и козами, но он делал это по аналогии с людьми, господствуя над ними, добываясь их доверия и привязанности. Игру без зрителей можно счесть безумием»¹.

И еще один существенный компонент высокой игры — воображение. Это относится к той разновидности игры, в которой воссоздается действительность. Здесь перед нами встает проблема подражания, которая издавна занимала философию. Античные мудрецы были убеждены, что различные виды человеческой деятельности возникли благодаря мимезису (имитации) того, что происходит в природе. «От животных мы путем подражания научились важнейшим делам, — учил Демокрит, — [а именно, мы — ученики] паука в ткацком и портняжном ремеслах,

¹ Кант И. Трактаты и письма. М., 1980, с. 31—32.

В «Критике способности суждения» Кант обосновывает всеобщность эстетической оценки тем, что всем людям присуще «состояние свободной игры познавательных способностей» (Кант И. Соч. В 6-ти т., т. 5, с. 219).

[ученики] ласточек в построении жилищ и [ученики] певчих птиц, лебедей и соловья в пении»¹. Теории подражания придерживался также идеалист Платон, утверждавший, что материальные предметы, созданные как природой, так и человеком, представляют собой воплощения идей, их копии; поэтому художник, изображая вещи, подражает подражанию.

Аристотель в «Поэтике» рассматривал подражание в качестве определяющего признака искусства. «...Подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию, и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому — факты: на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на трупы. Объясняется же это тем, что познание — приятнейшее дело...»²

Идеи Аристотеля об искусстве как подражании природе держались вплоть до начала XIX века, когда Гегель решительным образом отверг их; мимезис, по его словам, — это обезьянничанье, фокусничество: так возникают только «кунстштюки» (фокусы). И все же Аристотель был прав, настаивая на том, что «подражать присуще людям с детства» (хотя это и не объясняет природы искусства). Уже в XVIII веке были обнаружены бессознательные компо-

¹ Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962, т. 1, с. 86.

² Аристотель. Соч. В 4-х т., т. 4, с. 648—649.

ненты человеческого мышления и поведения. Английский политэконом А. Смит положил идею бессознательного подражания в основу своего нравственного учения. Когда толпа смотрит на канатоходца, она невольно следует его движениям, наклоняясь из стороны в сторону вместе с ним. Впечатлительные люди чувствуют боль при взгляде на чужую рапу. «Нередко страсти передаются, по-видимому, мгновенно от одного человека к другому, без всякого предварительного сознания о том, что вызвало их в взволнованном ими человеке. Например, достаточно бывает выразительного проявления во взгляде и во внешнем виде человека печали или радости, чтобы возбудить в нас тягостное или приятное ощущение. Смеющееся лицо вызывает в нас веселое душевное состояние; напротив того, угрюмое и грустное лицо рождает в нас печальное и задумчивое настроение»¹. Жесткие и бесчеловечные поступки обладают высокой степенью заразительности.

В дальнейшем психология эмпирически подтвердила эти предположения. Французский социолог Ж. Тард приводит множество примеров бессознательного, алогичного подражания². Люди ведут себя как дети, следовавшие за гаммельнским крысоловом. Сегодня многое в работах Тарда представляется нам наивным, преувеличенным, ошибочным. Но факт бессознательного подражания как феномен массового сознания бесспорен.

Игра принципиально отличается от бессозна-

¹ Смит А. Теория нравственных чувств. Спб., б. г., с. 17.

² См., например: Тард Ж. Законы подражания. Спб., 1892.

тельного подражания. В игре всегда присутствует воображение, которое не дает слиться с объектом подражания и позволяет сохранять по отношению к нему определенную дистанцию. Дети, играя в войну, увлечены, верят, что «это так», что происходит бой, и в то же время знают, что «это не так», никого здесь не убьют. «Подражают чему-то другому, чем то, что окружает, — более красивому, возвышенному, опасному. Ребенок становится принцем, отцом, ведьмой, тигром. При этом он почти верит, что «это так», и вместе с тем никогда не теряет представления об «обычной действительности»¹. Игра содержит в себе противоречие: играющий все время пребывает в двух сферах: условной и действительной. Забыть о двойственном характере ситуации — значит прекратить игру.

В искусстве мы сталкиваемся с тем же «двойным существованием», с той же двуплановостью. Даже в том случае, когда художник стремится создать максимальный «эффект присутствия», т. е. правдоподобную картину действительности, зритель (или читатель) ни на секунду не забывает о том, что перед ним все же условный мир. Никто не бросится на помощь Дездемоне, хотя ее гибель может исторгнуть подлинные слезы.

Люди оказываются вне сферы искусства, когда они теряют из виду один из его пластов. Бывает (крайне редко, но бывает), что неискушенный зритель принимает театральное действие

¹ *Huisinga J. Homo ludens. Reinbeck, 1956, S. 21.*

Игра несерьезна, но «тот, кто не берет игру всерьез, тот портит ее» (*Gadamer H. G. Wahrheit und Methode. Tübingen, 1975, S. 97*).

за действительность; условный план для него не возникает. (А. Таиров рассказывает в своих мемуарах о том, как в 1909 году один импульсивный зритель-американец пришел на выручку Дездемоне: он застрелил актера, игравшего Яго.) Иногда же случается, что пропадает практический план: зритель видит только нагромождение условностей, не замечая за ними жизни. Наслаждение искусством — это соучастие в «игре». «Игра» может быть вполне серьезной, затрагивающей самое сокровенное. Но никто из ее участников (ни творец, ни реципиент искусства) ни на мгновение не забывает о двойственном характере ситуации.

Поэтому не следует настаивать на «замкнутости», «обособленности» игры¹. Игра «замкнута» и «разомкнута» одновременно. «Разомкнутость» состоит в том, что она может быть прекращена в любой момент и возобновлена снова, а также может быть соотнесена с реальной жизнью. Последним обстоятельством пользуется театр, где нередко обнажается прием, обсуждается в ходе игры сам процесс игры, где вдруг подаются реплики «на злобу дня», подчас не связанные с действием.

В силу своей «разомкнутости» игровой принцип лежит и в основе эвристической деятельности. Цитируем одну забытую работу: «...о науке можно сказать, что она, действительно, есть не что иное, как игра. Это игра серьезная, игра с фактами природы. От всякой другой игры она отличается тем, что обладает наиболь-

¹ «Замкнутый в себе мир» — так определяет структуру игры Х. Г. Гадамер (*Gadamer H. G. Wahrheit und Methode*, S. 104).

шим интересом»¹. Творчество невозможно без увлеченности, доходящей до одержимости, без общительности, знакомства с усилиями и результатами других, без развитого воображения, способности видеть незримое. Эвристическая ситуация аналогична игровой. С одной стороны — старая теория, с другой — факты, которые в нее не укладываются. Косная, нетворческая личность, догматик скажет: «Тем хуже для фактов» — и пройдет мимо них, отбросит их, постарается забыть, свято веря в безошибочность существующей теории. Открыватель начинает чувствовать реальность еще не существующего, еще не созданного — теории, механизма и т. д. Он одновременно живет в двух сферах: наличной, которая все время напоминает о себе, и искомой, которая воспринимается с должной мерой реальности. Воображение помогает пере скакивать с одной орбиты рассуждений на другую и обрести наконец искомое решение, совершить открытие.

Американский психиатр А. Ротенберг назвал свою книгу о творческом мышлении «Богиня рождающаяся». По преданию, богиня мудрости Минерва появилась на свет необычным образом: она вышла в полном боевом вооружении из головы Юпитера. Смысл мифа ясен: мудрость — детище божественной мысли. Античной мифологией навеян и основной термин, взятый Ротенбергом для обозначения творчества, — «Яну-

¹ Линцбах Я. Принципы философского языка. Опыт точного языкознания. Пг., 1916, с. 240. Сошлемся и на новейшую отечественную работу: Степанов Н. И. Наука и игра: сопоставление и аналогия. — В кн.: Теория познания и современная физика. М., 1984, с. 75—87.

сово мышление». Янус — бог всех начал и начинаний, входов и выходов; он двулик: одно лицо обращено к прошлому, другое — к будущему. Открыватель мыслит «по Янусу», поскольку видит и то, что было, и то, что будет, совмещая несовмещенное, помещая в одно пространство то, что пока существует в разных измерениях. «Янусово мышление состоит в одновременном и активном постижении двух или более противоположных или противоречащих друг другу идей, образов, концепций»¹.

Из многочисленных примеров, приводимых Ротенбергом, остановимся на одном. Еще в XVIII веке стало известно, что введение в человеческий организм возбудителей коровьей оспы предохраняет от оспы натуральной. Это называлось «вакцинация» — «окоровливание» («вакка» — по-латыни «корова»); механизм защиты был непонятен и при других инфекционных заболеваниях не применялся. Весной 1879 года Луи Пастер начал серию экспериментов над цыплятами, зараженными холерой. Летом наступил длительный перерыв. Когда опыты возобновились, старая культура бактерий оказалась ослабленной, и цыплята смогли ей противостоять. Получив свежую культуру, Пастер ввел ее как ранее зараженным, так и только что приобретенным цыплятам. Последние погибли, первые снова выжили. После минутного раздумья Пастер «как бы в озарении» воскликнул: «Разве вы не понимаете, что животные были вакцинированы!» (это означало «окоровлены»,

¹ *Rothenberg A. The Emerging Goddess. The Creative Process in Art, Science and Other Fields. Chicago, 1979, p. 55.*

ибо термин применялся до этого только к коровьей оспе). Два ряда мыслей — о результатах эксперимента и о предшествующем опыте — слились воедино. «Пастеру необходимо было сформулировать концепцию, согласно которой выжившие животные были заражены и одновременно не заражены»¹. Ротенберг не пользуется термином «игра» и отрицает связь творческого процесса с диалектикой, но фактически речь в его книге идет именно об этом — о диалектическом совпадении противоположностей и об «игровой» амбивалентности (двойственности) эвристического мышления.

Сошлемся, наконец, на опубликованный в газете «Правда» репортаж «Играя, познаю мир». Речь в нем шла о воспитании детей. Но, отмечал автор, «и в жизни взрослого человека игра — не только забава, удовольствие, приятный досуг. «В нашей жизни игры не было, изюминки», — скажет герой классической пьесы, пытаюсь объяснить, почему угасла в семье любовь... Игра, как известно, категория абсолютная, вечная»².

Немецкий писатель Жан Поль замечал: «Игра — это изначальная поэзия у человека...»³; она открывает мир ребенку и помогает взрослому раздвигать границы мира. Так мы подошли к проблеме взаимосвязи красоты с истиной и добром, познанием и преобразованием действительности.

¹ *Rothenberg A. The Emerging Goddess, p. 124.*

² Правда, 1985, 24 января.

³ Идеи эстетического воспитания. Антология в 2-х т. М., 1973, т. 2, с. 298.

4. Принцип отражения. Познание и практика

Отражение понимается здесь в самом широком смысле как воспроизведение действительности и активное в нее вторжение. «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»¹. Речь, следовательно, идет о познании и практике.

Практически-духовное (ценностное) освоение действительности, составной частью которого является эстетическая деятельность, теснейшим образом связано с познанием и практикой; все эти три компонента взаимодействуют и взаимопроникают друг друга. Ценностные ориентиры возникают в ходе истории, и они же дают истории перспективу и стимул развития. Искусство смыкается с наукой, внехудожественные (т. е. находящиеся за пределами искусства) формы эстетической деятельности вторгаются в практическую жизнь.

Эстетическая деятельность может выступать в роли своего рода импульса для практики и теории. Конечно, эстетическое отношение далеко не всегда носит познавательный характер. Мир красок и звуков, открывающийся глазу художника и уху музыканта, радость труда, красота сооружений, интерьера, одежды — все это имеет лишь приблизительное отношение к знанию. Даже в искусстве слова есть область, лежащая почти целиком за пределами познавательной деятельности, — лирика. И все же связь между эстетическим и познавательным существует, а эволюция художественной деятельности ведет к

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 194.

ее укреплению; искусство в наши дни все более сближается с наукой.

В связи с этим нам придется выступить против одного мнения, которое подчас выдается за аксиому. Речь идет о наглядности эстетического. Эстетическое отношение принято определять как чувственно-конкретное. Говорят, что вне яркого восприятия нет красоты. Так ли это?

Фактически подобная точка зрения была поставлена под сомнение уже в древности, когда возникли теории о сверхчувственной, умопостигаемой красоте. Позднее было подмечено, что слово лишено наглядности, что действие поэзии покоится отнюдь не на силе чувственных впечатлений. Прочитайте любое классическое стихотворение (например, «Я вас любил»), и никакой конкретной зрительной картины при этом не возникает. Появятся лишь смутные ассоциации; воспоминания и воображение, знание и догадка сольются в целостный комплекс, который и вызовет эстетическое переживание. Эстетическое всегда, как мы уже отмечали, эмоционально, однако вызывать эмоции способна не только чувственная, но и интеллектуальная деятельность.

Мы говорим о красоте мысли отнюдь не в переносном смысле. Эстетическое начало пронизывает науку, особенно там, где речь идет о поисках новых теоретических и технических решений, где мысль стремится охватить предмет в его многосторонних связях, в единстве противоречивых тенденций. Здесь эстетически развитый ум плодотворнее, он легче отбрасывает укоренившиеся шаблоны и находит новые связи. С другой стороны, интеллектуальное начало издавна оплодотворяет искусство. Интеллектуаль-

ная тенденция в художественном творчестве усиливается в современную эпоху, когда происходит заметное сближение между гуманитарными науками и искусством. Эстетическое переживание в подобного рода искусстве приходит через понимание, опосредствовано интеллектуальной деятельностью.

Довольно часто эстетическое отношение к действительности способствует расширению и закреплению знаний. Наряду со сферами искусства, максимально удаленными от знания (музыка, лирическая поэзия), есть и непосредственно с ним сливающиеся. Наиболее интеллектуальный вид искусства — художественная проза. По мнению некоторых авторов, проза является не только искусством, но и особым видом общественного сознания, где образное и понятийное теснейшим образом переплетаются. Из литературного произведения подчас можно узнать больше, чем из учебника или специального исследования. Лучшее, что написано об Отечественной войне 1812 года (включая исторические работы), — «Война и мир», о гражданской войне — «Тихий дон». Из романов Бальзака, признавался Ф. Энгельс, «я даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, о перераспределении движимого и недвижимого имущества после революции), чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»¹.

Логическое мышление фиксирует свои результаты в понятиях. Гегель, правда, показал, что понятие может быть не только абстрактным,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 36.

но и конкретным, однако эта конкретность, достигаемая системой понятий, лишена наглядности, носит вторичный характер. Эстетическое познание образно, и хотя здесь возможны свои абстракции, но преобладает наглядность, непосредственность, общее передается через единичное.

Образ, созданный писателем, — сгусток жизни. Ученому, изучающему жизнь, иногда проще обратиться к уже обобщенному материалу, чем самому собирать и обобщать его. Физиолог и психолог А. А. Ухтомский долгие годы размышлял над «Двойником» Достоевского: «...это философско-психиатрический трактат о солипсизме и самоутверждении как основных чертах типического представителя европейской культуры... По-моему, основное утверждение, которое автор здесь хочет указать и обосновать, в том, что принципиальная одинокость, рационалистическая эгоцентрика влечет за собою, как свое прямое последствие, постоянное преследование своим собственным образом: куда бы человек ни смотрел, с кем бы ни встречался, везде он обречен видеть себя самого, ибо приучился все рассматривать только через себя...»¹

Ухтомский разработал теорию доминанты как рабочего принципа нервных центров. Доминанта — это господствующий рефлекс, который в данный момент направляет работу всего рефлексорного аппарата. Какое бы раздражение ни поступило, реакция организма будет той, к которой он сам подготовил себя. У человека доминанта определяется социальными условиями и

¹ Цит. по: Меркулов В. Л. О влиянии Ф. М. Достоевского на творческие искания А. А. Ухтомского. — Вопросы философии, 1971, № 11, с. 118.

этическими мотивами. Размышляя над проблемой доминанты (а длилось это долгие годы), Ухтомский неизменно возвращался к «Двойнику». Роман Достоевского был для Ухтомского стимулом в научном исследовании, когда он искал объяснение факту, экспериментально обнаруженному еще в молодости.

То обстоятельство, что познавательный процесс стимулируется художественным творчеством, достойно внимания. И дело здесь не только в том материале, который художник дает ученому. Само эстетическое переживание стимулирует способность к творчеству. Об игровых компонентах научного открытия речь уже шла. Перейдем к другим его сторонам.

Теперь уже стало общепризнанным расчленять процесс открытия на четыре этапа: подготовка, инкубация (вызревание), озарение, завершение. Эвристическая ситуация возникает, когда собран фактический материал и поставлена определенная задача: это — работа сознания. Затем, если решение не приходит сразу, включаются в работу бессознательные компоненты мышления, начинается как бы перебор возможных вариантов, происходит инкубация, которая приводит к скачку — озарению, когда искомое становится явью. Завершая открытие, автор уточняет детали, придает найденному решению коммуникабельную форму.

Первый и четвертый этапы — деятельность сознания, второй и третий — проявление бессознательных компонентов психики. Таким образом, творческий процесс оказывается связанным и с неконтролируемой работой психики. То, что находится под контролем сознания — здравый смысл и накопленные знания, — помогает оза-

рению и вместе с тем мешает ему. Помогает концентрацией внимания на проблеме, на собранных данных, на трудностях их осмысления. Помеха же состоит в том, что прочно укоренившиеся представления, сложившиеся стереотипы мышления невольно дают неверный ориентир, толкают по проторенной дороге, в то время как задача состоит в том, чтобы проложить новый путь. Открытие — ломка старых взглядов; привычный способ мышления — его враг. Озарение нередко наступает в тот момент, когда сознательные компоненты мышления ослаблены или полностью выключены. Иногда это происходит во сне. Известные примеры — достижения Ф. Кекуле (циклическая формула бензола) и Д. И. Менделеева (периодический закон химических элементов).

Это отнюдь не означает, что открытие по своей природе спонтанно, случайно. Только высоко развитое сознание ученого может создать «эвристическую ситуацию», зафиксировать внимание на новых данных, увидеть их противоречие с существующей теорией, заставить «работать» бессознательное; само бессознательное, его тип и возможности определяются уровнем и характером сознания — есть бессознательная деятельность дебила и бессознательная деятельность гения. Только сознание может поставить проблему, дать общее направление поиску.

Что происходит дальше? В работу включается совершенно иной тип мышления, не тот привычный, связанный с четко зафиксированной знаковой системой, приспособленной для нужд коммуникации. Творческое мышление требует более гибких форм. «Для меня не подлежит сомнению, — писал А. Эйнштейн, — что наше мыш-

ление протекает в основном минуя символы (слова) и к тому же бессознательно»¹. С этим согласны многие. «Я утверждаю, что слова полностью отсутствуют в моем уме, когда я действительно думаю», — заявляет французский математик Ж. Адамар; вместо слов он пользуется «какими-то пятнами неопределенной формы»². Адамар приводит любопытное рассуждение одного лингвиста, соглашающегося с тем, что для творческой мысли необходимы знаки менее стандартизированные, чем речь; среди этих знаков он предлагает различать, с одной стороны, общепринятые условные знаки, а с другой — знаки индивидуальные, которые в свою очередь могут разделяться на знаки, употребляемые постоянно, и знаки эпизодические, созданные лишь для данного случая.

Другой французский математик — А. Пуанкаре, извиняясь за грубость сравнения, предлагает представить элементы, составляющие бессознательное, в виде неких «атомов», которые до начала умственной работы находятся в неподвижном состоянии, как будто они «прикреплены к стене». Первоначальная сознательная работа, мобилизующая внимание на проблеме, приводит эти атомы в движение. Потом отдыхать будет только сознание, а работа «атомов» подсознания не прекратится, пока не обнаружится решение. «...После того импульса, который им был сообщен по нашей воле, атомы больше не возвращаются в свое первоначальное неподвижное состояние. Они свободно продолжают

¹ *Эйнштейн А.* Физика и реальность. М., 1965, с. 133.

² *Адамар Ж.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М., 1970, с. 72—73.

свой танец»¹. Творить — значит делать выбор, отбрасывая неподходящие варианты, а бессознательным выбором руководит чувство научной красоты. «Среди многочисленных комбинаций, образованных нашим подсознанием, большинство безынтересно и бесполезно, но потому они и не способны подействовать на наше эстетическое чувство; они никогда не будут нами осознаны; только некоторые являются гармоничными и потому одновременно красивыми и полезными; они способны возбудить нашу специальную геометрическую интуицию, которая привлечет к ним наше внимание и таким образом даст им возможность стать осознанными»². Специальное эстетическое чувство — своеобразное сито, которое пропускает то, что может в силу своей гармоничности оказаться истинным. «...Кто лишен его, никогда не станет настоящим изобретателем»³. Такова позиция математиков.

А вот мнения людей искусства. Достоевский: «Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык...»⁴ Зощенко: «Как часто приходится читать признания больших художников, что в их работе играет огромную роль бессознательное. И Гёте, и Толстой, и многие величайшие писатели, художники и даже ученые считали бессознательное неотделимой частью творчества. Некоторые из них даже стремились искусствен-

¹ Цит. по: *Адамар Ж.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики, с. 144.

² Там же, с. 143.

³ Там же.

⁴ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л., 1973, т. 5, с. 12.

ным путем вызвать деятельность своего подсознания»¹.

Известный финский архитектор А. Аалто, отмечая, что зодчему приходится решать целый комплекс технических, хозяйственных, человеческих и художественных задач, пишет о начале творческого процесса: «В таких случаях я поступаю совершенно иррациональным образом: на мгновение я вычеркиваю из моих мыслей весь узел проблем и занимаю себя чем-то. Я начинаю рисовать, руководствуясь лишь собственным инстинктом — и вдруг возникает идея, образующая исходный пункт... Я убежден, что архитектура и другие виды искусства имеют один исходный пункт, отвлеченный и вместе с тем включающий в себя весь предшествующий опыт»².

Каким образом можно повлиять на деятельность подсознания? Можно ли вообще стимулировать эвристические способности? Здесь мы переходим в область догадок, но не беспочвенных, а имеющих под собой определенную базу — гипотезы психологов, свидетельства творцов нового, некоторые экспериментальные данные.

В настоящее время установлено, что полушария головного мозга выполняют различные мыслительные функции. Левое полушарие — центр речи и логического, дискурсивно-упорядоченного мышления, правое — ведает образным, эстетическим мышлением. Преобладает обычно левое полушарие, а в правом протекает творческий процесс. Здесь, видимо, и находится тот «исходный пункт», о котором говорит Аалто.

¹ Зоценко М. Собр. соч. В 3-х т. Л., 1987, т. 3, с. 148.

² Aalto A. Synopsis. Basel — Boston, 1980, p. 34.

По мнению американского психолога Дж. Гауена, в ходе инкубации происходит «притормаживание» деятельности левого полушария, в результате чего открывается доступ к образам правого полушария. Многие свойства объектов, о которых думает создатель новой техники, не могут быть отчетливо выражены словами; они присутствуют в его уме в виде несловесных зрительных образов. Зрительные образы играли важную роль в творчестве М. Фарадея, Д. Максвелла, Д. И. Менделеева, Ф. Кекуле, К. Гаусса и др. Гауен приводит признание физика А. Ампера: «Семь лет назад я поставил перед собой задачу, которую не был в состоянии решить... Наконец я нашел решение и совершенно не знаю как». Гауен рассказывает о том, как было найдено решение одной из фундаментальных электротехнических проблем. Н. Тесла «шел в сторону заката солнца и читал стихи; в это время мысль, подобно вспышке молнии, осенила его, идея электромотора, работающего на переменном токе, пришла к нему как откровение. Он стоял, погруженный в транс, пытаюсь объяснить другу свое видение... Образы, которые появились пред умственным взором Теслы, казались отчетливыми и осязаемыми, как металл или камень. Принцип вращающегося магнитного поля стал для него совершенно ясен»¹.

В свое время «Литературная газета» провела опрос видных деятелей современной науки относительно судеб науки в XX веке и взаимной связи между научным и художественным творчеством. Большинство отвечавших ученых при-

¹ Journal of Creative Behavior, 1979, vol. 13, N 1, p. 39—51.

знавало огромное влияние литературы и искусства на научную мысль, ссылаясь как на свой собственный, так и на чужой опыт. Советский физик Я. Зельдович, в частности, отмечал: «Интуиция, стремление к истине, наконец, понятие красоты формы, красоты явления — вот те очень важные стороны научного творчества, которые сближают его с творчеством художественным»¹.

Некоторые ученые возводят эстетическое отношение к поискам оптимального решения на уровень методологии науки. При этом отмечается, что эстетическое восприятие требует соответствующего воспитания. Вот почему, на наш взгляд, обучение в любой школе — как средней, так и в высшей — должно включать в качестве обязательного компонента художественные дисциплины. Не случайно в некоторых западных странах в обязательную программу естественных и технических факультетов входят общие гуманитарные и специальные художественные дисциплины. При проведении же конкурсов на замещение научно-технических должностей обращается внимание на художественную культуру соискателя, причем не просто на его знания, а и на способность интерпретировать произведения современного искусства. В этом справедливо усматривается залог развитой способности воображения, а следовательно, творческих потенций, умения быстро ориентироваться в меняющейся обстановке и находить оптимальный вариант решения в любой практической деятельности.

Все уходит корнями в практику, все порождается ею и служит ей. Кант говорил о примате

¹ Литературная газета, 1972, 9 февраля.

практического разума, имея в виду под практикой только моральное поведение человека. Мы же понимаем под практикой всю материальную, производственную и общественную деятельность, любое преобразование окружающего нас предметного мира. Ряд видов эстетической и художественной деятельности непосредственно включены в практику. Это прежде всего архитектура, формирующая пространство, в котором мы живем, передвигаемся, трудимся, отдыхаем. Это — художественное конструирование, придающее эстетическую ценность средствам производства и предметам потребления. Даже такие чисто духовные виды искусства, как литература, театр, кино, музыка, вторгаются в нашу жизнь, формируют наш духовный облик, а следовательно, и определяют меру нашего участия в жизни общества, в познании и труде.

Эстетическое воспитание означает не только формирование способности понимать и переживать искусство: хороший вкус — лишь одна из сторон личности. И не о воспитании нравственных качеств путем демонстрации готовых художественных образцов идет речь. Искусство — лишь один из компонентов эстетического воспитания, которое предполагает формирование всесторонне развитой личности, способной к творчеству.

Красота при этом лишь подготавливает условия для деятельности. Ф. Шиллер, назвавший красоту «нашей второй созидательницей», тут же отверг прямую, механическую связь ее с познанием и поведением: «Я с очевидностью доказал, что красота ничего не дает ни рассудку, ни воле, что красота не вмешивается в дело мышления и решения, что красота лишь делает

человека способным к должному пользованию тем и другим, но несколько не предпрещает этого пользования»¹. Нельзя, разумеется, полагаться на то, что преступник исправится, прочитав назидательный роман. Решения научной проблемы не следует искать в художественном произведении. Прямой связи здесь нет. Но Шиллер прав, подчеркивая значение косвенной связи. На страницах художественных произведений возникали нравственные идеи, которые затем становились нормой поведения. Чувство красоты вело к интуитивному озарению в науке.

В красоте находят стимул не только к творчеству, но и к осмыслению его предназначения. Вплоть до последнего времени наука не задумывалась о последствиях своего развития. Каждое приращение знания рассматривалось как благо и заранее было оправдано. После Хиросимы ситуация коренным образом изменилась: во весь рост встала проблема моральной ценности научного открытия, которое в условиях социальных антагонизмов может быть использовано во вред человечеству. Оказалось, что истина не существует вне добра, вне ценностных критериев. Эстетически развитому человеку они раскрываются полнее.

Эстетическое воспитание охватывает все сферы жизни, все возрасты. Учиться никогда не поздно, хотя конечно же результативнее в этом отношении детство, отрочество, юность. Сфера эстетического воспитания детей распространяется далеко за пределы семьи и школы; это — игра и спорт, развлечение и труд, природа и го-

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. В 7-ми т., т. 6, с. 328.

род, повседневное общение между собой и со взрослыми, это — весь окружающий мир. Цель эстетического воспитания — выработать у человека гармоничное, творческое взаимоотношение с этим миром.

Специалисты отмечают, что во всех видах деятельности школьника необходимо выявить эстетический момент и использовать его для формирования всесторонне развитого человека. «В интеллектуально-речевой деятельности выделяется красота искусства слова, умственного труда, объективных сторон действительности, художественной речи. В трудовой — подчеркивается красота целей и процесса труда, его результатов и тех отношений, которые возникают в ходе трудовой коллективной деятельности. В нравственно-правовой — особое внимание уделяется прекрасному в общественных идеалах, в человеке, в его стремлениях и поведении. В изобразительной — детям раскрывается красота видимого мира в его формах, красках, линиях, соотношениях и композициях — красота, отраженная, преображенная и запечатленная в художественных образах изобразительного искусства. В музыке перед детьми раскрывается красота гармонического звука, созданных человеком звуковых композиций. Через основы физической культуры и гигиены ребенок познает красоту человеческого тела, физкультурных, спортивных действий и т. д.»¹. Использование эстетического воспитания в целях всестороннего развития личности ребенка вполне соответствует духу современной школьной реформы, осу-

¹ *Лихачев Б. Т.* Эстетическое воспитание во всестороннем развитии детей. — Советская педагогика, 1983, № 12, с. 51.

ществление которой должно привести к повышению уровня знаний и культуры нашего общества.

Мы живем не только в предметном мире, созданном природой, но и в искусственной среде, порожденной людьми. Наука о том, как должна выглядеть окружающая человека искусственная среда, какими средствами она должна создаваться, называется технической эстетикой. На ее основе разворачивается важный вид современной практики — художественное конструирование (дизайн), задачей которого является создание эстетически значимых машин, приборов, предметов быта.

Художественное конструирование порождено развитием техники. На первых порах машины воспринимались человеком как нечто совершенно чуждое миру красоты. Л. Мамфорд, используя терминологию археологии, назвал этот период эотехническим (от греч. eos — заря). Для следующего, палеотехнического (от греч. palaios — древний) периода были характерны попытки «примирить» эстетическое и техническое начала. Конструкторы машин украшали свои создания арабесками, орнаментом, аптичными колоннами. «Второй этап в конструкции машины представлял собой компромисс. Объект был разделен на две части. Одна целиком и полностью предназначалась для механической деятельности, другая — для вида. В то время как практик заявлял свои права на рабочую часть данной конструкции, эстету позволялось, так сказать, слегка изменить ее внешность различными незначительными узорами... цветочками, ничего не значащей отделкой при условии, если он не вносил серьезного ухудшения в конструкцию и не

разрушал ее функционирующей стороны»¹. Третий, неотехнический (от греч. *neos* — новый) период ознаменован поиском единства технической функции и эстетической формы. Форма, следуя за функцией, выявляя ее, делает машину человечной. Задача дизайна — очеловечить технику, сделать ее удобной в употреблении, радующей душу и глаз.

Иногда приходится сталкиваться с мнением, что дизайн обязан своим существованием беспредметной живописи. На самом деле зависимость здесь обратная: успехи художественного конструирования породили иллюзию того, что живопись может ограничиться только решением чисто формальных задач. Кстати, вопрос о физиологическом воздействии цвета был раньше всего поставлен в теории. Гёте в «Учении о цвете» показал, что окраска предметов — это цветное соотношение между ними. Цвет сам по себе способен вызывать определенное душевное воздействие. Желтый производит теплое и приятное впечатление, но, загрязненный или приданный неровным поверхностям, выглядит уродливо; синий вызывает чувство холода и уходящего вдаль пространства; красный настораживает, создает впечатление величия; зеленый успокаивает. Ныне эта «азбука цвета» находит широкое применение в технике безопасности, в оформлении изделий и интерьеров. Учитываются и другие психофизиологические особенности человека — отношение его к пропорциям, размерам, к форме предметов.

¹ Мамфорд Л. Эстетическое освоение машины.— Современная книга по эстетике. Антология. М., 1957, с. 556.

Но никакое внешнее оформление не делает изделие привлекательным, если в основе его лежит устаревший принцип. Что бы ни предпринимали конструкторы и художники, им не удастся сделать соху и конку орудием и транспортным средством современности. Любоваться ими можно только как памятниками старины. Устарел сам принцип их работы. На смену им пришли новые изделия. Иной раз красота технического решения доступна только технически развитому уму. Красота техники, как и красота науки, существует прежде всего для специалиста.

Красота решения лежит в основе красоты исполнения. Но главным, определяющим условием служит красота замысла, высокое предназначение технического устройства. Как бы привлекательна по своему внешнему виду ни была машина, служащая антигуманистическим целям, восторгаться ею может только моральный урод. В свое время в печати был опубликован репортаж из пункта управления межконтинентальными ракетами «минитмен». Один поворот ключа — и десять водородных бомб, способных опустошить целый континент, срываются с места. Запрятанная под землей капсула управления оформлена по всем правилам технической эстетики, стены выкрашены светло-зеленой краской. Характерно: один из дежуривших на установке офицеров признался репортеру, что он возненавидел этот цвет. Человек, вступающий в контакт с техническим устройством, всегда задается вопросом о его назначении, и только осознание полезности, «человечности» машины открывает путь к ее эстетической оценке. Эстетическое всегда человечно. Это — способ утверждения ац-

тропоморфного начала. «Все прогрессы реакционны, если рушится человек». Эти слова поэта прекрасно выражают суть дела. Ни дизайн, ни любой другой рукотворный вид красоты не могут существовать вне человека, против человека.

На этом мы завершаем рассмотрение общих, предэстетических проблем. Границы эстетического очерчены, теперь мы можем перешагнуть их и вступить в пределы прекрасного.

ПРИНЦИП ВОСХОЖДЕНИЯ ОТ АБСТРАКТНОГО К КОНКРЕТНОМУ В ЭСТЕТИКЕ

1. Прекрасное

Мир красоты богат и многообразен. Различные его стороны фиксируются категориями эстетики. Существуют между ними случайные связи или же их совокупность представляет собой определенную систему? Ответ напрашивается сам собой.

Проблема систематизации эстетических категорий в последние годы привлекла внимание ряда советских авторов. Назовем работы В. П. Шестакова, выдвинувшего сначала один вариант системы, но заменившего его потом на другой. «Совершенно неожиданно эта система категорий вызвала длительную и оживленную дискуссию... Чтобы положить конец этой столь затянувшейся дискуссии», Шестаков предложил «новую систему категорий, основанную на совершенно иных принципах классификации...»¹ Схематически второй вариант автор изобразил

¹ Шестаков В. П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983, с. 45.

в виде пяти частично совпадающих окружностей (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное), вписанных в большой круг (эстетическое) и соединенных в центре малым кругом (гармония). Не разбирая схему в деталях, отметим, что в ней отсутствует диалектический принцип выведения одной категории из другой, их соподчинения.

Достоинством системы, предложенной Е. Г. Яковлевым, является именно стремление использовать принцип субординации. Перед нами три параллельных ряда: прекрасное — возвышенное — трагическое — комическое; эстетический идеал — эстетический вкус — эстетическое чувство; искусство — художественный образ — творчество. «Суть же субординации между категориями всех этих трех групп заключается в том, что первые категории всех трех групп имеют более широкий эстетический объем и содержание»¹. Каждая последующая категория уже предыдущей как по объему, так и по содержанию. Оставляя в стороне детали, обратим внимание на то, что здесь нарушен логический закон обратного отношения между объемом и содержанием понятия: более широкое по содержанию понятие всегда более узко по своему объему.

Идея субординации категорий сформулирована Гегелем и успешно использована им в диалектической логике. Речь идет о системе, построенной по принципу восхождения от абстрактного к конкретному. Система диалектических категорий дает возможность понять не только

¹ Яковлев Е. Г. Проблема систематизации категорий в марксистско-ленинской эстетике. М., 1983, с. 53.

органическое целое, но и каждую часть его, каждое его наиболее общее отношение, выражаемое той или иной категорией. Поскольку категории отражают связи предельной общности, они не могут быть определены через род и видовое отличие; их можно осмыслить только в сопоставлении друг с другом, т. е. в определенной системе, любое звено которой связано с предыдущим и последующим. Представим себе картину великого художника, разрезанную на куски. Каждый ее фрагмент, взятый в отдельности, говорит о мастерстве автора и заставляет подозревать грандиозность целого, но полностью все это увидеть и пережить можно только в том случае, если все разрозненные части картины будут сложены в определенном, единственно возможном порядке. Только тогда мы сможем понять в полной мере и весь шедевр в целом, и каждую его деталь.

Между звеньями системы существует необходимая связь, но нет такого соподчинения, при котором каждое последующее понятие обязательно вбирает в себя все содержание предыдущего. Идея взаимопроникновения противоположностей это исключает. Категория «явление» следует за категорией «видимость», но служит ее отрицанием и представляет собой нечто совершенно иное.

Гегель, сформулировав принцип восхождения от абстрактного к конкретному, полностью применил его только в логике. В «Лекциях по эстетике» анализ категорий сменяется рассмотрением исторического развития искусства и завершается характеристикой различных его видов.

Эти слабости были подмечены последователем и одновременно критиком гегелевской эстетики

Ф.-Т. Фишером, указавшим и на бессистемность ее категориальной части: Гегель сначала говорит об идеале, а уж потом о духовной силе, его порождающей, — о фантазии. Здесь нет возможности (и необходимости) разбирать эстетическую систему Фишера. Отметим лишь, что гегелевская методология проведена им строже, чем у Гегеля. К. Маркс конспектировал «Эстетику» Фишера, и подход автора к делу возражений у него не вызвал. Чернышевский, хотя и полемизировал с Фишером (справедливо критикуя его тезис о «неподлинности» красоты в природе), все же высоко оценивал его труд. А фишерская дефиниция прекрасного перекликается с известным определением Чернышевского. По Фишеру, «прекрасное — это зеркально отраженная, в зеркале преображенная жизнь»¹.

Вернемся, однако, к Гегелю. Не эстетика его, а логика должна служить нам подспорьем в поисках методологического принципа. В качестве исходного пункта в гегелевской системе логических категорий взято предельно абстрактное понятие «бытие». В системе категорий политической экономии у Маркса аналогичную роль играет понятие «товар». «Начало — самое простое, обычное, массовидное, непосредственное «бытие»: отдельный товар («Sein» в политической экономии)»². Какие возможности в этом

¹ *Vischer F. Th. Kritische Gänge. Neue Folge, Heft 5. Stuttgart, 1866, S. 107.* Критикуя Гегеля, поставившего религию выше искусства, Фишер отмечал, что «религия и красота принадлежат к одной и той же области», являются порождением фантазии (*Vischer F. Th. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Teil 1. München, 1922, S. 84*).

² *Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 301.*

плане содержит эстетика? С чего начинать здесь?

Отыскивая исходное понятие, нет необходимости обращаться к истории: начало реального развития не совпадает с его логическим началом. «...Было бы неосуществимым и ошибочным трактовать экономические категории в той последовательности, в которой они исторически играли решающую роль,— указывал Маркс.— Наоборот, их последовательность определяется тем отношением, в котором они находятся друг к другу в современном буржуазном обществе, причем это отношение прямо противоположно тому, которое представляется естественным или соответствует последовательности исторического развития»¹. В качестве начала в эстетике должна быть найдена «совершенно простая категория»², которая хотя и не возникла изначалью с эстетическим освоением мира, но определяет ныне его развитую структуру. Именно такой и является категория «прекрасное».

В широком смысле слова прекрасное равнозначно эстетическому; в узком смысле — это ценностно значимая форма, внешняя красота. На этом основании польский философ В. Татаркевич даже утверждает, что существуют два понятия красоты: «Широкое понятие... охватывает все то, что мы постигаем и изображаем с удовольствием и одобрением; оно объемлет также привлекательное, возвышенное, благообразное... Иногда также используют второе понятие прекрасного, а именно в узком смысле... Эта красота

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 44.

² См. там же, с. 40.

in sensu stricto (в узком смысле.— *Ред.*), красота формы, входит в понятие красоты в широком смысле»¹. Важно увидеть единство в обоих видах красоты и одновременно понять, что формальный подход здесь недостаточен и лишь более широкий — содержательный — позволяет рассмотреть прекрасное во всех его опосредствованиях и взаимных переходах. Эстетика должна использовать опыт диалектической логики, где понятия «обтесаны, обломаны, гибки, подвижны, релятивны, взаимосвязаны, едины в противоположностях, дабы обнять мир»².

Итак, в качестве исходного понятия системы эстетических категорий мы предлагаем рассматривать прекрасное в его узком значении, понимаемом как ценностно-значимая форма. Эту форму надо наполнить содержанием. Переход от прекрасного к возвышенному, трагическому, комическому представляет собой восхождение от абстрактного к конкретному. Прекрасное (как и «бытие» в диалектической логике) не может быть определено иначе, как через те понятия, которые наполняют его содержанием. Подобно тому как любая категория диалектики обладает бытием, конкретизирует бытие, так и любая категория эстетики представляет собой конкретизацию прекрасного. Вне красоты нет, в частности, искусства. Разумеется, это не значит, что художник ограничивает свой материал только красотой жизни и природы. Красивый юноша может быть бездарно изображен живо-

¹ *Татаркевич В.* Относительно двух понятий прекрасного.— *Философские науки*, 1978, № 3, с. 137—138.

² *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 131.

писцем, и в результате возникнет нечто безобразное, к искусству отношения не имеющее. В то же время талантливый портрет уродливого старика порой становится феноменом искусства и красоты.

И тут опять возникает соблазн расчленить прекрасное на два понятия: одно — «дескриптивное» (описательное) и другое — «нормативное», устанавливающее степень мастерства художника¹. Однако этого делать не следует: красоту в природе нельзя оторвать от красоты в искусстве. Признавая различие между тем и другим, теоретик обязан свести их в некое единство, установить общий исходный принцип эстетической оценки. Таковым является: объективно — эстетическая мера, субъективно — ценностная эмоция. Любуясь произведением пейзажиста и природным пейзажем, мы испытываем разные чувства, но есть в них и нечто общее — радостное волнение, катарсис, узрение «ауры».

Художник может ошибиться и не создать прекрасного, эстетически значимого произведения, намерение может разойтись со способностями. Но и формы природы прекрасны далеко не всегда. Говорят, что «можно критиковать Тициана, но нельзя критиковать дерево»². А вот Гёте дал пример именно такой критики:

«Я отлично знаю... что природа бывает исполнена неизъяснимого очарования, но отнюдь не думаю, что она прекрасна во всех своих проявлениях. Намерения у нее всегда самые лучшие, однако условия, необходимые для того, чтобы

¹ *Osborn H. Theory of Beauty, p. 14.*

² *Newton E. The Meaning of Beauty. L., 1967, p. 71.*

она могла открыться нам во всем своем совершенстве, нередко отсутствуют.

Дуб, к примеру, может быть очень красив, но какое счастливое стечение обстоятельств требуется для того, чтобы природе удалось создать его доподлинно прекрасным! Если дуб растет в лесной чащобе и его со всех сторон обступают другие большие деревья, он будет стремиться вверх, к воздуху, к свету, по сторонам же выгонит лишь несколько чахлах ветвей, да и те в течение столетия засохнут и опадут. Однако, переросши наконец соседние деревья, он угомонится, начнет раскидывать ветви и образует крону. Но так как этой стадии развития он достиг, уже перешагнув свой средний возраст, то есть когда многолетнее устремление ввысь уже отняло у него немало сил, то широко раскинуться он все равно не сможет. Высокий, сильный и стройный, стоит он перед нами, закончив свой рост, но мы не видим соотношения между стволом и кроной, которое делает дерево истинно прекрасным.

И опять-таки, если дуб растет в сырой, заболоченной местности, где почва даже слишком питательна, и к тому же стоит на просторе, то он рано выгонит ветви в разные стороны, но, поскольку тут он не подвержен противодействующему, задерживающему влиянию, ему будет недоставать сучковатости, крепости, силы, и, если смотреть на него издали, он будет смахивать на изящную липу, и красивым его уже не назовешь.

И, наконец, дуб, растущий на скудной почве скалистого склона, будет не в меру сучковатым и крепким, но из-за недостатка свободного развития рост его раньше времени приостановится,

и никогда про него не скажут: есть в нем нечто, повергающее в изумление»¹.

Для того чтобы дуб стал «исполином веков» и вызвал наше восхищение, нужны строго определенные условия почвы и климата. Только так возникнет созданная природой ценностно-значимая форма, которую мы именуем красотой. Ценностно-значимую форму создает и художник в искусстве, и любой мастер в любом деле (поскольку человек всегда художник). Формальные определения прекрасного фиксируются, в частности, в таких почти синонимических терминах, как грациозное и изящное. Это чисто внешние признаки красоты, которые могут легко исчезнуть, превратиться в свою противоположность, если не будут подкреплены внутренними, содержательными устоями.

Красота начинается с формы, но не сводится к форме; это — форма, взятая в единстве с содержанием (от которого форму оторвать нельзя). Попытки рассматривать красоту только как форму оказываются неудачными и недостаточными. В этом быстро удостоверился Кант. Указав на формальные признаки красоты, он затем логично переводит разговор в содержательную плоскость. Кант формулирует не «дефиниции», как неточно переведено в русском тексте «Критики способности суждения», а четыре «пояснения» (*Erklärung*): прекрасное нравится нам без привходящего интереса; прекрасным мы любимемся, не размышляя; прекрасное — это целесообразность без целеполагания; прекрасное обязательно для всех.

¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. М., 1981, с. 520—521.

В этих «пояснениях» обрисован внешний облик прекрасного — «чистая красота». Кант понимает недостаточность своих определений, видит, что не исчерпал проблему, и вводит понятие «сопутствующей» (т. е. содержательной) красоты. «Чистая красота» в природе — цветы. Иное дело — красота человека; здесь внешние данные недостаточны, и прекрасное в человеке определяется как «символ нравственно доброго». Возможно, по Канту, содержательное отношение («интеллектуальный интерес») и к красоте природы, когда «нравятся не только форма продукта природы, но также само существование его...»¹. Последнее означает переживание радости человеческого бытия в природе, т. е. в естественной, а не в искусственно созданной среде.

Ход рассуждений немецкого философа привел нас к выводу о недостаточности формального подхода к красоте. Форма должна перейти в свою диалектическую противоположность — содержание, иначе она исчезнет, прекрасное станет безобразным. В этом нас убеждает и жизнь: часто за привлекательной внешностью человека скрываются внутренняя пустота, мелочность, пошлость, отталкивающий эгоизм.

Безобразное антиэстетично. Как категория безобразное находится за пределами эстетики, как реальное явление — за границей эстетического удовольствия; никакого катарсиса, никакой «ауры» при созерцании безобразного не возникает.

И тем не менее существует книга «Эстетика безобразного». Ее автор К. Розенкранц, ученик Гегеля, рассматривает взаимосвязь прекрасного

¹ Кант И. Соч. В 6-ти т., т. 5, с. 313.

со своей противоположностью. Речь идет не о болезненном любовании мерзостями жизни, таковое находится за пределами вкуса и свидетельствует лишь об испорченности нравов. Здоровый, нормальный подход к безобразному — бескомпромиссное его отрицание: «Не само безобразное доставляет нам наслаждение, а прекрасное, которое преодолевает отпадение от себя самого». Искусство, подчеркивает Розенкранц, «должно нам продемонстрировать безобразное во всей остроте его уродства»¹.

Таково мнение философа. Аналогичным образом рассуждает и художник. «Безобразным, по существу, называется все уродливое, нездоровое, вызывающее мысль о болезни, немощи и страдании, все, что противно правильности, т. е. здоровью и силе, — замечал французский скульптор О. Роден. — Безобразен горбун, безобразен кривоногий, безобразна пищета в лохмотьях.

Безобразна душа и поведение безнравственного человека, человека порочного и преступного, человека анормального, который вредит обществу; безобразна душа отцеубийцы, предателя и честолобца, не разбирающего средств.

Мы в полном праве заклеить позорным сло-

¹ *Rosenkranz K. Ästhetik des Häßlichen. Königsberg, 1853, S. 52.* На «Эстетикку безобразного» Розенкранца любят ссылаться современные теоретики «антиискусства», утверждающие основополагающее значение безобразного. Их вводит в заблуждение заголовок. Не избежал этой участи и Т. Адорно: упоминая Розенкранца, он пишет: «Искусство не совпадает с понятием прекрасного; чтобы охватить его, необходимо безобразное как отрицание прекрасного, это теперь стало общим местом» (*Adorno Th. IV. Ästhetische Theorie. Frankfurt/M., 1973, S. 74*).

вом те существа и те предметы, от которых, кроме зла, нечего ждать.

Но стоит великому артисту или великому писателю коснуться до какого-нибудь безобразия, чтобы оно мгновенно преобразилось: ударом волшебного жезла безобразие превращается в красоту: это алхимия, это колдовство!»¹

Волшебный акт превращения безобразного в красоту — не только прерогатива искусства. В какой-то мере любой человек — художник. Любой может подняться над объектом, заняв по отношению к нему эстетическую позицию.

Каким же образом безобразное превращается в красоту? Поверхностный взгляд порой слишком поспешно произносит суровую оценку. Исходя из первого впечатления, подчас называют безобразным то, что таит в себе иные потенции. За отталкивающей внешностью может скрываться внутренняя красота. Таков Квазимодо в романе Гюго. Шуты Веласкеса уродливы, но какая человечность светится в их глазах!

Это — одна сторона дела. Другая, более важная — выявление и бескомпромиссное отрицание зла. Предмет изображения не тождествен содержанию художественного произведения, включающему в себя также и мастерство художника, и его позицию. Произнося эстетический приговор над безобразным, художник способствует утверждению идеала. Отрицание отрицания есть утверждение, в данном случае — прославление красоты как правды жизни. И чем ярче отрицательное явление, тем выразительнее его отрицание. Художник не имеет права отво-

¹ Роден О. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль, Спб., 1913, с. 33.

рачиваться от безобразного, но не смеет и капитулировать перед ним. Безобразным наполнена жизнь, человек стремится к победе над ним; искусство — одно из средств достижения этой победы, утверждения красоты.

Искусство не только изображает прекрасное в жизни, но само художественное произведение должно быть прекрасным. Б. Брехт говорил, что художник двойным образом преодолевает безобразное: «Во-первых, красотой его воплощения (ничего общего не имеющей с приукрашиванием и лакировкой). Во-вторых, тем, что представляет безобразное как общественный феномен»¹. Положительный нравственный идеал и мастерство художника создают ту красоту, вне которой нет искусства. Художественность — это один из видов красоты, прекрасное в искусстве.

При этом возникают две проблемы. Первая — проблема восприятия: насколько реципиент (читатель, зритель, слушатель) способен обнаружить подлинное содержание художественного произведения. Иной, читая Достоевского, видит лишь копание в теневых сторонах человеческой психики, ставит знак равенства между автором и его героями, не замечает высокого идеала, которому служит художник.

Другая проблема касается художника: насколько он способен добиться «отрицания отрицания», преодолеть уродливое, негативное, не застрять в нем, не оскорбить публику. Каждый вид искусства имеет свои границы в изображении безобразного. В литературе они шире, чем в изобразительном искусстве, театре, кино. Ф. Кафка мог описать превращение человека в

¹ Брехт Б. О литературе. М., 1977, с. 331.

гигантское насекомое, но он запротестовал, когда издательство решило снабдить его рассказ иллюстрациями. В романе Г. Маркеса «Осень патриарха» гостей диктатора потчуют зажаренным генералом, это еще куда ни шло: наша фантазия поражена, но чувство не оскорблено — литературный образ лишен наглядности. А вот когда в итальянском фильме «Шкура» видишь на блюде нечто похожее на ребенка, эстетическое чувство не выдерживает и протестует.

Границы дозволенного условны, они созданы традицией. Древнеиндийская «Кама-сутра», содержащая 1250 поучений в искусстве любви, вплоть до последнего времени считалась на Западе непристойной. В наши дни границы запретов раздвигаются, но они существуют и будут существовать: без них невозможна культура. Иного мастера влечет пограничная полоса, он ведет к ней реципиента, возникает своего рода «игра с огнем» — фокусы показывать можно, а пожар устроить нельзя. Нельзя переступить незримую границу, иначе исчезнут волшебные чары искусства, возникнет антиискусство, вызывающее отвращение и к предмету изображения, и к его творцу, и к самому себе как соучастнику мерзостного действия.

Некогда прославленный итальянский кинематограф за последнее время создал ряд фильмов, оставляющих непрятное впечатление. Не могу забыть «120 дней Содома» режиссера Пазолини. Реклама уверяет, что это — антифашистский фильм; действительно, его действие происходит в последние месяцы господства режима Муссолини. Но социальный пафос фильма растворен в содержании, которое, похоже, целиком заимствовано у маркиза де Сада. Два часа де-

монстрируются сексуальные извращения. Режиссер думает только об одном: чего бы еще себе позволить. В конце концов смотреть становится невозможно, закрываешь глаза. Искусство превратилось в антиискусство. Западное кино с некоторым опозданием включилось в то направление художественной жизни, которое именует себя «авангардом». Западная антиэстетика пытается обосновать правомерность искусства, отрекающегося от красоты.

Началось это давно. Лет сто назад немецкий искусствовед К. Фидлер сформулировал программу: «Вся предшествующая эстетика признает в качестве задачи искусства подражание прекрасному и его созидание. Понятие прекрасного должно быть полностью изгнано из эстетики. И в качестве задачи искусства, как изобразительного, так и словесного, должна быть признана интерпретация природы ее собственным языком в соответствии с индивидуальными способностями художника». Позднее им было записано: «Понятие прекрасного должно быть изгнано не из эстетики: обосновать это понятие и есть собственная задача эстетики; вот почему надо изгнать эстетику из сферы рассмотрения искусства: они не имеют ничего общего»¹.

Итак, предлагались два варианта разрушения эстетики и истребления красоты: либо удалить из эстетики категорию прекрасного как всеобщее эстетическое отношение, либо признать эстетику сферой красоты, но и то и другое устранить из сферы искусства, убедив художников в том, что им следует забыть о пре-

¹ *Fiedler K. Schriften zur Kunst. München, 1971, Bd. 2, S. 380.*

красном. Сам Фидлер остановился на втором варианте. Вот некоторые другие его рассуждения: «Произведение искусства может не нравиться и все же быть хорошим»; «Требовать от искусства красоту столь же несправедливо, как требовать от него моральную тенденцию»; «Искусство — это не что иное, как язык, с помощью которого вещи переводятся в сферу познающего сознания»; «Любой прогресс состоит в расширении познания»¹.

В этих афоризмах Фидлера содержится именно та программа, которую сегодня пытается реализовать «неоавангард». Кризисные явления, обнаружившиеся в искусстве уже в прошлом веке, Фидлер выдавал за прогресс познания. Слабость его рассуждений очевидна: он узко смотрит на художественное творчество, видит в нем только способ добывания знаний, умалчивая о воспитательном назначении искусства, об эстетическом идеале, третируя высокие человеческие чувства.

Мы привыкли считать, что теоретической основой разрушения красоты служит «разрушение разума», как называл Д. Лукач философский иррационализм. Фидлер — убежденный рационалист; но крайности сходятся, и крайний рационализм приводит туда же, куда устремился иррационализм. «Авангард» — это экстремизм, потеря меры, «утрата середины», как удачно выразился один западный искусствовед. Прежний, довоенный «авангардизм» тяготел к иррационалистическому философствованию; нынешний «неоавангард» апеллирует к науке, к «точным методам».

¹ *Fiedler K. Schriften zur Kunst*, S. 10, 18, 45, 53.

На Фидлера опираются сегодня те, кто воюет с красотой в искусстве. Показательна в этом отношении конференция западногерманских искусствоведов и эстетиков, материалы которой вышли в свет под выразительным заголовком: «Искусство, которое не является больше прекрасным». Авторы сборника поставили перед собой задачу лишить «традиционное понятие эстетического нормативной самоочевидности»¹. Как уточняет рекламная аннотация на его суперобложке, «в качестве пограничных явлений эстетического рассматриваются: абсурдное, безобразное, болезненное, жестокое, злое, непристойное, низменное, омерзительное, отвратительное, отталкивающее, политическое, поучающее, пошлое, скучное, содрогающее, ужасное, шокирующее». Таковы категории антиэстетики. За редкими исключениями, здесь представлены термины, не «пограничные» эстетическому, а находящиеся далеко за его пределами и даже прямо ему противоположные.

Американский профессор Х. Дикман выступил на конференции с обширным докладом, один из разделов которого называется «Утверждение безобразного». По мнению Дикмана, прекрасному можно бросить упрек в том, что «оно не изумляет и не подавляет. Требование непосредственности и интенсивности влечет за собой решительные перемены в понимании объективности, дистанции, предметности и идеальности художественного произведения»². Новое понимание «объективности, дистанции, предметности и идеальности» состоит в том, что

¹ Die nicht mehr schönen Künste. München, 1968, S. 11.

² Ibid., S. 274.

устраняется принцип отражения; художественное произведение наделяется «объективностью», т. е. устраняется дистанция между искусством и жизнью; искусство становится «предметным» в том смысле, что оно уже не принадлежит более «идеальному», духовному миру красоты. Конечно, ужас и отвращение вызывают более «интенсивные» и «непосредственные» эмоции, чем переживание прекрасного, но какова направленность этих эмоций? Они деструктивны (разрушительны) и не возвышают, а унижают человека.

Вот здесь и проходит водораздел между классической эстетикой и современными западными теориями искусства. Классическая эстетика не уходила от проблемы безобразного в искусстве, но решала ее четко и однозначно, требуя бескомпромиссного его отрицания. А теперь нам преподносят «утверждение безобразного». На эстетику здесь опереться нельзя, поэтому с ней прощаются.

Профессор О. Марквард, мастер на хлесткие афоризмы (ему принадлежит и выражение, давшее название сборнику, — «искусство, которое не является больше прекрасным»), относительно эстетики и эстетического высказался так: «Определить — значит установить дату: эстетическое является делом определенного исторического периода, а именно: это — теория и практика искусства между 1750 годом и началом XIX века»¹. (В 1750 году вышел первый том «Эстетики» А. Баумгартена. В начале XIX века Шеллинг и Гегель изложили классическое понимание домарксистской эстетики;

¹ Die nicht mehr schönen Künste, S. 633.

на это время падает и расцвет творчества Гёте.)

Марквард произнес приговор эстетике. Не пощадил он и тех, кто занимается этой наукой. Раз нет прекрасного искусства, бессмысленными становятся и рассуждения о нем. «После конца эстетики и высшего назначения искусства... это занятие следует рассматривать как сомнительное»¹. Этим было сказано все: искусства нет, эстетики нет, нечего о них толковать, пора расходиться по домам. Достигнутый «результат» быстро перекочивал в справочники. В то время (начало 70-х годов) было предпринято издание многотомной энциклопедии «Исторический словарь философии». Статья «Эстетика» (в соответствии с немецким написанием этого слова — *Ästhetik* — оказавшаяся в первом томе) фактически заканчивала рассмотрение проблемы на Гегеле и содержала утверждение, что современное искусство «не выполняет более эстетическую функцию»². Оставалось только закрыть кафедры эстетики, а знатокам ее сложить с себя ученые степени.

Но люди, не ведавшие о вердикте ученых мужей, продолжали читать художественную литературу (а писатели писать ее), ходить в театры и музеи, радоваться красоте окружающего мира. В их числе были, не сомневаюсь, и профессора эстетики (собственными их руками уничтоженной). Продолжали они, видимо, размыш-

¹ Die nicht mehr schönen Künste, S. 634.

² Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel — Stuttgart, 1971, S. 578.

«Мы стоим сегодня перед гигантским кладбищем эстетики», — констатирует Д. Рудлоф (*Rudloff D. Freiheit und Liebe. Grundlagen einer Ästhetik der Zukunft. Stuttgart, 1986, S. 25*).

лять о своей (не существующей более) науке. И, это уж точно, ездить на международные эстетические конгрессы, которые порой проводились в весьма привлекательных курортных местах. Ситуация парадоксальная и тупиковая.

Из тупика путь один — назад. Уже зимой 1972 года во Фрейбургском университете была прочитана серия докладов на тему о том, живали еще эстетика. Из этих докладов возник сборник «Эстетика сегодня», составитель которого А. Гианарас в статье «Оправдание эстетики путем подозрений» констатировал: «Наука о прекрасном сегодня невозможна, потому что место прекрасного заняли новые ценности, которые Валери назвал шок-ценностями, — новизна, интенсивность, необычность»¹. Гианарас ратовал за эстетику без категории прекрасного. Таков, мы помним, был первоначальный вариант истребления прекрасного, предложенный Фидлером. После того как не удалось полное разрушение эстетики, вспомнили и о такой возможности. Любопытная деталь: Гианарас отмечал «особую готовность марксизма предоста-

¹ *Giannaras A. Ästhetik heute. München, 1974, S. 10.*

Отзвуки «разрушения прекрасного» слышны и в иных работах марксистских авторов: «...прекрасное как исследовательская категория в современной эстетике не имеет и не может иметь значения... Кризис в развитии теории прекрасного и свержение его с пьедестала именно в теоретической области заключается не только в модернизации языка, как думают некоторые. Вопрос здесь не только вербальный. Благодаря обогащению языка особый вид эстетической ценности, который на протяжении веков назывался «прекрасным» — это следует подчеркнуть, — обособляется от связанных с ним внеэстетических ценностей — добра и истины» (*Кучинская А. Прекрасное. Миф и действительность. М., 1977, с. 155—156*).

вить эстетике новую родную почву и включить ее в свою систему». Пока буржуазные профессора разрушали эстетику, марксисты работали в ней. Еще немного — и эстетика могла превратиться в синоним революционной теории. Такое допустить было нельзя.

Трудно судить о мотивах, побудивших бохумского профессора В. Эльмюллера срочно собрать своих коллег для выяснения вопроса, что осталось от эстетики, существуют ли еще какие-либо ее остатки и что делать с ними — доламывать до конца или начать работу по сбору их и реставрации. Возникла исследовательская группа «философия и искусство». Открывая первый сборник, выпущенный этой группой, Эльмюллер исходил из факта «конца философской дисциплины эстетики»¹. Другие выражались осторожнее.

Профессор Ф. Коппе, участник обоих сборников, настроенный к эстетике наиболее благожелательно, выпустил в 1983 году книгу «Основные понятия эстетики», один из разделов которой называется: «Остаточные критерии эстетического». Самый «респектабельный» из остатков эстетического — «инновация», обнаружение новых восприятий, новых смысловых горизонтов. Еще осталась «неопределенность или многозначность». Третий остаток — «фикциональность», вымысел. По сути, это те же «шок-ценности», о которых, ссылаясь на Валери, писал Гианарас. Ну а как быть с красотой? «Прекрасное не равнозначно эстетическому, если вспомнить, что эстетическое содержит элементы

¹ Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 1. Paderborn, 1981, S. 12.

безобразного, которые не уменьшают, а иногда и повышают эстетическую прелесть»¹. Коппе различает «традиционную» и «современную» красоту. Раньше красота была целостным восприятием «здорового» мира; теперь, когда стало ясно, что мир «болен», целостное отношение к нему — фальшивка; красота возможна поэтому только как разоблачение, как «демифологизация надежды». А затем у Коппе в конце книги (в сноске № 78) появляется вдруг ценнейшее признание: «В кардинальном пункте совпадают оба определения: эстетического и красоты (хотя они и позволяют различать внутри искусства крайние противоположности). Поэтому вопрос о понятии прекрасного и сегодня — в свете опровержения красоты современным искусством — остается центральным вопросом эстетики»².

Центральный вопрос — и в сноску! Что же происходит в художественной жизни западного мира, если снова начинают говорить о прекрасном как центральном вопросе эстетики?

Все злоключения буржуазной эстетики — то полный разгром прекрасного, то робкие попытки реставрировать разрушенное — так или иначе отражают злоключения «авапгардистского» антиискусства. Конец 60-х и начало 70-х годов (когда вышла книга «Искусство, которое не является больше прекрасным», а «Исторический словарь философии» похоронил эстетику) — время анархического бунта «новых левых». Экстремизм в политике — экстремизм в искусстве. Но западную публику трудно было

¹ Koppé F. Grundbegriffe der Ästhetik. Frankfurt/M., 1983, S. 156.

² Ibid., S. 229.

удивить: видела она на выставках и мазню ташистов, и унитазы с автографами, и ржавые колеса, и раскрашенные фотографии и муляжи. Поп-арт и оп-арт казались уже архаикой.

И вот возникло нечто новое — ленд-арт. «Ленд» — земля, почва. В музеи потащили щебенку, камни и просто землю. Высшее достижение в этом жанре — 500 кубометров грунта в залах картинной галереи. Затем ленд-арт перекочевал на свежий воздух. Художники рисовали узоры на траве, подстригали цветы и деревья. Непросвещенные профаны заговорили о том, что садовники давно занимаются таким делом. «Авангард» отправился в пустыни. В горах Невады маэстро ленд-арта динамитом и бульдозерами выбрал 240 тысяч тонн породы. Возник котлован длиной с полкилометра. Говорят, что с самолета, если тот летит невысоко, зрелище довольно любопытное. А если пустить туда воду, будет хороший бассейн. Кстати, камерный вариант ленд-арта с использованием воды и природных живых форм: в картинной галерее установили аквариум с плавающими в нем рыбами. Когда «автор» с помощью электрошока (шок-ценности!) хотел на глазах зрителей убить в аквариуме все живое, публика запротестовала.

Следующая новация — боди-арт. «Боди» — тело. Однажды на выставке скульптуры некий ваятель выставил самого себя. Потом уже двое демонстрировали свои фигуры, под музыку они совершали некоторые телодвижения. Профаны опять напомнили о том, что это не скульптура, а пантомима, искусство древнее и достойное. Тогда «авангард» пустился во все тяжкие. Перед изумленной публикой «скульптуристы» ма-

зали себя краской, обливали нечистотами и кровью животных, выполняли разного рода непристойные «акции». Высший результат в этом жанре — скульптурист Шварцкоглер, регулярно увечивший себя в ходе самодемонстрации, в конце концов скончался от нанесенных себе телесных повреждений.

То, о чем я поведал, взято не из газетных фельетонов, а из солидного искусствоведческого исследования: *Джон А. Уокер*. Искусство начиная с поп-арта. Лондон, 1975 г. В том же году появился немецкий перевод.

Но это еще не все. Во всех, даже самых абстрактных, видах беспредметного искусства и художествах боди-арта было на что смотреть. «Авангард» не мог с этим примириться. И вот возникает «теоретическое искусство», изобразительное искусство без изображения, когда нужно не смотреть, а думать. Речь идет о «Мундусе» — электронном аппарате, созданном творцом «теоретического искусства» Стизекером. «Это хитроумное устройство размером с игровой автомат представляет собой первое четкое воплощение теорий Стизекера. Двумя контрольными кнопками можно освещать набор пластинок. Каждая пластинка содержит диаграмму, которая четырьмя различными символами изображает четыре понятия — действие, привычку, обучение, закон. Посетитель играет в символическую игру, отвечая на вопросы и продвигаясь к конечному пункту «х», находящемуся в нижней части машины, двумя возможными путями — субъективным и объективным. Стизекер назвал «Мундус» «функциональным художественным произведением», целью которого является не изображение внешней «реальности», а

«описание мира значений, которые фиксируются интеллектом в ходе символической игры»¹.

Вот на этом и закончилась печальная история западноевропейского изобразительного искусства. Программа, набросанная сто лет назад Фидлером, — никакой красоты, никаких эмоций, одни знания — была осуществлена.

Из тупика путь один — назад. И чем скорее, тем лучше. Заметнее всего попятное движение западного искусства проявилось в художественной прозе. Ведущий австрийский прозаик П. Хандке, в недавнем прошлом заядлый «авангардист», разрушитель художественной формы, писавший книги без сюжета, без героя, предельно зашифровывавший свой текст, выпустил в 1979 году повесть под весьма многозначительным названием: «Медленное возвращение домой». Герой повести Зоргер после долгих странствий на чужбине возвращается домой, в родную культуру, к традиционным ценностям. Речь идет об обретении человеком прочной почвы под ногами, нравственной зрелости. Устами своего героя автор заявляет: «Я рад быть современником своих современников, землянином среди землян. Меня несет высокое (выше любой надежды) чувство бессмертия, не меня лично, а человечества. Я отвечаю за свое будущее, я стремлюсь к вечному разуму, не хочу быть больше один».

Повесть Хандке — не только «возвращение домой», но и «возвращение к пристойности». В ранних своих вещах, следуя моде, он злоупотре-

¹ Walker J. A. Kunst seit Pop Art. München, 1975, S. 56.

треблял описаниями интимных сцен, выдержанными в протокольных терминах сексуальных справочников. Теперь и в этом плане он придерживается традиции. Его герой мечтает о подлинной любви. И естественно, к нему приходит переживание красоты. «Однажды у Зоргера возникла мысль об удавшемся дне: утро и вечер, свет и сумерки,— уже одно это была красота».

Назад к красоте! К красоте природы, жизни, искусства. Таков смысл и следующего произведения Хандке — «Уроки гряды Сент-Виктуар» — искусствоведческого эссе с автобиографическими и лирическими вкраплениями. Тема возвращения в культуру трактуется здесь на материале изобразительного искусства. У авангардистов исчез пейзаж, а без пейзажа, считает Хандке, нет живописи. Поэтому его влечет к Сезанну, Курбе, Рейсдалю. И он размышляет о положительном идеале как задаче искусства: «Испокон веку господствует мнение, что действительность — это скверные события и недобрые дела, а искусство только тогда верно следует действительности, когда его главным предметом становится зло и более или менее комическое отчаяние по этому поводу. Но почему же не могу я больше все это видеть, об этом слышать, об этом читать? Почему у меня буквально темнеет в глазах, когда я сам пишу хотя бы одну фразу, содержащую жалобу, обвинение, даже если моей рукой водит праведный гнев?.. Сезанн начинал с ужасных картин, как, например, «Искушение святого Антония». Но со временем его единственной проблемой стала реализация земного, чистого и праведного — яблоко, скала, лицо человека. Действительность

здесь — совершенная форма, не исчезающая в треволнениях истории, а утверждающая себя для мирной жизни. Именно об этом и ни о чем другом говорит искусство».

Увековечить природу — и в изображении, запечатлев ее на полотне или в литературном описании, и в прямом смысле слова, сумев уберечь от истребления все, что живет на Земле, — такова, по Хандке, задача художественного творчества. И самые последние его вещи — «Детская история», «Путями деревни», «История карандаша», «Этот не знающий боли китаец», «Повторение» — говорят именно об этом, утверждая красоту мира.

Теперь нам станут понятнее те виражи, которые совершает западная эстетика вокруг устаревшей ею категории прекрасного. Интерес к традиции, возвращение к классике, поиски гармонии, все явственнее проявляющиеся у художественной интеллигенции Запада, не могли не затронуть и теоретиков. И вдруг стало ясно, как отстает западная идеалистическая эстетика, как оторвана она от практики искусства. Сегодня это — теория вчерашнего дня, не «авангарда», а «арьергарда» искусства. Любопытно следующее признание одного из западных теоретиков, отметившего, что модернизм исчерпал свои возможности по части «инноваций»: «Идея инноваций пришла к своему естественному концу. Возможно теперь попятное движение, новое формирование канона, новая эстетика прекрасного...»¹

¹ *Simon-Schaefer K. Innovation und Kanonbildung oder das Ende der modernen Kunst.* — In: *Ästhetische Erfahrung und das Wesen der Kunst.* Bern und Stuttgart, 1984, S. 55.

Без красоты нет искусства! Художественное произведение должно давать нам радость. Любая негативная эмоция — гнев, ненависть, отвращение к злу и несправедливости — приходит при этом через радостное общение с красотой как обязательным признаком мастерства и мировоззренческой позиции художника. Безобразное — это мрак, в котором тонут очертания предметов и их окраска. Красота — свет, выявляющий все цвета жизни, в том числе и черный. Художник — осветитель. Он же — «святитель», создатель и хранитель наших ценностей.

2. Возвышенное

Возможны два способа отрицания предмета — уничтожение и развитие. Уничтожение — это бесперспективное отрицание («зряшное», как говорил Ленин). Его возможности безграничны. Уничтожить зерно можно различными способами: сжечь, сгноить, раздавить. Развитие зерна в растение, диалектическое отрицание, «снятие» возможно только одним путем при строго определенных условиях.

Безобразное — это «зряшное» отрицание прекрасного, уничтожение его как эстетического феномена; позитивная противоположность,

Попытное движение модернизма получило название «постмодернизм». Этим термином обозначается пестрый конгломерат идейных явлений на Западе — эклектичная архитектура последнего десятилетия, отказ от рационализма в философии, возврат к экспрессионизму в живописи, поиски традиционных форм в литературе (см. об этом: *Schmidt B. Postmoderne — Strategien des Vergessens. Darmstadt und Neuwied, 1986*).

«снятие» прекрасного (в узком смысле слова), наполнение ценностно-значимой формы содержанием связано с категорией возвышенного.

Прекрасное — соразмерно, суть возвышенного — нарушение меры. Эстетическая эмоция возникает здесь от созерцания предмета, величина которого превосходит привычный, примелькавшийся масштаб. Это было уже известно автору анонимного древнего трактата «О возвышенном», писавшему об «изумлении», которое вызывает в нас «грандиозность меры». Гомер измеряет прыжок божественных коней мировым пространством. «...А что будет, если кони сделают еще один скачок? Ведь им уже не найти тогда для себя места в этом мире!»¹

Английские эстетики XVIII века (в частности, Э. Бэрк), сопоставляя возвышенное с прекрасным, противопоставляли одно другому: между тем и другим — «разительный контраст», прекрасное и возвышенное противоположны и «противоречат друг другу»². Заслуга Канта состояла в том, что он показал родственность этих понятий. Для Гегеля возвышенное — модификация прекрасного, переход внешнего бытия красоты во внутреннее.

Возвышенное — нарушение привычной меры, и вместе с тем в нем есть своя мера. Кант приводит рассказ французского генерала Савари, побывавшего с Бонапартом в Египте, о том, что пирамиды следует рассматривать с вполне определенного расстояния. Издалека они не про-

¹ О возвышенном. М.—Л., 1966, с. 18.

² Бэрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М. 1979, с. 150—151.

изводят впечатления; оно пропадает и в том случае, если вы подошли слишком близко и не в состоянии охватить их взглядом как целое. Кант различал два вида возвышенного: математическое и динамическое. В первом случае нас поражает превосходство величины, во втором — превосходство силы. Но и то и другое должно не подавлять, а поднимать человека. Гигантское сооружение, разбушевавшаяся стихия, сильная страсть, великое деяние вызывают восхищение и стремление встать вровень с ними, превзойти их.

Индийский альпинист, победитель Эвереста майор Хари Алуковалиа назвал свою книгу «Выше Эвереста». Тяжело раненный в индо-пакистанской войне, он долго скитался по госпиталям на грани жизни и смерти; сила воли, воспитанная при покорении горных вершин, помогла ему вернуться к жизни. «Подниматься на горный пик, — пишет он, — это значит полюбить его и упорно идти навстречу ему с верой, что он разрешит к себе приблизиться. Когда наконец ты поднялся на пик, тебя охватывает глубокое чувство радости, ликования и огромной благодарности, которое ты пронесешь потом через всю жизнь.

Альпинизм делает человека другим. Тот, кто хотя бы раз побывал в горах, уже не тот, каким он был прежде. После восхождения начинаешь понимать, как мал и одинок человек в неизмеримо великой вселенной...

Думаю, восхождение на Эверест дало мне то вдохновение, которое позволило смело встретить все испытания, выпавшие на мою долю, и если покорение этой горы было делом достойным, то не будет преувеличением, если скажу,

что покорение «внутренней вершины» стало для меня чем-то таким, что, пожалуй, даже выше Эвереста»¹.

Возвышенное — это возвышающее; это бесстрашное отношение к страшному, преодоление страха и моральное удовлетворение по этому поводу. Шиллер, комментируя Канта, строит здесь четкую триаду: «*Во-первых*, явление природы как силы; *во-вторых*, отношение этой силы к нашей физической способности сопротивления; *в-третьих*, отношение ее к нашей моральной личности. Таким образом, возвышенное есть действие трех последовательных представлений: 1) объективной физической силы; 2) нашего субъективного физического бессилия; 3) нашего субъективного морального превосходства»². Возникающее при этом эстетическое переживание окрашивается в нравственные тона.

Исходя из кантовских принципов, Шиллер драматизировал понятие возвышенного. Он показал, как возвышает и украшает человека преодоление страдания и страха. Шиллер ввел понятие «моральная безопасность». Для того чтобы возникло бесстрашное отношение к страшному, надо находиться в безопасности. Физическая безопасность — это твердая уверенность в том, что лично тебе ничто не угрожает. Здесь отсутствие страха основано на уверенности в невозможности быть затронутым опасностью. Но на чем же можно основать такое спокойствие перед тяжкими утратами, перед лицом гибели? Вспомним пушкинское:

¹ Алуковалиа Х. Выше Эвереста. М., 1983, с. 175—176.

² Шиллер Ф. Собр. соч. В 7-ми т., т. 6, с. 186—187.

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и ведать мог.

Речь идет здесь не об опасности вообще, а о конкретной, именно тебе грозящей опасности. Она надвигается, а ты спокоен. Почему так? Потому, отвечает Шиллер, что спокойна твоя совесть, ей ничто не угрожает, она в безопасности. И ты рад проверке своего духа. Идешь навстречу неожиданному и встречаешь его достойно. Шиллер связывал идею «моральной безопасности» с религией, с верой в бессмертие.

А может ли шиллеровская моральная безопасность иметь земные корни? Речь о том, как привить твердость духа, если она не дана изначально. В безрелигиозный век существуют свои средства воспитания. Здесь мы обратимся к советскому писателю Михаилу Зощенко, который умел не только смешить, но и рассуждать о вещах серьезных и возвышенных. В повести «Перед восходом солнца» он пишет: «Отношение к смерти — это одна из величайших проблем, с которой непременно сталкивается человек в своей жизни... Решение ее предоставлено каждому человеку в отдельности. А ум человеческий слаб, пуглив. Он откладывает этот вопрос до последних дней, когда решать уже поздно. И тем более поздно бороться... Устрашенные, трусливые люди погибают скорей. Страх лишает их возможности руководить собой». Зощенко пишет и о таких людях, которые «видели в смерти естественное событие, закономерность все время обновляющейся жизни. Они привык-

ли думать о ней как об обычном конце. И поэтому умирали так, как должен умирать человек, а не животное, — без растерянности, без паники, с деловым спокойствием. И это придавало их жизни некую величавость, даже торжественность»¹.

Зощенко апеллирует к разуму человека, понимая разум предельно широко, включая сюда «идеи и добрые чувства», т. е. представления о высших ценностях. Именно они создают то, что Шиллер называл «моральной безопасностью», — бесстрашное отношение к страшному — и что толкает без рассуждения на возвышенный поступок. Зощенко рассказывает о случае на фронте, когда в блиндаже, где находилось четырнадцать человек, один офицер выронил случайно ручную гранату. Выбросить ее не было возможности, и офицер упал на гранату. Он погиб, спасая своих товарищей. «Страх перед смертью был ничтожен в сравнении с тем чувством, которое было в сердце этого замечательного человека»². Таких фактов немало и в истории прошлого, и в истории наших дней.

Преодоление страха и страдания — отрицание отрицания. Но есть и другая — прямая и непосредственная — возможность утверждения возвышенного. На эту сторону дела обратил внимание И. Г. Гердер. Если Бэрк противопоставил возвышенное прекрасному, а Кант увидел между ними тесную связь, то именно Гердер показал их взаимный переход. Возвышенное — положительное чувство, оно может рождаться и как переживание красоты мораль-

¹ Зощенко М. Собр. соч. В 3-х т., т. 3, с. 664, 665, 667, 670—671.

² Там же, с. 668.

ного поступка. Представления о возвышенном, подчеркивал Гердер, претерпевают изменения даже на протяжении жизни одного человека. Приходя в школу, ребенок любит непонятной азбукой, правилами грамматики и т. д. У взрослого иные представления о возвышенном. Так и человечество. Первоначально люди преклонялись перед носителями грубой силы — деспотами и угнетателями. Лишь постепенно прогресс и просвещение привели к тому, что время «грубо-возвышенного» сменилось временем «нравственно-прекрасного»: «Вместо того, что только оглушало, стали любить поучительное, полезное, приятное; стали искать истину. Если раньше возвышенным считали то, на что просто глазели, то теперь возвышенным стало то, что постигается духом, т. е. благо, красота»¹.

Гердер безусловно прав в историческом подходе к возвышенному: идея возвышенного менялась вместе с человеком, все более наполняясь нравственным содержанием. Мифологических героев древней Эллады социальные и нравственные проблемы мало волновали. Герой в современном понимании — человек, служащий человечности. Нет величия там, где нет истины и добра, — в XX веке это стало аксиомой. Еще полтора века назад завоеватель Бонапарт мог воодушевить передовую часть европейского общества. Наполеона после поражения сослали, к суду не привлекли. Новая эпоха утвердила новые принципы поведения человека и его ответственности. А после разгрома Советской Армией фашистской Германии впервые в истории ока-

¹ *Herder J. G. Kalligone. Weimar, 1955, S. 193.*

зался возможным судебный процесс, в результате которого организаторы агрессивной войны понесли заслуженное наказание.

Необходимо разрушить почтение к убийцам, говорил Б. Брехт. Если мелкий мерзавец становится крупным, «это не значит, что мы должны позволить ему занять исключительное положение, не только в свойственной ему мерзости, но и в нашем представлении об истории»¹. Русский язык позволяет различать «большое» и «великое». От большого преступника до великого человека дистанция огромна. Величие человека создает прежде всего великая цель. Но сама по себе цель еще не дает полной характеристики деятельности. Не менее важен вопрос о средствах. Цель не оправдывает средства; преступные приемы и методы действий несовместимы с величием и героизмом. Здесь диалектика неумолима, и благородные начинания могут легко превратиться в свою противоположность. Фауст заключил договор с чертом, пользовался дьявольскими средствами, но в итоге попал не в преисподнюю, а на небо: его спасло величие замысла. В истории так не бывает. «...Цель, для которой требуются неправомерные средства, не есть правая цель...»² Пример Родиона Раскольникова весьма поучителен в этом отношении.

Развитое эстетическое чувство позволяет увидеть различные оттенки красоты возвышенного и отдать предпочтение тому, что ближе. Ф. И. Шаляпин любил фантазировать на тему о двух вымышленных визитах за автографами

¹ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти т. М., 1964, т. 3, с. 441.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 65.

к двум композиторам — Вагнеру и Моцарту. Дом Вагнера — огромное здание из мощных кубов гранита. На стук появляется высокомерный мажордом в пышной ливрее. Певец боится, что его прогонят, но нет, его зовут в кабинет, подавляющий просторами и высотой. Выходит композитор, жестом указывает на кресло, похожее на трон. Спрашивает о цели визита.

«Я трепетно, почти со слезами на глазах, говорю:

— Вот у меня альбомчик... Автографы.

Вагнер улыбается, как луч через тучу, берет альбом и ставит свое имя.

Он спрашивает меня, кто я.

— Музыкант.

Он становится участливым, угощает меня: важный слуга вносит кофе. Вагнер говорит мне о музыке вещи, которых я никогда не забуду... Но когда за мною тяжело закрылась монументальная дубовая дверь и я увидел небо и проходящих мимо простых людей, мне почему-то стало радостно — точно с души упала тяжесть, меня давившая...

Я разыскиваю дом Моцарта. Домик. Палисадник. Дверь открывает мне молодой человек.

— Хочу видеть господина Моцарта.

— Это я. Пойдемте... Садитесь! Вот стул. Вам удобно?.. Автограф?.. Пожалуйста... Но что стоит мой автограф?.. Подождите, я приготовлю кофе. Пойдемте же на кухню. Поболтаем, пока кофе вскипит. Моей старушки нет дома. Ушла в церковь. Какой вы молодой!.. Влюблены? Я вам сыграю потом безделицу — мою последнюю вещицу.

Текут часы. Надо уходить: не могу — очарован». Не следует лишь забывать, заканчивает

Шаляпин свой остроумный пассаж, «что законное право личного пристрастия к одному типу красоты и величия не исключает преклонения перед другим».

Чтобы пережить возвышенное, надо знать, что это такое, надо чувствовать его оттенки. Суждение о возвышенном требует культуры, притом в большей степени, чем суждение о красоте (в узком смысле слова), ибо речь идет о незримой, «умопостигаемой» красоте. Вот почему не следует опасаться, что чувство возвышенного уменьшится от соприкосновения с отвлеченным предметом. Воображение может восполнить недостаток наглядности и даже превзойти любую наглядность. Отсюда — заповедь: не сотвори себе кумира. Фетиш парализует силы, принижает человека.

Возвышенное — эстетическая категория, его эквивалент в этике — героическое. Проследившая эволюцию, которую проделала категория возвышенного, мы говорили и об изменениях в понимании героизма. Подвиг — деяние, наполненное нравственным смыслом; он может быть связан с риском для жизни, с гибелью, а может носить характер повседневного нравственного поведения. Задача победы революции, отмечал В. И. Ленин, «ни в коем случае не может быть решена героизмом отдельного порыва, а требует самого длительного, самого упорного, самого трудного героизма массовой и *будничной* работы»¹.

Древние различали пафос и этос. Пафос — чувство, страсть, исполненный энтузиазма порыв, воодушевление, подъем; этос — обычай,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 17—18.

правственный характер. И то и другое — оттенки возвышенного. При трудовом и ином отличии человек заслуживает похвалы, становится примером для подражания, им любуются, говорят о его душевной красоте. Такой человек формирует этос или воспроизводит его. Этос — возвышенное, ставшее привычной нормой.

В заключение скажем коротко о судьбе возвышенного в современной буржуазной эстетике. Уже известная нам энциклопедия «Исторический словарь философии» уверяет, что невозможно «остановить деактуализацию категории возвышенного»¹. Эта формулировка отражает реальное падение на Западе интереса к возвышенному, характерное также и для антиискусства в его элитарной и массовой форме.

Нельзя, однако, не видеть и того, что тревога за судьбу человечества, за его физическую и моральную безопасность, страх перед самоистреблением и необходимость преодолеть этот страх заставляют передовые художественные умы использовать соответствующие выразительные средства. И само собой получилось так, что искусство снова заговорило возвышенным языком. Весьма характерна в этом отношении пьеса П. Хандке «Путями деревни». Она лишена действия, ее герои не беседуют, а произносят монологи, выражаясь стихами и прозой, очень торжественной, иногда высокопарной. В пьесе обсуждаются судьбы культуры. Некто Нова, олицетворяющая собой новое, грядущее, произносит заключительный монолог во славу труда, мира и традиционных устоев:

¹ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2. Basel — Stuttgart, 1972, S. 635.

«Природа — единственное, что я могу вам пообещать и сдержать свое обещание... Только народ творцов, каждый на своем месте, может обрести юность и радость... Небо без конца и без края. Деревня без края. И вечный мир близок... Внимайте голосу поэта. Идите друг другу навстречу. Пути деревни». Говорить после этого о «деактуализации» категории возвышенного, как это делает «Исторический словарь философии», — значит не замечать процессов, происходящих сегодня в искусстве, отставать и от жизни, и от художественной практики¹.

3. Трагическое

В определенных условиях возвышенное становится трагическим. Любая смерть — горе для близких; уход из жизни всегда воспринимается как беда, с которой нельзя примириться. Вот почему многие передовые умы мечтали о преодолении смерти, а иные и о возврате умерших к жизни. Трагическое переживание — особый вид горя, связанный с крушением возвышенного — утратой жизни, или существенным уроном для нее, или гибелью социально значимого исторического явления. Эстетическое переживание возникает здесь как своего рода утешение, просветление болезненного переживания. Связь

¹ В последнее время в западной эстетике заметны робкие попытки «реабилитировать» традиционные категории. Так, исследователь «постмодернизма» Б. Шмидт пишет о возвышенном: «Слово ушло, но то, что оно подразумевает, осталось» (*Schmidt B. Postmoderne — Strategien des Vergessens*, S. 170).

трагического с возвышенным отмечал Ф. Т. Фишер: «Подлинное возвышенное — это трагическое... В трагическом находит спасение всеобщее благо, благо общества»¹.

Трагична неизбежная гибель. Шекспировский Ромео умирает не в результате недоразумения, не потому, что монах Лоренцо не смог сообщить ему вовремя о летаргическом сне Джульетты. Это лишь внешнее обрамление того непреложного обстоятельства, что в мире тупой ненависти любовь обречена. Случайность здесь не вторгается со стороны, а лишь оформляет необходимость.

В древности неотвратимость трагической развязки воплощалась в идее рока, судьбы. По определению Аристотеля, трагический герой «безвинно-несчастен», он жертва, на которую обрушивается гнев богов или роковое сцепление обстоятельств. Зритель античной трагедии, исполненный страха и сострадания, присутствовал как бы при очистительном жертвоприношении. Тогда же прозвучал и другой характерный для трагического мотив — сознательно избираемая жертвенность. Без свободы выбора нет трагедии. Так было и в древности, и — особенно явственно — в новое время. Рок не висит над Гамлетом. Все, что с ним случается, — результат его действий (или бездеятельности), он сам свободно выбирает свою судьбу. Трагический герой в современном понимании — не игрушка судьбы, он знает, что его ждет, но он не может поступить иначе.

И еще одно важное обстоятельство: высокая

¹ *Vischer F. Th. Das Schöne und die Kunst. Stuttgart, 1898, S. 180.*

цель. Категория трагического не случайно рассматривается в эстетике после возвышенного: все специфически свойственное последнему является и характеристикой первого. У древних авторов трагизм и величие неразрывны. Прометей — «самый благородный святой и мученик в философском календаре», по словам Маркса, — похитил с Олимпа огонь и принес его людям, многому научил их. Он сознательно совершил эти деяния, зная, что будет жестоко наказан. На краю света его приковали к скале, и орел прилетает клевать его печень, которая затем вырастает снова, чтобы стать источником новых мучений. Прометей не раскаивается в содеянном и не идет на сделку с мучителем — Зевсом.

Антигона — героиня древнего мифа (и трагедии Софокла), — нарушив строжайший запрет царя Креонта, совершила погребальный обряд над братом Полиником, который погиб в войне против родного города, сразив своего брата Этеокла. Последнего похоронили с почестями, а тело изменника было предано позорному поруганию. Антигона выполнила родственный долг. Ее казнят; добровольно лишают себя жизни ее жених, сын царя, и мать юноши; но все эти смерти исполнены смысла. Софокл славит активность человека:

В мире много сил великих,
Но сильнее человека нет на свете ничего.

Важно, однако, знать, куда направлена эта сила. Гибель во имя ложных ценностей снижает трагический пафос, а отсутствие цели и во все превращает трагический катарсис в переживание ужаса и отчаяния.

В недавнем прошлом на Западе прокатилась волна переосмысления древних мифологических сюжетов. Жан Ануй написал свою «Антигону». Его героиня, совершив свое смелое деяние, вдруг оказывается в кризисной ситуации. Царь Креонт раскрывает ей бессодержательность содеянного. Прежде всего Полиник не был достоин ее благородства и самопожертвования: это — аморальный тип, преступный эгоист, покушавшийся на жизнь отца (Этеокл, впрочем, не лучше). Но даже если она тем не менее хотела предать земле своего брата, то она не могла сделать этого, так как в груди обезображенных трупов, по которым прошла конница, нельзя было разобрать, кто Полиник, а кто Этеокл. Первый попавшийся (менее обезображенный) труп был назван Этеоклом и с почетом похоронен, а другой труп наречен Полиником и предан позору. Так требовали интересы государства, и во имя этих интересов должна погибнуть Антигона, хотя фактически она не совершила преступления. «Я не знаю уже, за что я умираю», — повторяет она, но остаться в живых не хочет, не может. Здесь трагическое лишается возвышенного содержания. Происходит развенчание героизма и утверждение абсурдности бытия, столь характерное для экзистенциалистской философии, вырывающей человека из социального окружения.

А трагическое требует социального фона. С течением времени этот фон все естественнее вплетается в основную ткань трагического действия, вытесняя все частное, постепенно приобретая доминирующее значение. «Какой смысл сегодня имеет судьба?» — спрашивал Наполеон у Гёте, беседуя с ним о природе современной трагедии, и отвечал: «Политика — вот судьба».

О трагизме в реальной истории не раз говорили К. Маркс и Ф. Энгельс, употребляя эти выражения отнюдь не в метафорическом смысле. Глубокие мысли по этому поводу можно найти в их переписке с Ф. Лассалем по поводу его трагедии «Франц фон Зиккинген». Произведение Лассалья посвящено революции, но в основу его положено чисто формальное понимание трагического конфликта. Здесь все дело — в противоречии между необходимостью для революционного вождя вести за собой массы, быть впереди и вечной косностью человеческой природы. Подобное противоречие Лассаль видел в революционных событиях в Германии в период Крестьянской войны и, в частности, в действиях руководителя рыцарского восстания 1522—1523 годов Зиккингена.

Маркс положительно отнесся к замыслу Лассалья взять в качестве содержания трагедии крушение революции. «Задуманная тобой коллизия,— писал Маркс Лассалю,— не только трагична, но она есть именно та самая трагическая коллизия, которая совершенно закономерно привела к крушению революционную партию 1848—1849 годов. Поэтому я могу только всецело приветствовать мысль сделать ее центральным пунктом современной трагедии. Но я спрашиваю себя, годится ли взятая тобой тема для изображения этой коллизии?»¹

Дело заключалось в том, что исторический Зиккинген не был революционным вождем; он восстал против возникавшего нового строя как представитель старого рыцарства, как *«представитель гибнущего класса»*. Зиккинген был при-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 483.

мером трагического героя для Гегеля, видевшего трагедию лишь в гибели общественной силы, уходящей с исторической арены. Олицетворением трагизма являлась для Гегеля эпоха Реформации, когда «рыцарство и дворянская самостоятельность его представителей гибнут от рук вновь возникшего объективного порядка и законности»¹. Последующая история, по Гегелю, лишена героики и, следовательно, трагизма. Буржуазный порядок с его развитыми моральными, правовыми и политическими установлениями сужает до предела самостоятельную деятельность человека. Отдельная личность перестает быть носителем общественных сил. С другой стороны, буржуазный строй — закономерная, необходимая ступень в развитии мирового разума, и восставать против него неразумно.

Замысел Лассаля — выйти за пределы гегелевской трактовки трагического — не осуществился; избранный им исторический персонаж оставался в пределах этой трактовки, а положенная в основу произведения формальная схема — якобы извечное противоречие между революционным порывом вождя и необходимостью компромисса — являлась даже шагом назад по сравнению с Гегелем, подходившим к каждому трагическому конфликту конкретно-исторически. Ошибка Лассаля, отмечал Маркс, состояла в том, что он поставил «лютеровско-рыцарскую оппозицию выше плебейско-мюнцеровской...»². Энгельс также считал, что Лассаль недостаточно подчеркнул в пьесе роль плебейских и крестьянских элементов. Надо отдать справедливость

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т., т. 1, с. 205.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 484.

Лассалю, он правильно понял смысл сделанных ему замечаний. «Ваши упреки,— писал он Марксу и Энгельсу,— сводятся в конечном счете к тому, что я вообще написал «Франца фон Зиккингена», а не «Томаса Мюнцера»...»¹ Действительно, если Зиккинген был трагическим героем уходящего мира, то Мюнцер являлся олицетворением героической и трагической гибели носителей нарождавшейся новой исторической силы.

Маркс и Энгельс различали два вида трагической коллизии в истории. Трагической представлялась им героическая гибель старого общественного строя, еще не утратившего свои силы. «Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц,— другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда *ancien régime* (старый порядок.— *Ред.*), как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого *ancien régime* стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической»².

Вместе с тем Маркс и Энгельс сформулировали и новое понимание трагического как гибели провозвестников передовой, но преждевременно выступившей исторической силы. Революции, потерпевшие поражение, содержали в себе трагическую коллизию, о которой Энгельс писал: «Самым худшим из всего, что может предстоять

¹ Цит. по: Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1983, т. 1, с. 85.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 418.

вождю крайней партии, является вынужденная необходимость обладать властью в то время, когда движение еще недостаточно созрело для господства представляемого им класса... То, что он *может* сделать, противоречит всем его прежним выступлениям, его принципам и непосредственным интересам его партии; а то, что он *должен* сделать, невыполнимо»¹.

Противоречие между целью и средством в истории лежит в основе трагедии Пушкина «Борис Годунов»: воля правителя, даже самая добрая, обречена на неудачу, если избранные им средства дурны. Умирая, пушкинский Борис видит в сыне законного властителя:

Ты царствовать теперь по праву станешь...
Увы, это — самообольщение; право становится силой, когда оно опирается на устоявшуюся традицию, а Борис сам нарушил ее, смута не знает права. В результате его сын свергнут и умерщвлен сторонниками Лжедмитрия. Когда же самозванец разоблачил себя, то народ отвернулся и от него: на призыв кричать здравницу новому царю «народ безмолвствует». Такой ремаркой кончается трагедия. «В этом безмолвии народа, — писал Белинский, — слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...»²

Народ — положительный герой пушкинской трагедии, хотя мы не часто видим его на сцене. Отшатнувшись от одного злодея, захватившего власть, он сажает себе на шею другого — худшего. «Борис Годунов» — трагедия народа, еще

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 422—423.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 534.

не созревшего для сознательного исторического действия. Вместе с тем народ в «Борисе Годунове» не беспомощный и безучастный зритель происходящего; в нем нравственная сила, достаточная для того, чтобы произнести приговор над теми, кто злоупотребляет его доверием. В отказе народа сотрудничать с преступником и даже просто выражать одобрение ему торжествует нравственное пачало, вселяющее оптимизм.

Оптимизм не противоречит трагическому. Уже древняя трагедия несла зрителю катарсис — очищение страстей и просветление духа. Идея бессмертия души и ее спасения усилила оптимистическую ноту в трагическом. Спастиcь значило обрести вечное блаженство, перед которым меркнет юдоль земных страданий.

Оптимистическая эпоха в истории культуры — раннее Просвещение. Ее девиз — «все — благо», «все к лучшему». Вольтер высмеял этот взгляд в «Кандиде». Молодой Кант, однако, попытался обосновать его; в своем «Опыте об оптимизме» он был готов оправдать любое несчастье. Умирает в расцвете сил юноша; по Канту, получалось, что родным надо не огорчаться, а радоваться: каких только соблазнов, горестей и превратностей судьбы не избежал сей счастливец, унесенный на небо в благословенный час... Впоследствии Кант устыдился бездумного оптимизма своей молодости; его «критическая» философия трактовала о непримиримых противоречиях бытия. Шеллинг и Гегель теоретически осмыслили проблему трагического, а Гёте и Шиллер воплотили ее в художественном творчестве. Вершиной здесь явился «Фауст».

Сюжет для трагедии Гёте взял из сказаний о маге и волшебнике Фаусте, жившем в XVI

столетии и продавшем душу дьяволу. «Народная книга» о Фаусте неоднократно переписывалась и переиздавалась, обрастала новыми подробностями, но идея ее оставалась неизменной: Фауст осуждался на вечные муки за дерзновенную попытку превзойти человеческую меру в познании и наслаждении.

Гёте повернул дело иначе. Он отбросил примитивное правоучение и создал гимн разуму и творческой активности. Трагедия Гёте — суд над человеком. Обвинитель — сатана; он уверяет (в «Прологе на небесах»), что добьется осуждения Фауста. А Фауст вырывается из дьявольских ловушек, хотя это было далеко не просто.

В первой части трагедии Фауст — человек с неустойчивым характером. Он одержим страстями и в результате совершает ряд преступлений: Гретхен, соблазненная Фаустом, убивает родившегося ребенка и сходит с ума; подло убит Фаустом ее брат Валентин. Фаусту нет оправдания.

Во второй части трагедии Фауст — личность, преисполненная ответственности, прошедшая школу самовоспитания. Чувство вины помогло Фаусту обрести свободу. Его союз с дьяволом направлен теперь не на свое собственное, а на общее благо. Но действовать он вынужден в запутанном мире, где намерения не совпадают с результатами. И что получается? Захотел он отвоевать сушу у моря, но ему тут же приходится затопить ее, чтобы отбросить вражеские войска. Повелел наладить морскую торговлю, а исполнитель — Мефистофель превратил ее в пиратство. Нарушая волю Фауста, Мефистофель губит невинных людей. Опять совершаются преступления, но вины Фауста здесь нет. Перед Фаустом открывается панорама гигантской стройки,

он произносит панегирик труду, но на самом деле ничего нет, лишь лемуры-гробокопатели роют ему могилу. Хотел ли Гёте осудить деятельную волю, показать тщетность ее усилий? Наоборот, он ее воспекает:

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!

Но один из важных уроков Канта и Гегеля состоял в том, что всякое историческое деяние чревато чем-то другим, непредвиденным. Хотя предугадать последствия этих деяний невозможно, это не значит, что нужно сидеть сложа руки. Поэтому следуй долгу, трудись, борись, дерзай — и ты будешь оправдан, прощен. В финале трагедии Мефистофель, уже увидевший было проданную ему душу в своих руках, посрамлен: в дело вмешались ангелы и помогли Фаусту избежать ада:

Чья жизнь в стремлениях прошла,
Того спасти мы можем.

Гёте выделил эти слова курсивом. В них — идея трагедии: будь чист в своих помыслах, и тогда — даже в смерти — не страшна тебе никакая нечистая сила. Трагедия Гёте оптимистична. Но ее оптимизм основан не на пассивном подчинении высшим предначертаниям, а на чувстве личной ответственности и достигается борьбой.

Завершая этот раздел, попробуем задуматься над характером трагического переживания. Трагическое — модификация прекрасного. Но поскольку прекрасное рождает радостную эмоцию, не придем ли мы к кощунственному утверждению, что человек наслаждается гибелью других

людей? Конечно же слово «наслаждение» здесь неуместно. Однако недостаточно и развести трагическое в жизни и трагическое в искусстве. Задача эстетики в том, чтобы найти нечто их объединяющее. И если нельзя здесь говорить о «наслаждении», то уместно признать «просветление» чувства, катарсис, когда скорбь окрашивается в жизнеутверждающие тона. Одно дело — бессмысленная утрата, другое — понимание гибели как необходимого подвига.

В трагическом достигается наибольшее удаление от чистой красоты, от радостного переживания. Возврат к радости дает категория комического.

4. Комическое

«Трагедия,— писал В. Г. Белинский,— есть поворотный круг солнца поэзии, которое, доходя до нее, становится в апогее своего течения, а переходя в комедию, спускается вниз»¹. Понятия низа и верха в философии искусства условны, комическое «спускается вниз» в смысле возвращения к прекрасному (в узком смысле слова), к радостному переживанию. («Смех... есть чистое удовольствие, и... сам по себе хорош»².) Но комическое «поднимается вверх» в смысле преодоления тупиковой ситуации трагического, порожденной им боли. «Гегель в свое время за-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 60.

На взаимосвязь трагического и комического обратил внимание еще Кант: «...если трагедия затягивается, она превращается в фарс...» (Кант И. Соч. В 6-ти т. М., 1965, т. 4(2), с. 100).

² Спиноза Б. Избр. произв. В 2-х т. М., 1957, т. 1, с. 559.

метил, — отмечал К. Маркс, — что в действительности комедия выше трагедии, что юмор разума выше его пафоса»¹. Трагедия принимает страдание как должное, а комедия не мирится с ним, пытается преодолеть его.

Прекрасное мы определили как соразмерность; в возвышенном увидели нарушение меры (объект превосходит субъект); трагическое восстанавливает утерянное равновесие: субъект встает вровень с объектом, хотя и терпит при этом урон; комическое — новое нарушение меры, на этот раз в пользу субъекта, который поднимается над объектом, обнаруживая его внутреннюю никчемность и пустоту. Комическое — это «возвышенное наоборот»².

Хрестоматийный пример возвышенного — Муций Сцевола (буквально «Левша»), древнеримский герой, который пробрался во вражеский лагерь, был схвачен и, желая показать презрение к смерти, опустил правую руку в огонь. В первую мировую войну журнал «Нива» опубликовал рассказ о некоем русском офицере, повторившем подвиг доблестного римлянина. Попав в руки к немцам, он привел их в такой ужас, что заставил сдаться. Когда офицера подвели к костру, он сжег свою руку. Впоследствии оказалось, что у него был протез.

«Человек — животное, умеющее смеяться»³, — замечал Кант. Действительно, смех — чисто человеческое явление. Человек смеется в силу своей разумности. Он может, конечно, смеяться и в силу своей глупости, есть бессмысленный смех

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 15, с. 571.

² См.: Жан Поль. Подготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 149.

³ Kant I. Gesammelte Schriften. Bd. XVI, S. 597.

идиота, сумасшедшего, но в данном случае нас интересует строго адекватная человеческая реакция на объективно комическое. Источник наслаждения комическим лежит в чувстве превосходства над объектом насмешки. Смех — это освобождение от неприятного ощущения, возникающего при столкновении с какой-либо нелепостью.

Гердер подчеркивал объективный характер комического: в его основе лежит «безвредный контраст» — безобразная красота, слабая сила, малое величие, незначительная значительность. Смешно быть безобразным — и считать себя красивым, или приниматься другими за красивого, или с помощью украшений стремиться сделать себя красивым. «...Комическое... есть нечто в самом себе ничтожное...»¹ — отмечал Гегель. Это — перевес внешнего над внутренним, несоответствие между средством и целью, ожиданием и результатом и т. д. «Тишайший» русский царь Алексей Михайлович был крайне удручен процветающим на Руси сквернословием. И он издал указ, запрещающий под угрозой телесных наказаний площадную брань. Отряды переодетых стрельцов дежурили в местах скопления народа, хватали провинившихся и нещадно били батогами. Комизм ситуации состоял в том, что ругани при этом извергалось значительно больше, чем до державного вмешательства.

Полностью изживший себя некогда прогрессивный, но уже выродившийся общественный строй, превратившийся в пародию на свое прошлое, становится живым воплощением «юмора в истории», комической ситуации. «История

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т., т. 1, с. 73.

Франции вступила в стадию совершеннейшего комизма, — писал Ф. Энгельс 3 декабря 1851 года по поводу контрреволюционного переворота Луи Бонапарта. — Что может быть смешнее, чем эта пародия на 18 брюмера, устроенная в мирное время при помощи недовольных солдат самым ничтожным человеком в мире...»¹

«От великого до смешного лишь один шаг» — эту крылатую фразу обронил Наполеон, потерявший в России огромнейшую армию, бросивший ее остатки и мчавшийся в Париж набирать новых рекрутов. Император Франции понимал, что острая, напряженная ситуация всегда чревата быстрым превращением в свою противоположность. Подобной способностью трезво оценивать ситуацию наделен не каждый. Современники, как правило, не замечают перемен: пафос трагедии давно уже выветрился, возвышенные, сакраментальные слова потеряли смысл, но их продолжают произносить с упорством жреца, не ведающего, что бог умер, храм опустел и лишь насмешливое эхо вторит привычным заклинаниям. «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни, — писал К. Маркс. — Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»².

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 339.

² Там же, т. 1, с. 418.

Смех по природе своей — гуманист. Это давнее оружие тех, кто борется за права человека, против всего отжившего, косного, реакционного. Смех возвышает и успокаивает; у него нет более сильного врага, чем волнение, и наоборот: рассмешить человека — значит успокоить его. В трудных ситуациях, в минуту опасности шутка, острота, веселый рассказ поднимают дух.

Человек может вызвать смех у другого человека двумя принципиально различными способами: непроизвольно — своими нелепыми действиями и вполне сознательно — своим остроумием. «Остроумие, — записывал Ленин, конспектируя Гегеля, — схватывает противоречие, *высказывает* его, приводит вещи в отношения друг к другу, заставляет «понятие светиться через противоречие», но не *выражает* понятия вещей и их отношений»¹. Здесь отмечены как сила, так и ограниченность комического: остроумие подмечает и освещает конфликт, но не дает решения проблемы, будучи только «благонастроенностью субъективности»².

Остроумие основано на чувстве юмора, фактически это одно и то же — особая ассоциативная способность, умение критически подойти к предмету, подметить нелепость, быстро отреагировать на нее. О приемах остроумия написано много³. Обобщенно эти приемы можно свести к четырем основным.

а) Иносказание (шифр), когда говорится од-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 128.

² См.: Гегель. Эстетика. В 4-х т. М., 1971, т. 3, с. 580.

³ См.: Бергсон А. Смех. — Собр. соч. Спб., 1914, т. 5; Боров Ю. О комическом. М., 1957; Николаев Д. Смех — оружие сатиры. М., 1962; Лук А. Н. О чувстве юмора и остроумии. М., 1968, и др.

но, а имеется в виду другое. Иногда это — умолчание и намеки.

Ходить бывает склизко
По камешкам пным.
Итак, о том, что близко,
Мы лучше умолчим.

Так заканчивал А. К. Толстой свою юмористическую «Историю государства Российского», доведя повествование до времен Александра I.

Далее, подмена терминов, порой весьма красноречивая. Козьма Прутков пишет:

Тому удивляется вся Европа,
Какая у полковника обширная шляпа.

Эвфемизм — смягчение неблагозвучного. Вместо «кальсоны» говорят «невыразимые». Говорят: «Если кто глуп, так это надолго», — чтобы не сказать: «на всю жизнь».

Каламбур — игра слов, построенная на одинаковом их звучании: прямом и переносном значении. «Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории» (Гоголь). «Человек — из ряда вон выходящий», — сказал Маяковский, увидев, как кто-то на его вечере демонстративно направился к выходу.

Наконец, ирония — отрицание под видом утверждения или наоборот. Отцом иронии считают древнегреческого философа Сократа, который с видом простака задавал своему собеседнику вопросы, будто хотел поучиться у него. В результате тот, кто полагал, что все знает, приходил в замешательство. Ирония наводила людей на мысль, что они ничего не знают, и тем самым расчищала путь подлинному знанию.

Злая ирония — сарказм. А. С. Пушкин (в «Медном всаднике») говорит о бездарном графмане Д. Хвостове:

Поэт, любимый небесами,
Уж цел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов ¹.

б) Потеря смысла и его обретение. Смешна нелепость, реально возникшая или произнесенная. Во втором случае (при произнесении) умышленная бессмыслица свидетельствует об остроумии, непроизвольная — об его отсутствии, тогда смеются над человеком, не заметившим потери смысла.

Комический эффект возникает и тогда, когда с ученым видом произносится банальность, прописная истина. И в этом случае умышленно поступает острослов, непроизвольно — глупец. «Никто не обнимет необъятного», — изрекает с претензией на глубокомыслие Козьма Прутков.

Смешно выглядят сопоставления по случайному признаку или вообще без какой-либо связи: «Специалист подобен флюсу: полнота его односторонняя»; «Щелкни кобылу в нос, она махнет хвостом». Сюда же относятся и потуги на доказательство: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» (А. Чехов. Письмо к ученому соседу). Остроумие здесь прежде всего в том, что потеря смысла выдается за его обретение.

¹ Чтобы читатель мог оценить силу пушкинского сарказма, приведем только две строки из «Послания о наводнении Петрополя, бывшем 1824 года 7 ноября» Хвостова:

По стогнам валялось много крав,
Кои лежали там, ноги кверху вздрав.

Парадокс построен по противоположному принципу: это — внешне ошибочное, но на самом деле истинное высказывание. Парадоксальны многие пословицы и поговорки: «Тише едешь — дальше будешь»; «Мягко стелет, да жестко спать»¹.

в) Нагнетание (уплотнение). Иногда смешит простое повторение. Афоризм «Никто не обнимет необъятного» повторяется у Пруtkова четыре раза, вызывая каждый раз улыбку. Здесь возникает вопрос, не противоречит ли это пушкинскому утверждению: острота, повторенная дважды, становится глупостью. Пушкин прав, подчеркивая комический эффект от новизны необычного высказывания, который пропадает при повторении. У Козьмы Пруtkова мы изначально имеем дело с глупостью, и комична настойчивая претензия выдать ее за остроумие. Можно сказать, перефразируя Пушкина: глупость, повторенная дважды, становится смешнее.

Утрировка, гротеск, пародия, гипербола, доведение до абсурда — примеры комического нагнетания. Речь иностранца, пестрящая ошибками, смешна. Смешны необоснованные потуги на знание чужого языка. Утрируя языковые нелепости, перемешивая уличный жаргон с исковерканными иноязычными словами, М. Зощенко создает следующий диалог между героем, выдающим себя за иностранца (дабы скорее получить номер в гостинице), и дежурным:

¹ В логике парадокс означает правильное по форме высказывание, приводящее к противоположным, равно доказуемым выводам. Развитие науки и проникновение в нее диалектики привело к тому, что отрицательное отношение к парадоксу сменилось на положительное: он стал эстетически значимым элементом науки.

«Портье, любитель поговорить на иностранном языке, спрашивает:

— Пардон,— говорит,— господин, извиняюсь. Ву зет Германия, одер, может быть, что-нибудь другое?..

«Черт побери,— думаю,— а вдруг он, холера, по-немецки кумекает? И сейчас на этом языке разговорится».

— Но,— говорю,— их бин ейне шамбер-диммер Испания. Компрене? Испания. Падеспань».

Гоголевский «нос», разгуливающий по Петербургу, щедринский «органчик», заменяющий горюхому мозги,— русская литература охотно прибегала к гиперболе и гротеску. А вот черновая запись Ф. Кафки: «Я привык доверять своему кучеру. Однажды, когда мы подъехали к высокой стене, закруглявшейся кверху, остановились и начали двигаться вдоль стены, ощупывая ее, он сказал: «Это чей-то лоб».

г) Материализация метафоры. Сопоставление лба со стенкой — привычный штамп. Художник может «материализовать» его, создав гротескный рисунок (в свое время наши карикатуристы изображали английских консерваторов — твердолобых — с обнажившейся кирпичной кладкой на лбу).

Буквально прочитанная, материализованная метафора — распространенный прием в сатирической и юмористической литературе. Вспомним, как в «Острове пингвинов» А. Франса историк Фульгенций Таппр «потонул в фактическом материале». На почтенного мэтра обрушился поток исписанных им карточек. «Подавленный, полный отчаяния, жалкий, потеряв свою бархатную ермолку и золотые очки, тщетно отбивался он коротенькими ручками от по-

вых и новых волн, захлестнувших его по самые плечи. Вдруг налетел целый смерч карточек и закружил его в гигантском водовороте. На какую-то секунду в пучине промелькнула блестящая лысина ученого и его толстенькие ручки, затем бездна сомкнулась — ни звука, ни движения, а над нею продолжал бушевать потоп»¹.

Перечисленные приемы обычно взаимодействуют друг с другом. Кроме того, они отнюдь не являются исключительной принадлежностью остроумия. Иносказание может быть отнюдь не комическим, но комическое не может обойтись без иносказания и родственных ему способов выражения мысли.

Комическое, как и трагическое (и возвышенное), проделало в истории значительную эволюцию. Для Аристотеля смешное — разновидность безобразного, насмешка — это брань. На таком же уровне понимания смеха стоит и известное письмо запорожцев турецкому султану, не содержащее ничего, кроме поношения. Дальнейшая история комического — наполнение его интеллектуальным содержанием.

Уже сократовская ирония служила познавательным целям. Теперь же не только высокое искусство, но и наука широко пользуется комическим. Наука словно смотрится в кривое зеркало и, смеясь над собою, обретает новые стимулы для развития. Мы указывали ранее на «игровую» природу научного открытия. Юмор учит ученого «игре», воспитывает у него способность к ассоциативному мышлению.

Швейцарские психологи выпустили сборник статей семнадцати авторов, посвященный памя-

¹ Франс А. Собр. соч. В 4-х т. М., 1984, т. 3, с. 14—15.

ти своего (никогда не существовавшего) коллеги Эрнста Августа Дэлле. Книга называется «Дихотомия и двойственность. Основные проблемы психологического познания» и снабжена всеми атрибутами научности: ссылками на источники, схемами, рисунками, таблицами, математической символикой; к каждой статье приложен список использованной литературы, а в конце книги приводится «полная библиография» работ Дэлле. Внешне все выглядит вполне респектабельно. Но вот в тексте упоминается ученый труд «Общество между материнским бюстом и отцовским чувством» («Gesellschaft zwischen Mutterbrust und Vaterlust») ¹. Тут уж и профану становится ясно: психологи шутят. Достаётся, впрочем, и философии: Дэлле — создатель «душевной логики», он перебросил мост от современного мышления к досократикам. Гераклит сказал: «все течет», для Дэлле логика — «учение о том, что остается, утекая». Душевная логика выступает «в качестве метаассерторического обоснования психологии». Но что такое психология? Другой автор после ряда глубоко-мысленных силлогизмов приходит к выводу: «Психология — это то, чем мы занимаемся в качестве психологов».

Пародия — древнейший литературный жанр. Книга о Дэлле свидетельствует о расширении его границ: объектом пародии стала наука, пародистами — сами ученые.

«Смех и слезы — полярные реакции человека на внешний мир. И в то же время между комическим и трагическим существует глубокая диа-

¹ Dichotomie und Duplizität. Grundfragen psychologischer Erkenntnis. Bern, 1974, 5.

лектическая связь»¹. Она может проявляться либо как трагикомическое, либо как драматическое.

Трагикомедия — резкий переход от одного к другому или сосуществование трагического и комического. Вы собрались плакать, но вас тут же заставляют смеяться: беда обернулась фарсом; вы смеетесь, но вдруг вам становится жутко: над чем смеетесь? Это — «смех сквозь слезы» и «слезы сквозь смех».

В *драматическом* трагическое и комическое достигают такой степени взаимопроникновения, что уже невозможно говорить ни об их взаимопереходе, ни об их сосуществовании. Речь идет о новом качестве — привычном ритме жизни, в которой есть и смех и слезы, которая полна напряженных коллизий, но отвергает крайние решения. «Драматизм, как поэтический элемент жизни, — писал В. Г. Белинский, — заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей...»²

Термин «драма» помимо общеэстетического смысла имеет еще и более узкий, первоначальный смысл, обозначая наряду с лирикой и эпосом один из родов литературного творчества. И здесь роль драмы является опосредствующей: это — среднее звено между внутренним миром чувств человека, фиксируемым в лирике, и миром внешним, событийным, о котором повествует эпос. В драматическом искусстве человек выступает перед нами не сам по себе, а во взаимо-

¹ Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971, с. 57.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 507.

действии с другими людьми. Автор перевоплощается в своих героев и говорит от их имени.

История драматического искусства начинается с полярных его разновидностей — трагедии и комедии. Затем возникает тенденция к их синтезу, и в конце концов появляется драма в узком смысле слова. Это — завоевание XIX века. «Героем драмы должна быть сама жизнь»¹, — писал Белинский. «Вишневый сад» — яркий тому пример. «Во всей пьесе ни одного выстрела», — замечал Чехов, но актеры плакали при чтении пьесы и плакали зрители во время представления. Пьеса полна внутреннего драматизма, взятого непосредственно из современной автору эпохи: подгнили старые устои России, а новых нет, одни слова, слова. Новый хозяин имения Раневской купец Лопахин и собственную жизнь устроить не в состоянии, где уж ему уберечь вишневый сад, все идет под топор. Современники писателя отмечали суть драмы как наибольшего литературного приближения к драматизму жизни.

Драма как вид драматургии — продукт истории, но драматизм жизни существовал всегда. Его долго не замечала Мельпомена, скрытая за трагической маской, но он давно открылся другой музе — Клио, музе истории. Начиная с Геродота, история повествовала о «сшибке идей» и их носителей — людей. И сегодня мы ценим в историческом повествовании не только полноту и точность фактов, глубину их обобщения, но и умение передать человеческие страсти и стремления.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 62.

5. Типическое

Понятием драматического завершается ряд «практических» эстетических категорий, в которых модификации прекрасного выступают как разного рода жизненные ситуации. Возвышенное, трагическое, комическое так или иначе воспроизводят поступки человека, его позицию в мире. Содержание феномена красоты этим, однако, не исчерпывается. Жизнь полна коллизий, они могут быть скрыты, а могут кричать о себе. Мера объективной очевидности и выразительности весьма важна для эстетического, она также выражает взаимодействие между объектом и субъектом. Дальнейшая конкретизация прекрасного осуществляется новым рядом категорий, которые условно можно назвать «гносеологическими», поскольку они приближают красоту к истине. Красота двулика: это — среднее, опосредствующее звено между добром и истиной. «Практические» категории характеризуют лицо красоты, обращенное к поведению человека, «гносеологические» — лицо, обращенное к познанию. Сюда относятся категории: «типическое», «фантастическое», «идеал».

Под типическим понимается явление, с наибольшей полнотой и яркостью выражающее свою сущность. Ранее мы определили явление как внешний элемент бытия — факт, вещь, событие, отношение. Взятый сам по себе, в отрыве от других явлений и более глубоких связей, факт иллюзорен, обманчив, неустойчив. Об этом повествует фильм итальянского режиссера Микеланджело Антониони «Блоу-ап». Фоторепортер снял обнимающуюся парочку. Проявив пленку и увеличив снимки, он увидел на изображении

мертвое тело — любовная сцена обернулась убийством. Вернувшись в парк, он без труда нашел покойника — того самого мужчину, который целовал женщину. Когда репортер в третий раз приходит на это место, то трупа уже нет, нет никаких следов насилия, а снимки происшествия между тем исчезли. Факт остается неосмысленным, превращается в иллюзию. В конце фильма герой включается в игру ряженых, которые бьют несуществующими ракетками по несуществующему мячу. Такова участь художника, скользящего по поверхности бытия.

Попробуем заглянуть в корень. Все мы — люди. Но что такое человек, в чем его сущность? Рассказывают, что Платон определил человека как двуногое животное без перьев, а Диоген в опровержение принес ощипанного петуха. Формальным абстрагированием общих черт единичных явлений сущность обнаружить нельзя. «...Сущность человека, — отмечал К. Маркс, — не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений»¹.

Логический путь познания сущности — построение системы категорий, эстетический — обнаружение типического явления. Типическое принадлежит не только искусству, но и самой действительности. Еще Гёте обратил внимание на то, что в реальной действительности встречаются «выдающиеся случаи, которые в своем характерном многообразии стоят... как представители многих других...»². В художнике должна быть

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 265.

² Гёте и Шиллер. Переписка. М.—Л., 1937, т. 1, с. 308.

в высшей степени развита способность видеть типическое, понимать его.

Поскольку типическое выражает сущность, оно связано с повторяющимся, с общим. Но поскольку типическое выражает сущность с наибольшей полнотой и яркостью, оно необычно, индивидуально. Типическое не есть среднестатистическое. Кант был неправ, полагая, что идеал мужской красоты можно получить, сравнив тысячу мужчин, сложив данные об их длине, ширине и толщине и разделив полученную сумму на тысячу. И хотя он оговаривался, что художники полагаются на динамический эффект воображения, не прибегая к действительному обмеру, он остался в целом на механистической точке зрения в понимании того, что мы называем типизацией. Даже если в этой тысяче, возражал Гердер, не окажется значительного количества великанов или карликов, чахоточных или фальстафов, все равно результатом сложения и деления величин не будет красота. Художнику не нужно собирать толпу людей, чтобы создать образ определенного человека; наоборот, ему следует отстраниться от всех других образов. Чем необычнее для грубого глаза покажется картина, тем больше она скажет зна-току.

Сущность эпохи полно и ярко передают крупные исторические события, выдающиеся личности, великие создания культуры. Именно к ним в первую очередь приковано внимание историка. Но, как отмечал Гегель, «нередко даже мелкие особенности какого-нибудь незначительного события или слова выражают не субъективную особенность, а, напротив, с бьющей в глаза очевидностью и краткостью выражают со-

бой время, народ, культуру (причем выбрать подобного рода характерные подробности является уже делом проницательности историка)...»¹

Не только большие, но подчас и незначительные для общества в целом факты могут стать своеобразным фокусом, концентрирующим в себе существенные стороны действительности. 14 января 1951 года в итальянской газете «Мессаджеро» появилось объявление о том, что конторе требуется машинистка. Спустя 48 часов та же газета на первой полосе сообщила об ужасном происшествии на улице Савойя, где в результате неожиданного обвала лестницы семьдесят семь молодых женщин получили увечья, а одна скончалась. Дело в том, что по объявлению пришли двести человек, и лестница, не рассчитанная на такое скопление людей, рухнула. Кинорежиссер Джузеппе де Сантис писал по этому поводу: «Факты из хроники зачастую обладают способностью внезапно проливать свет на определенное социальное явление, обнаруживать его истинные причины и наиболее характерные для данного момента черты... Этот случай, словно указующий перст, ткнул в язву безработицы...»² Де Сантис использовал трагическое происшествие на улице Савойя для создания художественного фильма «Рим, 11 часов», который, однако, отнюдь не является копией происшедшего события (достаточно сказать, что ни один из персонажей фильма не имеет прообраза среди пострадавших). Для историка же этот случай, воспроизведенный в его подлинных деталях, дает возможность убе-

¹ Гегель. Энциклопедия философских наук. М., 1977, т. 3, с. 368.

² Рим, 11 часов. М., 1958, с. 7.

дительнее, чем иные статистические выкладки, обрисовать ситуацию в послевоенной Италии.

Обычные, повседневные события в жизни безработного — поиски места, регистрация на бирже труда, получение пособия — ввиду своей массовости, привычности, обыденности не привлекают к себе особого внимания и не раскрывают стоящей за ними сущности, как это сделал случай на улице Савояя. Он необычен, но он — «указующий перст» и в этом смысле — типическое явление.

Типичен и гоголевский Подколесин, хотя, как замечал Ф. М. Достоевский, «в действительности женихи ужасно редко прыгают из окошек перед своими свадьбами, потому что это, не говоря уже о прочем, даже и неудобно; тем не менее сколько женихов, даже людей достойных и умных, пред венцом сами себя в глубине совести готовы были признать Подколесинными»¹. Впрочем, художник может найти типическое и в повседневном, сделать обычное необычным, глазами первооткрывателя взглянуть на примелькавшееся, в новом свете вывести ординарное. «Можно,— писал Достоевский,— знать факт, видеть его самолично сто раз и все-таки не получить такого впечатления, как если кто-нибудь другой, человек особенный, станет подле вас и укажет вам тот же самый факт, но только по-своему, объяснит вам его своими словами, заставит вас смотреть на него своим взглядом. Этим-то влиянием и познается настоящий талант»².

Ф. Энгельс назвал историю величайшей по-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л., 1973, т. 8, с. 383.

² Там же, т. 18, с. 89—90.

этессой. Ее творчество отличается одной уникальной особенностью: все ее герои не вымышлены, их действия реальны. Это создает дополнительную эмоциональную выразительность. Художнику, писателю можно не верить; жизни, истории — нельзя. Случай на улице Савоя поражает не только своей типичностью, но и тем, что он произошел на самом деле. *Подлинное* выступает в роли особой эстетической категории, уточняющей типическое. Подлинные предметы труда и быта, оружие и монеты, письменные документы и другие свидетельства, оставшиеся нам от ушедших поколений, — это готовые образы, это встречи с прошлым без посредников, это жизнь и ее отражение, слитые воедино. Это — сама история.

Нельзя читать равнодушно книгу С. С. Смирнова «Брестская крепость» — одну из лучших книг о Великой Отечественной войне. Бесхитростно написанная (иначе писать ее было нельзя), она привлекает подлинностью материала; рассказ идет о действительных судьбах людей, об их подвиге, о том, что им пришлось пережить впоследствии. «Качество достоверности, вообще очень важное в литературе, в такой книге, как эта, является первейшим критерием ее художественного качества», — отмечал К. М. Симонов в послесловии к ней¹.

Застигнутые врасплох в условиях мирной жизни, необстрелянные, во главе с немногими командирами, случайно оказавшимися в казармах (время было отпускное, день воскресный), защитники крепости героически вели неравный бой. Они сражались в полном окружении без на-

¹ Смирнов С. С. Брестская крепость. М., 1965, с. 490.

дежды на выручку (фронт уходил все дальше и дальше на восток), без связи с командованием, без пищи, без воды, почти без боеприпасов. Сначала в составе сводной части. Потом разрозненными группами. Потом в одиночку. Красноречивее всех литературных свидетельств — кусок стены одного из крепостных казематов (ныне он экспонируется в Центральном музее Вооруженных Сил), на котором штыком выцарапаны слова: «Я умираю, но не сдаюсь! Прощай, Родина! 20/VII—41». Здесь сам подвиг говорит о себе. И неожиданная встреча с ним в центре современной Москвы потрясает до глубины души.

Документ все решительнее вторгается не только в историческую науку, но и в искусство. Иное свидетельство очевидца, участника увлекает больше, чем гениальный вымысел. Вспомним Пушкина, умолявшего брата: «...если только возможно, отыщи, купи, выпроси, укради Записки Фуше и давай мне их сюда; за них отдал бы я всего Шекспира...»¹. Перед фактами жизни бледнеет вымысел. Никакой Шекспир не придумал бы атомной бомбы, мировых войн и полетов в космос. Жизнь, история обгоняют человеческое воображение. Деятельность людей как бы перешагивает за границу реального. Действительность рождает еще одну всеобщую эстетическую категорию — *фантастическое*.

6. Фантастическое

Фантазировать свойственно человеку. «Область фантастического,— писал критик и поэт И. Ф. Анненский,— постоянно завоевывается

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М.—Л., 1949, т. 10, с. 123.

умом, который переводит фантастическое в реальное и вносит в его область законы природы. Но вместе с тем исконная склонность человека к миру таинственному, сверхъестественному остается в прежней силе. Она, пожалуй, еще растет. Чем сильнее ум, тем становится он смелее и тем большей хочет свободы, а такая свобода может проявиться именно... в области неразгаданных и таинственных явлений и отношений»¹. Прогресс познания не только не устранил тяги к фантастическому, но в огромной степени усилил ее.

Мы с интересом читаем статьи и книги о таинственных явлениях человеческой психики, о чудесах восточной медицины, об удивительных способностях сибирских шаманов, которым не страшны высокие температуры. «...Искусство ходить по раскаленным углям или камням известно не только сибирским шаманам. Оно в прошлом практиковалось в Малой Азии, в Европе, в Японии; еще сегодня им владеют островитяне Фиджи, индийцы, болгары-пестинары. Это умение ученые объясняют как классический пример преобладания силы самовнушения над первыми раздражительными процессами»². Мы всегда ищем объяснение фантастическому, но далеко не всегда можем его найти.

В книге Л. Васильева «Внушение на расстоянии» рассказывается о просочившихся в печать описаниях сенсационного опыта, проведенного на борту американской атомной подводной лодки «Наутилус». Лодка с находившимся на ней участником опыта (А) 16 суток провела на дне

¹ Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 209.

² Басилов В. Н. Избранники духов. М., 1984, с. 156.

океана. Другой участник опыта (В), находившийся на берегу за много сотен километров от места погружения, в определенное время мысленно внушал испытуемому А одну из пяти геометрических фигур — круг, квадрат, крест, звезда, волнистые линии. Тот записывал принимаемые команды. Опыт, как полагает автор, проводился в условиях безупречного контроля и дал поразительные результаты: число совпадений более чем в три раза превосходило то, что следовало ожидать по теории вероятностей. Автор приводит и другие (в том числе проводившиеся под его руководством) опыты по передаче мыслей на расстояние. Он не сомневается в существовании этого явления, однако объяснить его не может. Имеющиеся в распоряжении науки способы объяснения здесь бессильны. «Значит, надо искать что-то другое, новое. В истории науки не раз уже случалось, что установление новых фактов, необъяснимых тем, что известно, влекло за собой приоткрытие непредвиденных сторон бытия»¹ — так заканчивает Л. Васильев свою книгу.

Фантастика издревле органично вплеталась в художественную ткань мифа и сказки, границы реального не были строго определены. Затем возникла «вторичная» фантастика — своеобразный условный прием художника, умышленно нарушающего правдоподобие. В век всемогущества науки фантастика стала научной.

«Литературная газета» провела в 1985 году обмен мнениями о научной фантастике. Среди

¹ *Васильев Л.* Внушение на расстоянии. М., 1962, с. 159.

прочих материалов было напечатано «фантастическое интервью» с директором не существующего пока издательства «Фантастика», который, говоря «из будущего», отмечал значение этого жанра в сегодняшней идеологической борьбе. В США ежегодно выходит более тысячи научно-фантастических книг и выпускается десяток специальных журналов, обрабатывающих соответствующим образом общественное сознание. Готовность американского обывателя принять программу «звездных войн» во многом была определена активностью и целеустремленностью буржуазной научной фантастики. Что касается нашей литературы, то здесь фантастика должна выполнять роль проводника коммунистической идеологии.

Внесла ли научная фантастика что-либо принципиально новое в искусство? В чем разница между фантастикой научной и «ненаучной»? Сравним роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» и повесть Станислава Лема «Солярис». У Булгакова: сатана, ведьма, черная магия — все это «ненаучно». У Лема: астронавты, звездолеты, мыслящий океан — это «научно». А внимание обоих авторов приковано к одной и той же проблеме: судьба человека в современном мире. Любая фантастика в искусстве — прием, способ воплощения идеи. Задача фантастики как художественного жанра состоит не в выдвижении новых проблем науки, не в поисках их решения и не в популяризации научных знаний, а в познании человека.

Научная фантастика и фантазия в науке — вещи разные. Без фантазии невозможно познание. «...В самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) *есть*

известный кусочек фантазии»¹, — отмечал В. И. Ленин. Фантазия, воображение — основа творчества во всех его видах. Жизнь человека по сути своей есть творческий процесс. Творить — значит не только писать книги, снимать кинофильмы, делать научные открытия или конструировать машины. Добросовестно выполнять привычную работу, рождать детей и воспитывать их — тоже творчество, ввиду своей массовидности, может быть, не бросающееся в глаза, но именно поэтому наиболее ответственное, служащее фундаментом всего остального. Способность человека быть человеком проявляется прежде всего в ходе повседневного творчества, и здесь ему не обойтись без фантазии.

Фантазия обгоняет события, но всюду ей не поспеть. Рано или поздно происходит «перерыв постепенности», когда внезапно возникает нечто либо совершенно непредвиденное, либо ожидаемое, но все же неожиданное. Как мы реагируем на внезапность? Один остроумный автор дает следующую классификацию творческих реакций человека на неожиданные жизненные коллизии. Первая — типа «Ага!» — эвристическая (классический пример — «Эврика!» Архимеда); вторая — типа «Ха-ха!» — юмористическая; третья — типа «Ах!» — связана с эстетическим переживанием.

Строго говоря, эстетическую окраску носит любая из описанных реакций — не только восхищенное «Ах!», но и смешливое «Ха-ха!» и эвристическое «Ага!». «С самого начала своего категориального осмысления «внезапное» было причислено к процессу эстетических проявле-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 330.

ний»¹. Книга К. Х. Борера, которую мы процитировали, посвящена искусству. Но «эффект внезапности» имеет и общеэстетическое значение, особенно когда он связан с обретением нового знания, с эвристикой.

Эвристическое — категория, выражающая совпадение фантазии и реальности, превращение первой во вторую. Эта категория имеет определенный эстетический смысл. В разделе о принципе отражения рассмотрена была эстетическая структура научного открытия. Отметим ряд дополнительных деталей. В диалоге «Пир» Платон пишет о том, как «беременный духовно» готовится к родам и «ищет везде прекрасное, в котором он мог бы разрешиться от бремени». Для того чтобы познать красоту в ее всеобщности, надо подняться по своеобразной лестнице, перейти от созерцания «одного прекрасного тела к двум, от двух — ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это — прекрасное. И в созерцании прекрасного самого по себе... только и может жить человек, его увидевший... Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак? А кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то

¹ Bohrer K. H. Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt/M., 1981, S. 48.

именно он»¹. Перед нами вдохновенный гимн творчеству, которое делает человека равным богу, достойным бессмертия. Творчество — это порождение в красоте. Иными словами, любой творческий акт по своей природе эстетичен; чтобы обрести способность к творчеству, надо воспитать свое эстетическое чувство, доведя его до предела всеобщности.

В новое время в пуританской Англии выражались сдержаннее, чем Платон. Однако Ф. Хатчесона занимали, по сути дела, те же вопросы, и приходил он к тем же выводам. В его эстетическом трактате привлекает внимание раздел «О красоте теорем». Речь здесь идет о том, что наряду с красотой «сравнительной», т. е. красотой изображения, существует красота «первозданная», красота самих предметов, к которым относятся не только материальные вещи, но и мысли. Красота — это «единство в многообразии». Производя измерения или ставя эксперименты, мы каждый раз познаем истину, но переживания красоты у нас еще не возникает, ибо наш дух находится в «беспокойном состоянии». Когда же мы обнаруживаем общее правило, сводим разнобразные данные в некое единство, мы испытываем интеллектуальную радость и удовлетворение. В аксиомах мало красоты, ибо их истинность очевидна. Легкие теоремы не доставляют нам столько удовольствия, сколько те, которые менее очевидны и при доказательстве вызывают удивление.

«Если мы услышим, что *цилиндр* больше вписанной в него *сферы*, а она, в свою очередь, больше *конуса* при одинаковой высоте и диа-

¹ Платон. Соч. В 3-х т. М., 1970, т. 2, с. 142—143.

метре основания, мы не обнаружим никакого удовольствия в этом знании общего соотношения большего и меньшего без какого-либо точного различия или соотношения. Но когда мы видим всеобщее точное соответствие всех возможных размеров таких систем геометрических тел, что они сохраняют по отношению друг к другу постоянное *отношение* $3:2:1$, как прекрасна эта *теорема*, и какое мы получаем удовольствие от первого ее открытия!»¹ Научная красота — это обретение неочевидной истины.

И второй признак научной красоты, по Хатчесону, — всеобщность найденной истины. «У теорем есть еще одна *красота*, которую нельзя обойти и которая состоит в том, что одна *теорема* может содержать огромное множество следствий, которые легко из нее выводятся... Когда исследуют *природу*, подобной *красотой* обладает познание определенных великих *принципов*, или всеобщих сил, из которых вытекают бесчисленные следствия. Таково *тяготение* в схеме сэра Исаака Ньютона... И мы наслаждаемся этим удовольствием, даже если у нас нет никаких перспектив на получение какой-либо иной *выгоды* от такого способа дедукции, кроме непосредственного удовольствия от созерцания *красоты*»².

Вместе с тем Хатчесон делает существенную оговорку: красота не равнозначна знанию, которое «всегда однообразно одинаково», в то время как эстетическое переживание — бурно на-

¹ Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М., 1973, с. 74.

² Там же, с. 75.

растающий восторг. Красота, следовательно, не в самом знании, а в его обретении, в доказательстве, в обнаружении единства там, где его можно было лишь предполагать.

Но из этой «любви к *единообразию*» могут возникнуть неудобства. Отсюда возможность ошибки, «искажений здравого смысла, на которые... идут, стремясь к прекрасному»¹. Именно это привело Декарта к многообещающему замыслу вывести все человеческое познание из одной теоремы: мыслю, следовательно, существую. Хатчесон говорит о «надуманной красоте». Обретенная истина прекрасна, но не все прекрасное есть истина. Эстетическое чувство предлагает целый набор решений, взыскательный разум останавливается на одном из них.

Если следовать Хатчесону, то красоту мысли надлежит рассматривать сугубо в эвристическом плане. Ее область — открытие, доказательство, изобретение. Напомним, что Брехт, считавший возможным и своевременным создание «эстетики точных наук», определил красоту как «преодоление трудностей». Этот вывод выношен многовековой историей эстетики.

Увидеть точки соприкосновения между эвристической ситуацией в науке и эстетической деятельностью помогает и кантовское определение прекрасного как «*игры* познавательных способностей»². Кант опирался на Хатчесона, видел как различие, так и сходство между истиной и красотой. Термин «игра» был найден как средний термин между ними.

¹ Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика, с. 76.

² См.: Кант И. Соч. В 6-ти т., т. 5, с. 219.

7. Эстетический идеал

Идеал — наиболее содержательная эстетическая категория. В ней «гносеологические» аспекты эстетического достигают вершины и вновь вторгаются в практику, в жизнь. Эстетический идеал — это всеполнота прекрасного. К такой дефиниции мы пришли, пройдя путь от абстрактных определений красоты к более конкретным.

Эстетический идеал — часть общекультурного идеала, социального, нравственного и познавательного. Истина, добро, красота — три ипостаси идеала. Испокон веку в словах этих воплощалось представление о высших духовных ценностях. А скептики допытывались у мудрецов, стоит ли что-либо за этими словами, или они только звук пустой.

Истина — это правильное знание, соответствие понятия (или представления) предмету. Данное утверждение верно, но недостаточно: давно известно, что возможно и более содержательное отношение к истине. Следует стремиться не только к тому, чтобы понятие соответствовало предмету, но и к тому, чтобы предметы соответствовали своему понятию (когда речь идет о человеческих предметах). Мы говорим об истинной дружбе, но много ли людей, произносящих эти слова, ведут себя в соответствии с ними? «Дурной человек есть неистинный человек...»¹ — записывал В. И. Ленин, конспектируя Гегеля. Таким образом, теоретико-познавательное понимание истины дополняется практически предметным.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 179. См. также: Гегель. Энциклопедия философских наук. М., 1975, т. 1, с. 401.

Предметная истина — воплощенное благо. Истину нужно не только увидеть, но и осуществить. Для общества предметно-практическая истина равнозначна созданию коммунизма — социального строя, не знающего антагонизмов. Изменить мир — значит переориентировать и человека. Ему нужна не только социальная программа, но и идеал личный, повседневный, нечто незыблемое, как те «простые законы нравственности», о которых говорил К. Маркс. Фундаментом для построения такого идеала могут служить реальные, взятые из жизни образцы человечности, самоотверженного служения Родине и народу.

Слово «идеал» имеет два значения. Во-первых, это — высокий образец, высокая цель (мы говорим об идеалах коммунизма как о нашей программе). Во-вторых, идеал — совершенство, выходящее за пределы реального. Идеализировать — значит представить что-либо лучше, чем оно есть на самом деле. Идеализировать реального человека — значит поднять его над действительностью. Идеализация в логике — это конструирование того, что принципиально невозможно. Такие понятия, как точка, абсолютно твердое тело, идеальный газ и т. п., фиксирующие то, что не существует и существовать не может, чрезвычайно важны, однако, для познания. Идеал — необходимое для этики понятие, хотя наряду с признаками, присущими реальным объектам, оно содержит и такие, которые «значительно отходят от реальных свойств и в чистом виде совершенно отсутствуют в исследуемых объектах»¹.

¹ Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1975, с. 187.

Два значения этого термина унаследованы нами по историко-философской традиции. Понятие идеала введено в философию Кантом для обозначения недостижимого образца сознания: «...идеал есть для разума прообраз (prototypen) всех вещей, которые как несовершенные копии (естура) заимствуют из него материал для своей возможности и, более или менее приближаясь к нему, все же всегда бесконечно далеки от того, чтобы сравняться с ним»¹. Шиллер и В. Гумбольдт заговорили о воплощении идеала в искусстве. Шеллинг и Гегель поставили вопрос о реализации идеала в самой действительности: «...идеал есть идея, отождествленная со своей реальностью»².

Марксизм унаследовал в концепции идеала всю предшествующую плодотворную традицию, весь диапазон подходов — от Канта до Гегеля. Отсюда и два значения термина, о которых говорилось выше. Прежде всего идеал в марксизме трактуется как высокая программа реальной общественной деятельности (социальный идеал), как высокий образец поведения (нравствен-

¹ Кант И. Соч. В 6-ти т. М., 1966, т. 3, с. 508.

² Гегель. Эстетика. В 4-х т., т. 1, с. 253. Это — определение из «Лекций по эстетике». Сравнивая два издания «Науки логики», можно проследить развитие гегелевской мысли. В первом издании (1812) бог определяется как «нечто идеализированное, как бесконечное отношение к самому себе» (*Hegel G. W. F. Gesammelte Werke*, Bd. 11. Hamburg, 1978, S. 89). Во втором, переработанном издании (1832) содержится уточнение: «Однако называть мысль, дух, бога лишь идеализированными — значит исходить из той точки зрения, которой конечное наличное бытие представляется реальным, а идеализированное, или бытие-для-одного, имеет только односторонний смысл» (*ibid.*, Bd. 21. Hamburg, 1985, S. 148).

ный идеал) и как высокая красота (эстетический идеал). «Человеку нужен идеал, но человеческий, соответствующий природе, а не сверхъестественный»¹, — отмечал В. И. Ленин.

Вместе с тем такой подход к идеалу не устранил проблемы мечты и фантазии в идеале. «...Нелепо отрицать роль фантазии и в самой строгой науке...»² — настаивал В. И. Ленин. Отсюда его призыв: «Надо мечтать!» Поэтому марксизм сохранил и другой смысл термина «идеал»: как противостоящей действительности, хотя и вдохновляющей мечты. Именно этот, второй смысл имели в виду К. Маркс и Ф. Энгельс, когда возражали против толкования коммунизма как идеала: «Коммунизм для нас... не *идеал*, с которым должна сообразоваться действительность. Мы называем коммунизмом *действительное* движение, которое уничтожает теперешнее состояние»³.

У человека должен быть личный идеал, нечто высокое, неприземленное, зовущее взлететь «выше солнца», — яркий, впечатляющий образ. Сумма идеализированных понятий в данном случае — паллиатив, полумера. В поисках личного идеала мы обращаемся к истории. Никогда еще интерес к прошлому не был столь великим и возвышенным, как ныне. Музей становится нашим светским храмом, мемориал — святыней. Народ совершает паломничества к местам рево-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 56.

² Там же, с. 330.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Избр. соч. В 9-ти т., т. 2, с. 33. Аналогичное истолкование идеала встречаем у Энгельса: «Человек, имеющий идеал, не может быть человеком науки, ибо он исходит из предвзятого мнения» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 170). Идеал здесь противопоставлен точному знанию.

люционных боев, сражений Великой Отечественной войны, тех битв, в которых наши предки отстаивали независимость Родины.

Следует только не забывать, что возможности идеализации гражданской истории ограничены: идеализация предполагает сглаживание острых углов, а историческому сознанию это противопоказано, его пафос — знание всей правды. Любое отступление от нее, любое умолчание чреваты скепсисом и нигилистическим отношением к изучению прошлого.

Более благодатна в этом плане история родной культуры. Памятник культуры сам по себе содержит идеал, вложенный в него его создателем; нам остается только к нему приобщиться. Особенно велика духовная мощь русской литературы. Уже на школьной скамье мы усвоили: наша литературная классика сильна не одним критическим началом, но и непосредственным утверждением высших человеческих ценностей. Опираясь в коммунистическом воспитании на красоту классики призывал В. И. Ленин: «Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него... только на том основании, что оно «старое»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться, только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица!»¹

Если говорить о бессмертных образах русской словесности, то прежде всего надо вспомнить

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1979, с. 657.

образ любимой пушкинской героини — «Татьяны милый идеал». Она не борется с силами зла, не творит правосудие, не ищет мировой гармонии. Своим «нет» Онегину она просто подтверждает, что нельзя строить счастье на чужой беде, что долг существует. А если бы Татьяна ответила «да»? Другой великий писатель «проиграл» такой вариант и привел героиню под колеса поезда. Анна Каренина — та же Татьяна Ларина, только нарушившая долг. Они сходятся в своей бескомпромиссности. Толстой представил нам все смягчающие обстоятельства; мы любим Анну, жалеем ее, готовы ее оправдать. Но Толстой осудил и казнил Анну: для русской женщины его времени другой путь, кроме пути Татьяны, был заказан. Это — путь «русских женщин», воспетых Некрасовым.

Нет! я не жалкая раба,
Я женщина, жена!
Пускай горька моя судьба —
Я буду ей верна!

Так отвечает княгиня Трубецкая в поэме «Русские женщины» губернатору, пытающемуся уговорить ее не следовать («как жалкая раба») за своим осужденным на каторгу мужем.

Идеал историчен; он совершенствуется и универсализируется. Достаточно сопоставить «палеолитическую Венеру» и «Венеру Милосскую», чтобы убедиться в справедливости такого утверждения. Эволюция художественного освоения мира неразрывно связана с усложнением и возвышением идеала. Путь к «Венере Милосской» длился тысячелетиями, и всегда перед глазами человека вставал эстетический идеал, соответствующий запросам и уровню духовного развития эпохи.

В истории мысль человека движется от одной конкретности к другой, более высокой и богатой. Прослеженный нами путь «движения» категорий — от абстрактного к конкретному, к идеалу — не соответствует пути, реально пройденному человечеством в эстетическом развитии; реально один идеал сменял другой, а абстракция красоты возникла в умах теоретиков лишь на высоком уровне развития эстетической мысли. Принцип восхождения от абстрактного к конкретному имеет важное методологическое значение как средство анализа, как средство усвоения материала, как средство обучения, но не может заменить исторического рассмотрения предмета. В реальной истории нет «начала», здесь мы сталкиваемся с ипой последовательностью категорий («реальных отношений»). Мы уже отмечали, что К. Маркс считал недопустимым брать экономические категории в той последовательности, в которой они исторически играли решающую роль. В ходе истории происходит своеобразное «перевертывание»: исторически предшествующее становится логически последующим.

История эстетического освоения мира началась не с любования красотами природы. Первые шаги человечества к красоте сделаны были благодаря труду и творчеству, благодаря искусству. «Подобно тому, — отмечал Гегель, — как человек является субъективной целостностью внутри себя самого и благодаря этому обособляется от внешнего мира, так и внешний мир представляет собой последовательно связанное в себе и завершенное целое. Несмотря на это взаимное исключение, оба мира находятся в существенном отношении друг с другом и

лишь в своей связи образуют конкретную действительность, художественное изображение которой составляет содержание идеала... Художественное произведение сообщает содержанию идеала конкретный образ действительности...»¹

Принципы, на которых построен мир красоты как в искусстве, так и за его пределами, исчерпаны. Мы подошли к проблеме художественного творчества. Мы у входа в храм муз.

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т., т. 1, с. 255.

ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА.
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

1. Структура образа.
Принцип типизации

Войдя в храм искусства, оглядимся. Здесь поклоняются земному, рукотворному божеству — красоте, созданной человеком, художником. Художественное — это эстетическое в искусстве, тот же слой реальности, что и красота природы, только более сложный по своей структуре.

Традиционное определение искусства — мышление в художественных образах. Художник, отражая действительность, мыслит образно-эмоционально; результат его творчества несет в себе образно-эмоциональное начало, вызывая у публики сходные переживания и мысли. «Искусство, — писал Л. Н. Толстой, — начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его»¹. Речь идет, разумеется, об общезначимых чувствах и мыслях.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20-ти т. М., 1964, т. 15, с. 85—86.

Американский философ Ч. У. Моррис охарактеризовал искусство как язык для передачи ценностей¹.

Что такое художественный образ? Этот термин имеет в эстетике два значения. Прежде всего — «микрообраз», знак, некая элементарная частица художественного мышления («образ-образование»), специфическая для каждого вида искусства. В музыке — сочетание звуков, в театре — приемы актерской игры, в кино — чередование кадров, в литературе — образность языка. Художественный знак создает эмоциональное напряжение, в нем заключено авторское переживание, он вызывает у реципиента (читателя, зрителя, слушателя) аналогичное переживание. Иные знаки передают только авторские эмоции («Я помню чудное мгновенье»), иные содержат и определенные изобразительные черты («Все смешалось в доме Облонских»). Как видим, уже на элементарном уровне «микрообразов» явственно проступают две тенденции художественного творчества: выразительная и изобразительная, причем в обоих случаях речь идет об отражении действительности.

Здесь перед нами возникает второе значение термина «образ». Это «образ-изображение», «макрообраз», «синтетический образ» — портрет человека, картина эпохи и т. д. Не каждый вид искусства в состоянии давать целостные картины действительности. Подобную образность знают лишь некоторые виды искусства — живопись, литература, театр, кино; ее практи-

¹ См.: Современная книга по эстетике. М., 1957, с. 343.

чески нет в музыке и архитектуре, где художественное произведение в целом остается на уровне «микрообразов».

Выше мы употребили термин «знак». Наука о знаковых системах — семиотика. В какой мере применимы к анализу искусства семиотические методы? Они оправданы там, где встречаются повторяемость, регулярность. В 1928 году в Ленинграде вышла книга В. Я. Проппа «Морфология сказки». Ее автором была установлена известная повторяемость в структуре сказочных сюжетов. Но в дальнейшем он решительно отверг попытки придать всеобщее значение в искусстве точным методам исследования. «...Там, где искусство становится областью творчества неповторимого гения, — писал Пропп в своем ответе К. Левин-Стросу, — применение точных методов только тогда даст положительные результаты, если изучение повторимости будет сочетаться с изучением единственности, перед которой пока мы стоим как перед проявлением непостижимого чуда»¹.

Художественное произведение представляет собой систему образных знаков, но это — уникальная, глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Неповторимы и сами знаки, создаваемые художником, и их сочетания. Иногда в определенном контексте знаком становится отсутствие знака — таковы «фигуры умолчания», чеховские паузы, пушкинское «народ безмолвствует». Художественное произведение существует только как созданная автором уникальная система, перевести ее в другую знаковую систему, «пере-

¹ Цит. по: Семиотика. М., 1983, с. 583—584.

кодировать» невозможно. Следует согласиться с М. Б. Храпченко, делающим категорический вывод: «Принципы глобальной семиотики... нельзя признать верными и обоснованными. Они не выдерживают критики с позиции современной науки, диалектико-материалистической методологии»¹.

А как же быть, вправе спросить читатель, с компьютерной музыкой и машинным стихосложением? В ФРГ появилась книга Ульриха Краузе «Стихотворения». Потом выяснилось, что «Ульрих Краузе» — псевдоним ЭВМ. На страницах советского журнала «Автоматика и телемеханика» было напечатано несколько стихотворений, составленных вычислительной машиной. Вот одно из них:

Вновь в кустах горят ресницы.
Ветер хрупкий, светлый, злой.
На столе желтели птицы,
Взор играет за рекой.
Лодка далека краснеет.
На закате соловьи.
Вновь высокие белеют
Стены вечером твои.

Если сравнить это восьмистишие с опусом какого-либо виршеплета, то сравнение может

¹ Храпченко М. Б. Природа эстетического знака.— Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 7—8.

Теория и практика художественного перевода подтверждают тезис об уникальности произведения искусства. Мы говорим об авторстве художественного перевода, рассматривая переводчика как художника, воссоздающего на другом языке не только букву, но и дух подлинника. Перевод чаще уступает оригиналу, но под рукой вдохновенного мастера может и превосходить его.

оказаться в пользу машины. Но это говорит лишь о поэтическом уровне того или иного автора, оказавшегося ниже машинного. Самой же машине до истинной поэзии весьма далеко. Могут возразить, лиха беда начало, дальше, мол, будет лучше. Однако и самое превосходное версификаторство — не искусство. Машина может стать замечательным помощником поэта, заменить словари рифм, синонимов и т. д., но мыслящим и чувствующим существом никогда не станет. Если на вопрос, может ли машина мыслить, мы отвечаем отрицательно, то это относится и к художественному мышлению. Машина может создать лишь некое искусственное подобие художественного произведения.

А где начинается подлинное искусство и где оно кончается? Как отличить художественный образ от его подобия, от ремесленной поделки, обладающей лишь внешними признаками искусства, но лишенной его внутренних качеств? Подобия литературных произведений заполняют книжный рынок, подобия художественных фильмов — экран, подобия живописных произведений — выставки. Подобие искусства (кем бы оно ни было создано — человеком или машиной) портит вкусы, оно лишено художественности, а следовательно, и красоты, и положительного воспитательного влияния; общение с таким подобием — пустое времяпрепровождение, а в худшем случае — разрушение ценностных представлений.

Перед нами встает вопрос о форме художественного образа, о том, как возникает незримая аура, вызывающая катарсис у публики. «Без всякого сомнения, искусство прежде всего дол-

жно быть искусством...»¹ — эта фраза В. Г. Белинского тавтологична, но полна глубокого смысла. Ту же мысль находим у Г. В. Плеханова: «...форма всякого произведения искусства должна быть прекрасна...»² Мы уже говорили в начале книги о том, что вне красоты нет искусства. А феномен красоты содержит в себе некоторую тайну, постигаемую лишь интуитивно и недоступную дискурсивному мышлению. Никакая семиотика здесь не поможет.

Форма определяется содержанием — это известная истина. «Что» определяющим образом влияет на «как». Противоположная точка зрения («как» важнее, чем «что») приводит к формализму. Формалист, возносящий художественную форму, на самом деле разрушает ее, он такой же враг подлинного искусства, как и псевдомастер, которому по силам лишь внешнее подобие художественной формы.

В подлинном искусстве содержание и форма художественного образа слиты воедино. Речь идет о внутренней форме. «...Эта надлежащая форма так мало безразлична для содержания, что она, скорее, составляет само это содержание. Произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т. е. истинное, произведение искусства, и для художника как такового служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходны), но им недостает над-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 10, с. 303.

² Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 417.

лежащей формы»¹. Пороки и достоинства формы всегда так или иначе затрагивают содержание. Форма тем самым становится моментом содержания.

Определенное содержание воплощается во вполне определенную форму. Английский писатель и теоретик искусства Дж. Рёскин заметил: «Девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах». Скряга и потерянные деньги — эту тему можно осмыслить через категорию комического, в лучшем случае драматического. Ф. М. Достоевский был убежден в непереводимости одного и того же материала из одного жанра в другой и не одобрял попытки инсценировать его собственные романы. «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой не соответствующей ей форме»².

Ложная мысль автора вносит в произведение такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство. В качестве примера укажем на пьесу норвежского писателя Кнута Гамсуна «У царских врат», герой которой буржуазный писатель Ивар Карено выступает против пролетариата, но терпит ряд злоключений (лишается возможности получить кафедру и издать книгу). «По-

¹ Гегель. Энциклопедия философских наук. М., 1974, т. 1, с. 299.

² Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973, с. 423.

добной буржуазии,— писал Г. В. Плеханов,— никогда нигде не было и быть не может. Кнут Гамсун положил в основу своей пьесы идею, находящуюся в непримиримом противоречии с действительностью. А это так сильно повредило пьесе...»¹ Однако довоенное поколение наших театралов помнит великолепный спектакль Московского Художественного театра с В. И. Качаловым в роли Карено. Содержание пьесы оказалось богаче, чем ложная мысль драматурга, и театру удалось выявить это богатство, показать, в частности, личную драму Карено. Содержание макрообраза многослойно. Его нельзя свести к какой-либо одной авторской мысли. И сама эта мысль находит различные пути воплощения, речь о которых пойдет далее.

Художественный образ вырастает из образов чувственных, первичных, подобно тому как из них возникает понятие. В «Критике чистого разума» Канта показано, как из чувственных данных продуктивное воображение создает абстрактные понятия. Наше понятийное знание — это здание, возведенное воображением из материала чувственности. Материал этот укладывается в ячейки, которые приготовили ему присущие человеческому мышлению логические (диалектические) категории. Ученый мыслит в категориях диалектики. Художник тоже мыслит в категориях — известных нам категориях эстетики. И происходит это тоже без специального размышления о том, как он мыслит (размышления на тему о процессе мышления — дело философа). Что касается воображе-

¹ Плеханов Г. В. Искусство и литература, с. 245—246.

ния, то его роль в художественном творчестве первостепенна.

Первичный, чувственный образ — результат работы органов чувств, присущих любому здоровому организму. Художественный образ — создание творческого мышления, воображения и эстетической культуры. Художественный образ отличается от первичного прежде всего своей особым рода эмоциональной насыщенностью, делающей его способным вызывать катарсис, т. е. переживание красоты. Чувственный образ, сиюминутен, но его можно повторить, в нем нет уникальности. Художественный образ неповторим и тем не менее представляет собой устойчивое образование; он живет в веках.

Проблема художественного обобщения была одной из центральных в немецкой классической эстетике.

Гёте предостерегал художника от «простого подражания природе». (В лучшем случае вместо одного мопса будут два!) «Подражатель лишь удваивает объект подражания без того, чтобы что-либо к нему прибавить или же повести нас дальше. Он втягивает нас в круг единичного и в высшей степени замкнутого существования, мы дивимся возможности подобной операции, мы даже испытываем известное удовольствие, но удовлетворить нас по-настоящему такое произведение не может, ибо ему недостает правды искусства, этого признака красоты»¹. Простое подражание — лишь преддверие искусства.

Художник идет дальше; от одного индивида

¹ Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975, с. 250.

он переходит к другим, изучает вариации, «так что в конце концов перед ним очутится уже не существо, а понятие о существе... Благодаря этой операции, несомненно, возникает канон — образцовый, ценный для науки, но не удовлетворяющий душу»¹.

Подлинное искусство возникает только тогда, когда художник пустится в обратный путь. Художник «хочет снова насладиться прежней склонностью, которую питал к индивидууму, не возвращаясь, однако, к былой ограниченности и не желая в то же время упустить все то значительное, что возвышает наш дух. Что бы произошло с ним в таком состоянии, если бы ему на помощь не пришла красота и не разрешила сего задания! Она-то только и сообщает тепло и жизнь познанию, смягчает значительное и высокое, излив на него небесное очарование и тем самым снова приблизив его к нам. Прекрасное произведение искусства прошло весь круг: оно опять превратилось в какое-то *подобие индивидуума...*»²

Итак, искусство проходит путь от единичного к общему и от общего к «подобию» единичного, к особенному — именно эта категория выступает в качестве посредника между двумя полярностями: жизнью и ее абстрактным отражением. При этом «прохождение» указанного пути — всего лишь метафора. Гёте-теоретик требует от художника, чтобы особенное рождалось не как нечто созданное для воплощения понятия, а одновременно с ним, без какой-либо рефлексии (размышления). «Далеко не одно и

¹ Гёте И. В. Об искусстве, с. 233, 234.

² Там же, с. 235—236 (курсив мой.— А. Г.).

то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего особенное или же в особенном видит всеобщее. *Первый путь* приводит к аллегориям, в которых особенное имеет значение только примера, только образца всеобщего, *последний* же и составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет особенное, не думая о всеобщем и на него не указуя. Но кто живо воспримет изображенное ею особенное, приобретет вместе с ним и всеобщее, вовсе того не сознавая или осознав это только позднее»¹.

Гёте изложил процедуру создания и особенности типического образа. О типическом как о всеобщей эстетической категории, присущей самой действительности, речь шла во второй главе. В чем особенности типического в искусстве? «Искусство не требует признания его произведений за *действительность*»², — записывал Ленин, конспектируя «Лекции о сущности религии» Фейербаха. Слова Гёте «подобие индивидуума» выражают именно эту мысль.

Многие великие умы (в том числе и Гегель) считали, что специфической особенностью художественного обобщения является воплощение общего в единичном. Истоки такого взгляда мы находим у Аристотеля: «...искусство — знание общего, всякое же действие и всякое изготовление относится к единичному: ведь врачующий лечит не человека [вообще]... а Каллия или Сократа или кого-то другого из тех, кто носит какое-то имя...»³ Речь здесь идет об искусстве врачевания, но комментаторы издавна ссылаются на это место из «Мета-

¹ Гёте И. В. Об искусстве, с. 582.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 53.

³ Аристотель. Соч. В 4-х т. М., 1975, т. 1, с. 66.

физики», настаивая на том, что для Аристотеля искусство представляет собой совмещение общего и единичного.

В этом был убежден и Гегель; в «Лекциях по эстетике» (в главе «Характер») он утверждал: «Всеобщее... должно сомкнуться в себе и предстать в отдельных индивидах как *целостность* и *единичность*... У Гомера, например, каждый герой представляет собой живую совокупность свойств и черт характера... Об Ахилле можно сказать: это человек! Многосторонность благородной человеческой натуры раскрывает все свое богатство в этом одном индивиде. Так же обстоит дело и с остальными гомеровскими характерами. Одиссей, Диомед, Аякс, Агамемнон, Гектор, Андромаха, каждый из них является целым самостоятельным миром...»¹

Но если Аристотель говорил о лечении живых, конкретных людей и поэтому имел право употреблять термин «единичное», то у Гегеля идет речь о литературных героях, и здесь более уместен термин «особенное»: перед нами не живой индивид, а его «подобие», индивидуальность, скомпонованная автором, типическое не в жизни, а в искусстве.

Абсолютной полноты жизни в художественном произведении нет и быть не может. Как бы ни старался художник создать «эффект присутствия», он все же иллюзорен. Когда мы смотрим спектакль, созданный по «системе Станиславского», мы как бы присутствуем при событиях чужой жизни; убрана «четвертая стена» комнаты, а остальные три и убранство комнаты — на месте, и обитатели ее живут как ни

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т., т. 1, с. 244, 246.

в чем не бывало. Помню довоенный «Вишневый сад» во МХАТе: поднимался занавес — и солнечное утро в усадьбе Раневских было такое «всамделишное», что казалось, будто в зрительный зал веет свежестью и ароматом цветущего весеннего сада. И вместе с тем зритель ни на секунду не забывал, что он в театре, и все, что происходит перед ним, — лишь великолепная игра.

В самом натуральном воспроизведении жизни, в самом типическом образе искусства всегда есть некоторая неполнота. Время течет здесь иначе, чем в жизни, — иногда быстрее, проносясь сквозь долгие годы, иногда медленнее, останавливаясь порой часами перед неповторимыми мгновениями.

Эффект присутствия зрителя при свершении события увеличивают современные технические средства. Кинохроника запечатлевает то, что было; телевидение может показывать жизнь в ее непосредственном течении. И все же зритель видит не все, а только то, что попало в объектив; он смотрит на мир глазами оператора и режиссера.

Художник, создавая типический образ, отбирает самое существенное, самое выразительное, опуская то, что, по его мнению, является второстепенным или искажающим смысл события. Подчас опускается и нечто значительное — в расчете на работу фантазии. Эстетическое переживание тем острее и богаче, чем больше включена в него наша фантазия.

Это было подмечено еще в XVIII веке в ходе известного спора немецких просветителей вокруг работы древних родосских мастеров — скульптурной группы «Лаокоон». Почему гиб-

нуший в змеиных кольцах вместе с сыповьями Лаокоон издает не безумный крик, а приглушенный стоп? По мнению И. Винкельмана, причина этого кроется в национальном характере древних греков, их стоическом спокойствии. Г. Э. Лессинг, возражая Винкельману, писал, что дело не в характере народа, а в особенностях изобразительного искусства. Художник передает в своем произведении не всю полноту жизненного явления, а лишь некий «плодотворный момент», настраивающий человека определенным образом. Плодотворно то, что оставляет свободное поле для воображения; чем больше работает наша мысль, тем сильнее возбуждается воображение; показать предельную точку эффекта — значит подрезать крылья фантазии.

То, что Лессинг отметил относительно скульптуры, оказалось характерным для искусства вообще. Недоговоренность, фигура умолчания, нарочитая неполнота образа — излюбленные приемы современной литературы.

«Остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе, что она высказывает не все...» Выписав из Фейербаха это место, Ленин заметил: «Метко!»¹ В искусстве, как нередко говорят, важно не знать, а догадываться. В пьесе «Последние дни» М. А. Булгакова речь идет о дуэли и смерти Пушкина. Сам поэт на сцене не появляется. Мы видим его окружение, узнаем, как плетется вокруг него интрига, которая приведет его к гибели, он где-то рядом, о нем говорят беспрестанно, звучат его стихи,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 63.

его проносят, тяжело раненного, в кабинет, его хоронят. Яркий образ «невольника чести» встанет перед нами, но только в воображении.

Здесь ответ на вопрос о необходимости детально выписывать индивидуальные черты характера. Гегель восторгался живостью характеров в «Илиаде» и пенял героям «Нибелунгов» за то, что они являются «холодными, бедными, хотя и сильными индивидуальностями». Означает ли это, что древнегерманский эпос хуже древнегреческого? Вопрос спорный. Пушкин сравнивал двух скупых: у Мольера Скупой скуп, и только, а у Шекспира Шейлок к тому же сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. Значит ли это, что Мольер как комедиограф хуже Шекспира? Тоже спорно.

Дело в том, что существуют два способа, две возможности художественного обобщения. Первым обратил на это внимание Лессинг. В трактате «Гамбургская драматургия» он говорит о двух смыслах термина «всеобщий характер»: «В первом значении *всеобщим* характером называется такой, в котором собраны воедино черты, наблюдаемые у многих или у всех индивидов. Короче, это *перегруженный* характер, скорее персонифицированная идея характера, чем характерная личность. А в другом значении всеобщим характером называется такой, в котором взята определенная середина, равная пропорции всего того, что замечено у многих или у всех индивидов. Короче, это *обыкновенный* характер, обыкновенный не в смысле самого характера, а потому, что такова степень, мера его»¹. Это место — квинтэссенция тракта-

¹ Lessing G. E. Gesammelte Werke. Berlin, 1968, Bd. 6, S. 478.

та, «Fermenta cognitionis» (фермент мышления), по словам автора. Отсюда идет и брехтовская концепция «неаристотелевского» театра. Кстати, сам Лессинг считал, что у Аристотеля мы находим только «всеобщность во втором значении». Что же касается всеобщности первого вида, создающей «перегруженные характеры» и «персонифицированные идеи», то она «гораздо необычайнее, чем это допускает всеобщность Аристотеля».

Проблема двух возможностей художественного обобщения — одна из ведущих в немецкой эстетике последующего времени. Этому целиком посвящена знаменитая статья Шиллера «О наивной и сентименталической поэзии». (Термин «сентименталическая» он специально придумал для обозначения особого рода размышляющей литературы.)

Шиллер исходит из того, что для эстетического наслаждения необходимо определенное несовпадение между художественным изображением и изображаемым предметом. (Если подобное совпадение произойдет, то исчезнет эстетическая эмоция, возникшие переживания будут носить либо моральный, либо интеллектуальный характер.) И тем не менее художник может стремиться к наиболее полной передаче действительности. Поэзию такого рода Шиллер называет «наивной». Поэзия другого рода — «сентименталическая» — дает изображение идеала. «Наивный» поэт воспроизводит предмет, «сентименталический» предаётся рассуждениям о впечатлении, которое производит на него этот предмет. «...С обоими может быть связана высокая мера человеческой правды...»¹

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. В 7-ми т., т. 6, с. 467.

Речь идет не о противопоставлении античного и нового искусства, не о различии по жанрам, а только о том, воплощаются ли мировоззренческие идеи в художественном произведении опосредствованно или непосредственно. В одном и том же произведении могут быть представлены оба типа поэзии. Оба они имеют равное право на существование, ни один из них не является высшим по отношению к другому. По словам Шиллера, в новые, даже в новейшие времена есть, хотя и не совсем чистые, образцы наивной поэзии всех видов, а в древнеримской и даже греческой поэзии нет недостатка в примерах поэзии сентименталической. Оба рода соединяются иногда не только в одном поэте, но даже в одном произведении, например в «Страданиях Вертера»¹. Свое собственное творчество Шиллер считал сугубо «сентименталическим».

Статью Шиллера «О наивной и сентименталической поэзии», содержащую дихотомию поэзии, можно в известном смысле рассматривать как ответ на статью Гёте «Простое подражание природе, манера, стиль», где предлагалась трихотомия, тройное разделение методов искусства. «Простое подражание» — это рабское копирование природы. «Манера» — субъективный художественный язык, в котором дух говорящего запечатлевает и выражает себя непосредственно. «Стиль» характеризуется тем, что он «покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. В 7-ми т., т. 6, с. 409—410. (Перевод автором уточнен. Термин «*sentimentalisch*» переведен «сентименталический». См. об этом: Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. М., 1986, с. 318.)

ку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»¹. Гёте признает все три метода искусства, но при этом полагает, что «стиль» является высшим, наиболее совершенным из них. Гётевская трихотомия имела целью обосновать преимущество одного-единственного метода. Шиллеру удалось поколебать уверенность Гёте в своей правоте. Тот был восхищен компромиссом, предложенным в статье «О наивной и сентименталической поэзии», увидел в ней «первую основу для всей новой эстетики»².

Переводя этот поучительный спор Шиллера и Гёте в современную терминологию, отметим, что наряду с типизацией существует еще один принцип построения художественного образа, который уместно назвать типологизацией.

2. Принцип типологизации

Слово «тип» имеет три научных значения. Тип — это образец, стандарт, не допускающий отклонений (прилагательное — *типовой*). Далее, тип — наиболее характерное единичное явление, с наибольшей полнотой выражающее сущность подобных явлений (прилагательное — *типический, типичный*). Наконец, тип — это прообраз, основная форма, допускающая те или иные отклонения (прилагательное — *типологический*). Типология как способ абстрагирования широко применяется в научном познании, когда задача состоит не в нахождении, а

¹ Гёте И. В. Об искусстве, с. 95.

² Гёте И. В. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 215.

в конструировании общего. Если даны три явления: $a'bc$, $ab's$, abc' , то abc будет их общим типом.

В науке типологический метод используется давно. Занимаясь сравнительной анатомией, Гёте еще в конце XVIII века пришел к выводу о едином типе скелета млекопитающих. Он писал: «Как, однако, найти такой тип — это показывает нам уже само понятие такового: опыт должен научить нас, какие части являются общими всем животным и в чем разница этих частей у различных животных; затем вступает в дело абстракция, чтобы упорядочить их и построить общий образ»¹. Типологизация в науке означает конструирование логических форм, отражающих реальные процессы, которые не существуют в чистом виде, что имеет место не только в органическом, но еще чаще — в социально-культурном мире; поэтому типологизацию применяют наряду с биологией также и гуманитарные науки. Сходный метод использует и искусство. Типологизация в искусстве означает конструирование художественных форм, воспроизводящих жизнь схематичнее, чем это делает типический образ. В обоих случаях мы имеем дело с духовными конструкциями.

Применяя метод художественной типологизации, искусство сближается с наукой (гуманитарным знанием). Что такое «Покупка меди» Б. Брехта — пьеса или трактат по эстетике? И что такое «Перед восходом солнца» М. М. Зощенко — сборник новелл или психологическое исследование? Современная проза

¹ Гёте И. В. Избранные философские произведения, с. 90.

размывает грани, казавшиеся незыблемыми. Не означает ли подобное сближение, слияние науки и искусства движения вспять? Нет, история не повторяется; отрицание отрицания приводит лишь к мнимому повторению.

Типологический образ в искусстве — своего рода контурное изображение. Оно схематичнее типического образа, но зато более емкое. Конкретность при этом не исчезает, она только теряет долю наглядности. Из курса диалектического материализма мы знаем, что наряду с чувственной конкретностью единичного явления может существовать и логическая конкретность, сконструированная из одних абстракций. Художественная конкретность — среднее звено между ними. Типический образ ближе к чувственной конкретности, типологический — к понятийной.

Типологический образ — не только школа мысли, но и школа переживания. Недоговоренность всегда заставляет работать воображение. Поэтому художественная типологизация, отказываясь от индивидуализированных характеристик, не только не влечет за собой потери эмоциональности, но и определенным образом усиливает ее. Необходимым условием при этом является фантазия читателя. Именно ее берет в союзники писатель, заставляя домысливать, «дочувствовать» созданные им предельно емкие образы.

Типологизация и типизация в искусстве рядоположены. Ни один из этих способов обработки материала не является ни низшим, ни высшим. Они сосуществуют, взаимно дополняя друг друга, подчас даже в творчестве одного и того же художника. Их объединяет единая ус-

ловная природа искусства. Безусловного (не деформирующего действительность) искусства не бывает, только в одном случае искусство прячет свою условность, в другом — выставляет ее напоказ.

Достигнув вершин типизации и прочно удерживая их, европейское искусство в XX веке стало стремиться к чему-то новому. Ряд мастеров художественной литературы, изобразительного искусства, театра проявляют явное тяготение к крайней условности и схематизации. Что означает этот процесс? С вершины путь один — только вниз, отвечают те, кто воспитан на гегелевской эстетике. Раз исчезает типизация, значит, распадается художественный образ и, следовательно, деградирует искусство. Такова, в частности, логика рассуждений венгерского философа Д. Лукача.

Не напоминает ли это известную ситуацию в физике, описанную В. И. Лениным в книге «Материализм и эмпириокритицизм»? Исчезновение массы покоя было тогда истолковано как исчезновение материи вообще. На самом же деле исчезли лишь старые представления о материи; потребовалось новое, более широкое определение этой категории, чтобы понять, что прогресс науки не затрагивает понятия объективной реальности. Аналогичным образом исчезают лишь старые представления об искусстве и художественном образе, тем более что выход за пределы типизации характерен в первую очередь для художников, олицетворяющих собой не регресс и реакцию, а прогресс и революцию. Достаточно назвать два имени: В. Маяковский и Б. Брехт. Последний был не только практиком, но и теоретиком нового искусства.

К сожалению, теоретическое наследие Брехта изучено недостаточно. Известна его полемика с Лукачем, которая, однако, не приняла характера диалога, поскольку Брехт не публиковал своих материалов; они увидели свет посмертно¹.

Типологизация выявляет в полной мере игровую природу искусства. Нельзя не согласиться с литературоведом В. Г. Адмони, который пишет о поэтике XX века: «Одна из самых общих черт в совершающихся здесь изменениях — это поляризация структур и доведение до предела, до полного исчерпания потенций, заложенных в соответствующих структурах»². Типологизация преследует именно эту цель. Обнажая игровую природу искусства, она обостряет его амбивалентность (двойственность). При этом до предела доводятся две диаметрально противоположные, хотя и взаимосвязанные, ситуации. Во-первых, максимальное приближение к реальности (при одновременном осознании, что это все же условность). Во-вторых, максимальное усиление условности (причем где-то остается весьма ощутимая связь с реальностью). Первый случай дает документальное искусство; второй — «эффект очуждения». Строго говоря, ни то, ни другое не является изобретением нашего века. Очуждение возникло вместе с самим искусством. Документальность тоже родилась не вчера. Новизна состоит в том, что эти эстетические феномены были усовершенствованы, доведены до крайности; наполнившись неведо-

¹ См.: Брехт Б. О литературе. М., 1977. См. также: *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukacs*. Leipzig, 1975.

² Адмони В. Г. Поэтика и действительность. Л., 1975, с. 7.

мым ранее интеллектуальным и нравственным содержанием, они определяют теперь художественную атмосферу эпохи.

Документальность приближает искусство к эмпирическим основам науки. Историческое описание научно в силу своей подлинности, обоснованности источниками. История как наука начинала с осознания необходимости повествовать о том, «как было дело» (слова эти принадлежат теоретику древней историографии Лукиану; мы встречаем их и у немецкого историка XIX века Л. Ранке).

В отечественную словесность документ вошел значительно раньше, чем художественная проза, построенная на вымысле. Древняя русская литература начиналась с летописей, новая — с «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. А. С. Пушкин противопоставил «Капитанскую дочку» как художественное начало «Истории Пугачева» как началу документальному. А Л. Н. Толстой попытался слить оба эти начала воедино: в «Войне и мире» мы находим цитаты из историков и даже схему Бородинского сражения.

Документализм представляет собой переходную форму от типизации к типологизации. Жизнь полна типических событий и явлений. При желании художник может, ничего не домысливая, вылепить из материала самой жизни полнокровный типический характер и показать его в типических обстоятельствах. В 1973 году в США был поставлен уникальный опыт. По телевидению передавался многосерийный репортаж из жизни реально существующей «типичной» американской семьи: папа — бизнесмен Уильям Лауд, мама Пэт Лауд — домо-

хозяйка и их «образцовые» дети. Сначала все шло хорошо: вилла из восьми комнат, бассейн, несколько автомашин. Лауды быстро привыкли к камерам и перестали их замечать. Телеоко сопровождало их повсюду: в школе, дома, в магазине, на прогулке, в Лувре, во время семейных сцен... Катастрофа разразилась, казалось, внезапно. Дела фабрики Лауда пошли хуже, и муж начал часто уезжать в командировки. Пэт узнала, что он изменяет ей, и подала на развод. В это время выяснилось, что старший сын Лаудов — гомосексуалист, связанный с тайным нью-йоркским миром ему подобных. Раскрылась любовная история дочери-школьницы. Семья распалась. Подобного рода телеэксперимент — исключение; он говорит лишь о возможностях документального искусства, а не о его практике.

Кинематограф и телевидение открывают небывалые возможности для наглядной фиксации происходящего. Кинохроника — это своеобразная летопись, возникающая одновременно с событием, наиболее точное свидетельство о нем. Вместе с тем хроникальные кадры — феномен искусства. Художественность возникает здесь за счет необычной природы, выразительной съемки, монтажа. Что касается типического характера, то в документальном кино он редкость, исключение. Чаще возникают типические ситуации, характер же прорисовывается контуром или вообще отсутствует.

Пьеса Р. Шнейдера (ГДР) «Нюрнбергский процесс» представляет собой выжимки стенографического отчета о процессе главных военных преступников, текст которого заполняет 42 пухлых тома. Процесс шел год, спектакль

идет один вечер. Из ста одиннадцати допрошенных свидетелей в пьесе фигурируют показания восьми; из двадцати одного обвиняемого автор выбрал пять. Это Геринг — циничный бандит; Кейтель — туловатый службист; Шпеер — умно ведущий свою защиту позер; Шахт — субъект столь же преуспевший в хитрости и позерстве; Шлейхер — примитивный юдофоб и сексуальный маньяк. Портретные характеристики даны штрихами, не в них дело. В центре действия (вернее, диалога) — механизмы нацистских преступлений.

Проблема первая — «техника легальности». Геринг выдвигает тезис (и защита поддерживает его): фашисты пришли к власти законным путем, получив парламентское большинство и чрезвычайные полномочия от рейхстага. Обвинение скрупулезно рассеивает этот миф: большинство нацисты получили лишь в коалиции с Немецкой национальной партией, которую тут же запретили. Борьба за власть внутри фашистской партии вылилась в физическое истребление соперников. Фашизм — это демагогия и террор.

Проблема вторая — «техника агрессии». Свидетель Рундштедт уверяет, что генералы были вне политики, они не ведали, что готовится нападение на соседние страны. Обвинение опять восстанавливает истину: документы и свидетельские показания говорят о полном единодушии фашистских заправил и главарей военщины. Завершается пьеса документальным анализом хозяйственной и идеологической подготовки войны. Как видим, драматург выступает в роли историка. Мне, говорит он, не нужны сценические метафоры. «Шифр бесполезен перед

лицом Освенцима». Цифры и факты здесь сильнее любой фантазии.

Между тем нередко их легко принять за фантазию, и первые документалисты были весьма озабочены этим обстоятельством. Впрочем, нынешние документалисты ее не боятся. Размахом событий теперь никого не удивишь, а вымысел, деформация выступают как необходимый прием интерпретации. Дело в том, что иной раз факты говорят сами за себя, а иногда нуждаются в том, чтобы за них было сказано решающее слово. Факты упрямы, но они и податливы. Обстоятельства возникновения накладывают свою печать на любой документ; вырванный из контекста эпохи, он молчит. Заговорить его заставляет историк или художник, и документ говорит на их языке, правдивом или лживом. Есть документальная правда, а есть и документальная ложь. В. И. Ленин подчеркивал, что «в области явлений общественных нет приема более распространенного и более несостоятельного, как выхватывание *отдельных* фактиков, игра в примеры... Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже»¹.

Характерно, что в арсенале средств идеологического воздействия на массы первое место у гитлеровцев занимало не игровое, а документальное кино, предоставлявшее более широкие возможности для манипуляции массовым сознанием. Актеров не нанимали; в тогдашней Германии хватало желающих принять участие в кровавом трагикомическом спектакле, именно-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 350.

вавшемся «построение нового порядка». В фильме «Триумф воли» (1934), посвященном Нюрнбергскому съезду гитлеровцев, нет ни одной специально сыгранной сцены. Весь фильм от начала до конца является монументальной буффонадой, поставленной по заранее продуманной шпаргалке и ловко снятой с применением новейшей кинематографической техники.

Время — безошибочный критерий истины. Время разрушает мифы и «очуждает» документ. В сценарии фильма «Триумф воли» есть место, которое, по замыслу авторов, символизирует единство немецкого народа, слепо идущего за своим фюрером: перекличка в строю. «Откуда ты родом?» — «Из Баварии!» — «А ты?» — «Из Кайзерштуля!» Затем все вместе: «Единый народ, единая империя, единый фюрер!» Сегодня жутко и нелепо выглядят ряды произносящих этот текст юношей, которые выстроились на Нюрнбергском стадионе перед отправкой на «трудовой фронт». Но еще более тягостное впечатление возникает, когда кинорежиссер Э. Лейзер (ФРГ) в монтажном фильме «Моя борьба» заставляет звучать эту перекличку на фоне иных документальных кадров: по Садовому кольцу в Москве летом 1944 года бредет бесконечная колонна немецких военнопленных. В документальность врывается нечто иное: два ряда документального материала, наложенные друг на друга, создают новый эффект. Это противоположный полюс художественной типологизации — «эффект очуждения».

Искусство не может обойтись без вымысла. Он так же необходим художественному творчеству, как и реальные факты. «Категория вымысла... есть одна из форм деятельности мыс-

ли, — отмечал В. Ф. Асмус. — Диалектическая функция этой формы состоит в том, что беспрестанно конструируются различные варианты мыслимых или возможных отношений бытия»¹. Художник может стремиться к тому, чтобы поверили в реальность его вымысла. Искусство вправе создавать «эффект присутствия», т. е. иллюзию чувственной достоверности изображаемого. При этом автор как бы уходит в сторону, а читатель (или зритель) оказывается в гуще изображаемых событий, как бы присутствует при их свершении.

Искусство прибегает и к иному, прямо противоположному приему — «эффекту очуждения». При этом в сторону отодвигается изображаемая действительность, автор показывает ее в необычном ракурсе, преувеличивая, заостряя, деформируя отдельные детали. В арсенале художественного очуждения — гипербола, гротеск, фантастика. Все это родилось вместе с искусством и проходит через всю его историю. Египетские сфинксы, крылатые быки Вавилона, фарс на театральных подмостках, фантастика в литературе — множество подобных явлений живет в самых разнообразных формах искусства. Первое теоретическое осмысление очуждения мы находим в эстетике немецкого романтизма. Согласно Новалису, поэзия нарушает привычное течение жизни; болезни, несчастья, странные происшествия, встречи действуют в известной мере подобным образом; задача поэзии состоит в том, чтобы «приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то

¹ Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 32.

же время знакомыми и притягательными...»¹.

Любое искусство условно; только в одном случае оно прячет свою условность, в другом — выставляет ее напоказ. Сила «эффекта присутствия» — в точной передаче жизненных ситуаций. Назначение «эффекта очуждения» — разбудить воображение.

В жизни сплошь и рядом возникают ситуации очуждения. Чтобы мужчина увидел в матери женщину, пишет Брехт, необходимо очуждение; оно наступает тогда, когда появляется отчим. Когда ученик видит, как его учителя притесняет судебный следователь, возникает очуждение: учитель вырван из привычной связи, где он кажется «большим», и теперь ученик видит его в других обстоятельствах, где он кажется «маленьким».

Искусство типизации, рождающее «эффект присутствия», Брехт называл сенсуалистическим. Искусство самого Брехта интеллектуально. Эстетическая эмоция здесь опосредствована мыслью, радостью понимания. Художник в данном случае видит свою задачу в том, чтобы не через жизнь героев и их психологию, а прямо и непосредственно привлечь внимание читателя к актуальной проблеме, заставить его задуматься и прийти к правильному выводу. Очуждение и решает эту задачу. Приглядимся к его структуре.

а) Шифр. Иносказание — традиционный прием искусства. Писатель говорит одно, а имеет в виду другое, подчас прямо противоположное.

«Рыжий» В. М. Шукшина — рассказ о мни-

¹ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 126.

мом героизме. Дорожное происшествие на Чуйском тракте. Грузовику разбили борт, его стукнула встречная машина, умышленно и мерзко, на полном ходу, не уступив положенной части шоссе. Что делает «рыжий» — потерпевший шофер? Он разворачивает свою трехтонку, мчится на бешеной скорости за хулиганом, настигает его, с трудом обходит и бьет своим правым бортом столь же хитро и мерзко, как перед этим поступили с ним. «Опять этот ужасный треск... Опять мимо пронеслось нечто темное, жуткое, обдав грохотом беды и смерти...» Рыжий останавливает машину, берет заводную ручку, он готов к драке, к убийству. К счастью, все обошлось: машина с висящим бортом не остановилась. Рассказчик, оказавшийся свидетелем инцидента, резюмирует: «Я очень уважал рыжего. С тех пор я нет-нет ловлю себя на том, что присматриваюсь к рыжим: какой-то это особенный народ, со своей какой-то затаенной, серьезной глубиной в душе... Очень они мне нравятся».

Не верьте словам рассказчика. Понимайте их в противоположном смысле, ведь он только что наглядно показал всю мерзость поведения своего героя. Ему страшно и больно, что возможно такое; он пишет о том, чего не должно быть, и, чтобы приковать к этому внимание, использует слова, противоположные смыслу происшедшего. Утверждая, отрицает; хваля, развенчивает.

б) Уплотнение. Иносказание может выступать как педосказанность. Элементарный вариант — отсутствие «конца», развязки действия. Намечен путь, но не описано его прохождение. Подчас автор оставляет героя на распутьи. Иногда на таком распутьи истолкований оставляют читателя (зрителя). Шифр становится неоднознач-

ным. Возникает так называемое открытое произведение. Открытое для сотворчества. Писатель берет в соавторы читателя, провоцируя его фантазию, открывая возможности для интерпретации и домысла. При этом ни одно из возможных толкований не является неоспоримым.

Языковед А. А. Потебня видел в многозначности «свойство поэтических произведений»¹. В XX веке соперничать с поэзией в этом плане начинает и проза. Критика спорит о смысле романа Ф. Кафки «Замок». О чем эта книга? Автор, пражский чиновник, жил в атмосфере распадавшейся империи Габсбургов, и роман, несомненно, воссоздает картину распада австро-венгерской бюрократии. Другие, однако, видят в этом произведении нечто большее — распад буржуазного общества вообще. Иной исследователь рьяно отрицает социальность романа, полагая, что книга передает лишь внутреннее смятение автора. А иной, подметив некоторые детали, уверяет, что Кафка мыслит религиозными символами. Фрейдист же вычитывает из книги символику психоанализа. Можно говорить о большей или меньшей степени вероятности того или иного толкования, но ни одно из них нельзя отвергнуть полностью. Роман Кафки можно сравнить с контурной картой: каждый в меру своих интересов, знаний, способностей, опыта должен заполнить предложенное автором схематическое изображение. Вдумчивый читатель обнаруживает в книге все новые и новые пласты. Недосказанность, уплотнение смысла сочетаются здесь с прямо противоположным приемом — избытком высказываний, уплотнением

¹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 545.

материала. Неустроенный быт, канцелярские нравы вырастают здесь до невиданных размеров, превращаясь в подлинную фантазмагорию.

Повторенье — мать ученья. Элементарный пример уплотнения материала — повтор в фольклоре. Посмотрим, как это выглядит в современном искусстве. В качестве примера возьмем грузинский телефильм «Футбол без мяча». Столь характерный для документального телевидения «эффект присутствия» сочетается здесь с выразительным очуждением. Нам демонстрируют монтаж из документальных телерепортажей о нескольких футбольных состязаниях. Демонстрируют так, что мы не видим мяча, на экране только фигуры, только лица участников игры, снятые в определенных ситуациях. Ситуации повторяются по нескольку раз. Вот варианты выхода на поле, начала игры. Лица нападающих, лица защитников. Подача, удар по воротам. Один, другой, третий. Мы видим, как берут и как пропускают мяч. Нарушение правил и взыскание судьи, реакция наказанного: один виновато соглашается, другой спорит, третий в озлоблении грозит кулаком. А вот травмы — бьют не по мячу, а по сопернику, ставят подножки, валят с ног. Пострадавшие, хромя, уходят с поля, иных уносят на носилках. В результате спорт предстает как изнурительная и опасная работа, требующая колоссального напряжения сил, доводящая до иступления. Мы видим обратную сторону футбола, так и не увидев мяча. Уплотнение устранило многоплановость изображения, все постороннее, отвлекающее (даже «главный герой» — мяч) убрано. Но то, на чем необходимо зафиксировать внимание, выделено крупным планом, повторено столько

раз, сколько нужно для того, чтобы усвоить суть дела.

Преувеличение, концентрация разнопорядкового материала открывает путь к нарушению логики, к смещению разных планов действительности. В фильме Федерико Феллини «8^{1/2}» на экране показаны различные пласты психики: восприятие реальности, воспоминания, прыжки фантазии, сознательные мечты и несознанные влечения. Все это так густо перемешано, что сначала трудно понять, о чем идет речь, а потом трудно остановиться на однозначном истолковании. Брехт в романе «Коммерческие дела господина Юлия Цезаря» сдвигает исторические эпохи. В романе два плана, слитые воедино: конкретно-исторический, римский, и условный, современный, напоминающий о Германии перед приходом к власти Гитлера. Настоящее постигается через прошлое и прошлое — через настоящее. Происходит «очуждение историей» и «очуждение истории».

И наконец, фантастика: безыскусная — в виде пародной сказки, рафинированная — в форме «научно-фантастической» прозы. Здесь воображение художника в поисках правды отказывается от правдоподобия и нагнетает одну за другой самые невероятные ситуации.

в) Прояснение, обретение смысла. В сказке происходят не только невозможные события. Есть в ней и жесткая логика развития реального действия. Нарушение правдоподобия в искусстве никогда не бывает абсолютным. Сдвинув перспективу, художник тотчас же прочерчивает новый горизонт. Любая игра идет по правилам. В любой фантазии есть своя правда, которая рано или поздно проявляет себя.

Исходный момент очуждения может быть парадоксален, абсурден, но дальнейшая динамика образа (вплоть до следующего скачка фантазии) должна разворачиваться строго последовательно, в соответствии с логикой возникшей ситуации. В рассказе А. Зегерс «Встреча в пути» Н. В. Гоголь, возвращающийся из Парижа на родину, назначает в Праге свидание Э. Т. А. Гофману. Они встречаются в кафе, где за одним из столиков сидит лихорадочно работающий литератор. Это... Ф. Кафка. Историческая перспектива сдвинута, прошлый век наложел на начало нынешнего. Но дальнейший ход событий разворачивается вполне логично. Происходит знакомство и обстоятельный разговор о литературном мастерстве всех трех присутствующих. Когда дело доходит до расставания и кельнер приносит счет, выясняется, что и царские рубли Гоголя потеряли цену, и прусские талеры Гофмана тоже не в ходу (действие происходит в 1920 году); за все расплачивается Кафка.

В Москве на Патриарших прудах появилась нечистая сила. Так начинается роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Но первая же жертва нечистой силы — литературный критик Берлиоз погибает в строгом соответствии с идеей детерминизма — под трамваем, предварительно поскользнувшись на мостовой, где некая Аннушка пролила подсолнечное масло. Да и сама эта смерть получает чисто житейское объяснение: сатане нужна московская квартира. По тем же мотивам квартирный сосед Берлиоза — директор театра Лиходеев в мгновение ока перебрасывается из своего дома на ялтинский пляж. Дальнейший стремительный бег событий содержит чередование полной чертовщины с тем, что

продиктовано логикой изображенной в романе жизни. Все три плана, в которых развивается действие, — современная Москва, древняя Иудея, фантастический мир Воланда — при желании можно свести к одному, четвертому, «логично» истолковать как горячечный бред поэта Ивана Бездомного, тронувшегося после того, как на его глазах погиб незадачливый критик, отрицавший реальность Иисуса Христа.

г) Вторичная наглядность. К созданию художественного образа можно идти двояким путем: либо отбирая и обобщая единичные впечатления, либо придавая наглядность абстрактной мысли. Типологизирующее искусство все чаще прибегает ко второй возможности. Абстрактный гегелевский «раб» («кнехт») становится под пером Германа Гессе мудрым магистром Кнехтом. Анна Зегерс заставляет Франца Кафку «платить по счетам» Гофмана и Гоголя. Картина наглядна, только наглядность эта принадлежит не жизни (в которой была бы невозможна встреча трех писателей), а мысли, и в этом смысле она вторична. Литературовед, формулируя подобную мысль, должен построить рассуждение о том, как Кафка усвоил наследие своих предшественников и что из этого вышло.

В фильме «8½» на экране вешают критика. Палачи в масках набрасывают на него петлю, которая неожиданно появилась в пустом просмотровом зале, где режиссер и критик мирно беседовали об искусстве. Что это значит? Это — лишь наглядное воплощение мысли, мелькнувшей в мозгу режиссера, которому критик до смерти надоел своими бессмысленными поучениями (что-то вроде «чтоб тебя повесили!»). Прием не нов и называется «материализация

метафоры». Смысл его в том, чтобы устранить словесный штамп, вернуть слову первоначальный смысл, наглядность. Ребенок, который понимает буквально слова взрослого, реализует метафору, от слова он переходит к изображению. Художник поступает как ребенок, заставляя при этом того, к кому он обращается, решать противоположную задачу: по изображению найти слово. Реализованная метафора — зримый шифр. Читатель (или зритель) должен снять наглядность, увидеть за ней мысль. Необходимое для этого умственное усилие воспитывает способность к ассоциациям, без которой не может жить творческий ум.

Теперь сопоставим то, что нам известно об очуждении, с некоторыми идеями из области эвристики. Мы выяснили (см. первую главу), что творческий процесс распадается на четыре этапа, два из которых (инкубация и озарение) — работа бессознательного. О бессознательном мы знаем еще очень мало.

Проблема бессознательного встала перед наукой в XVII веке. Дж. Локк отверг возможность неконтролируемой психической деятельности. По его утверждению, думать, что душа мыслит и человек не замечает этого, — значит одну личность превращать в две. Но уже Г. Лейбниц придерживался иного взгляда. Фактически именно с Лейбница берет начало философское учение о бессознательном. «...Есть тысячи признаков, говорящих за то, что в каждый момент в нас имеется бесконечное множество восприятий, но без сознания и рефлексии, т. е. имеются в самой душе изменения, которых мы не созна-

ем...»¹ — писал он, полемизируя с Локком. Бессознательное Лейбниц называл «малыми восприятиями» и считал, что именно они формируют наши привычки и вкусы — незаметный, но прочный фундамент психики.

Не контролируемое разумом мышление («темные представления») привлекало пристальное внимание И. Канта. Бессознательное — это «акушерка мыслей. Все акты рассудка и разума могут совершаться в темноте...»². Представьте себе, пишет Кант, музыканта, импровизирующего на органе и одновременно разговаривающего с человеком, стоящим подле него. Одно ошибочное движение, одна неверно взятая нота — и гармония нарушена. Но этого не происходит, хотя играющий и не знает, что он сделает в следующее мгновение, а сыграв пьесу, подчас не в состоянии записать ее нотными знаками.

Как проникнуть в сферу бессознательного? Уже в прошлом веке был указан такой путь, как изучение сновидений. «Сновидение — непроизвольное поэтическое творчество...» Подлинный поэт творит «как во сне». «Если поэту приходится раздумывать, что скажет его персонаж в конкретном случае — «да» или «нет», пусть он бросит его совсем...»³ В XX веке английский марксист К. Кодуэлл повторил мысли Жана Поля: «Так же как поэзию можно приравнять к сновидению, так же и творческий метод

¹ Лейбниц. Соч. В 4-х т. М., 1983, т. 2, с. 53.

² Kant I. Gesammelte Schriften, Berlin, 1923, Bd. XV, 1, S. 65.

³ Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 221.

поэта — к процессу возникновения образов сновидения»¹.

Значительное внимание сновидчеству было уделено в «Эстетике» Ф. Т. Фишера. Вчитываясь в его характеристику сновидений, можно обнаружить четыре структурных момента (о которых полвека спустя заговорил З. Фрейд в работе «Толкование сновидений»).

Прежде всего Фишер обращает внимание на «иероглифический язык» снов, их зашифрованность. Сон, действительно, поражает своей бессвязностью, абсурдностью, нагромождением нелепиц. Но за всем этим таится определенный смысл, до которого можно добраться, только зная ключ к шифру, к «иероглифам». Впоследствии Фрейд попытался объяснить абсурдную форму сновидений, «смещение» их смысла тем, что подсознание не обладает абсолютным господством во время сна. У выключенного сознания есть как бы свой представитель в сфере сна, некая промежуточная форма — «предсознание», хранитель запретов, своего рода цензура. Поэтому все подавленное сознанием, вытесненное в подсознание не может и во сне проявить себя полностью, ибо наталкивается на цензуру предсознания. Стремясь обойти эту цензуру, подсознание прибегает к иносказанию (подобно тому как обходят в жизни реальную цензуру: говорят одно, а подразумевают другое; и во сне мы видим одно, а речь идет о другом).

¹ Кудусла К. Иллюзия и действительность. М., 1969, с. 269. Советский психолог И. Вольперт находит определенное сходство между механизмами сна и художественного творчества (см.: Вольперт И. Сновидения в обычном сне и гипнозе. Л., 1966, с. 134).

Проникнуть в смысл сновидений трудно еще и потому, что во сне «дух говорит *только* в образах, и благодаря этому он не знает никаких отклонений от этого языка, никаких мыслей и устремлений, оторванных от наглядного изображения»¹. Сновтворчество изобразительно. Задача, возникающая при толковании сна, состоит в том, чтобы лишить сон пластичности, перевести его на язык абстрактных понятий.

И вот что еще отмечает Фишер. Во сне «своей природе дух противопоставляет другую, мнимую природу, он хочет быть деятельным, но он не распоряжается силами своего бодрствования, поэтому он использует промежутки времени, чтобы внутри развернуть себе театральные подмостки, где развлекается, как может»². У Фрейда это получило название «иллюзия правильности»; она объясняется стремлением придать абсурду хотя на миг видимость логической связности. Сновидение складывается не только из абсурдных моментов; психическая инстанция, выполняющая роль цензуры (предсознание), вмешивается в сновтворчество, пытается упорядочить его, внести некоторую ясность в сумятицу образов.

Наконец, четвертый момент, характеризующий, по Фишеру, сновидение, — «бесконечность предчувствия», неисчерпаемость возможных ис-

¹ *Vischer F. Th. Ästhetik. Teil 2. München, 1922, S. 394.* «Сон не терпит абстракции», — отмечает Фишер в специальной работе, посвященной сновидению (*Vischer F. Th. Der Traum. — In: Vischer F. Th. Altes und Neues. Stuttgart, 1881, S. 213*). Здесь же он задает риторический вопрос: «Как можно писать эстетику, не привлекая материал сновидений?»

² *Vischer F. Th. Ästhetik. Teil 2, S. 395.*

толкований. Об этом говорил и Фрейд: «...в сущности, нельзя быть никогда уверенным, что мы вполне истолковали сновидение: даже в том случае, когда толкование вполне удовлетворяет нас и, по-видимому, не имеет никаких пробелов, остается все же возможность, что то же самое сновидение имеет еще и другой смысл»¹. Это уже знакомое нам «уплотнение» — уплотнение смысла и уплотнение материала, прием очуждения, используемый в художественном творчестве.

Три предшествующих момента также совпадают с тем, что уже отмечалось относительно приемов очуждения. Совпадение этих структур заставляет задуматься, тем более что аналогичная структура известна и как совокупность приемов остроумия. Сновидение — это окно в мир бессознательного. Заглядывая в него, мы замечаем, что происходящая там работа удивительно напоминает художественное творчество. Отсюда напрашивается предположение: творчество в глубинах своих имеет эстетическую структуру.

Цель очуждения — пробудить воображение. Это именно то, в чем пугдается исследователь, бьющийся над решением теоретической (или конструкторской) задачи. «Надо на вещь, на соответствующую работу мысли... взглянуть непривычным взглядом, — говорил известный советский авиаконструктор А. Н. Туполев. — Надо взглянуть чужими глазами, подойти к ним по-новому, вырвавшись из привычного круга... Очень много решений, которые не давались, совершенно просто и естественно приходили после отпуска, в результате отчуждения от нор-

¹ Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1913, с. 233.

мальной колеи»¹. Как видим, Туполев употребляет здесь почти что новалисовские и брехтовские термины.

Психологи, изучающие творческий процесс, ищут средства, помогающие растормозить, стимулировать бессознательную психическую деятельность. Американский психолог А. Осборн предложил способ стимуляции творческого процесса, названный им «brain storming» — «мозговая атака» (буквально — «штурмующий мозг», «мозговая буря»). «Сейчас этот метод широко используется в крупных конструкторских бюро, лабораториях, научных центрах и т. д. Он заключается в том, что создается неприпущденная атмосфера общения и поиска, когда высказывается свободно и некритически ничем не ограниченный поток ассоциаций, представлений, идей, образов, т. е. рождаются предположения, по общему определению студентов, «в порядке бреда». Этот свободный поток высвобождает подсознательные ассоциации, которые как бы готовят мозаику оригинального решения... Конечно, при этом удачные решения встречаются редко, но ведь в каждом творческом акте «изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды», как сказал В. Маяковский»².

Типологизирующее искусство с его свободной игрой ассоциаций, парадоксальным ходом мысли как бы специально предназначено играть роль стимулятора творческого воображения. Вот почему в наши дни оно приобретает такое зна-

¹ Цит. по: *Короленко Ц. П., Фролова Г. В.* Чудо воображения. Новосибирск, 1975, с. 64.

² Там же, с. 83—84.

ченне, такое распространение. И никак нельзя согласиться с попытками дискредитировать все, что отходит от канонов типизации (см. критический разбор книги М. А. Лифшица «В мире эстетики» (М., 1985) в журнале «Философские науки», 1986, № 5).

3. Образ и миф

Специфика художественного образа представит перед нами гораздо ярче, если мы сопоставим его с другими формами мысли. Простейшая из них — миф. Для того чтобы правильно поставить вопрос о мифе, следует отрешиться от трех стереотипов мысли.

Стереотип языковой. По-русски «миф» — это прежде всего вымысел, несоответствие реальности, искажение фактов. К проблеме мифа как формы мышления¹ подобное словоупотребление отношения не имеет.

Стереотип историко-литературный. Миф — повествование о богах и героях. Эта древняя литературная форма дала название рассматриваемому нами феномену, но не тождественна с ним. Миф-повествование был порожден определенной формой мышления. Как литературная форма он ушел в прошлое, как форма мысли миф продолжает жить и влиять на литературный процесс, проявляясь по-разному в зависимости от конкретных исторических условий.

Стереотип политический. «Миф XX века» — библия фашистов. В те годы, когда Европе уг-

¹ Термин «мышление» берется здесь в предельно широком смысле, включающем и бессознательное.

рожала коричневая чума, и в последующие годы широкое распространение получило понимание мифа как современного стадного сознания. В этом плане фашисты возвеличивали миф, а антифашисты развенчивали его. (Автор настоящей книги одно время разделял аналогичную узкую концепцию мифа только как стадного сознания. Знакомство с классическими работами — отечественными и зарубежными — открыло ему глаза, показало, что возможно более содержательное понимание мифа.)

В домарксистской философии наиболее фундаментальную теорию мифа разработал Шеллинг. Мифология для Шеллинга — необходимый этап сознания человечества, состояние своеобразной «слепоты». Хотя слепой не видит солнца, оно греет его. Таким образом, мифология — это только путь к истине, а не сама истина, которая, по Шеллингу, дается лишь в христианском откровении, завершающем мифологический процесс, и является чем-то принципиально новым (Д. Штраус затем отнес и христианство к одному из видов мифологии, Л. Фейербах — охарактеризовал его как состояние отчуждения, а К. Маркс — вскрыл социальные корни этого феномена).

Согласно Шеллингу, мифология создается совокупным человечеством на определенном этапе его развития. Вот почему в мифах разных народов можно обнаружить общие мотивы, даже если эти народы не соприкасаются друг с другом, так что не может быть и речи о заимствованиях. Мифология возникает как индивидуальное сознание народа, когда оно выделяется из всеобщего сознания человечества. Нет народа без мифологии.

Основной принцип шеллингианства — тождество бытия и мышления — помогает понять природу мифологии. В мифе реальное и идеальное сливаются воедино, причем реальное преобладает. В анализе мифа, отмечал Шеллинг, надо исходить «не из знания, а из бытия человека»¹. К. Маркс писал: «Всякая мифология преодолевает, подчиняет и преобразовывает силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы»; при этом «под природой, — отмечал Маркс, — понимается все предметное, следовательно, включая и общество»².

В XX веке исчезает мифологическое отношение к окружающей природной среде: человек во многом господствует над ее стихиями; из госпожи она превращается в жертву человека. Но стихия социальных сил, обусловленных существованием буржуазного мира, продолжает господствовать над человеком, подчас даже в более жестких формах, чем ранее. И над своей собственной природой человек далеко не властелин. Этим и объясняется возможность существования мифомышления в наши дни.

Согласно А. Ф. Лосеву, «миф не есть бытие идеальное, но — *жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность...*»³. Когда древ-

¹ Schelling F. W. J. Sämtliche Werke, Bd. XI, S. 206.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 47, 48.

³ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 1930, с. 14. Заслуживает внимания следующая характеристика древнего мифа: «...миф был всем — мыслью, вещью, действием, существом, словом; он служил единственной формой мировосприятия...» (Фрейдсберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 227).

ний грек называл солнце Гелиосом, он действительно считал, что по небу в огненной колеснице движется живое божество, и в соответствии с этим представлением строил свое поведение (возносил молитвы, совершал жертвоприношения и т. д.). Миф — это образ, воспринимаемый как реальность, аффект, ставший поступком. В первобытном сознании восприятие, переживание и волевой импульс были слиты воедино (этологи сравнивают это с состоянием толпы при крике «Пожар!»). У современного человека подобные психологические акты в достаточной степени дифференцированы; миф — состояние духа, их объединяющее.

Все реалии мифа имеют не познавательный, а поведенческий характер. В человеческом поступке действительно сливаются идеальное и реальное, осуществляется их взаимный переход. Миф — не столько образ сознания, сколько образ действия. Хотя в мифе откладываются первые крупницы знания, в целом это не познавательная модель мира. Как форма знания миф сегодня абсолютно архаичен, как повеление к действию он не исчерпал свои возможности.

Каковы еще признаки мифа, кроме отмеченного главного — слияния мысли и действия? Следует отметить бессознательный, спонтанный характер мифомышления. Ф. Инцше сравнивал миф с музыкой. К. Леви-Строс полагает, что это нечто среднее между музыкой и связной речью, лежащее за пределами сознательного восприятия. Это не значит, что в мифологеме нет никакого смысла, просто такой смысл невозможно передать немифологическими средствами.

Еще один характерный признак мифа — синкретизм, нерасчлененность мысли. Мифомыш-

ление не проводит строгого различия между объектом и субъектом. Отсюда отождествление себя с другими. Абориген Новой Гвинеи, отправляясь на охоту, не призывает на помощь своих предков, он отождествляет себя с ними. Чтобы быть удачливым в делах любви, мужчина дает себе имя Марай, тайное имя Луны. В мифе Луна — неотразимый мужчина, и, принимая имя Марай, любовник уверен, что стал Луной.

Рудименты мифомышления проявляются в поведении современного человека, когда он переживает и реализует свою пациональную принадлежность, отождествляя себя с другими, такими же, как он. Это общественно необходимый вариант мифологического сознания, до сих пор себя не изживший. Мифомышление, трансформировавшись, живет и в историческом сознании, в чувстве сопричастности ушедшим поколениям.

Миф не знает различия между естественным и сверхъестественным. Для него существует одна абсолютная реальность. Немецкий философ Э. Кассирер писал: «Колдун, появляющийся в маске бога или демона, не только подражает богу или демону, но и принимает его природу, превращается в него, сливается с ним. Здесь нет *просто* изображения, представительства, нет и представления, ничто не «подразумевается», кроме того, что действительно осуществляется. Когда в ходе развития мифологического мировоззрения такое разделение наступает, появляется специфически *религиозное* сознание»¹.

¹ Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt, 1982, S. 175.

Миф равнодушен к противоречию. Отсюда французский социолог Л. Леви-Брюль вывел формулу: «дологическое мышление». О. М. Фрейд-денберг уточнила: «доформальнологическое». В мифе есть своя логика, разрешающая противоположные высказывания (таков, например, тезис о единстве противоречивых ипостасей божества). Антитеза мифа — рассудочное понятие (и формальная логика с ее запретом противоречия). Диалектика, включающая противоречие в систему знания, дает научное обоснование идеи тождества противоположностей. Формальная логика — отрицание мифа, диалектика — отрицание отрицания.

И еще одно важное обстоятельство: признание мифа в качестве жизненно важного ориентира поведения, принятие его на веру и к исполнению. Миф в чистом виде не может служить мировоззрением (оно ведь требует дистанции по отношению к миру, чтобы «взирать» на него, чего нет в мифе). Но миф может замещать мировоззрение, побуждая к действию без рассуждения. Миф — это запрет или императив.

Итак, миф характеризуется четырьмя признаками: 1) слиянием реального и идеального; 2) бессознательным уровнем мышления; 3) синкретизмом восприятия; 4) императивностью мысли.

Как относится миф к личности? На первый взгляд они исключают друг друга. В древнем мире индивид был растворен в общине. Поэтому в древних мифах личностное начало приглушено. Но почему романтики, боготворившие личность, проявляли живой интерес к мифу? Видимо, могут быть разные типы мифомышления, подобно тому как помимо коллективного

бессознательного существует и неосознанный индивидуальный мир. А. Ф. Лосев утверждает: *«Всякая живая личность есть так или иначе миф...»*¹ Целью его труда «Диалектика мифа» является исследование именно этой стороны дела. Действительно, одна из высших духовных потенций личности — любовь в ее духовной ипостаси — представляет собой вариант мифологического сознания. Пример из «Диалектики мифа»: девушка влюблена в военного; стоило ему оставить службу, снять форму, как чувству пришел конец — миф исчез. У лермонтовской княжны Мери наоборот: когда она увидела Грушницкого в эполетах, пропал заинтересовавший ее и придуманный ею ореол мученичества: она считала юношу не юнкером, а разжалованным.

Отметим далее, что миф представляет собой чисто формальную структуру, содержание которой зависит от многих обстоятельств. Миф может быть высоким, гуманистическим, а может быть и низменным, враждебным человеку. Немецкий исследователь Г. Блюменберг сводит содержание мифа к двум полярным категориям: «террор» и «поэзия». В первом случае миф представляет собой «пассивность демонической скованности», во втором — это «необузданность антропоморфного освоения мира и теоморфного возвышения человека»². Данная антитеза справедлива, только не следует забывать о метафорическом ее звучании. Низкий миф может обходиться без физического террора, подавляя личность духовно. А высокий миф, строго говоря,

¹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа, с. 90.

² Terror und Spiel. München, 1971, S. 13.

не обязательно является поэзией. В основе поэзии как вида искусства лежит принцип «игры». Играющий всегда пребывает в двух планах. Миф все свои реалии трактует буквально.

С развитием культуры миф сублимируется, возводится во все более высокую степень. Гегель в «Философии религии», проследив эволюцию представлений о божестве, показал, что они принимают все более антропоморфный и антропофильный характер, проникаются моральным содержанием. Таков образ Прометея — богоборца, обреченного на вечные муки за помощь людям; таков образ бога, который стал человеком и разделил его самую тяжелую судьбу, добровольно избрав мучительную казнь.

Возможна ли сегодня социально значимая «новая мифология»? К. Маркс иронизировал над «бандой незрелых студентов и преумнейших докторов», которые стремились заменить материалистическую базу социализма «современной мифологией с ее богинями справедливости, свободы, равенства и братства»¹.

XX век дал образец социального мифа, который обернулся трагедией для немецкого народа. На смену мифу фашистскому на Западе пришли другие, мирные «мифотеррористические» формы, но и они служат целям манипуляции массовым сознанием. Француз Р. Барт, специально исследовавший этот вопрос, пришел к следующему выводу: «...наше общество — преимущественная область мифологических значений»². Барт имеет в виду современное буржуазное общество,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 34, с. 234.

² Barthes R. Mythen des Alltags. Frankfurt/M., 1976, S. 124.

которое нуждается в магических формулах, формирующих сознание и поведение обывателя. Миф, по Барту, — своего рода метаязык, слова которого помимо прямого своего значения приобретают «сверхзначение», особый мировоззренческий смысл. Когда говорят: «Новый ситроен», речь идет не просто о новой машине; автомобиль — мифологический объект технической эры, предмет поклонения и образ эпохи, как готический собор в средние века. «Мозг Эйнштейна» — формула, выражающая веру во всемогущество науки («Вселенная — сейф, к которому человечество ищет шифр. Эйнштейн его почти обнаружил. В этом состоит эйнштейновский миф»). Антагонистическое общество не может обходиться без подобного рода стереотипов массового сознания.

А традиционная мифология? Исчерпала ли она свои возможности? Думается, что еще нет. Веками воспитанное гармоническое отношение к природе, к семье, к труду, к родине обогащает мировоззрение, построенное на научных данных. Тяга к лучшим народным традициям стала сегодня повсеместным явлением мировой культуры.

Миф — форма мысли, так же свойственная человеку, как и другие ее формы. Погруженность мифа в бытие делает его незаменимой формой мысли. Разрушение мифа ведет не к победе рациональности, а к утверждению другого мифа. Когда на смену высокому мифу приходит низкий, это — беда: цивилизация идет вперед, но культура распадается. Повесть Чингиза Айтматова «Белый пароход» рассказывает о том, как гибнет мальчик, носитель мифопоэтического сознания, и побеждает потребительский, «терро-

ристический» миф. Это происходит в жизни, описанной на страницах повести. Идеально (в душе отзывчивого читателя) торжествует высокий, традиционный миф.

Для современного писателя возможна не столько жизнь в мифе, сколько «работа над мифом», использование его в своих художественных целях. Томас Манн в романе «Иосиф и его братья» обрабатывает библейский сюжет, играет с мифом, облекая в древние одежды современные проблемы, и разве что машинистка, печатавшая текст, могла принять за реальность фантазию автора. Трансформация мифа в литературе неизбежна. Входя в литературное произведение, традиционный миф теряет первоначальный смысл и может становиться проекцией авторского замысла, зачастую полностью противоположного своим первоисточкам.

Вот две современные версии мифа о Сизифе. Герой рассказа Вс. Иванова «Сизиф, сын Эола» отставной солдат армии Александра Македонского, возвращающийся домой, видит на склоне горы добродушного великана с лицом, отмеченным «тем победным избытком дней, который встречается крайне редко и прежде всего указывает на необыкновенную силу и умелое и терпеливое расходование этой силы». Занят великан бессмысленной и изнурительной работой: он катит вверх огромную каменную глыбу, которая, достигнув вершины, срывается и падает вниз. Великан при этом находит время (по ночам) возделывать свой огород; хозяйство у него в порядке — прекрасное вино, достаточно еды, и он рад, что боги смиловались над ним: раньше ему приходилось трудиться в подземном царстве, во мраке и слякоти, а теперь он видит солнце. Сол-

дат зовет Сизифа с собой в Коринф, чтобы «грабить, убивать, насиловать и собирать сокровища». Но того не оторвать от привычного дела: лучше «вор-рочать навстречу ветру бесполезные камни, чем сеять быстро восходящее зло». Рассказ был написан в 1944 году в подмосковном Переделкине.

А за два года до этого в оккупированном немцами Париже вышла книга «Миф о Сизифе». Ее автор Альбер Камю ставил целью призвать соотечественников к борьбе с фашизмом. Камю писал о Сизифе — борце без надежды на успех. Сизиф крепче скалы. Его образ трагичен. Бунтующий пролетарий богов, Сизиф сознательно идет навстречу своим страданиям, и это дает ему победу: «Нет такой судьбы, которую цельзя было бы преодолеть презрением». Поэтому, заключает Камю, мы должны считать Сизифа счастливым человеком. Иванов создал образ труженика, Камю — бунтаря.

Если сравнить миф с другими формами мысли, возникнет следующая «лестница» (не простая, а винтовая, где каждая ступень — шаг вверх и в сторону):

1. Миф — бессознательный уровень мысли, где реальное сливается с идеальным.

2. Художественный образ — слияние реального и идеального приобретает условный характер, возникает двойственность ситуации, когда нечто есть и его нет (принцип «игры»).

3. Рассудочные формы — чувственный образ представляет собой в этом случае идеальный, сиюминутный слепок реальности, на основе которого конструируется абстрактное понятие как фиксация одной из ее сторон. Здесь достигается наибольшее удаление от мифа.

4. Разум — диалектическое понятие воссоздает из абстракций логическую конкретность на идеальном уровне.

5. Для высшей формы мысли единый термин не найден. Шеллинг говорил «дух». Гегель пользовался термином «идея», обозначая им совпадение понятия и объективности. Литературная и философская традиция донесла до нас слово «мудрость»; это — самокритика разума, постоянное движение вперед, преобразование человеком самого себя. Человеку, по определению («Homo sapiens»), свойственна мудрость. Философия есть любовь к мудрости. А высокая литература сродни философии. Именно в мудрости осуществляется единство теории и практики, синтез всех духовных потенций, всех форм мысли, совпадение истины, добра и красоты. Мудрость не отвергает мифа, она ценит его в той мере, в какой он причастен поэзии и нравственности. (Существенная оговорка: высокий миф — высокое искусство. И миф не сам по себе, а в составе мудрости, во взаимодействии с другими формами мысли — таковы условия включения мифомышления в современную культуру.)

4. Образ и понятие. Мудрость в искусстве

Традиционный взгляд на соотношение художественного образа и понятия фиксирует различие между ними по крайней мере по четырем пунктам.

1. Образ эмоционально насыщен. Понятие эмоционально нейтрально.

2. Образ несет печать индивидуальности. Понятие обезличено.

3. Образ очевиден и общедоступен. Понять понятие можно, только опираясь на знание.

4. Образ многозначен. Понятие не допускает разных толкований.

Все это в известных пределах верно и дает возможность провести границу между искусством и наукой. Но любая граница относительна. В данном случае речь идет о духовных феноменах, созданных на основе одного и того же материала — первичных чувственных данных, при помощи одной и той же конструирующей силы — воображения. Этим и объясняется возникающее порой сближение по методу (отмеченная выше типологизация) и неизбежное размывание границ между достигнутыми результатами.

Понятийные формы (рассудок, разум) в иерархии форм мышления поставлены нами после художественного образа. Это не означает превосходства рационального начала над художественным, а лишь говорит о большем удалении его от жизненной конкретности. К тому же в ряде искусств (литература, театр, кино) художественный макрообраз включает в себя элементы понятийного мышления; в свою очередь, понятие зачастую отягощено эстетическим материалом.

Различия между образом и понятием существуют, но они не абсолютны.

1. Рождение подлинного художественного образа действительно бывает связано с сильным переживанием. Но и процессы поиска и восприятия научного знания не лишены эмоций, в том числе эстетических. Еще в XVIII веке Ф. Хатчесон рассуждал «о красоте теорем» — именно

так назван один из разделов его «Исследования о происхождении наших идей красоты и добродетели» (ранее уже шла речь о его концепции).

2. Индивидуальность художественного образа бесспорна. Научный закон носит имя своего открывателя, но это только память о приоритете. Зачастую в открытии участвуют двое или несколько человек, порой работающих независимо друг от друга. Мы говорим о законе Бойля — Мариотта; ставится вопрос о тройственном авторстве теории относительности — Лоренца — Пуанкаре — Эйнштейна. Но едва ли кому придет в голову говорить о «Кавказском пленнике» Пушкина — Лермонтова — Толстого. Каждый из «пленников» — самостоятельное произведение, а теория относительности одна, три ее автора, лишь каждый по-своему, шли к одной цели, к единому описанию объективного процесса.

Так обстоит дело в естествознании. Иначе это выглядит в обществоведении, особенно когда речь идет не о констатации существующего положения, а об обнаружении противоборствующих тенденций развития. Революционная теория К. Маркса несет на себе неизгладимую печать личности ее создателя. Историческая наука также во многом зависит от личности исследователя. Русская история П. М. Карамзина, С. М. Соловьева, В. О. Ключевского — это три разных научных достижения. И серьезный недостаток многих наших коллективных трудов по отечественной и всемирной истории — их обезличенный характер.

3. Самоочевидность искусства. Широко распространено мнение, что в науке, для того чтобы быть на уровне современных требований, нужно

долго и упорно учиться; в искусстве же все как на ладони, здесь судьей может быть каждый. Чтобы понять заурядный вузовский учебник, надо по крайней мере иметь за плечами среднюю школу, но чаще всего требуется помощь квалифицированного преподавателя. А чтобы осмыслить рассказ или роман, достаточно их просто прочитать.

Но что значит «просто прочитать»? Для этого, как минимум, необходимо знание языка, на котором написано данное произведение. А если язык неизвестен, надо его изучить, хотя чаще всего в таких случаях прибегают к помощи квалифицированного переводчика, делающего текст доступным. «Кто хочет понять поэта, должен идти в страну поэта». Двустороннее Гёте имеет два смысла — прямой и иносказательный. Прямой: чтобы понять стихи, надо знать страну стихотворца, его народ, его традиции. Иносказательный: «страна поэта» — это мир искусства; кроме обычного языка, на котором говорят там, откуда родом поэт, существует еще язык, на котором говорит он сам. Каждый вид искусства, каждая эпоха искусства, каждый большой мастер создают свой собственный, специфический язык, причем в эволюции искусства отмечается тенденция к усложнению этого языка. В наши дни для прочтения литературного произведения иной раз нужна не просто способность к ассоциациям, но и солидное образование. Удивляться этому нет оснований: сложнее становится сама жизнь. В век науки в жизнь человека все решительнее вторгается мысль. Возрастает ее роль и в жизни искусства. Эстетическое переживание все чаще проходит через понимание, опосредствуется знанием.

Без знания «Феноменологии духа» Гегеля (хотя бы раздела «Господство и рабство») нельзя ухватить самую важную идею романа швейцарского писателя Германа Гессе «Игра в бисер». Напомним читателю ход гегелевских рассуждений. Для того чтобы деятельность людей давала плоды, необходима некая положительная связь, которая возникает в виде господства и подчинения. Тот, кто смел, кто не боится смерти, кто действует, рискуя жизнью, но не жертвуя достоинством, становится господином. Рабом становится человек, готовый трудиться, чтобы сохранить жизнь. Что происходит дальше? Раб трудится, создавая предметы потребления для господина, который в результате попадает в полную зависимость от него. Сознание раба поднимается над своим, первоначально низким, уровнем, он приходит к постижению того, что он существует не только для господина, но и для самого себя. В результате их отношения перевертываются: господин становится рабом раба, а раб — господином господина.

Г. Гессе подхватывает эту своего рода философскую притчу и дает ее продолжение. Герой его романа Кнехт (что по-немецки значит «раб», Гегель пользуется именно этим словом), выбившись из низов, становится магистром некоего «ордена игры» — воплощения культуры в рафинированном виде. Друг и антипод Кнехта Десиньори (по-итальянски — «из господ», в русских переводах упущена эта тонкость и дано немецкое прочтение — Дезиньори) целиком погружен в практическую деятельность. Мир Кнехта — надстройка над миром Десиньори, и сама по себе она существовать не может. В конце концов Кнехт понимает неполноценность своего

«бытия в культуре», невозможность существования культуры вне труда и, отказавшись от своего высокого сана, идет в услужение к Десиньори. Круг снова замыкается. Но и это не конец: заключение романа составляют три новеллы, где рассмотрены различные варианты ухода «раба» из мира труда, борьбы и страданий. Цепь взаимопревращений бесконечна — такова мысль и Гегеля, и Гессе.

Образ в подобном произведении искусства слит с понятием; фактически перед нами новая структура, где эстетическое начало равновелико началу интеллектуальному, — образ-понятие. Насладиться подобного рода искусством — значит изучить его. Переживание опосредствовано здесь пониманием. Само прокладывание дороги к смыслу становится эстетическим феноменом, актом сотворчества. Фильм надо смотреть не менее двух раз, книгу — перечитывать. Понимание отчасти затруднено, но мысль не может оторваться от прочитанного, а достигнутый результат усваивается прочно и надолго.

4. Непсчерпаемость образа и однозначность понятия. Дело, однако, в том, что диалектика, никогда не умирившая в науке, а последние два века все более себя проявляющая, требует от понятия иных потенций — «текучести», «гибкости», перехода в свою противоположность. С другой стороны, художник, желая быть понятым, порой высказывается весьма недвусмысленно. Возникает иной, чем у Гессе, вариант взаимодействия образа и понятия; никакого шифра, никаких ребусов, четкость в постановке проблемы, однозначность в ее решении.

Шведский режиссер И. Бергман, создавший ряд «зашифрованных» фильмов, над которыми

приходится ломать голову, как над решением сложной задачи, и о смысле которых можно лишь догадываться («Седьмая печать», «Молчание», «Персона» и др.), обратился затем к предельно ясным средствам выразительности: художественные образы стали выступать в роли чуть ли не иллюстраций понятийного мышления. В многосерийном телефильме «Сцены из супружеской жизни» (у нас был издан сценарий) Бергман ведет откровенный разговор об отношениях между мужчиной и женщиной. Все называется своими именами. Никаких умолчаний, недомолвок, двусмысленностей. Все в одном плане, обстоятельно, точно. Как в хорошем протоколе. Раскрывается история благополучной обеспеченной семьи, которая распадается, потому что в основе супружеских отношений не заложен был главный фундамент — взаимное чувство. Только пройдя мучительную школу самопознания и самовоспитания, герои обретают взаимную любовь. Автор комментирует каждый шаг, каждый поступок Юхана и Марианны; избегая дидактики, он создает убедительное обобщение, используя и образные и понятийные средства.

Художественная литература, философия, психология и медицина сливаются воедино в научно-художественных повестях М. М. Зощенко. «На что похоже наше сочинение? — задавал вопрос автор повести «Возвращенная молодость» и отвечал: — Наша повесть па этот раз мало похожа на обычные литературные вещицы. С одной стороны, это сочинение также можно пазвать художественным... Но только с одной стороны. А с другой стороны, паша книга — нечто совершенно иное. Это такое, что ли, паучное

сочинение, научный труд, изложенный, правда, простым, отчасти бестолковым, бытовым языком, доступным, в силу знакомых сочетаний, самым разнообразным слоям населения».

«Возвращенная молодость» — рассказ о том, как управлять своим здоровьем, как «собственными руками» делать долгую и плодотворную жизнь. Сама повесть занимает менее половины книги и содержит как бы «постановку проблемы»; ее задача — привлечь внимание к проблеме, которая по существу своему рассматривается в «комментариях». Можно, конечно, прочесть только саму повесть и получить эстетическое удовольствие от прозы Зощенко, подобное тому, какое дают его рассказы. Но можно (и нужно) проникнуть в глубинный пласт произведения, прочесть (и продумать) «комментарии», которые, строго говоря, вовсе и не комментарии, а изложение фактов, размышления и выводы по волнующим автора вопросам. Выход в свет «Возвращенной молодости» вызвал оживленную полемику. Перелистывая пожелтевшие подшивки «Литературной газеты» и «Литературного Ленинграда», наталкиваешься на самые различные оценки повести. Спорили не только литераторы, но и ученые: медики, психологи, физиологи. В целом вердикт ученого мира был недвусмысленным: М. М. Зощенко начал получать повестки на ученые заседания в Институт мозга, а И. П. Павлов стал приглашать его на свои «среды». Ученые разговаривали с писателем на равных.

Повесть «Перед восходом солнца» тоже написана в научно-художественном жанре. Вместе с «Возвращенной молодостью» она образует своеобразную дилогию. Только теперь речь идет не

о физиологии, а о бессознательных процессах психики. В архиве М. М. Зощенко сохранилось письмо, в котором он дает следующую оценку своему произведению: «Помимо художественного описания жизни в книгу включена научная тема об условных рефлексах И. П. Павлова. Эта теория проверена в основном на животных. Мне удалось собрать материал, доказывающий полезную применимость ее к человеческой жизни». С повестью в рукописи ознакомился академик А. Д. Сперанский, полностью одоббивший ее и рекомендовавший к опубликованию.

Расширение сферы эстетических отношений приводит искусство в непосредственное соприкосновение с наукой. В результате возникают некоторые промежуточные формы, претендующие в равной мере на принадлежность и к художественному творчеству, и к гуманитарному научному знанию. Здесь эмоциональное, эстетическое воздействие опирается на научное знание, а последнее приобретает и закрепляется средствами искусства. Тем самым образ сливается с понятием. Но речь в данном случае идет только о гуманитарном знании.

Что касается естествознания, то тут дело обстоит сложнее. Изучаемые объекты, методы получения и передачи знаний здесь иные. И тем не менее современный мыслящий натуралист тянется к художественной культуре. Он ищет в ней не только стимулы к ассоциативному мышлению, к творчеству, но и нечто большее. Об этом поведал в интервью с журналом «Знание — сила» академик Н. Н. Моисеев. Он рассказал об удручающих перспективах, которые ожидают человечество в ближайшие две-три сотни лет, если сохранятся основные технологические осо-

бенности современного производства. Речь идет о загрязнении среды обитания и истощении жизненно важных ресурсов. Подобного рода мрачные прогнозы сегодня уже не новость и не редкость; интересны, однако, те меры, которые предлагает принять математик. Об остановке научно-технического прогресса и речи быть не может; речь идет лишь о неизбежных коррективах в соответствии с тем, что действительно нужно человеку и человечеству. Для выяснения этого необходимы усилия гуманитарных наук и художественной литературы. К составлению «сценариев развития» следует привлекать философов, историков, писателей и поэтов.

Почему математик взывает к поэтам? Чем могут помочь ученые-гуманитарии и художники слова представителям точного знания? Ответ прост и в то же время сложен — мудрость. Та самая мудрость, подчеркивает Н. Н. Моисеев, «которая необходима, чтобы понимать, когда силой нужно пользоваться, а когда лучше воздержаться. Та самая, которой нам, в наших попытках промоделировать на «железных машинах» грядущее развитие мира, не хватает, может быть, больше, чем «специальных» математических, естественнонаучных и даже общественно-научных знаний. А при нынешней силе человечества без такой мудрости ему не обойтись»¹.

Искусство, как и философия, — носитель мудрости, заключающей в себе идеал.

Художник мыслит категориями эстетики. Высшая из них — идеал. На уровне типического искусство проникает в сущность сущего (это —

¹ Знание — сила, 1981, № 11, с. 44.

задача рассудка и разума), на уровне идеала формирует должное (это уже мудрость). В первом случае перед нами только анализ; он может быть блистательным, но его недостаточно для того, чтобы человек прочно стоял на земле. Человеку нужен духовный синтез, нужна мудрость.

О соотношении рассудка (ума), разума и мудрости хорошо сказал Н. В. Гоголь: «Ум не есть высшая в нас способность. Его должность не больше, как полицейская: он может только привести в порядок и расставить по местам все то, что у нас уже есть. Он сам не двинется вперед, покуда не двинутся в нас все другие способности, от которых он умнеет... Разум есть несравненно высшая способность... Но и разум не дает полной возможности человеку стремиться вперед». Разум — обнаружение истины и покой духа, а покой обессиливает; вот почему ограничен и разум, вот почему «есть высшая еще способность; имя ей — мудрость...»¹ Мудрость — это самокритика разума, вечное движение вперед.

Известно, что Лев Толстой не любил Шекспира. Русский классик был несправедлив к великому драматургу, обвиняя его в художественной беспомощности. Но в одном он был прав: у Шекспира нет попытки сформулировать идеал. Шекспир — гениальный аналитик человеческой души, вторгающийся в ее глубины, до того писателям неведомые; что касается идеала, то он в лучшем случае лишь подразумевается.

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. В 7-ми т. М., 1978, т. 6, с. 231.

Аполлон Григорьев предъявлял подобные же претензии к Байрону: «Байрон есть поэтическое воплощение протеста, и в этом опять-таки его сила и его слабость: сила его в том, что протесту, вызываемому всегда более или менее несправдою, душа горячо сочувствует; слабость в том, что протест этот есть протест слепой, протест без идеала, протест сам по себе и сам от себя... протест против несправды без сознания правды»¹.

А «без сознания правды» нет полноты художественного творчества. Испанский философ и писатель Мигель де Унамуну в прологе к трем папидательным новеллам рассуждал о том, что в человеке является самым сокровенным, самым реальным. В хорошем литературном произведении, согласно Унамуну, личность предстает в трех ипостасях: как она есть в действительности, как она представляется себе самой, как ее видит другая личность. Есть, следовательно, три Хуана; если Хуан беседует с Томасом, то в разговоре участвуют шесть человек (ибо кроме реального Томаса есть также идеальный Томас Томаса и идеальный Томас Хуана). Именно таким, по мнению Унамуну, может быть высшее достижение психологической прозы. «Но я пойду несколько иным путем... — пишет он. — Я утверждаю, что кроме той личности, которая предстает, скажем, пред очи господ — если пред очи господ вообще предстает какая-либо личность, — кроме той личности, которая предстает перед другими, и той, которая предстает перед собой самой, есть еще и иная — та, которая хотела бы существовать. Именно та личность, ко-

¹ Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980, с. 79.

торая хотела бы существовать, и есть (в ней самой, в ее душе) настоящее творческое начало и настоящая реальная личность... Человек как активное побудительное начало — ведь существует только то, что активно действует, — это тот, кто желает быть или желает не быть, то есть творец. Только тот человек, которого мы могли бы назвать, пользуясь кантианской терминологией, ноуменальным, только носитель идеала и воли — идеи-воли или силы — должен жить в феноменальном, рациональном мире, в мире внешних проявлений...»¹

Величие русской литературной классики в том и состоит, что она отважилась на изображение «ноуменального» человека, носителя идеала, выступила с протестом против неправды с сознанием и воплощением правды. Выше речь шла о Татьяне Лариной. Рахметов Чернышевского, Алексей Карамазов Достоевского, Платон Каратаев Толстого, целая плеяда правдоискателей у Лескова... примеры можно умножить. Упомяну еще лишь один — документальный, взятый не только из русской литературы, но и из русской жизни.

В «Идиоте» Достоевского речь идет о некоем чудаке-благотворителе, неизменно провожавшем каждый арестантский этап из Москвы и снабжавшем осужденных необходимыми вещами. В «Былом и думах» Герцен называет его — это доктор Гааз, московский «святой доктор», — и рассказывает ряд трогательных историй о его деятельной любви к обездоленным. Выходец из Германии, участник войны с Наполеоном, Гааз

¹ Унамуно Мигель де. Назидательные новеллы. М.—Л., 1962, с. 112, 113—114.

окунулся в стихию русской народной жизни, сочетая с ее традиционной духовностью уроки немецкой классической философии.

«Доктор Гааз был преоригинальный чудак... Старый, худощавый, восковой старичок, в черном фраке, коротеньких панталонах, в черных шелковых чулках и башмаках с пряжками, казался только что вышедшим из какой-нибудь драмы XVIII столетия... Гааз ездил каждую неделю в этап на Воробьевы горы, когда отправляли ссыльных. В качестве доктора тюремных заведений он имел доступ к ним, он ездил их осматривать и всегда привозил с собой корзину всякой всячины, съестных припасов и разных лакомств — грецких орехов, пряников, апельсинов и яблок для жепщин». На памятнике Гаазу в Москве можно прочитать надпись: «Спешите делать добро!»

Истина всегда конкретна. К какому добру мы должны стремиться сегодня, что наполняет высшим смыслом наше бытие? Скажем об этом словами М. С. Горбачева из его ответа на письмо руководителя Международного института жизни М. Маруа: «Ф. Достоевский писал в свое время, а по историческим масштабам совсем недавно: «Тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить». Я бы не стал оспаривать эту формулу, по вдумайтесь, каким новым содержанием она наполняется в ядерный век. Я бы сказал, что в наше время стоит посвятить жизнь тому, чтобы спасти саму жизнь на Земле. Нет цели важнее.

Никогда раньше в истории человечества такая проблема не возникала. И вот она возникла грубо и зримо, с жестокой неумолимостью, в самой что ни на есть практической плоскости.

От нее никто не может отмахнуться, ибо она касается всех»¹. Искусства она касается в первую очередь, это высший его смысл сегодня.

Итак, мы подошли к проблеме связи художественного творчества с жизнью общества, к проблеме народности искусства.

¹ Правда, 1986, 15 марта.

Глава четвертая
ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА.
СОЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

1. Принцип народности

Искусство — общественное явление, одна из форм общественного сознания. Социальные условия оказывают влияние и на творчество художника, и на судьбу художественного произведения, в том числе и на восприятие его публикой. Перед нами сразу возникают три очевидных компонента художественной жизни: автор, произведение, публика. Взаимодействие между ними бесспорно.

К. Маркс отмечал роль произведения искусства в формировании публики: «Предмет искусства — то же самое происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»¹. Но и автор не просто порождает художественное произведение; он, в свою очередь, испытывает «обратное» воздействие со стороны им самим творимого. Швейцарский психолог К. Г. Юнг замечал: «Возникающее произведе-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 28.

ние — судьба поэта, и оно определяет его психологию. Не Гёте создает «Фауста», а духовные компоненты «Фауста» создают Гёте»¹. Что касается самого художественного произведения, то его судьба целиком зависит и от автора, и от публики. Оно живет только в общении с публикой, только для нее и благодаря ей: железная дорога, по которой никто не ездит, — всего лишь грудa металла, книга, которую никто не читает, — всего лишь кипa переплетенных листов бумаги.

Есть еще один компонент жизни искусства как общественного явления, роль которого непрерывно возрастает, — посредник. Это прежде всего организатор художественного творчества. Распространение художественных произведений, организация их «потребления» всегда были делом не столько их творцов, сколько умелых посредников, издававших и продававших книги, устранивших музеи и художественные выставки, концерты и театральные представления.

В древности и в средние века церковь и государство выступали в качестве заказчика, устанавливавшего также и определенные каноны творчества. Существование современных видов искусства, связанных с использованием сложной техники (кино, телевидение, архитектура), целиком зависит от промышленности и, следовательно, от тех, кто ею распоряжается.

В эпоху Просвещения появился новый тип посредника — интерпретатор художественного произведения, критик. Он вводит читателя (или зрителя) в курс дела, сообщает необходимые

¹ *Jung K. G. Psychologie und Dichtung. Gesammelte Werke. Bd. XV, S. 118.*

фактические данные, знакомит с особенностями художественной манеры автора. Критика «открывает» (а порой и «закрывает») художественное произведение, помогает увидеть его достоинства и недостатки. Так, Лессинг и Гердер убедили современников в том, что Шекспир вовсе не «варвар» (как утверждал Вольтер), а величайший трагик. Гердер открыл своим современникам глаза на фольклор как на полноценное художественное творчество. А В. Г. Белинский «поставил на место» поэта В. Г. Бенедиктова, которым поначалу безудержно увлекалась русская читающая публика.

В наши дни, когда художественный язык усложняется, широко образованный и тонко чувствующий комментатор становится необходимым участником жизни искусства. В западноевропейском театре есть традиция (к сожалению, у нас не привившаяся) помогать зрителю обдумать то, что он увидел на сцене. Предо мной — берлинская театральная программа. Действие пьесы Петера Вайса «Преследование и убийство Жана Поля Марата, сыгранное актерской труппой в больнице Шарантон под руководством господина де Сада» обозначено с документальной точностью: 13 июля 1808 года. В тот день, когда прошло 15 лет после убийства Марата, больные, содержащиеся в психиатрической лечебнице в Шарантоне (а среди них и вполне нормальные, но лишь неугодные наполеоновскому режиму), дали любопытный спектакль, посвященный этому трагическому событию. Три эпохи, рассмотренные сквозь призму сумасшедшего дома, накладываются друг на друга: 1793, 1808 годы и современность. Театральная программа комментирует каждую из них. Есть в ней

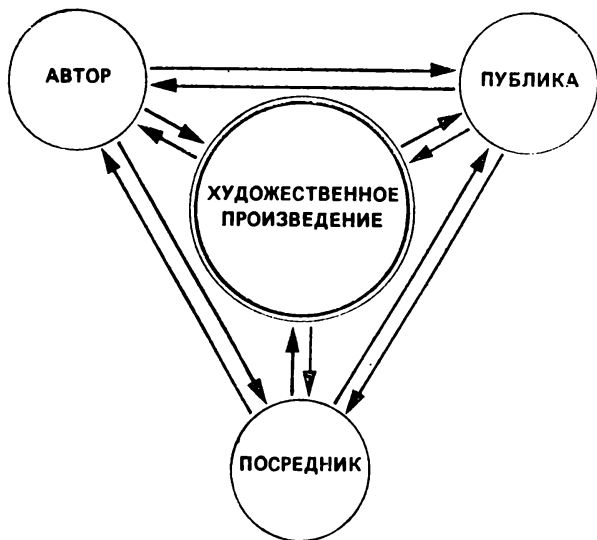
и периодизация французской революции, и характеристика наполеоновской диктатуры, и извительные аналогии с нынешней ситуацией в ФРГ. Зритель получает из программы сведения об авторе, о его политических убеждениях и эстетическом кредо, о замысле пьесы, о смысле ряда ее деталей. Здесь и отрывки из статей Марата, и яркий очерк о нем, и выразительная характеристика маркиза де Сада. Таковую программу сохраняют не просто как сувенир, а как литературное произведение.

Критика — весьма серьезный вид литературы. Помимо поясняющей функции есть у нее и другая, более ответственная — аналитическая. Критик — судья, причем в его задачу входит не только произнести приговор, но и дать обстоятельный и аргументированный разбор дела. В. Г. Белинский называл критику «движущейся эстетикой»; критика движется в рядах искусства, применяя общие положения к конкретным случаям и выводя из частного общее. Критик — переводчик с языка образов на язык понятий. Он — наполовину художник и наполовину мыслитель. Критик, обладающий даром проникновения в художественную ткань и обнаружения того, что подчас не видит в ней сам творец, нужен не только публике, но и автору. Гёте, начав работу над «Фаустом», просил Шиллера (в письме от 22 июня 1797 года) продумать известный тому замысел: «...как истый пророк перекажите мне мои сновидения и истолкуйте их»¹. Шиллер предсказал автору «Фауста» неизбежность слияния поэтического и философского на-

¹ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Leipzig, 1984, Bd. 1, S. 352.

чал, что впоследствии и было осуществлено Гёте.

Взаимодействие компонентов художественной жизни можно схематично представить следующим образом:



Как объединить все четыре компонента в единое, нерасторжимое органическое целое? Этот вопрос подводит нас к проблеме народности искусства. Данная проблема имеет несколько аспектов в соответствии с многозначностью термина «народ». Новейший четырехтомный Академический словарь русского языка указывает на четыре значения этого слова: 1) население страны; 2) нация; 3) трудовая масса населения; 4) люди вообще. Здесь для нас особенно важны

второе и третье значения. Они открывают следующие аспекты проблемы:

1. Народное творчество (художественное творчество трудовых масс).

2. Взаимодействие народа (трудовых масс населения) с высоким искусством.

3. Национальная самобытность искусства.

Первый аспект возник в связи с разделением труда в капиталистическом обществе. Здесь возникает профессиональное искусство, что стимулируется и высокой оплатой труда, и поощрением индивидуальных заслуг в этой области. Профессиональное искусство не уничтожило самостоятельного, народного творчества, но отодвинуло его на задний план. Эпоха Просвещения, гордившаяся своим демократизмом, не могла не проявлять интереса к искусству народных масс, роль которых в историческом процессе явственно проявилась уже в эпоху первых буржуазных революций. Начиная с середины XVIII века в Англии выходит ряд книг, посвященных народному искусству. Таков был трехтомный сборник Т. Перси «Памятники старины английской поэзии...» (1765). Известную роль в привлечении внимания к народной поэзии сыграла талантливая мистификация Дж. Макферсона, издавшего в 1762—1765 годах эпические поэмы, якобы сложенные шотландским бардом Оссианом. Книга получила всеевропейскую известность.

Под обаянием Оссиана находился и Гердер, проявивший уже в молодые годы интерес к искусству народа, среди которого он жил. А жил он тогда в Риге, слышал на праздниках латышские национальные песни, наблюдал народные обряды. Впоследствии Гердер выпустил поэтический сборник «Голоса народов в песнях» и дал

теоретическое объяснение народной поэзии. Он раскрыл подлинное значение сборника Перси, представлявшего собой антологию древней английской поэзии, показав, что дело не в архаичности представленных в нем песен, а в их народном происхождении. Гердер ввел понятие «народная песня», толкуя его в самом широком смысле. Сюда он относил и произведения глубокой старины, и современный фольклор, и любое стихотворение, доступное народу.

Термин «фольклор» появился в Англии в середине прошлого века и закрепился в ряде стран для обозначения не только литературного феномена, открытого Гердером, но и всего народного творчества. В России этим термином обозначается преимущественно устное народное творчество, как поэтическое, так и прозаическое. Образы, созданные народом, питают «большую» литературу во всех странах мира. Прометей, Геркулес, Фауст, Святогор, Миккула Селянинович, Василиса Премудрая — все это «образы, в создании которых гармонически сочетались рациона и интуицию, мысль и чувство. Такое сочетание возможно лишь при непосредственном участии создателя в творческой работе действительности, в борьбе за обновление жизни»¹.

Актуальная проблема эстетики фольклора — установление того, в какой мере, в каких жанрах он продолжает жить в современном обществе. Исчезают (или полностью исчезли) такие архаические его формы, как ритуальные заклинания, заговоры, уходит в прошлое героический эпос. Наряду с этим появляются и живут новые жанры фольклора — частушка и анекдот. (Воз-

¹ Горький А. М. О литературе. М., 1955, с. 733.

никновение русской частушки относится ко второй половине XIX века. Глеб Успенский впервые обратил внимание на это новое явление в фольклоре и ввел в литературу термин «частушка».)

Другой аспект проблемы народности искусства — степень его доступности широким массам, его роль в их воспитании. Воспитатель народа — культурный слой его, интеллигенция. Беда народу, который не преисполнен уважения к своей интеллигенции, не желает учиться у нее, и беда интеллигенции, оторванной от народа, не думающей о своей ответственности за его воспитание. Здесь недопустимы никакие крайности — ни презрение к народу, третирование его как «быдла», ни заискивание перед народом. Как правило, обе эти крайности совпадают: на словах заискивают, а в душе презирают. Здоровое отношение — любовь к народной стихии, как к матери: она дала тебе жизнь и возможность возмужать, но, возмужав, ты обязан заботиться о матери.

Немецкий фашизм требовал от искусства подлаживаться под «народный вкус». «Отныне и навсегда, — выкрикивал Гитлер в 1937 году, — будет закрыта дорога тем «произведениям искусства», которые сами по себе непонятны и нуждаются для оправдания своего существования в высокопарных комментариях». В молодости Гитлер собирался посвятить себя искусству. Он пытался поступить в Вейскую академию художеств, но дважды провалился на экзаменах: и по классу живописи, и по классу архитектуры. Достигнув власти, этот бездарный недоучка мстил миру образованности и интеллекта. Но дело заключалось не только в персоне фюрера.

Главное состояло в том, что пришедший к власти фашизм нуждался не в элитарных, а в стадных, примитивных идеологических формах, пригодных для оболванивания массы. «Пора избавиться от смехотворной идеи, что наша задача состоит в том, чтобы воспитать у народа понимание высокого искусства,— писал в 1933 году один из фашистских «искусствоведов».— Если мы даем штурмовым отрядам хорошую и по своему тексту, и по мелодии походную песню, мы делаем для немецкого искусства в тысячу раз больше, чем когда мы пытаемся приобщить сравнительно небольшую группу штурмовиков к скрипичному концерту Бетховена»¹.

Гитлеровцы любили разглагольствовать о «ясности» искусства. Все, что требует напряжения интеллекта, что отклоняется от регламентированных образцов,— «неясно» и подлежит искоренению. Фашизм есть ложь, изрекаемая бандитами, говорил Э. Хемингуэй. Ложь можно вдолбить в голову, но нельзя усвоить путем размышления. Поэтому гитлеровцы так ополчались против интеллекта. «Интеллектуализм — заклятый враг национал-социалистского мировоззрения. Это самый упорный противник, которого труднее всего схватить»²,— поучал один из гитлеровских «теоретиков». Фашизм признавал за обывателем «право на отдых». Обрушив на мозги зрителя очередную порцию пропаганды, ему тут же давали передохнуть, забыться. Причем развлекательные зрелища тоже выполняли определенную идеологическую функцию: уводили

¹ Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Hamburg, 1966, S. 23.

² Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Hamburg, 1966, S. 150.

от размышлений, от попыток самостоятельно ориентироваться в обстановке. Этим же целям служит и так называемое «массовое искусство» современного Запада: бездумное чтение, коммерческие фильмы, эстрадные шоу и т. д. и т. п.

Марксизму-ленинизму чуждо стремление примитивизировать искусство. Художник должен рассчитывать на встречу с думающей публикой, предполагать и у неразвитой аудитории серьезное намерение работать головой. В. И. Ленин неоднократно высказывал подобную мысль. В беседе с Кларой Цеткин он говорил: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими»¹. Эта цитата приводится нами по первой публикации русского текста, так как во все последующие издания вкралась ошибка: вместо «понято» печаталось: «понятно». Беседа велась по-немецки и сохранилась в немецкой записи, соответствующая фраза которой звучит в оригинале так: «Sie muss von diesen verstanden und geliebt werden».

Первым на ошибку в переводе обратил внимание В. В. Кожин². Л. М. Зак сравнила все имеющиеся переводы беседы Ленина с Кларой Цеткин и проследила историю возникновения ошибки³. Недавно к этой проблеме вернулся М. М. Кораллов. Сопоставив различные варианты перевода, он пришел, однако, к неожиданному выводу, что вопрос о правильности перевода

¹ Коммунист, 1924, № 27, с. 11.

² См.: Кожин В. Виды искусства, М., 1960, с. 128.

³ См.: Зак Л. М. Значение одной буквы.— История СССР. 1966, № 6, с. 221.

«в немалой степени схоластичен». По его мнению, «любой перевод, даже исполненный добротой, будет периодически вызывать нарекания и сомнения, будет стареть, как непременно стареют переводы литературы художественной и философской. Задача, следовательно, не в том, чтобы отмеченные места несовершенного перевода подменить формулами безупречными и окончательными. Речь идет о более плодотворном методе истолкования текста, который, освобождая от буквализма, приближал бы к сути документа...»¹.

Не соглашаясь с тем, что любой перевод будет «вызывать нарекания» и «стареть», все же следует присоединиться к призыву взглянуть на ленинский ход рассуждений по существу. Клара Цеткин передала не случайно оброненную фразу, а воспроизвела цепь ленинских мыслей, суть которых состояла в необходимости поднять культурный уровень народных масс. В. И. Ленин говорил о значении классического художественного наследия. «Что касается зрелищ, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение. Не надо при этом забывать, что наши рабочие и крестьяне несколько не напоминают римского люмпен-пролетариата... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее, великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое

¹ Кораллов М. М. По поводу «Воспоминаний о Ленине» Клары Цеткин. — Проблемы наследия в теории искусства. М., 1984, с. 78.

народное образование и воспитание»¹. Даже если бы неправильно переведенная фраза отсутствовала в тексте, смысл ленинских слов не вызывал бы сомнений: речь идет о приобщении народных масс к высокому искусству, к подлинной красоте (отнюдь не к пустому «экспериментаторству»). Сегодня, когда в стране ликвидирована неграмотность, когда среднее образование стало достоянием огромной массы трудящихся, эти ленинские указания можно считать выполненными. Искусство стало у нас достоянием народных масс. Оно понято народом и понятно ему. Миллионные тиражи произведений классиков — яркое тому свидетельство. Обеспечить высокий уровень духовной культуры народа — задача интеллигенции.

Вместе с тем интеллигенция должна помнить, что народ не просто ученик и воспитанник; он в равной степени учитель и воспитатель. Беда интеллигенции, взирающей на свой народ как на чужеродное тело, на котором можно паразитировать. Высокий смысл плодотворного направления современной прозы, которая получила не совсем удачное название «деревенской», состоит в поисках истоков духовной жизни, в прослеживании связей между интеллигенцией и народом, в утверждении необходимости воспитания интеллигенции в духе народной традиции, вне которой не может существовать культура.

Каждое проявление жизни, повторяющееся изо дня в день, из года в год, издавна было на Руси выражением своего рода творчества, протекавшего в определенном, традицией проло-

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 659—660.

женном русле, но, как и живая река, представавшего каждый раз в новом облике. И, размышляя об этом, понимаешь, как выходили из этой среды замечательные мастера народного водчества и других ремесел; где рождалась народная поэзия; откуда пришел Ломоносов, откуда черпали вдохновение Пушкин, Достоевский, Толстой, чья воплощенная в слове мудрость выражала собой и скрепляла народное целое.

«Деревенская проза» — явление, характерное не только для нашей литературы. Уже упоминавшийся западногерманский прозаик П. Хандке пазвал одно из своих произведений «Путями деревни». Название говорит само за себя: автор видит только один путь в будущее — путь возрождения традиционных устоев, традиционной нравственности, ведь именно этот смысл он вкладывает в понятие «деревня». Венгерский писатель Д. Чак в повести «Глемба» создал образ «народного умельца», у которого не только золотые руки, но и золотая голова; он все знает, все понимает. С Глембой дружат государственные деятели, ученые и деятели культуры, его слово для них закон.

Так перед нами возникает третий (и основной) аспект проблемы народности искусства, состоящий в том, что подлинное художественное творчество выражает глубинную суть народа.

Правда, подчас можно услышать: народ — это пустая абстракция, есть в стране население, люди определенных профессий, определенного возраста и т. п.

«Господа бога, того хотя бы на деревяшках изображают, а народ? У его даже изображения нету, а туда же — носятся с им, словно с чудо-

творной иконой! Я вот и в войне был, и к власти прикасался... а народу так и не видывал. Никогда! Нигде! Ты, что ли, народ, Митроха? Видел ты опять же одних только Ванек-Петек. Седни их повидал, завтра забыл». Рассуждает так некто Сenuшкин, персонаж романа Сергея Залыгина «После бури». Сenuшкин хотя и мужик мужиком, а к народу имеет отношение косвенное, смотрит на народ со стороны и не видит его. Это человек-пустышка. «Чужие поражения и проигрыши доставляли ему удовольствие. И даже смысл жизни».

Действие романа происходит после гражданской войны, после бури, разметавшей людей, перепутавшей судьбы, сломавшей старые устои. Новые устои только возникают, страна перешла к новой экономической политике, которая воспринимается многими как отказ от революционной борьбы, в головах царит сумятица. И перед читателем встает вереница людей, так или иначе утративших связь с народом. О народе рассуждать горазды, а проявить в поведении своем принадлежность к народу — не в состоянии.

Впрочем, есть человек, образ которого пребывает на заднем плане, но проходит через весь роман. Сестра милосердия Евгения Владимировна Ковалевская, «святая женщина», олицетворение высокой нравственности и долга; она покинула любимого человека, ставшего нэпманом, — так сильно ее отвращение к собственности и комфорту. При этом нет в ней ни капли резонерства. «Ради каждого из тех, кого она выхаживала в полевых лазаретах, в тифозных бараках, в лагерях военнопленных, она, не задумываясь, пожертвовала бы собственной жизнью,

но никогда не замечала в этом каких-либо признаков идеи. Поступок — это было для нее все и вся. Все другое ненужно, ничтожно и как бы даже оскорбительно». В ней мы чувствуем личность, она — частица тела и души народа.

Народ существует не сам по себе, а в жизни живых людей, личностей, таких, как героиня Залыгина. Их создает народ, и именно они составляют и сохраняют народное целое. При этом народ питает своими соками и более обширное, гигантское целое — человечество, которое в свою очередь живет только жизнью живых народов. Залыгин знает это и убеждает читателя в том, что «человечеству падо сохранить народы, опять-таки ради собственного сохранения, и нынешние культуры, и науки, и философии этому бы и должны служить...» Здесь главная мысль романа «После бури».

Перед нами возникает своеобразная триада, три «ступени» — личность, народ, человечество, подобные трем логическим категориям — единичное, особенное, всеобщее. История не совпадает с логикой, и не следует представлять ход исторического развития искусства как восхождение по указанным ступеням. Античность не знала понятия «личность», как не знала и понятия «человечество». Между тем такая этническая общность, как народ, складывается уже в древности. Развитые формы искусства всегда связаны с высоким уровнем народного самосознания.

Аполлон Григорьев писал, что «литература бывает народна в обширном смысле, когда она в своем *миросозерцании* отражает взгляд на жизнь, свойственный *всему* народу, определившийся только с большею точностью, полнотою

и, так сказать, художественностью в передовых его слоях...»¹.

Нация познает себя в художественном творчестве. В том и состоит одна из важнейших черт народности классического искусства, что его творения раскрывают сокровенную жизнь народной души. Воплощением народности в русском искусстве был и остается Пушкин. Он сам назвал свое творчество «эхом русского народа». Гоголь говорил, что «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа...»². Белинский любил повторять эти слова Гоголя. С них начал свою знаменитую пушкинскую речь Достоевский, который обрисовал духовный облик русского народа, отметив как наиболее характерную его черту «всемирную отзывчивость», т. е. способность к пониманию любой другой культуры, стремление к объединению всего человечества.

Народное не противостоит общечеловеческому. «Все народы потому только и образуют свою жизнь одну общий аккорд всемирно-исторической жизни человечества, что каждый из них представляет собою особенный звук в этом аккорде, ибо из совершенно одинаковых звуков не может выйти аккорд»³. Все дело в том, чтобы, сохраняя свою самобытность, не оставаться глухим к звучанию культуры другого народа, не

¹ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 399.

² Гоголь Н. В. Собр. соч. В 7-ми т., т. 6, с. 63. А. Григорьев высказался в том же духе: «...Пушкин — наше все... Пушкин — пока единственный полный очерк нашей народной личности...» (Григорьев А. Литературная критика, с. 166).

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7, с. 307.

считать свой народ избранным, предназначенным для некой исключительной цели, а другие народы только средством, материалом, необходимым для ее достижения. В конечном итоге народность любого искусства должна выступать как всемирная отзывчивость.

Как соотносятся народность искусства и его массовость? В 1982 году «Литературная газета» провела содержательное обсуждение этой проблемы. Было признано, что в идеале массовость и народность искусства должны совпадать, по мы еще далеки от такого идеала. Существует искусство народное, но не массовое, и массовое, но не народное. Народно только то искусство, которое помогает народу оставаться народом, осознавать себя народом и соответственно воспитывать себя. Размышление над материалами дискуссии подводит к новым вопросам. Следует ли «массовое искусство» считать общечеловеческим? Ведь, скажем, записи ансамбля «АББА» можно услышать и в Нью-Йорке, и под Астраханью, и на Нигере. Не объединяет ли людей их приверженность к такого рода музыке? Здесь возникает другой вопрос: можно ли толпу считать объединением? В толпе человек теряет свое лицо, свою неповторимую индивидуальность. Искусство воспитывает личность, «массовое искусство» разрушает ее; не случайно мы ставим это словосочетание в кавычки, ибо, строго говоря, речь идет о псевдоискусстве, которое нивелирует людей, превращает их в некое сборище, которым удобно манипулировать. Человечество не является таким сборищем. Как народ состоит из личностей, так человечество состоит из народов, сохраняющих свое индивидуальное лицо, понимающих и ценящих друг друга, но не от-

казывающихся от своей самобытности. Чем ярче выражено в искусстве национальное начало, тем больше в нем и подлинной общечеловечности. Массовое псевдоискусство — это мнимая общечеловечность.

Как возник и почему процветает феномен массового псевдоискусства? Безвкусица и неудачные образцы художественного творчества существовали во все времена. И сегодня граница между искусством и псевдоискусством далеко не всегда означает различие между немассовым и массовым. Иные элитарные формы содержат ту же пошлость и безвкусицу, что и формы, рассчитанные на массового потребителя. Но почему «хамство под аплодисменты», как иногда называют псевдоискусство, приобрело массовый характер? Дело в том, что хамить проще, чем быть вежливым. Вежливость — признак культуры, результат воспитания. Хамство возникает само собой, и прежде всего там, где нужно работать локтями, чтобы утвердить свое место под солнцем, и еще там, где пресыщенный человек не знает, куда себя деть. Псевдоискусство рассчитано на примитивный строй ума и души, на неразвитую психику. В обществе, где господствуют товарно-денежные отношения, художественный рынок наполняется тем, что находит спрос. Современная техника репродуцирования позволяет быстро размножать все то, что приносит доход. Помимо коммерческих соображений существуют и сугубо идеологические мотивы, заставляющие власть имущих думать не о воспитании массы, а об ее оболванивании, о манипулировании массовым сознанием. Псевдоискусство прекрасно выполняет эту функцию, потому его и внедряют.

Две оговорки. Разумеется, не все новое, завоевавшее популярность, есть обязательно «псевдо»; оно может быть подлинным искусством. Когда-то и Пушкина обвиняли в порче вкуса, хотя он-то и создавал подлинный вкус. В сомнительных случаях лучший способ проверки — время. Подлинное остается, а «псевдо» исчезает, заменяется новым суррогатом культуры.

Другая оговорка касается развлечений. Убуждать молодежь в том, что она должна танцевать мазурку, смешно (особенно учитывая размер наших квартир). Развлечения, зрелища, бесспорно, имеют право на существование, и они меняют свое лицо в соответствии со временем. Не следует только выдавать их за высокие образцы культуры.

И последнее. Исчезают ли национальные особенности художественного творчества? Возникает ли сегодня синтетическое мировое искусство? Гёте, например, предрекал возникновение мировой литературы. И в столице нашего государства давно функционирует Институт мировой литературы (ИМЛИ). Пророчество Гёте захватывает воображение, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что речь идет лишь о взаимном обогащении разноязычных литератур, о творческих контактах писателей, об их организационном единстве. Литература была и остается национальным достоянием. Языки пока не собираются сливаться. Что касается ИМЛИ, то там изучают именно национальные литературы в их взаимодействии, руководствуясь марксистским принципом историзма.

2. Принцип историзма

Принцип историзма означает рассмотрение предмета, во-первых, в его развитии и, во-вторых, с учетом конкретных условий того или иного этапа развития. Оба эти требования мы должны применять и к истории искусства.

Сразу же встает вопрос: а правомерно ли понятие развития в искусстве, существует ли художественный прогресс? Зачастую на этот вопрос отвечают отрицательно. Французский театральный режиссер Жан Виллар без обиняков заявляет: «В искусстве нет прогресса, не так ли?»¹ Аргументировать свою мысль ему представляется излишним. На память приходит известное высказывание: «Шекспир не является прогрессом сравнительно с Данте, а Гёте — сравнительно с Шекспиром...»² Это — слова Б. Кроче, итальянского философа XX века. Он рассуждает следующим образом. Искусство есть интуиция, интуиция есть индивидуальность, а индивидуальность не повторяется. Каждый индивид имеет свой художественный мир, и все такие миры несравнимы.

Конечно, художественное творчество во многом интуитивно, но нельзя на этом основании утверждать, что художественный мир индивида ни с чем не сравним и полностью автономен. Мы еще не можем похвастаться глубокими познаниями в области интуиции, но некоторые проблемы здесь уже решены. Известно, например, что интуиция при всем ее непосредствен-

¹ Виллар Ж. О театральной традиции. М., 1956, с. 59.

² Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920, с. 154.

ном характере базируется на предшествующем опыте индивида и рода, на напряженной работе мысли. Результаты интуитивного творчества познаваемы и, следовательно, сопоставимы. Однако, положив рядом «Гамлета» Шекспира и «Фауста» Гёте, мы все же окажемся в затруднении относительно того, какому из двух шедевров отдать предпочтение.

Отсюда возникает отрицание художественного прогресса. Говорят (и справедливо), что за последние два столетия человечество, несомненно, стало «умнее», его знания неизмеримо возросли, но оно отнюдь не стало талантливей, хотя и ничего не потеряло по части художественного таланта. Было бы странно, если бы кто-то начал доказывать, что искусство Пушкина выше искусства Шекспира или Расина. В то же время несомненно, что физика Эйнштейна выше, развитее, совершеннее физики Ньютона. Наскальные изображения, созданные в те времена, когда человек еще не знал железа, восхищают нас своим совершенством, и вряд ли художники «эры алюминия» возьмутся соперничать с древними рисовальщиками по части наблюдательности и умения передать наблюдаемое столь органично и такими простыми средствами.

Действительно, более поздняя научная теория всегда обнаруживает ограниченность, а подчас даже ложность ранней и менее разработанной теории. В истории же искусства не существует примеров того, чтобы творчество талантливого представителя одной эпохи отрицалось и отбрасывалось творчеством представителя другой, более поздней эпохи. Верно и то, что различные виды искусства в своем развитии достигают ино-

гда такой высоты, которая оказывается не под силу последующим поколениям, добивающимся затем лишь каких-то частичных успехов, но в целом уступающим по силе выражения тому, что было сделано ранее. Наконец, бесспорны необычайно быстрые, все возрастающие темпы развития науки и техники в новое время, особенно в наши дни, когда каждое последующее поколение подчас смотрит на своих отцов свысока, нисколько не превосходя их в художественном отношении.

Все это так, но это ни в коей мере не решает поставленной проблемы, поскольку речь здесь идет лишь о трудностях (да и то не обо всех), возникающих при ее обсуждении. Рассматривая отдельные виды искусства, взятые обособленно, мы иногда видим не прогресс, а регресс. Различные виды и жанры художественной деятельности исторически возникают, совершенствуются, достигают расцвета, а затем либо застывают, чтобы пережить новый подъем, либо клонятся к упадку, а подчас и полностью исчезают. К. Маркс обратил внимание на то, что в области художественного творчества «известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств»¹. Пластика, говорил один знаток искусства, либо оставалась греческой, либо шла назад. К. Маркс считал античную скульптуру, как и эпос, недостижимым образцом для современности. Расцвет народной эпической поэзии, отмечал он, необходимо связан с мифологической ступенью в развитии мышления; она не может существовать в эпоху, когда человек все больше утверждает свое господство над природой.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 47.

При анализе поступательного движения искусства не следует стремиться к установлению прямых, непосредственных связей его с экономикой. К. Маркс отмечал, что определенные периоды расцвета искусства не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества и что «вообще понятие прогресса не следует брать в его обычной абстрактности»¹. В абстрактной форме прогресс можно обнаружить лишь в той сфере, которая отвлекается от многообразия жизненного материала, т. е. в науке. Здесь действительно нет пути назад и каждая новая теория оказывается совершеннее, истиннее предыдущей.

Но если только мы взглянем хотя бы на то, к каким общественным результатам приводят те или иные научные открытия, то перед нами обнаружится весьма противоречивая картина. Умение дистиллировать алкоголь было бесспорным научным достижением, но какое разлагающее действие оно оказало на общество (вплоть до вымирания целых народностей)! До сих пор каждый новый источник энергии — это мощное средство развития производительных сил и в то же время новое, все более страшное средство уничтожения людей. Как известно, быстрое развитие атомной физики в середине нашего века объясняется прежде всего ее непосредственной связью с военным делом. Здесь есть над чем задуматься. В антагонистическом обществе приобретения часто связаны с потерями. Феодализм разрушил прекрасную культуру эллинов и древних римлян, но одновременно он уничтожил рабство. Просветительский взгляд на средние

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 46.

века как на шаг назад в истории человечества был оспорен еще в XVIII веке. Капитализм принес мучения миллионам тружеников, но он привел в движение могучие творческие силы, дремавшие в недрах общества, создал материальные и политические предпосылки для создания нового общественного строя.

Прогресс в любой области человеческой жизни, взятой как целое, во всех ее противоречивых взаимосвязях, нельзя представлять себе в виде прямой линии. Это скорее зигзагообразная спираль; здесь совершаются подчас попятные движения и происходит топтание на месте. Но в целом общество идет вперед; общий баланс приобретений и потерь всегда в конечном итоге оказывается в пользу человечества.

Прогресс, как известно, имеет своим критерием развитие производительных сил. Но производительные силы — это прежде всего люди; прогресс совершается в интересах людей, в интересах гуманизма. Причем речь идет не просто о всестороннем развитии человеческих способностей, но об использовании их на благо людей.

Однако можно ли говорить о прогрессе гуманизма в эпоху, когда оказались возможными Освенцим и Хиросима, военные зверства и тюремное одичание? Можно ли вообще говорить о прогрессе нравственности? Это сложный вопрос, но и здесь общий баланс приобретений и потерь оказывается в пользу человечества. Исчез кодекс рыцарской чести, войны теперь начинаются без предупреждения, но сама идея войны, лишаящая облагораживающих ее паслостей, ужасная в своей обнаженной сущности, встречает всеобщее осуждение. В древности ни-

кому не приходило в голову выступать против войны как таковой. Платон, мечтавший о единстве эллинов, осуждал междоусобную войну, но прославлял войны внешние. Антивоенная идея — порождение молодого буржуазного гуманизма. Эразм Роттердамский и Ш. Сеп-Пьер, Ж. Ж. Руссо и И. Кант писали о мире, но это были мечты одиночек. После каждого нового трактата о вечном мире вспыхивала новая, еще более истребительная война, которая воспринималась обществом как должное, в то время как на мирную пропаганду философов смотрели как на пустое разглагольствование. Только в наши дни идея борьбы за мир обрела под собой твердую почву. Сегодня это борьба за сохранение жизни на Земле.

Каждое явление так или иначе связано со своей противоположностью; взлету гуманизма, рожденному борьбой за новое общество, силы, уходящие с исторической арены, противопоставляют чудовищный антигуманизм, унижение и истребление людей. Капитализм умирает в судорогах, его предсмертная агония порождает отвратительные явления, которых не знало прошлое, но человечество умеет ныне оценивать подобные явления по достоинству и произнести над ними суровый приговор. Человечество стало человечнее, и это не может не отразиться в искусстве.

Искусство прогрессирует вместе с человеком. Люди расширяют границы подвластного им мира — мира природы, социальных отношений, мира мыслей и чувств, и это находит свое отражение в искусстве. Содержание искусства обогащается, в конечном итоге приобретения и здесь оказываются больше потерь. Если изобра-

жение бизона из Альтамирской пещеры сравнить с полотном иного абстракциониста, то такое сравнение будет явно не в пользу нашей современности. Но вывод будет иным, если мы сравним всю художественную продукцию палеолита с тем, что создал в этой области XX век. Наскальные рисунки поражают нас своей экспрессией, но как узок, примитивен мир подобного искусства! Это скорее мир животных — бизонов, саблезубых тигров, — чем человека. Искусство — мощный аккумулятор духовной культуры человечества, хранитель гуманизма.

Мы далеки от мысли ставить знак равенства между искусством и познанием. Это две самостоятельные сферы человеческой деятельности, совпадающие лишь частично (как тоже лишь частично совпадает искусство с моралью). Но с течением времени это совпадение расширяется, обретает новые формы. Увеличение познавательного потенциала искусства — бесспорный признак художественного прогресса.

Все это так, может возразить оппонент, развивается (совершенно бесспорно) познание, шествует вперед (что не столь очевидно) гуманизм, но и то и другое лишь косвенно связано с искусством. В художественном творчестве есть сферы, более или менее равнодушные как к знанию, так и к морали. Как быть с ними? Можно ли обнаружить всеобщий, характерный для всего искусства признак прогресса? Да, можно; в общей форме его можно охарактеризовать как расширение сферы эстетического. Непрерывно происходящее расширение мира искусства связано с тем, что человек раздвигает границы подвластной ему действительности. Первобытному человеку природа противостояла

как чуждая, неведомая, внушающая ужас стихия. Древний грек готов был помериться силами с природой, но эти схватки далеко не всегда кончались в его пользу, и не случайно мотив природы почти отсутствует в античном искусстве. По преданию, Петрарка был первым человеком, поднявшимся на гору с целью полюбоваться окрестным ландшафтом. Возникновение пейзажной живописи относится к еще более позднему времени. А в наши дни взору живописца открылась красота космоса. И в душу человеческую художник проникает все глубже и глубже, передавая сложнейшие ее состояния.

История искусства свидетельствует о появлении все новых и новых средств художественного освоения действительности. Возможно, что участь народного эпоса уготована и некоторым другим видам искусства, но на смену уходящему всегда появляется нечто новое, более плодотворное; в конечном итоге приобретения и здесь оказываются значительнее потерь. Искусство представляет собой систему различных видов и жанров, которая непрерывно расширяется и усложняется, вырабатывая средства для все более полного охвата действительности и адекватного ее отражения. Немалую роль играет здесь развитие науки и техники. Превращение живописи в самостоятельный вид искусства связано с открытием масляных красок. Усовершенствование музыкальных инструментов в XVIII веке открыло путь для возникновения симфонической музыки. Без современной электро- и фотопромышленности был бы невозможен кинематограф.

Можно говорить и о расширении сферы эстетических оценок. Локальные цивилизации древ-

ности и средних веков создавали ограниченные эстетические критерии, непримиримые к иным художественным принципам. Человек прошлого не понимал и не принимал ни своих предшественников, ни своих соседей. Римляне считали древних германцев «варварами». Арабы, завоевавшие Малую Азию и Северную Африку, с ожесточением уничтожали античные статуи: мусульманская религия запрещала изображение лица человека. Христианское средневековье отвергало и языческую древность, и мусульманский Восток. «Просвещенные» европейцы XVII века непонимающими глазами смотрели на шедевры Мексики и Бенгала, а у себя дома не замечали народного творчества. Конец XVIII века ознаменовался «открытием» эстетической ценности фольклора.

В свое время Пушкина упрекали в том, что он «портит» литературный язык, вводя в него слова и выражения, бытующие в народе. Поэту давались рекомендации, продиктованные искренней заботой о судьбах искусства, но способные вызвать у нас лишь улыбку. Конечно, и в наши дни жива художественная непримиримость и можно встретить людей, высокомерно относящихся к «примитивному» искусству, однако в целом развитый вкус сегодня позволяет наслаждаться не только всеми видами национального искусства, но и художественным творчеством других народов, других эпох.

Возрождение предприняло первую попытку если не синтеза, то диалога культур. Просветители и романтики пошли дальше по этому пути. Но только XX век начал решительно ломать перегородки непонимания. Научно-техническая революция, особенно современный ее этап, — это

время, когда возникает необходимость мыслить по-новому, это эпоха универсализма.

Универсализм не означает единообразия. Современная художественная культура едина и вместе с тем многообразна. Многообразие ее проявляется в существовании культур, порожденных различными условиями бытия той или иной социальной группы (класса, нации и т. д.). Проявлением ее единства служит готовность к диалогу, способность понять другого, усвоить его достижения. Искусство сегодня усваивает все наиболее ценное из многообразного наследия прошлого, вырабатывает, опираясь на традицию, некоторые новые принципы, не придавая им вместе с тем обязательного характера. В выработке многообразия и единства художественного языка и вкуса состоит главный критерий прогресса в искусстве.

Приглядимся теперь к художественной традиции, к этапам того пути, который прошло в своем развитии искусство. Тем самым мы попытаемся реализовать второе требование принципа историзма.

Искусство возникло вместе с человеком. Труд был решающим фактором антропогенеза, возникновения всех физических и духовных способностей человека. Только благодаря труду «человеческая рука достигла той высокой степени совершенства, на которой она смогла... вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»¹.

Самые древние из дошедших до нас памятников изобразительного искусства относятся к эпохе верхнего (позднего) палеолита (пример-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 488.

но 25—35 тысяч лет назад). К этому времени человек уже владел членораздельной речью, мог изготавливать орудия из камня и кости, жил первобытной общиной. Сохранились каменные статуэтки, так пазываемые палеолитические «вены» — женские фигуры с подчеркнутыми признаками пола, и наскальная живопись — выразительные изображения диких животных. Можно предположить, что тогда же возникли и первые зрелищные и музыкальные искусства: танцы, пантомимы, песни. Все это носило ритуальный характер, было связано с магическими обрядами, непосредственно включенными в трудовой процесс — охоту и рыболовство.

Пережитки первобытной магии вплоть до последнего времени можно было наблюдать у отсталых народов. Об этом рассказывают этнографы: «Индейцы Северной Америки верят, что, нарисовав чью-то фигуру на песке, золе или глине или приняв за человеческое тело какой-то предмет, а затем проткнув его острой палкой или нанеся ему какое-то другое повреждение, они причиняют соответствующий вред изображенному лицу. Например, когда индеец племени оджибвеев хочет навлечь на кого-то напасть, он изготавливает деревянное изображение своего врага и вгоняет в его голову (или сердце) иглу или выпускает в него стрелу в уверенности, что стоит игле или стреле пронзить куклу, как враг почувствует в этой части тела острую боль»¹. Подобие вещей воспринимается в магии как идентичность. То, что ранее говорилось о мифомышлении, целиком относится и к магии, выступающей как действенная, поведенческая сторо-

¹ Фрэзер Д. Золотая ветвь. М., 1980, с. 22—23.

на мифа. Предмет и его образ в мифе совпадают полностью; поэтому, строго говоря, мы имеем здесь дело не с искусством в нашем смысле слова, а с его предысторией. Первобытное искусство является таковым только для нас, лишенных магических представлений.

В эпоху неолита (примерно 8—3-е тысячелетие до н. э.) произошла своеобразная «художественная революция». В этот период от присвоения продуктов питания, доставляемых природой (охота, рыболовство, собирание), люди переходили к земледелию и скотоводству. Совершенствовались орудия труда, были изобретены колесо, лук и стрелы, возникло гончарное производство. А художники вдруг «разучились» рисовать: исчезают экспрессия и точность в изображении животных, рисунок становится условным и схематичным. Схематические формы искусства встречались и ранее, но теперь они господствуют. Исчерпывающего объяснения этому обстоятельству пока не дано. Историки искусства говорят об усложнении представлений человека: «Непосредственная яркость восприятия времен палеолита была утрачена, но в то же время первобытный человек этой новой эпохи научился более глубоко воспринимать действительность в ее взаимосвязях и многообразии. В искусстве нарастает схематизация изображений и одновременно повествовательная сложность, приводящая к попыткам передать действие, событие»¹.

¹ Всеобщая история искусств. В 6-ти т. М., 1956 т. 1, с. 31.

«Эта тенденция развития изобразительных форм от воспроизведения, имитации и осмысления живых, индивидуальных, естественных форм и конкретных сп-

Видимо, в эту эпоху возникают первые религиозные верования; мир теряет свою простоту, удваивается: наряду с видимой реальностью появляется некий сверхчувственный мир, полный сверхъестественных сил, духов, богов. Искусство по-прежнему включено в ритуал, но его произведения приобретают характер символов, знаков иной действительности, совсем несхожей с тем, что видит глаз.

К символическим формам тяготеет и искусство древневосточных деспотий (Египет, Двуречье). Загадочная фигура сфинкса — льва с головой человека является, по словам Гегеля, символом самого символизма. Здесь содержание доминирует над формой, которая ничего не говорит непосвященному и безмерно много тому, кто знает смысл этого изображения.

Культовым целям подчинено было зодчество — храмы и гробницы фараонов (к сооружению последних приступали сразу же после восшествия властителей на престол; первоначально это были гигантские пирамиды, затем сокрытые от посторонних глаз подземные усыпальницы). Религия накладывала свой отпечаток и на скульптуру, и на утварь, и на настенные росписи. Но по сравнению с предшествующей эпохой это был скачок вперед. Впервые в истории появились реалистически правдивые изображения людей, свидетельствующие о высоком мастерстве их творцов. С изобретением письменности возникла художественная литература: записи мифов и героический эпос. В целом искусство

туаций к явлениям общего порядка, к общей сухой схеме и в конечном счете к знаку прослеживается повсеместно» (*Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973, с. 182—183*).

Древнего Востока, отмеченное чертами монументальности, превышающей человеческую меру, и зашифрованной символики, вполне соответствовало породившему его застойному общественному строю — так называемому азиатскому способу производства. На Востоке единодержавие равного богу монарха опиралось на жесткую иерархическую пирамиду, основание которой составляли члены древней общины — не рабы, но и не свободные в нашем понимании земледельцы.

Иную картину являла собой Древняя Греция. Гегель называл античное искусство классическим. «...Классическое искусство стало воплощением идеала, соответствующим понятию, завершением царства красоты. Ничего более прекрасного быть не может и не будет»¹. Греки не задержались на ступени восточного деспотизма, при котором человек исчезает во всеобщей субстанции государства, и не достигли субъективизма христианской Европы, где личность отрывается от целого. Их уделом была гармония индивидуального и всеобщего, прекрасным воплощением которой стала греческая мифология, создавшая почву для пластики и поэзии.

«Однако,— замечал К. Маркс,— трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они все еще доставляют нам художественное наслаждение и в известном отношении признаются нормой и недостижимым образцом.

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т., т. 2, с. 231.

Взрослый человек не может снова стать ребенком, не впадая в детство. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизвести присущую ребенку правду?.. И почему историческое детство человечества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки»¹.

Для Маркса античность — детство человечества, для Гегеля — «воплощение идеала». Это два различных подхода: дети растут, а идеал — это предел роста. По Гегелю, все последующие за античностью художественные эпохи — путь вниз. Между тем марксизм рассматривает искусство как самостоятельный вид деятельности в системе разделения труда начиная только с эпохи Возрождения.

Общезвестна мысль Маркса о враждебности капитализма искусству. В основе этой враждебности лежит антигуманистическая сущность капиталистического способа производства, который хотя и освободил человека в значительной степени от подчинения природе, но сделал его «рабом других людей либо же рабом своей собственной подлости»². В обществе, построенном на товарно-денежных отношениях, никто не чувствует себя полноценным человеком, гармонической личностью. Рабочий изуродован эксплуа-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 48.

² Там же, т. 12, с. 4.

тацией, калечащим разделением труда, одуряющей работой на производстве, где он выступает в качестве придатка к машине. Капиталист — «раб собственной подлости» — смотрит на действительность только с одной, торгашеской, хищнической точки зрения, исключаящей возможность эстетического отношения к жизни. Вот почему буржуазный мир враждебен искусству. Он антигуманистичен, а следовательно, антихудожествен, антипоэтичен.

Однако если капитализм антиэстетичен, то почему в эпоху его подъема искусство не только не гибнет, но порой достигает значительного расцвета? Здесь нет ничего удивительного: капитализм создает не только свою опору, но и своих могильщиков; искусство принадлежит к их числу. Капитализм враждебен искусству, так же как и подлинное искусство враждебно капитализму; рожденное в условиях формирования буржуазного общества, искусство всем своим существом выражает протест против бесчеловечности капиталистических общественных отношений.

И все же как ни враждебен капитализм искусству, но погубить его он не в состоянии. Гибель искусства предрекал еще Гегель. В наши дни западная «антиэстетика» не устает повторять, что искусство дышит на ладан. Известный английский искусствовед Г. Рид в свое время даже назвал точную дату, когда уже никакой художественной деятельности не останется, — 1985 год. «Кино исчезнет, так как будет гораздо удобнее ту же программу смотреть по телевидению... И различные отрасли искусства, по крайней мере в традиционном смысле слова, исчезнут. Уже сейчас, в 1965 году, лишь очень

немногие люди читают книги для удовольствия, они лишь «пользуются» ими или «проглядывают» их (в дальнейшем будет происходить непрерывное увеличение иллюстративного материала и уменьшение текста). Лирика, которая и сегодня ограничивается узким кругом посвященных, больше не будет. И беллетристика, уже сегодня исчезающая форма литературы, постепенно вымрет, а писатели будут сочинять только сценарии для телепередач»¹. Однако ничего подобного не случилось, и нет оснований полагать, что это произойдет само собой в ближайшие годы.

Человечеству грозят многие беды, но духовное самооскудение — в последнюю очередь. Наоборот, об искусстве вспоминают люди науки, когда заходит речь о том, что человечество идет к тупику. Когда-то было сказано: «Красота спасет мир». И сегодня мы видим, что в борьбе за выживание человечества искусство играет далеко не последнюю роль.

3. Принцип партийности

«Новейшая философия так же партийна, как и две тысячи лет тому назад»², — писал В. И. Ленин в книге «Материализм и эмпириокритицизм». Уже в древности с момента своего возникновения и философия, и искусство стали ареной борьбы идей, в которой сталкивались различные социальные интересы, хотя осознание партийности как неопременного принципа духовной

¹ Unsere Welt, 1985. München, 1967, S. 227.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 380.

деятельности явилось завоеванием позднейшего времени.

В XVIII веке в Германии слово «партийность» означало «предвзятость»; назвать себя «беспартийным» значило подчеркнуть свою беспристрастность. Одно из первых исторических сочинений на немецком языке, увидевшее свет в 1700 году, называлось «Беспартийная история церкви и ересей». Это было страстное, партийное произведение, написанное в защиту свободной мысли, но автор хотел, чтобы его считали объективным, далеким от личных пристрастий. В пределах такого понимания термина оставался и Гёте, когда говорил Эккерману, что «чистые вечные истины природы возвышаются над партийным мнением»¹.

А между тем французская буржуазная революция по-иному поставила проблему партийности, придала другое значение этому слову, вложив в него политический смысл. Г. Форстер, немецкий якобинец, предпослал своим «Парижским очеркам» панегирик партийности: «...в наше время, при нынешних обстоятельствах, которые требуют смелых решений, беспартийности нет, быть не может и даже быть не должно. Партийность автора наши читатели, несомнен-

¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. М.—Л., 1934, с. 716. Новый перевод: «...чистая и вечная правда природы возвышается над пристрастным мнением» (Эккерман И. П. Разговоры с Гёте, с. 531). Кант в «Критике способности суждения» писал, что суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, «очень партийно» (*Kant I. Gesammelte Schriften*, Bd. V, S. 204). В последнем русском издании читаем: «очень пристрастно» (см.: Кант И. Соч. В 6-ти т., т. 5, с. 205). Переводчик правильно передал значение термина, но не сохранил его специфичности.

но, заметят сами, без того, чтобы нам всякий раз приходилось напоминать о ней»¹. Гегель, впитавший в себя дух времени, ставил вопрос уже более обобщенно, различая партийность объективную и субъективную: «По отношению к судьбе предполагается... что свою служебную обязанность он исполнял бы нелепо и плохо, если бы он не имел интереса, и притом даже исключительного интереса к праву, если бы это право он не ставил себе целью, и притом единственной целью, и если бы стал воздерживаться от вынесения приговора. Это требование к судье можно назвать *партийным отношением* к праву, и эту партийность обыкновенно очень хорошо умеют отличать от партийности *субъективной*»².

Марксизм-ленинизм наполнил понятие партийности классовым содержанием. Вся предшествующая история, отмечалось в «Манифесте Коммунистической партии», была историей борьбы классов. Свободный и раб, патриций и плебей, помещик и крепостной, мастер и подмастерье находились в вечном антагонизме, вели непрерывную борьбу, кончавшуюся революционным переустройством общества. В высшей степени революционную роль сыграла в истории буржуазия, устранившая в Европе феодальные отношения. Но буржуазия породила и своих могильщиков — крупное производство, которое не укладывается в узкие рамки частнособственнических отношений и создает материальную базу нового общества, и класс пролетариев, призванный построить общество без эксплуа-

¹ Немецкие демократы XVIII века. М., 1956, с. 354.

² Гегель. Энциклопедия философских наук, т. 3, с. 367.

тации человека человеком. Коммунистическая партия возглавила революционную борьбу пролетариата.

В работе В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» были сформулированы основные положения коммунистической партийности искусства. Показано, что нельзя жить в обществе и быть свободным от общества. Отмечалось, что пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, развить его и провести в жизнь.

«В чем же состоит этот принцип партийной литературы? — писал В. И. Ленин. — Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, не зависимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела... Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию... Мы далеки от мысли проповедовать какую-нибудь единообразную систему или решение задачи несколькими постановлениями. Нет, о схематизме в этой области всего менее может быть речь»¹.

Говоря о будущей партийной литературе пролетариата, Ленин подчеркивал: «Это будет сво-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 100—101, 102.

бодная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...»¹

Отметим в рассуждениях Ленина три обстоятельства.

Во-первых, мысль о вовлеченности искусства в общественную жизнь и классовую борьбу. Отрицание партийности — тоже своеобразная форма социальной заинтересованности. Призыв «встать над схваткой» — на деле молчаливая поддержка того, кто силен, кто господствует; поэтому «беспартийность всегда и везде была орудием и лозунгом буржуазии»².

Во-вторых, Ленин подчеркивает совпадение пролетарской партийности и интересов большинства трудящихся. Передовой класс выступает от имени всего общества и кровно заинтересован в объективной картине мира. Партийность пролетариата совпадает с общечеловечностью и объективностью.

В-третьих, Ленин решительно выступает против схематизма и упрощенного подхода к искусству, за обеспечение «простора мысли и фантазии, форме и содержанию», т. е. за учет всех специфических особенностей художественного творчества. Вовлеченность в социальное

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

² Там же, с. 118.

действие не должна препятствовать искусству быть искусством.

Подлинному искусству всегда приходилось преодолевать две крайности, два узких подхода к пониманию своих задач. Теория «искусства для искусства» («чистого искусства») хотя и приобретала иногда характер протеста против буржуазного стяжательства и рассудочного утилитаризма в искусстве, но чаще всего отражала стремление отгородиться от общества, нежелание откликаться на «злобу дня», на насущные интересы социальной жизни.

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

Эти слова А. С. Пушкина, не отражающие в целом его собственную эстетическую программу, вместе с тем четко выражают суть «искусства для искусства». В свое время такую позицию высмеял Ф. М. Достоевский. Представьте себе, писал он, ситуацию крайнего гражданского катаклизма, например Лиссабон после страшного землетрясения, постигшего город в XVIII веке и уничтожившего половину его жителей. Оставшиеся в живых обезумели от ужаса. И вот на следующий день выходит журнал, читатели думают найти в нем нечто касающееся их беды, а вместо этого обнаруживают на видном месте нечто вроде следующих стихов:

Шопот, робкое дыханье,
Грежи соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья...

Как приняли бы такое лиссабонцы? Скорее всего они казнили бы поэта всенародно, и не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что вместо трелей соловья они слышали под землей иные «трели» и видели колыхание не сонного ручья, а целого города.

Достоевский пронизировал и над другой крайностью — утилитаризмом в искусстве: «Была бы видна идея, была бы только видна цель, для которой произведение написано, — и довольно; а художественность дело пустое, третьестепенное, почти ненужное». Вот так думают утилитаристы. А так как произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели; мало того: более вредит делу, чем приносит пользы, то, стало быть, утилитаристы, не признавая художественности, сами же более всех вредят делу, а следовательно, идут прямо против самих себя, потому что они ищут не вреда, а пользы»¹.

В. И. Ленин решительно выступал против забвения художественности, против примитивного утилитаризма в искусстве. А. В. Луначарский, говоря однажды с Владимиром Ильичем о переводе на русский язык романа Апри Барбюса «Огонь», высказал при этом опасение, что при переводе книга много потеряет в художественности, сохранив, однако, «антивоенную зарядку». На это Ленин заметил: «Да, все это передать можно, но прежде всего в художественном произведении важна не эта обнаженная идея! Ведь это можно и просто передать в хорошей статье о книге Барбюса. В художествен-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30-ти т., т. 18, с. 79.

ном произведении важно то, что читатель не может сомневаться в правде изображенного»¹.

Нелепо и вздорно выглядели попытки непосредственно узреть выражение классовых интересов в том или ином художественном произведении, чем грешили наша эстетика и художественная критика в 20-е годы. Подобные промахи и ошибки получили удачное наименование — «вульгарная социология».

Приведем образчик вульгарно-социологического текста:

«Пушкин

В первой половине XIX века дворянство является господствующим классом в России; дворянская монархия подчиняет себе капиталистическое развитие и подавляет всякие попытки ослабления феодального гнета. Среднее дворянство, борясь против революционных тенденций буржуазии, одновременно стремится смягчить крепостные отношения в деревне, освободить крестьянина для промышленности, сделать его экономически зависимым от помещика. Выражением этой идеологии среднего дворянства в литературе была борьба и против феодальной оды и культов их церковно-славянских тем и языка и против буржуазной реалистической бытовой литературы. Представителем этой аристократической поэзии является Пушкин»².

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1965; т. 6, с. 276.

² Иоффе П. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933, с. 140. Вот еще один характерный пример: «...живя в одной и той же стране в одно и то же время, разные классы находятся в разных экономических условиях и имеют разное — и по содержанию, и по форме — искусство. Никаких общечеловеческих ценностей

Вульгарная социология не учитывала того, что искусство по сравнению с другими формами общественного сознания обладает сравнительно большей самостоятельностью и независимостью от экономического базиса общества. Оно может быть вовлечено в политическую жизнь, но нельзя каждое его явление непосредственно связывать с политикой и экономикой. И совсем недопустимо сводить творчество художника к выражению только идеологии той или иной социальной группировки. Социальная обусловленность творчества не означает классовой его ограниченности. Подлинный художник говорит от имени народа и человека. Пушкин является именно таким художником.

Глубоко ошибочной была теория Пролеткульта, провозглашавшая необходимость особой культуры, которую будто бы должен создать победивший рабочий класс, не считаясь с культурными достижениями прошлых лет. В. И. Ленин отвергал подобные взгляды как теоретически неверные и практически вредные. «Нужно взять, — настаивал он, — всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство»¹. Это ленинское требование логично вытекало из учения о двух культурах в классовом обществе. Завоевавший политиче-

в искусстве не было и нет; пока существует классовое расслоение общества, пока борьба классов есть основным законом сожителства разных человеческих коллективов, общечеловеческих «непреходящих» ценностей в искусстве и не будет» (*Шмит Ф. И. Искусство. Основные проблемы теории и истории. Л., 1925, с. 168*).

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 55.

скую власть пролетариат отнюдь не уничтожает предшествующую культуру. Пролетариат — борец за интересы всего человечества, наследник и хранитель всех ценностей, созданных человечеством на протяжении истории общества.

Опыт теоретических споров начала века по вопросам культуры и соответствующие ленинские идеи приобрели особое значение после второй мировой войны, когда в ряде стран возникли проблемы, аналогичные тем, которые обсуждались у нас в первые годы революции. Такова, в частности, проблема «ангажированного» (завербованного) искусства.

Иногда под «ангажированностью» художника понимается его четкая социальная позиция, и тогда это — практически синоним партийности. Однако гораздо чаще «ангажированность» противопоставляется марксистскому принципу партийности, и данное обстоятельство побуждает внести ясность в проблему.

Термин этот принадлежит Сартру. Свою работу «Что такое литература?» он начинает с того, что отмежевывается от коммунизма, заимствуя, впрочем, у марксистов аргументацию, направленную против «искусства для искусства». «Все знают,— пишет он,— что чистое искусство — это пустое искусство, что эстетический пуризм последнего столетия был лишь блистательным оборонительным маневром буржуазии...»¹ Сартр говорит от имени леворадикальной интеллигенции; его идеал — анархический, «перманентный» бунт против действительности: «...литература по своей сущности есть субъективность общества, находящегося в состоянии

¹ *Sartre J.-P. Was ist Literatur? Hamburg, 1958, S. 20.*

перманентной революции»¹. Надо отдать справедливость Сартру: он далек от отрицания художественности. Он говорит об эстетической радости, которая возникает как признак «совершенства произведения», возникает незаметно, попутно, по ходу дела: «...гармония слов, их красота, отточенность фразы влияют на переживания читателя так, что он не замечает этого, влияют как месса, как музыка, как танец»².

И тем не менее термин «ангажированное искусство» стал вскоре применяться как синоним «авангардизма», отрекающегося от эстетических ценностей классики. Преодо мною мюнхенский журнал изобразительного искусства «Тенденцен» — «журнал ангажированного искусства», как гласит редакционное пояснение. Репродукции говорят о лице журнала: абстрактная живопись осталась позади, преобладает социально окрашенный «новый реализм», современный вариант экспрессионизма. Комментируя одно из полотен — «Семейный портрет» Д. Кремера, журнал пишет, что об изображенных людях можно сказать «все, что угодно, только не то, что они «красивы» в общепринятом смысле. Античность и ее идеал они оставили далеко-далеко позади себя»³. Возразить против этого нельзя — на нас действительно смотрят окарпатуренные физиономии. Пожалеть о несостоявшемся факте искусства — можно.

Партийность художника может оказаться скрытой, стихийной, а может быть выраженной непосредственно и осознанной. Осознанию об-

¹ *Sartre J.-P.* Was ist Literatur? S. 98.

² *Ibid.*, S. 19.

³ *Tendenzen. Leitschrift für engagierte Kunst*, 1964, N 27, S. 10.

публичной позиции способствует мировоззрение художника. Определяющую роль в творчестве играет талант, прирожденный дар. Но талант можно развить, воспитать, направить по правильному, общественно значимому пути, а можно и погубить или извратить. Мировоззрение и определяет направление творчества.

Но тут возникает трудность. Чем объяснить, что художник, обладающий на первый взгляд не самым передовым мировоззрением, подчас достигает вершин, недоступных другим мастерам? Здесь не следует забывать, что мировоззрение художника значительно шире идеологической направленности его творчества. Идеология выражает отношение человека к окружающей социальной действительности, политические его взгляды в первую очередь. Мировоззрение охватывает широкий спектр философских, нравственных, научных и религиозных убеждений. Любая домарксистская идеология исторически ограничена, иллюзорна, превратна. Только марксизм создал передовую, научную идеологию, которая не могла быть порождена рабочим классом стихийно, а была «внесена» в него представителями революционной интеллигенции.

Такая постановка вопроса помогает понять, почему художник, исповедовавший консервативные политические взгляды, достигал подчас вершин, недоступных другим, более прогрессивным по их политическим устремлениям. Передовая для своего времени идеология могла оказаться в исторической перспективе ограниченной, апологетической, а критическая позиция уходящего класса — дать более плодотворный

угол рассмотрения действительности. В свое время идеологи дворянства дали сокрушительную критику буржуазности, хотя буржуазия была тогда передовым классом общества. Известно, что Ф. М. Достоевский являлся монархистом, но этим отнюдь не исчерпывается его мировоззрение; он достиг такого глубокого понимания нравственных проблем, которое делает его удивительно близким и нужным нам сегодня.

В прошлые эпохи существовала тесная связь между мировоззрением и творчеством художника, но был и определенный разрыв между ними. На ограниченной мировоззренческой базе нередко возникали непреходящие ценности. Литература ближе других видов искусства к общественной жизни. Именно в ней возникла наиболее социально значимая художественная форма — роман. От этого слова произошло название литературного направления (и художественного метода) — романтизм (хотя романтизм не использовал в полной мере возможности романа). Это направление появилось впервые в Германии как реакция на попятное движение французской революции, первоначально воодушевившей передовые слои европейской интеллигенции, но затем обнаружившей свою буржуазную сущность и оттолкнувшей их от себя. Романтики ломали границы между художественными жанрами, старались насытить искусство философией, широко прибегали к иронии — и все ради того, чтобы выразить свой идеал, не укладывавшийся в буржуазную повседневность, которую они самым решительным образом отвергали. Их взоры были устремлены либо в будущее, либо — поначалу чаще — в

прошлое. Современность они старались не замечать.

Иная установка у реалистического искусства. Его задача состоит в том, чтобы отразить и критически осмыслить современность, принять или отвергнуть ее и в любом случае дать ее правдивое изображение. Термин «реализм» употребляется иногда в широком смысле; в этом случае речь идет о любом проявлении правдивости в искусстве. Говорят о «первобытном реализме», имея в виду наскальные изображения животных; находят реализм в античности и в средние века. Но это лишь тенденция творчества, существовавшая всегда наряду с романтической тенденцией отрыва от действительности. Как направление (и как творческий метод) реализм — детище XIX века. Вершины досоциалистического реализма достигла русская классика. Она стала фундаментом советского искусства, творческий метод которого получил наименование социалистического реализма и явился воплощением принципа коммунистической партийности.

Социалистический реализм — это метод, совпадающий с мировоззрением. Функция социалистического реализма в искусстве аналогична функции диалектического материализма в науке. Ученый, пользуясь диалектическим методом, вырабатывает на его основе конкретные приемы исследования. А художник, пользуясь методом социалистического реализма, находит свои, индивидуальные способы создания художественного образа. У мастера есть право на художественный поиск; нет лишь права на безыдейность и серость. Социалистический реализм предоставляет широкие возможности для использова-

ния различных выразительных средств — от форм «самой жизни» до самых условных форм. Романтическая и реалистическая тенденции здесь слиты воедино. Главное, чтобы при этом достигалось правдивое изображение жизни в ее революционном развитии, познание истины и утверждение высоких социалистических, партийных идеалов. Самым точным критерием успехов литературы и искусства является реальная степень того воздействия, которое они оказывают на формирование идейно-нравственного облика народа.

«Искусство социалистического реализма, — отмечается в Программе КПСС, — основано на принципах народности и партийности. Оно сочетает смелое новаторство в правдивом художественном воспроизведении жизни с использованием и развитием всех прогрессивных традиций отечественной и мировой культуры. Перед деятелями литературы и искусства — широкий простор для действительно свободного творчества, повышения мастерства, дальнейшего развития многообразных реалистических форм, стилей и жанров. По мере роста культурного уровня народа усиливается влияние искусства на жизнь общества, его морально-психологический климат. Это повышает ответственность мастеров культуры за идейную направленность творчества, художественную силу воздействия их произведений.

КПСС бережно, уважительно относится к таланту, к художественному поиску. В то же время она всегда боролась и будет бороться, опираясь на творческие союзы, общественное мнение, на марксистско-ленинскую художественную критику, против проявлений безыдей-

ности и мировоззренческой всеядности, эстетической серости»¹.

Советское многонациональное искусство служит интересам народа; оно несет радость и вдохновение миллионам людей, воспитывает их, обогащает духовно, активно помогая делу перестройки нашей жизни и ускорения социально-экономического развития.

¹ Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза, с. 169—170.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Книга окончена. Остается подвести итоги. Сформулируем их в тезисной форме.

1. Эстетика — наука о красоте, часть того раздела философии, который называется аксиологией (теория ценностей). Эстетическая ценность в отличие от ценности безусловной носит «игровой» характер, содержит в себе противоречие, когда нечто есть и его нет.

2. Красота не есть свойство предмета самого по себе; это — отношение, возникающее между человеком и предметом. Красота объективна; это — объективно данная мера взаимодействия в системе «человек — природа». Границы меры определяются здесь, с одной стороны, совершенством предмета, а с другой — его местом в мире человека.

3. Красота вызывает эстетическое переживание — вид катарсиса, — служащее стимулом для познания истины и утверждения добра. Красота — среднее звено между истиной и благом; она требует от человека, ее воспринимающего, активной жизненной позиции.

4. Красота многообразна. Различные категории эстетики передают те или иные модификации красоты; рассмотренные в движении от абстрактного к конкретному, они приводят к идеалу как наиболее содержательному определению прекрасного. Безобразное не является самостоятельной эстетической категорией: ценностей со знаком минус не бывает.

5. Искусство — мышление в художественных образах. Оно обращено не только к красоте жизни, но форма художественного произведения всегда прекрасна. Безобразное в жизни преодолевается в искусстве: а) мастерством формы; б) безоговорочным осуждением безобразного, вернее — тем и другим вместе.

6. «Элементарная частица» художественного мышления — «микрообраз» («образ-образование»); это своего рода простейшая художественная конкретность, специфическая для каждого вида искусства. «Макрообраз» («образ-изображение») дает обобщенную картину жизни; он существует не в любом виде искусства, а только там, где возникает изображение действительности.

7. Художественная конкретность — среднее звено между конкретностью единичного предмета и логической конкретностью, сконструированной из абстракций. У нее два лица: одно — обращенное к чувственной конкретности — типический образ; другое — обращенное к логической конкретности — типологический образ. Последний представляет собой контурное изображение действительности. Два полюса типологизации — документальность и очуждение.

8. Искусство вырастает из мифологии, но отличается от нее коренным образом. В мифе

идеальное сливается с реальным; это — бессознательный уровень мысли. Современный миф в этом отношении не отличается от первобытного. Художник «работает над мифом», сознательно используя мифологический материал для создания художественного образа.

9. Искусство, не будучи только познанием, может решать и познавательные задачи. В современную эпоху происходит сближение художественных и научных форм (гуманитарное знание). Порой возникает такое промежуточное образование, как образ-понятие. Творческий акт в любой области духовной деятельности имеет эстетическую структуру.

10. Искусство — форма общественного сознания; художественная жизнь всегда протекает в социальном русле. Художник — плоть от плоти народа как органического целого, включенного в великое общечеловеческое целое; искусство служит народу, возникает в его недрах и выражает его идеалы.

11. Искусство прогрессирует вместе с человечеством. Основной признак художественного прогресса — расширение сферы эстетического, включение в нее все новых и новых областей действительности; усложнение художественных средств, выработка многообразия художественного вкуса, дающего возможность наслаждаться искусством различных эпох и культурных регионов; вовлечение широких масс в сферу высокого искусства.

12. Искусство партийно. Искусство социалистического реализма художественными средствами утверждает правду жизни, высокие идеалы коммунизма, мир на Земле.

Таково в предельно сжатой форме содержание книги. Таковы те положения, которые выносятся автором «на защиту», т. е. для рассмотрения, обсуждения и критики. Любой тезис в случае убедительных возражений автор готов пересмотреть. Лютеровское «на том стою и не могу иначе» — не для философии.

И последнее — беглый взгляд в сторону спорных проблем. Назову одну, на мой взгляд, наиболее существенную. Какова взаимосвязь между эстетикой и теорией культуры? Сразу встает другой вопрос: что такое культура? Неоднозначность термина очевидна. Порой идет яростный спор, а участники не замечают, что говорят о разных вещах.

Культура — это, прежде всего, все созданное рукой и духом человека, «вторая природа», противостоящая первозданной натуре. Такое понимание культуры широко распространено, хотя оно и неполно. Мы говорим «культура майя», «культура скифов», подразумевая все то, что создал народ, взаимодействуя с окружающей средой. Это *этнографический* аспект проблемы: сколько народов, столько культур.

В классовом обществе проблема национальной самобытности может приобрести политический смысл. Противопоставление одного народа другому становится ошибочным, вредным в условиях классовой конфронтации. В этом смысле мы говорим о двух культурах в каждой национальной культуре. Это *идеологический* аспект проблемы. Лозунг национальной культуры здесь неверен.

Но он оправдан, полезен, когда встает вопрос о творческих достижениях народа. Мы говорим о «культуре производства», имея в виду высо-

кий профессионализм. Это *социологический* аспект проблемы. В социологии под культурой понимают безупречное функционирование социального организма.

Однако безупречно функционировать могут и институты, глубоко враждебные человеку (вспомним гитлеровские концлагеря). Поэтому приходится внести еще одно уточнение: культура — это деятельность, отмеченная знаком плюс, служащая благу человека. Культура — это реализованные ценности. Таково *философское* понимание культуры.

Эстетика имеет прямое отношение к теоретическому осмыслению всех четырех аспектов культуры — этнографическому (проблема народности искусства), идеологическому (искусство партийно), социологическому (эстетический характер творчества), философскому (эстетика — часть аксиологии). Здесь опять-таки возможны возражения, и автор готов их выслушать, тем более что сказанное — программа новой книги.

Оглавление

Предварительные замечания 3

Глава первая

Предэстетические категории 11

1. Принцип объективности.
Видимость. Мера 11
2. Принцип ценности. Катарсис 32
3. Принцип «игры».
Подражание и воображение 46
4. Принцип отражения.
Познание и практика 59

Глава вторая

Принцип восхождения от абстрактного к конкретному в эстетике 77

1. Прекрасное 77
2. Возвышенное 104
3. Трагическое 115
4. Комическое 126
5. Типическое 139
6. Фантастическое 145
7. Эстетический идеал 154

Глава третья

Принципы искусства. *Художественное произведение 162*

1. Структура образа.
Принцип типизации 162
2. Принцип типологизации 179
3. Образ и миф 203
4. Образ и понятие.
Мудрость в искусстве 214

Глава четвертая

- ### *Принципы искусства.* *Социальный аспект 229*
1. Принцип народности 229
 2. Принцип историзма 248
 3. Принцип партийности 264
- Заключение 280*

- Гулыга А. В.
Г94 Принципы эстетики.— М.: Политиздат, 1987.— 286 с.— (Над чем работают, о чем спорят философы).

Книга доктора философских наук А. В. Гулыги посвящена актуальным проблемам марксистско-ленинской эстетики. Основные эстетические категории (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, типическое, фантастическое, идеал и др.) рассматриваются автором как целостная система. Особое внимание уделяется важнейшим принципам искусства — народности и партийности, полемике с буржуазными концепциями. Работа адресована широкому кругу читателей.

Арсений Владимирович Гулыга
ПРИНЦИПЫ ЭСТЕТИКИ

Заведующая редакцией *Р. К. Медведева*

Редактор *А. Н. Голубев*

Младшие редакторы

Ж. П. Крюкова и Е. С. Молчанова

Художественный редактор *Е. А. Андрусенко*

Технический редактор *Е. Ю. Тихомирова*

ИБ № 7017

Сдано в набор 09.03.87. Подписано в печать 08.06.87.
Формат 70×90¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура
«Обыкновенная новая». Печать высокая. Усл. печ. л. 10,53.
Усл. кр.-отт. 10,68. Уч.-изд. л. 10,59. Тираж 100 тыс. экз.
Заказ № 2613. Цена 40 коп.

Политиздат. 125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.
Ордена Трудового Красного Знамени типография изд-ва
«Звезда», 614600, г. Пермь, ГСП-131, ул. Дружбы, 34.