

Г. А. Завалько

ФИЛОСОФСКИЕ  
ПРОБЛЕМЫ  
ЭСТЕТИКИ



**Г. А. Завалько**

**ФИЛОСОФСКИЕ  
ПРОБЛЕМЫ  
ЭСТЕТИКИ**



**Завалько Григорий Алексеевич**

**Философские проблемы эстетики.** — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. — 400 с.

В настоящей монографии рассмотрены основные философские проблемы эстетики: «эстетическое» как основа других эстетических свойств действительности; прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, низменное в действительности и в искусстве; эстетический вкус; философские проблемы искусства (мимесис и творчество, проблема сущности, назначения и границ искусства, художественного таланта, судьбы и ответственности художника в обществе). Большое внимание уделено причинам и следствиям современного кризиса в эстетике а также феномену антиискусства.

Книга рекомендуется философам, культурологам, искусствоведам, студентам и аспирантам соответствующих специальностей, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами эстетики и искусства.

Рецензенты:

д-р филос. наук, проф. *К. Х. Момджян*;

д-р ист. наук, проф. *Ю. И. Семёнов*

*На обложке: Э. Лендсир. Король долины (1851)*

Издательство «Книжный дом «ЛИБРОКОМ»».

117335, Москва, Нахимовский пр-т, 56.

Формат 60x90/16. Печ. л. 25. Зак. № 4588.

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД».

117312, Москва, пр-т Шестидесятилетия Октября, 11 А, стр. 11.

ISBN 978-5-397-01959-0

©Книжный дом«ЛИБРОКОМ», 2011



Все права защищены. Никакая часть настоящей книги не может быть воспроизведена или передана в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, будь то электронные или механические, включая фотокопирование и запись на магнитный носитель, а также размещение в Интернете, если на то нет письменного разрешения владельца.

# Содержание

Введение.....	4
ГЛАВА 1. Эстетическое как философская проблема.....	7
Понятие эстетического.....	7
Основной вопрос эстетики.....	28
Познание эстетического.....	42
Эстетический вкус.....	51
Эстетическое и этическое.....	68
ГЛАВА 2. Основные эстетические категории.....	76
Прекрасное и безобразное.....	76
Измеримость и неизмеримость.....	76
Пользам незаинтересованность.....	84
Абсолютная и относительная красота.....	95
Безобразное. Проблема «обычного».....	99
Возвышенное и низменное.....	106
Трагическое.....	113
Комическое.....	133
Идиллическое и ужасное.....	146
ГЛАВА 3. Эстетическое в искусстве и антиискусстве.....	152
Сущность и назначение искусства.....	152
Искусство и действительность: философские проблемы искусства.....	173
Отражение и творчество в искусстве.....	174
Проблемы отражения: искусство и познание.....	217
Проблемы творчества: художественный образ и знак в произведении искусства.....	231
Границы допустимого.....	260
Искусство и факты: границы вымысла.....	261
Искусство в классовом обществе: границы общечеловеческого.....	271
Искусство и мораль: границы терпимости.....	305
Искусство и художник: границы самовыражения.....	310
Антиискусство.....	318
Заключение.....	369
Приложение. Эстетика Николая Гартмана и современность.....	372
Именной указатель.....	394

*Так на каких людей приятнее смотреть, спросил Сократ, — на тех ли, в которых видны прекрасные, благородные, достойные любви черты характера или же безобразные, низкие, возбуждающие ненависть?*

*Клянусь Зевсом, Сократ, тут большая разница, отвечал Паррасий.*

Ксенофонт.  
«Воспоминания о Сократе»

*Суровость суждений — великая добродетель.*  
Уильям Блейк

## Введение

Зачем нужна еще одна книга по эстетике? Вопрос далеко не праздный.

Развитие науки в нынешней России напоминает не постепенное строительство (с которым обычно сравнивают науку), а разбор завалов во время продолжающегося землетрясения. Если, в чем нет никакой уверенности, человечество выживет, оставив капитализм в далеком прошлом, люди будущего вспомнят наше время — по аналогии с Просвещением — как эпоху Затемнения.

«Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину»<sup>1</sup>, — писал А. П. Чехов (1860–1904). Сегодня мы как никогда близки к этому состоянию. Если во времена Чехова, когда человечество развивалось прогрессивно и капитализм в целом не изжил себя, препятствия материализму и науке чаще ставились извне, цензурой — и рушились под напором увеличивающегося объема знаний, то сейчас, когда человечество топчется на месте, не в силах покончить с отжившим строем и терзаясь подлинными и мнимыми страхами, отторжение материализма становится еще и внутренней потребностью, оно исходит из нежелания людей видеть мир таким, каков он есть, что является и следствием, и причиной деградации науки, в том числе эстетики.

<sup>1</sup> Чехов А. П. Письмо Л. С. Суворину от 7.05.1889 // Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. С. 357.

«Если в системе понятий потрясение занимает место прекрасного, творчество — место искусства, если формируется эстетика без прекрасного и искусства — то это уже не последующие фазы старого развития, это, пожалуй, уже разрыв преемственности»<sup>1</sup>.

При этом наука, не опирающаяся на материалистическую философию, как свидетельствуют историки науки, не в силах противостоять антинаучным настроениям. «Социальное одобрение научной деятельности позволяет ученому полностью сосредоточиться на внутренних проблемах своей дисциплины и этим создает иллюзию самооценности, внесоциальности научного мышления. Но если верно, что наука способна развиваться лишь в качестве одобряемого обществом предприятия, то утрата ею общественного престижа должна вызвать со стороны научного сообщества не противодействие, а уступку антинаучным настроениям»<sup>2</sup>. Пример: известный историк эстетики Б. Ф. Егоров пишет: «Я очень болезненно воспринимаю различные выкрутасы постмодернистского искусства, но понимаю, что упаси Боже (орфография Б. Ф. Егорова. — Г. З.) „разносить" или запрещать новейшие течения во всех видах искусства», так как «всем памятен разгром великих композиторов», «учиненный советскими вельможами»<sup>3</sup> и т. д., после чего пугливо возлагает надежду на время, которое все расставит по местам — очевидно, без помощи ученых, дезертировавших с фронта борьбы между истиной и ложью. Запретить ложь в условиях рыночного спроса на нее, действительно, невозможно. Но назвать ее ложью можно и нужно — не боясь слова «разнос» и всего ушата обвинений в тоталитарности, приготовленного на этот случай убийцами науки.

За прошедшие 20 лет в нашей стране марксисты практически не занимались эстетикой и, что гораздо хуже, ею занимались немарксисты, постсоветские ренегаты. Занимались они ею так же, как любой другой областью знания — уничтожали либо с религиозных, либо с субъективистских позиций. В итоге красота оказывалась принадлежащей либо нашему сознанию, либо потустороннему миру, что означает одно и то же — в нашем материальном мире красоты нет. А такой мир немного стоит, и вряд ли кому-нибудь придет в голову его защищать — мир, а не себя или бога, причем бога власть имущих.

Последнее сказано не для проформы: в религиозно ориентированной эстетике на первый план все больше выдвигается не Соловьёв и не Бердяев, а откровенный нацист Ильин, прямо исповедовавший принцип партийности («служения») и готовый поддержать любое мракобесие в любой стране и любой сфере жизни. Второе пришествие Ильина в отечественную эстетику — это вызов марксизму. Речь, конечно, идет не просто об опровер-

<sup>1</sup> Татаркевич В. История шести понятий. М., 2002. С. 361.

<sup>2</sup> Социокультурная детерминированность науки. М., 1984. С. 164.

<sup>3</sup> Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. СПб., 2009. С. 634.

жении его взглядов (красота — создание бога, а бог — создатель красоты), а о развитии научной альтернативы идеологическому диктату реакции.

Марксизм — не просто наследник классической философии; марксизм — это и есть классическая философия сегодня, единственная дорога к познанию в мире, где кроме нее остались лишь трясина постмодернизма, поглотившая неклассическую философию, и антимир богословия.

Еще в 1970-е годы на Западе, похоронившем свое философское и в том числе эстетическое наследие, была замечена «особая готовность марксизма предоставить эстетике новую родную почву и включить ее в свою систему»<sup>1</sup>.

Отчасти эта задача была выполнена советской эстетикой, занимавшейся теми проблемами, которые на Западе, уже тогда затронутым интеллектуальной деградацией, отказались решать, в первую очередь — проблемой объективной основы эстетического восприятия мира; но лишь отчасти. Многие в нашей эстетике было марксистским только по названию, что и привело к ее нынешнему печальному состоянию.

Причина, разумеется, в том, что и общество, именовавшее себя социалистическим, таковым не являлось. В СССР и других странах «второго мира» существовал способ производства, известный под названием «азиатского». Более верным представляется термин «политарный», введенный Ю. И. Семёновым, давшим наиболее полную концепцию возникновения неополитаризма (или индустриального политаризма) в СССР<sup>2</sup>. Сущностью политаризма является то, что частная собственность (собственность части общества) на средства производства принимает общеклассовый (а не персональный) характер и потому выступает в форме государственной собственности; классом-собственником является госаппарат.

Исторически неизбежное поражение политаризма стало реставрацией зависимого капитализма, существовавшего в России до 1917 года, и обрекло нашу страну на положение полукolonии, что означает не только вечную бедность, но и очень резкую интеллектуальную деградацию, борьба с которой стала основной задачей современных отечественных марксистов.

Доказать, что марксизм жив, можно лишь применением марксистского метода к различным философским проблемам, в данном случае — эстетическим.

Поэтому и нужен разбор завалов как предпосылка строительства; нужно взглянуть на результаты, достигнутые эстетикой прошлого, в том числе той, которая считалась марксистской, и кто-то должен сделать первый шаг.

<sup>1</sup> Цит. по: *Гулыга А. В.* Принципы эстетики. М., 1987. С. 96-97 (А. Гианнарас. «Эстетика сегодня»).

<sup>2</sup> См.: *Семёнов Ю. И.* Философия истории. Общая теория, основные проблемы, идеи и концепции от древности до наших дней. М., 2003.

## Глава 1

# Эстетическое как философская проблема

### Понятие эстетического

Что изучает эстетика? Пожалуй, ни одна область философии не испытывала таких трудностей с определением своего предмета. С точки зрения материалиста, ответ состоит в том, чтобы отыскать в материальном (существующем до и независимо от нашего сознания) мире такое свойство, максимум которого воспринимается нами как прекрасное (красота), а минимум — как безобразное, и которое обозначается словом «эстетическое».

Или, как определил еще Дени Дидро (1713-1784), «то качество, наличие которого делает все эти предметы прекрасными; то качество, повторение или редкость которого (если оно может повторяться редко или часто) делает их в большей или меньшей степени прекрасными; то качество, при отсутствии которого предметы перестают быть прекрасными; то качество, в зависимости от которого предмет не может изменить свою природу так, чтобы при этом не изменился и данный вид красоты; то качество, противоположность которого превратила бы самые прекрасные предметы в неприятные и безобразные; одним словом, то качество, вследствие которого красота появляется, возрастает, принимает бесконечно разнообразные формы, уменьшается и совсем исчезает»<sup>1</sup>.

Что это за качество?

Начать следует с того, что многие эстетики в принципе не желали его искать, замыкая свои поиски внутри человеческого сознания либо человеческих ощущений. Поэтому эстетика определялась ими как *«наука об исторически обусловленной сущности общечеловеческих ценностей, их порождении, восприятии, оценке и освоении»*<sup>2</sup>. Значит, об истине, о добре, о счастье, о пользе?

Иногда так и утверждалось («эстетика — наука о красоте и безобразии, о любви и ненависти, о счастье и горе, о грусти и ярости... о наших высших духовных социальных чувствах, при помощи которых мы оцениваем окружающий мир»; *оцениваем, но не познаем*: «красиво то, что вы-

<sup>1</sup> Дидро Д. Философские исследования о происхождении и природе прекрасного // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 116.

<sup>2</sup> Борее Ю. Б. Эстетика. М., 1988. С. 9.

зывает чувство красоты — иного определения не дать»<sup>1</sup>), но отсюда следует упразднение эстетики.

Поэтому теми авторами, которые не решаются на такую крайность, вносится уточнение: эстетика — «система законов, категорий, общих понятий, отражающая в свете определенной общественной практики существенные эстетические свойства реальности и процесса ее освоения по законам красоты»<sup>2</sup> и т. д.

Определение достойно Козьмы Пруткова: эстетика — наука об эстетическом (а эстетическое, надо полагать — предмет эстетики как науки). Законы красоты упомянуты как нечто, привносимое в реальность человеком.

«Предметом эстетики является эмоционально-образное отношение человека к действительности и закономерности творчества по законам красоты, включая художественное творчество»<sup>3</sup>.

«Эстетика исследует всеобщую творческую деятельность человека в трех областях: в производстве (дизайн), в обыденной жизни (область ценностей) и в искусстве (идеал). Эстетическая деятельность — это прежде всего творческая деятельность согласно мере и масштабу самого человека»<sup>4</sup>.

«Эстетическое реально (и объективно) существует только как специфическое общественное отношение, а не как особый предмет или качество предмета...» Специфика эстетики оставалась тайной за семью печатями, зато прямо утверждалось: «эстетическое отношение» (то есть — смотри выше — эстетическое как таковое) «явление не материальное, а идеальное»<sup>5</sup>.

«Бесцельно искать эстетическое в природе вне человека и общественных отношений»<sup>6</sup>.

«Эстетическое своеобразие явлений действительности постигается нами тогда, когда они объективно выступают как *проявление жизнедеятельности людей*, т. е. как носители *запечатленной на них человеческой сущности*»<sup>1</sup>.

Подобная точка зрения была типична сначала для «вульгарной социологии» 1920-х («сущность человека есть совокупность общественных отношений, и весь мир существует для него только как для члена класса»<sup>8</sup>), а затем для тех советских эстетиков, за которыми закрепилось название «общественники» (в противовес «природникам»), считавшим красоту лишь общественным (то есть *существующим в общественном сознании*) явлением.

<sup>1</sup> Нуйкин А. Еще раз о природе красоты // Вопросы литературы. 1966. № 3. С. 106, 116.

<sup>2</sup> Борее Ю. Б. Эстетика. С. 17.

<sup>3</sup> Буров А. И. Эстетика: проблемы и споры. Методологические основы дискуссий в эстетике. М., 1975. С. 42.

<sup>4</sup> Средний Д. Д. Основные эстетические категории. М., 1974. С. 12.

<sup>5</sup> Эстетическое сознание и процесс его формирования. М., 1981. С. 165, 178 (автор главы Ф. Д. Кондратенко).

<sup>6</sup> Книга по эстетике для музыкантов. М., 1983. С. 22.

<sup>7</sup> Банслов В. В. Проблема прекрасного. М., 1957. С. 35.

<sup>8</sup> Литературная энциклопедия. Т. 2. М., 1930. С. 316.

Их взгляды представляли собой синтез фиктеанства (сознание творит природу) и утилитаризма в эстетике, унаследованного от Г. В. Плеханова (1856-1918) (красота — общественная польза), а конечным выводом оказывалось протагоровское «человек — мера всех вещей»<sup>1</sup>, к которому добавлялось якобы марксистское слово «общественный». Общественный человек, то есть определенный класс — мера всех вещей. По мерс разложения советской идеологии классовость как таковая отходила на второй план, заменяясь общечеловеческим, но главное оставалось неприкосновенным — мир таков, каковы наши интересы.

Это означало попросту, что *прекрасно/безобразно то, что люди считают прекрасным/безобразным*, и вело, помимо политического конформизма, к утрате эстетикой своего предмета.

Обосновывалась эта позиция так: «Не качества предметов... диктуют определенное к ним отношение... а практическое освоение предметов и явлений окружающего мира и оценка их с точки зрения обществом рожденных нужд и потребностей»<sup>2</sup> — как будто общество в своих потребностях не считается с материальностью мира. Человек утоляет жажду водой, а не ртутью; способность воды утолять жажду существует *для* человека только потому, что она существует *вне* человека.

Как очень точно заметил крупнейший эстетик-марксист М. А. Лифшиц (1905-1983) в статье «Бессистемный подход» (1976, 1981), посвященной взглядам одного из мэтров «общественников» М. С. Кагана (1921-2006), человек здесь берется *как потребитель, а не производитель*. Он «не знает, что вначале было дело, а не заранее данная потребность. Дело человека является развитием дела природы, и оно формирует нашу субъективность, определяя ее своим содержанием, ибо субъекту приходится наступать под огнем объекта, обламывая себе бока в этом взаимодействии с ним. Потребности, желания, цели, нравственные и общественные идеалы — все это вытекает не из спонтанной, слепой акт ивности и человеческого „я“<sup>3</sup>, а из того же объективного содержания, которое рождается в действии, чувственно предметной практике людей»<sup>3</sup>.

Марксизм отнюдь не сводит материальность мира к социальной материи (производственным отношениям), как это происходит при абсолютизации социального. Мир существует прежде всего сам по себе.

Говорят, что «красный цвет мантий кардиналов имеет одно эстетическое воздействие, а красный цвет пролетарского знамени — *совсем* (выделено мной. — Г. З.) иное. Оно не зависит от физических признаков красно-

<sup>1</sup> Средний Д. Д. Основные эстетические категории. С. 13.

<sup>2</sup> Кондратенко Ф. Д. Эстетическое как отношение // Эстетическое. Сборник статей. М., 1964. С. 259.

<sup>3</sup> Лифшиц М. А. Бессистемный, подход // Лифшиц М. А. В мире эстетики. М., 1985. С. 154.

го цвета»<sup>1</sup>. На самом деле *зависит*, потому что *не совсем* иное: красный цвет подходит для всего *выделяемого* (от шапки Мономаха до Алой Буквы), всего, связанного с борьбой, и не годится для обозначения незаметности, покоя, ночи. Конь может символизировать быстроту, силу, даже поэтическое вдохновение, но не может — хитрость. Барабаны звучат очень по-разному в бою, на параде и при казни, но непригодны для колыбельной. От свойств объектов никуда не деться: материальный мир ставит границы нашей деятельности — и за счет этого делает ее возможной.

Материализм учит скромности. Как писал крупнейший немарксистский эстетик XX века Николай Гартман (1882-1950), «отнесенность вещей к нам коренится в нашей зависимости от них. Это не видимость, а суровая действительность». Такие свойства, как «угрожающее и приятное», так же как красный или зеленый цвет, «даны нам в форме свойств предмета, но не в форме субъективных примесей, не как моменты акта, но непременно как содержательные моменты предметов»<sup>2</sup>.

Кстати, об этом можно прочесть еще у Гильберта Кийта Честертона (1874-1936): «И столпы, и окна, и все произведения искусства могут выразить очень многое, но не все. Окну не выразить тьмы, столпу смирения»<sup>3</sup> и у Ганса Зедльмайра (1896-1984): «Нельзя считать, что художник может придать определенному цвету любой, какой угодно характер. Здесь господствуют тонкие, но постижимые взаимосвязи и закономерности»<sup>4</sup>.

Даже в стихийном материализме, неожиданно проявившемся у неомистов, есть здоровое начало объективности (объект не порождается субъектом, пусть даже и коллективным), в то время как идеализм, выросший на рыночной почве, цветет потребительским чванством — рафинированный родич рекламы, требующей от нас безграничной любви к собственным потребностям и упрекающей лишь за то, что мы любим себя недостаточно.

«Первородное зло было в том, что бытие — жизнь Земли и существ — постигалась как нечто, выходящее из разума человека. Познавая мир, человек познавал только самого себя. Разум был единственной реальностью, мир — его представлением, его сновидением. Такое понимание должно было привести к тому, что каждый человек стал бы утверждать, что он один есть единственное, сущее, все остальное, весь мир — лишь плод его воображения. Дальнейшее было неизбежно: борьба за единственную личность, борьба всех против всех, истребление человечества как восставшего на человека его же сна, — презрение и отвращение к бытию как к злему сновидению»<sup>5</sup>. Похоже? Между тем это — цитата из романа А. Н. Толстого

<sup>1</sup> Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970. С. 126-127.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 80-81.

<sup>3</sup> Честертон Г. К. Что такое театр // Честертон Г. К. Писатель в газете. М., 1984. С. 276.

<sup>4</sup> Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб., 2000. С. 218.

<sup>5</sup> Толстой А. Н. Аэлита // Собрание сочинений в 10 т. Т. 3. С. 623.

(1883-1945) «Аэлита» (1922), где автор описывает гибель выродившейся цивилизации атлантов.

Точка зрения Маркса на объективность эстетического была выражена им предельно четко: «Животное строит только сообразно мерке и потребности того вида, к которому принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету присущую мерку; в силу этого человек строит также и по законам красоты»<sup>1</sup>. Животное, а не человек, всюду находит себя; мерка человека и мерка красоты *различны*. То, что эта цитата часто приводилась «общественниками» в защиту своих взглядов, может лишь изумить. Еще четче формулировка Маркса в «Капитале»: «свойства данной вещи не возникают из ее отношения к другим вещам, а лишь обнаруживаются в таком отношении»<sup>2</sup>. Для «общественников» в этих словах содержится ненавистная ересь — «созерцательный материализм». Ясно, что для фихтеанца любой материализм — созерцательный.

Так называемый «деятельностный подход», распространенный и в отечественном, и в западном марксизме (и смыкающийся с так называемым «социальным конструктивизмом» или «социологией знания») и вообще упор на человеческую деятельность (практику) как исходный пункт анализа, неизбежно ведет к идеализму особого толка, несводимому ни к платоновскому, ни к берклианскому, который можно назвать *интерсубъективным* или *коллективным идеализмом*. Мир — коллективное представление людей о мире (все существующее — социально). Вероятно, это вырожденный вариант объективного идеализма, один из продуктов деградации философии в «неклассический» период. Если Маркс в свое время «перевернул» гегелевский идеализм, то «социальный конструктивизм» проделал ту же операцию с марксистским материализмом.

Возникнув первоначально в недрах позитивизма (И. Тэн, Ш. Лало), коллективный идеализм в прошлом веке погостил на левом фланге, приняв вид «классового подхода», а затем вернулся направо, в наши дни заменив классы «меньшинствами». Из всех видов идеализма именно коллективный идеализм успешнее всего противостоит материализму — в том числе и потому, что маскируется под него.

Несмотря на марксистскую терминологию, это именно идеализм: первичен коллективный субъект. «Искусство *видеть* мир — это искусство *перестраивать* мир»<sup>3</sup>, утверждал в свое время печальной памяти глава РАПП Л. А. Авербах (1903-1938), вряд ли понимая, что изменил материализму.

<sup>1</sup> Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 42. С. 94.

<sup>2</sup> Маркс К. Капитал // Там же. Т. 23. С. 67.

<sup>3</sup> Цит. по: Арсланов В. Г. М. Булгаков, А. Воронский, Л. Авербах — три образа времени... // Альтернативы. 2006. № 2. С. 207.

Современный пример: американский теоретик искусства Фредерик Джеймисон «утверждает, что так называемые „объективная реальность“<sup>1</sup> или „реальный мир“ сами стали достоянием прошлого после распада и деградации буржуазии, функциями которой они являлись. Десакрализованная реальность „здорового смысла“, избранная объектом исследования в реалистическом искусстве 19 века, была порождением определенной стадии общественных отношений и отражала стремление буржуазии к завоеванию действительности»'. Модернизм *так же* соответствует современной стадии, как реализм — прежней; сами стадии — «просто разные»; вопрос о соответствии материальному миру (то есть об истине) не стоит, так как мир сам по себе «упразднен»; ничто не лучше и не хуже; деятельность не с чем сравнивать, кроме другой деятельности, мира для нас.

Нам в очередной раз рассказывают сказку, о том, что наука, разум, Просвещение, реалистическое искусство и вообще человеческая нормальность — фикции, рожденные капитализмом в прошлом, пока он был плох (то есть покорял природу и осуждал половые извращения). Теперь, говорят нам, он стал хорош (то есть отказался от рационализма, проповедует терпимость к мистике, сексменьшинствам и авангардизму в искусстве).

Несмотря на левую фразу, это — защита современного регресса. Для марксиста должно быть ясно, что любой способ производства прогрессивен *вначале* и реакционен *на закате* своего существования. Слово «терпимость» не должно гипнотизировать. Всегда необходима мера в том числе терпимости и нетерпимости. Классическая традиция отнюдь не безусловно терпима: признание истины, добра и красота (общим источником которых является человеческий труд) предполагает нетерпимость к их антиподам.

«Суть концепции деятельности, — писал ее непримиримый противник С. В. Илларионов (1938-2000), — состоит в том, что мир, в котором мы существуем, „мир сам по себе“ не обладает никакими характеристиками, кроме существования вне нашего сознания. А любые конкретные характеристики, любая качественная определенность создается нашей деятельностью. Мир таков, какова наша деятельность. При этом концепция деятельности принципиально не различает существования и знания о существовании, точнее, отождествляет существование и знание о существовании. Если мы о чем-то не знаем, то это что-то и не существует... И наоборот, если что-то существует как реальность в наших представлениях, то это действительно существует и входит в нашу деятельность, причем если деятельность изменится, то данный элемент реальности перестанет существовать»<sup>2</sup>. Если подобные взгляды имели хождение даже в методологии естественных наук (в общее настроение всемогущества коллективного

<sup>1</sup> Рыков А. В. Постмодернизм как радикальный консерватизм. СПб., 2007. С. 347.

<sup>2</sup> Илларионов С. В. Теория познания и философия науки. М., 2007. С. 51.

субъекта прекрасно вписывается, кстати, и запрет генетики), то в эстетике они почти вытеснили материализм.

Итог: «красота нам в непосредственном восприятии не дана, то есть не является объективным свойством материальных предметов»<sup>1</sup>.

Для одного варианта «общественнической» концепции, как видим, эстетического в мире *нет, так как оно не дано в «непосредственном восприятии»*, для другого, как будет показано ниже — *то, что дано в «непосредственном восприятии»*, и есть «эстетическое»: «Говоря об эстетических качествах явлений действительности, мы характеризуем такие черты и признаки этих явлений, которые выступают как непосредственно воздействующие на наши органы чувств»<sup>2</sup>.

Два этих варианта могли смешиваться, но различие между ними есть, и вызвано оно старой гносеологической проблемой — отрывом ощущений от мышления, породившим односторонний сенсуализм и односторонний рационализм. Общим недостатком было отрицание объективного существования и познаваемости эстетического как *общего, существующего в мире через единичное* и познаваемого нашим разумом (на основе познания единичного через ощущения). Рационализм, как всегда, вел к абсолютизации активности сознания (в форме «концепции деятельности»), навязывающего миру эстетические свойства. Здесь эстетическое в мире отрицалось явно. Сенсуалисты, как всегда, делали робкий шаг к материализму, признавая отражение, но лишь в форме пассивного «непосредственного» отражения. Результатом было все то же фактическое непризнание объективного существования эстетического как общего, что снова вело к «концепции деятельности», к созданию эстетического нашим сознанием. Эстетическое в мире отрицалось, но не прямо: сначала оно растворялось в прочих свойствах объектов, затем оказывалось определенным углом *нашего отношения* к этим свойствам.

На подобной позиции стоял, например, Георг (Дьердь) Лукач (1885—1971). Эстетическое понималось им как особый вид отражения, а не отражение особых свойств объектов. Объектом «эстетического отражения» является «общество в его „обмене веществ”<sup>11</sup> с природой», а специфика (в отличие от научного отражения) заключается в (1) отражении только «частных объектов» с помощью «непосредственной чувственности» (без участия мышления) и (2) «антропоморфирующем» характере<sup>3</sup>.

Научное отражение — «дезантропоморфирующее»; религиозное — «антропоморфирующее». От эстетического отражения религиозное отличается тем, что отражает частные («партикулярные») интересы индивида, в то время как эстетическое — общие («родовые»). Поэтому религия «фе-

<sup>1</sup> Кондратенко Ф. Д. Эстетическое как отношение. С. 294.

<sup>2</sup> Ванслов В. В. Содержание и форма в искусстве. М., 1956. С. 62.

<sup>3</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 1. М., 1985. С. 192, 200.

тишизирует» реальность, искусство — «дефетишизирует», ищет истину, в чем проявляется его родство с наукой.

Последнее верно, но, на мой взгляд, подобное деление никак не отражает обещанное в заглавии книг Лукача (4 тома, 16 глав) «своеобразии эстетического» и обусловлено неизжитым гегельянством с его приоритетом общего над «партикулярным».

В мире, по Лукачу, эстетического нет; оно возникает, когда общество глядится в зеркало искусства и видит в нем себя. «Чтобы правильно оценить своеобразие эстетического, необходимо принять его как форму, в которой самосознание выражает себя с наибольшей адекватностью»<sup>1</sup>.

Лукач настолько последователен, что соглашается с известными стихами (Фридрих фон Харденберг, 1772-1801) о человеке, сорвавшем покровы с Саисской богини:

Что же увидел он? Чудо чудес — себя самого<sup>2</sup>.

Что означает в данном случае «увидеть себя»? Свои глаза и уши? Конечно, нет *свои интересы*. Избежать сведения красоты к общественной пользе и исчезновения эстетики как науки в этом случае невозможно.

«Какой удивительно простой выход — перенесите качества и способности человека на кусок булыжника и все эстетические качества этого булыжника станут на свои места... Без такой экстраполяции концы с концами в отношении природной красоты не сходятся»<sup>3</sup>. Определение относится к концепции основателя социологической эстетики Шарля Лало (1877-1953), согласно которой эстетические свойства мира — проекция человеческих способностей (ума, деятельности, эмоций), но, как видим, не только к ней.

«Неужели мы должны рассматривать прекрасный дуб, старого лося, берег лесного ручья, картину звездного неба сквозь призму „скрытой человечности“, чтобы увидеть красоту всех этих явлений природы?»<sup>4</sup> — спрашивал Н. Гартман. Да — отвечает коллективный идеализм. Нет — отвечает материализм.

Развитие сенсуализма неизбежно приводило к так называемому «панэстетизму», когда эстетическими — в явной или неявной форме — считались все воспринимаемые свойства вещей, так что эстетическое восприятие сливалось с опытом вообще, возможно, как мы увидим ниже, даже с опытом животного: «эстетическое освоение мира дает нам сумму знаний и опыта о реальных вещах, событиях и явлениях в их конкретной целостности, т. е. в том виде, в каком мы сталкиваемся с ними... в самой жизни» и даже

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 2. М., 1986. С. 239.

<sup>2</sup> Там же. С. 147.

<sup>3</sup> Превечный Г. П. Французская буржуазная эстетика. Ростов н/Д. 1967. С. 165.

<sup>4</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 498.

«позволяет, осмысливая целостный предмет, осваивать его со всеми его неповторимо-своеобразными чертами и свойствами»<sup>1</sup>. Стоит заметить, что такое — конкретное в гегелевском смысле — познание предмета есть цель науки, познающей не просто общее, а единичное через общее. Претензии на иное познание предмета в его неповторимости обычно выдвигались мистикой; но удивительно даже не это, а исключение красоты (и безобразия) из эстетической проблематики. Искусство же определялось как «осознание человеком определенных сторон действительности, выражение в предмете духовного отношения человека к действительности, его мыслей и чувств»<sup>2</sup>. Отличить на этом основании искусство от религии, науки, надписи на заборе и от самого забора вряд ли возможно.

Порочно здесь понимание эстетического как чувственно-воспринимаемого, идущее, к сожалению, еще от создателя термина «эстетика» Александра Готлиба Баумгартена (1714—1762). Тем самым из сферы эстетического исключается, например, трагическое и комическое, но включаются данные осязания и обоняния, свойственные — вот мы и подошли к этому моменту — не только человеку, но и животным.

Наиболее радикально вопрос был поставлен И. П. Павловым (1849-1936). Вообще склонный к биологизации социального, великий физиолог приравнивал художников к животным. И те, и другие опираются не на вторую, а на первую сигнальную систему («тип художественный, приближающийся к животному, которое тоже воспринимает весь внешний мир в виде впечатлений только непосредственными рецепторами, и другой тип — умственный, который работает торой сигнальной системой»<sup>3</sup>).

То есть художник все понимает, но сказать не может, как собака — и только потому использует звуки, краски, жесты или в крайнем случае рифмы. Но это неверно. Художественное восприятие — не собачья «непосредственность», а восприятие *умом* через ощущения существующего в мире эстетического (или суженно — красоты), а затем — умение его воспроизводить. «То, что выражает для меня любая понравившаяся *мне* музыка, — писал Феликс Мендельсон-Бартольди (1809-1847), — это не *мысли*, *слишком неопределенные*, чтобы их можно было облечь в слова, но *мысли*, *слишком определенные*. Если вы спросите меня, что я думаю, что мыслю в таких случаях, я скажу: саму песню, такую, какова она есть»<sup>4</sup>.

Лукач был более умерен, чем Павлов: «благодаря сущности труда уже в трудовом процессе должны вырабатываться рефлексy, которые все же — в противовес утверждениям Павлова — не являются простыми условными

<sup>1</sup> Основы марксистско-ленинской эстетики. М., 1961. С. 183-184 (автор главы Г. А. Недошивин).

<sup>2</sup> Там же. С. 197.

<sup>3</sup> Павлов И. П. Избранные произведения. М., 1949. С. 505.

<sup>4</sup> Цит. по: ХосперсДж. Содержание в музыке // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 296.

рефлексами, хотя они в отличие от языка не возвышаются как абстракция над непосредственной чувственностью; в этом отношении они, подобно языку, становятся сигналами сигналов»<sup>1</sup>. Эту сигнальную систему Лукач обозначил как «один-штрих» (Г) и отнес к ней все бессловесные навыки и умения человека, а наиболее четкое ее воплощение увидел в искусстве, не заметив вопиющего противоречия: обыденное мышление тем самым ставится выше, ибо оно использует вторую сигнальную систему («возвышается как абстракция над непосредственной чувственностью»), в то время как искусство «не имеет ничего общего с каким бы то ни было возвышением над чувственностью»<sup>2</sup>.

Художник, таким образом, оказывается не животным, а особым биологическим организмом, переходной формой между животным и человеком; искусство выводится из функционирования организма художника. Особенно потрясает применение этого положения к литературе. Сказать: «листья желтеют и падают» - возвыситься над непосредственной чувственностью; сказать: «роняет лес багряный свой убор» — не возвыситься. Пытаясь решить это противоречие, Лукач приходит лишь к обычному для идеализма возвышению поэзии над другими искусствами.

Дело, конечно, не в том, что Лукач был глух к красоте (это совсем не так, и его защита реализма в искусстве заслуживает самой высокой оценки), а в ложной, унаследованной от гегелевского идеализма, методологии: эстетическое как особый (<низший>) вид отражения, а не отражение особых свойств объектов. Воспринимая любые действия другого человека, включая мимику, жесты и другие приводимые Лукачем примеры, мы пропускаем их через сознание, хотя бы на уровне бессознательного. Ощущений, не связанных с мышлением (так называемой «непосредственной чувственности»), просто нет (даже цветовые ощущения возникают в мозгу и их можно вызвать, прямо воздействуя на определенную зону мозга, а не на глаз); назвать их «эстетическими» и пытаться вывести из них искусство — ложный путь.

Лукач ярче других «общественников» обнажил гегельянские корни концепции (познается не мир, а результаты деятельности Духа; искусство — низшее познание по сравнению с наукой. «У Лукача, — замечает М. Лифшиц, — в основе *трансцендентальная субъективность с ее целями*», а «природа лишена природности»<sup>3</sup>).

Хотя ее родословная формально восходит не к Гегелю, а к Н. Г. Чернышевскому (1828-1889) с его определением «прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям»<sup>4</sup>, гегельянство как таковое шло тем же путем.

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 3. М., 1986. С. 28.

<sup>2</sup> Там же. С. 146.

<sup>3</sup> Лифшиц М. А. Что такое классика? М., 2004. С. 157.

<sup>4</sup> Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М., 1978. С. 68.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770-1831), как известно, считал прекрасное в природе «рефлексом красоты, принадлежащей духу»<sup>1</sup> и определял прекрасное как «чувственное явление идеи»<sup>2</sup>.

«Под такое определение, — замечает И. С. Нарский (1920-1993), — подойдет и чертеж геометрической теории, и дорожный указатель»<sup>3</sup>.

Таким образом, эстетическое понимается как «выразительное». Это своеобразный гибрид сенсуалистического «эстетического как ощущения» и рационалистического «эстетического как ценности». Некоторый шаг вперед в признании умопостигаемого, которое скрыто за ощущением, но, увы, оторвано от ощущаемого эстетического, так что остается непонятым — в чем же его специфика. Иначе говоря, если красота предмета — это выражение идеи в предмете, то почему идея красива?

В начале XX века субъективно-идеалистический вариант «выразительности» отстаивали неокантианец Ионас Кон (1869- 1947) («все эстетически оцениваемое является выражением внутренней жизни»<sup>4</sup>) и неогегельянец Бенедетто Кроче (1866-1952).

А. Ф. Лосев (1893-1988), вынужденный притворяться марксистом, дал внешне материалистический вариант концепции «выразительности»: «Эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как сгусток общественно-исторических отношений»<sup>5</sup>. Там же Лосев пишет, что эстетическое предполагает внутреннее содержание внешнего и внешнюю данность внутреннего. Очевидно, что эта банальность имеет смысл, только если «внутреннее» считается идеальным, а внешнее — «чувственным явлением идеи». Поэтому я назвал позицию Лосева материалистической *лишь внешне*.

Но специфику эстетического определить через «выразительное» невозможно: безобразное отличается от прекрасного, как и низменное — от возвышенного, не тем, что оно маловыразительно. «Далеко не все выразительные средства, существующие в общенародном языке, способствуют созданию эстетического. Экспрессивность и эстетичность не являются тождественными понятиями»<sup>6</sup>.

«Быть выразительным» — значит «обладать свойствами, воспринимаемыми человеком». Но какие именно свойства материальных объектов изучает эстетика — это и есть тот вопрос, с которого мы начали, и на который Гегель и его последователи не отвечают. Не случайно, что у Лосева

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 9.

<sup>2</sup> Там же. С. 119.

<sup>3</sup> Нарский И. С. Западноевропейская философия XIX века. М., 1976. С. 420.

<sup>4</sup> Кон И. Общая эстетика. М., 1921. С. 52.

<sup>5</sup> Лосев А. Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. Вып. 6. М., 1979. С. 223.

<sup>6</sup> Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. М., 1961. С. 115.

под рубрику «античная эстетика» попадала вся античная философия. Кроче вполне логично отрицает существование эстетических категорий, заменяя их психологическими<sup>1</sup>.

«Природники» противопоставили «общественникам» *последовательно сенсуалистически* понимаемое «выразительное»: мир есть, его сущность познаваема наукой, но эстетическое — это лишь чувственное восприятие этой сущности.

В этом случае эстетическое — «внешнее проявление сущности во всей целостности предмета, во всей его непосредственно воспринимаемой конкретности»<sup>2</sup>, как считал представитель «природников» Г. Н. Пospelов (1899-1992). С точки зрения скульптора и искусствоведа О. В. Буткевича (1924-2007), «универсальная закономерность *взаимосвязи*, то, что Гегель назвал *взаимодействием*... является той глубинной закономерностью объективной действительности, проявления которой мы субъективно воспринимаем как красоту»<sup>3</sup>. Разумеется, научное познание «взаимосвязи» — логическое, а эстетическое восприятие — «непосредственно познаваемая взаимосвязь, само единство материального мира»<sup>4</sup> в его конкретных проявлениях и т. д.

(Почти то же имели в виду западные авторы, говоря о «форме»: «линии и краски, скомбинированные особым образом, определенные формы и соотношения форм возбуждают у нас эстетические эмоции»<sup>5</sup>, с той разницей, что сказанное относилось лишь к искусству; красота природы отрицалась.)

Такой сенсуализм похож на материализм, но для эстетики — не материализм: *эстетическое существует только в нашем восприятии*, оно лишено умопостигаемой сущности, иначе говоря, эстетическое — комплекс наших ощущений. От аналогичной позиции «общественников» позиция «природников» отличается более последовательным сенсуализмом, ориентацией на Беркли, а не на Фихте (у того же Лукача эстетическое было и «непосредственно воспринимаемым», и в то же время выражением интересов человечества, то есть конструкцией; здесь же об интересах, о конструировании речь не идет — только об ощущениях).

Разумеется, это очередной вариант панэстетизма. Возражение прежнее: можно ли сказать, что безобразное — минимум взаимосвязи (целостности)? «Ибо какой-то предмет может быть абсолютно безобразен, но обладать определенными пропорциями и в совершенстве соответствовать определенным целям»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Кроче Б. Антология сочинений по философии. СПб., 1999. С. 408.

<sup>2</sup> Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. С. 154.

<sup>3</sup> Буткевич О. В. Красота: природа, сущность, формы. М., 1983. С. 95-97.

<sup>4</sup> Там же. С. 130.

<sup>5</sup> Белл К. Значимая форма // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 349.

<sup>6</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 145.

Концепция «выразительности», со ссылками на Кроче и Лосева одновременно, принята многими авторами нынешних учебников<sup>1</sup>; другими не забыт панэстетизм (предмет эстетики — «человеческая чувственность», отвечающая за «образное и целостное» познание мира человеком<sup>2</sup> или «чувственно-выразительное качество как произведений искусства, так и предметов обихода, феноменов природы»<sup>3</sup>); наконец, «аксиологический подход» (т. е. «концепция деятельности») развивается, например, М. С. Каганом.

У человека, с его точки зрения, есть две разных потребности: познание мира и его преобразование; соответственно, есть и два рода деятельности. «Первый вид деятельности становится *отражением* реальности, второй — ее *преобразованием*»\*. Отражение связано с истиной; преобразование — с ценностями, в число которых истина не входит<sup>5</sup>. Эстетическое — ценность, т. е. не имеет отношения к реальному миру: «модальность эстетических ценностей... не *онтологическая*, а *аксиологическая*»<sup>6</sup>. Удивительно, но М. С. Каган продолжает в 1997 году настаивать на том, что его взгляды — творческое развитие марксизма, благо теперь нет М. А. Лифшица, еще в 1976 году констатировавшего: М. С. Каган «хочет сказать, что только наука связана с определенной ответственностью перед объективным миром, который она отражает, тогда как все остальное содержание человеческого духа диктуется субъектом, извлекающим из окружающего то, что ему нужно, интересно, вкусно, соответствует его целям, идеалам и прочим запросам. Это и называется аксиологическим подходом в отличие от гносеологического. Старая теория в новом облачении!..

Даже марксистское понятие практики М. Каган превратил в некий утробный глас потребителя-субъекта... Даны субъект и объект; в познании субъект зависит от объекта, отражая его. Но субъекту этого мало: он воображает, желает, требует, и запретить ему это было бы догматизмом. Если в науке субъект вынужден подчиняться, то в „практически-духовном“ состоянии, или в „ценностной ориентации“, он господин положения и командует объектом»<sup>7</sup>.

М. А. Лифшиц подчеркивает преемственность между «вульгарной социологией» и взглядами М. С. Кагана, который «хочет вернуться к ходячим представлениям 20-х годов без их „односторонне-социологической

<sup>1</sup> Никитич Л. А. Эстетика. М., 2003.

<sup>2</sup> ЧичинаЕ. А. Эстетика // Кондратов В. А. Этика. ЧичинаЕ. А. Эстетика. Ростов н/Д. 2000. С. 325.

<sup>3</sup> Крикун О. А. Эстетика. М., 1998. С. 6.

<sup>4</sup> Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 87.

<sup>5</sup> Там же. С. 90.

<sup>6</sup> Там же. С. 68.

<sup>7</sup> Лифшиц М. Л. Бессистемный подход. С. 152, 157, 159.

ориентации". Другими словами, речь идет о повороте к тем представлениям, согласно которым идеи художника и формы его искусства суть условные конструкции, а не зеркало действительного мира. Являются ли эти условные конструкции продуктами „классовой психоидеологии", современной техники или новаторского творчества, ломающего реальные формы жизни в духе модернистских школ и течений, — это уже более частный вопрос... В. М. Фриче писал: „Литературные течения, сменяющие друг друга, представляют собой не более как символические знаки, обозначающие на особом языке переход человечества от одной формы хозяйственной деятельности к другой, более высокой, среди непрерывной борьбы классов за существование и власть". Уберите из этой цитаты хозяйственную деятельность и борьбу классов. Что останется? „Символические знаки", обозначающие нечто „на особом языке". Это и есть семиотика М. Кагана и его морфология искусства»<sup>1</sup>.

Польские авторы (А. Кучицкая — «Прекрасное: миф и действительность»; Б. Дземидок «О комическом») называли свою позицию «реляционизмом», якобы отличающимся и от «объективизма», и от «субъективизма»: «реляционизм исходит из предпосылки, что эстетическая ценность определяется соответствием субъективных и объективных свойств... Основной тезис реляционизма гласит, что реляция (соответствие) объективных и субъективных свойств ведет к конституированию эстетических ценностей, в том числе и прекрасного»<sup>2</sup>.

Как видим, у субъекта две привилегии перед объектом. Во-первых, он независим от объекта, во-вторых — активен (*он* выбирает в объекте то, что *ему* соответствует). Второе было бы верно, если бы не первое: если бы признавалось, что субъект сформирован объектом, вторичен по отношению к нему. Но, увы, готовый субъект выступает в роли потребителя. С «объективизмом» и впрямь нет ничего общего.

Зато «реляционизм» весьма трудно отличить от «субъективизма»: как известно, последовательный субъективный идеализм вообще невозможен, так как ведет к солипсизму; чтобы сделать его жизнеспособным, можно признать существование мира, но не первичность мира по отношению к человеку. Кто такой «субъективист» в эстетике, если не человек, меряющий объект по соответствию своим потребностям, считающий, что прекрасное (комическое, трагическое) *только создается* им, а не *отражается* в его сознании?

Новое время — новые моды. Чернышевский, Плеханов, борьба интересов и даже Гегель не в почете, зато религиозность стала хорошим тоном. И вот новый взгляд на предмет эстетики:

<sup>1</sup> Лифшиц М. А. Бессистемный подход. С. 100.

<sup>2</sup> Кучицкая А. Прекрасное: миф и действительность. М., 1977. С. 41.

«Евангелие мировой гармонии, культурологически насыщенное послание»<sup>1</sup> или еще проще: «*Эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом*»<sup>1</sup>.

Даже неискушенный читатель понимает, что Универсум с большой буквы — псевдоним бога, приобретающего у специалиста по византийской эстетике В. В. Бычкова (р. 1942) христианские и даже православные черты. Теперь эстетика ищет не общественной пользы, а гармонических отношений с творцом мира. Характерно, что при декларируемой аполитичности и общечеловечности авторы подобного толка не забывают делать особый упор на «социальной гармонии».

Как ни странно, лежащий на поверхности ответ «эстетика — наука о прекрасном» тоже нашел своих систематизаторов: «В широком смысле слова прекрасное равнозначно эстетическому; в узком смысле — это ценностно значимая форма, внешняя красота»<sup>3</sup>.

Представим себе «истину в широком смысле», включающую как истину, так и ложь, и «добро в широком смысле», включающее как добро, так и зло, и мы увидим, что это — типичная схоластика, игра словами, ничего не объясняющая в реальном мире.

Таким образом, эстетическое во всех рассмотренных концепциях понимается как внешнее (форма), непосредственно (чувственно или интуитивно) постигаемое, представляющее ценность для человека (вызывающее удовольствие). На мой взгляд, специфику эстетического эти определения не раскрывают, лишая его сферу глубины (умопостигаемого, сущности), отданной общественной пользе или богу и подлежащей исключительному ведению или социологии, или религии. Искусство как отражение этой сферы оказывается скольжением по поверхности явлений, первой ступенью познания или веры.

«*Выразительность*» эстетического означает, что эстетическое *выражает незстетическое*, чужое («нет на свете явлений, эстетических по своей сущности»)⁴. Доктор философских наук В. П. Крутоус говорит о «деспецификации эстетического»<sup>5</sup> в подобных концепциях; можно также употребить проверенный термин «редукционизм». Эстетическое редуцируется к полезному, чувственному, религиозному, даже к целостности, «взаимосвязи» и т. д.

И причиной, и следствием редукционизма является отрицание эстетического в природе: искусство еще молено толковать по этой схеме как выражение мысли; природе — нет.

<sup>1</sup> Кормин Н. А. Оитология эстетического. М., 1992. С. 14.

<sup>2</sup> Бычков В. В. Эстетика. М., 2002. С. 7.

<sup>3</sup> Гулыга А. В. Принципы эстетики. С. 81.

<sup>4</sup> Поспелов Г. П. Эстетическое и художественное. М., 1965. С. 155.

<sup>5</sup> Крутоус В. П. Категория прекрасного и эстетический идеал. М., 1985. С. 113 и др.

Перейдем к более серьезным вариантам ответа. Самую давнюю историю имеет ответ «эстетическое — это целесообразное», освященный именами классиков от Сократа до Канта. Давался этот ответ и в советской эстетике — от 1930-х («*Эстетика есть... наука о формах разного рода приспособленности к среде {субъективно — целесообразности}*»\*) до 1980-х («Итак, в основе совершенства лежит целесообразность»<sup>2</sup>) годов.

Но для материалиста должно быть ясно: целесообразность есть там, где есть цель и сознание, эту цель ставящее. Никакие ухищрения, вроде «бессознательной целесообразности», столь неудачно помянутой Энгельсом<sup>3</sup>, не могут скрыть простой факт: в природе целесообразности нет. Особенно ясно это при взгляде на неживую природу. Камень не может быть целесообразен. Но он может быть красив или некрасив.

В живой природе целесообразности также нет. Гепард не ставит себе цели бегать быстрее всех зверей. Сеть приспособленность к среде, которая, бесспорно, служит основой для представлений о красоте растений и особенно животных. Мы воспринимаем необходимость законов природы как целесообразность. Таким образом, для живой природы красота связана с приспособленностью, но этот критерий не универсален. Он не относится к неживой природе и тем более — к обществу, где ситуация прямо противоположная: целесообразность есть, но она не всегда красива, иначе эталоном красоты были бы черный чулок на лице вора, глухонемой палач и евнухи в гареме. Да и беременность не считается эстетической нормой для **женщины**.

Однако не случайно целесообразность так привлекала эстетиков. Это условное обозначение чего-то, что есть в вещах и служит основой их красоты. Более точное обозначение этого качества — гармония.

Но может ли гармония быть синонимом «эстетического», то есть основой всех иных категорий — безобразного, возвышенного, трагического? Автор, одно время наиболее последовательно придерживавшийся этой точки зрения — доктор философских наук В. П. Шестаков (р. 1935) — строя таблицу эстетических категорий, неожиданно начинает отталкиваться не от гармонии, а от *совершенства*:

«Прекрасное — гармония как реализованное совершенство; возвышенное — как потенциальная возможность совершенства; безобразное как невозможность совершенства» и т. д.<sup>4</sup> Понятие «гармония» явно является лишним для всех категорий, кроме прекрасного.

На мой взгляд, это и есть ответ: *эстетическое — это совершенное*.

<sup>1</sup> Волькенштейн В. Опыт современной эстетики. М., Л., 1931. С. 82.

<sup>2</sup> Крутоус В. И. Родословная красоты. М., 1988. С. 110.

<sup>3</sup> Энгельс Ф. Анти-Дюринг // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 20. С. 71.

<sup>4</sup> Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973. С. 225.

«Совершенство — полнота всех достоинств, высшая степень какого-либо качества»<sup>1</sup>. «Совершенством называют крайнюю степень чего-либо, вершину; обычно верх, но иногда, в виде исключения, низ»<sup>2</sup>.

(Речь идет именно об объективно существующем совершенстве. Употребление слова «совершенное» как синонима «эстетического» еще ни о чем не говорит. Если совершенство понимается как «*свойство, в наибольшей степени удовлетворяющее потребности человека*», перед нами — совсем другая точка зрения, все то же «человек — мера всех вещей», причем теперь этот человек — предприниматель<sup>3</sup>.)

Эстетическая точка зрения на явления — взгляд на них с точки зрения их совершенства. Максимум совершенства — красота, минимум — безобразное. Причем совершенство каждого явления — раскрытие качеств, присущих именно ему: песня соловья более красива, чем песня петуха, но петух, поющий соловьем, ужаснет. Щенок, чтобы быть красивым, должен быть неуклюж; если бы он двигался с грацией Галины Улановой, мы не сочли бы его красивым. «Всякое существо красиво в той мере, в какой оно является самим собой»<sup>4</sup>, заметил французский философ Ален (Эмиль-Огюст Шартье, 1868-1951).

Тем самым снимается и обычное возражение: почему алмаз более красив, чем червяк, хотя червяк — живое, значит, более совершенное существо? Сравнить алмаз можно с булыжником, а червяка — с ящерицей или змеей; алмаз и червяк — эстетически несоизмеримые объекты. Физическое сравнивается с физическим, биологическое с биологическим, притом флора — с флорой, а фауна — с фауной. В сравнении красоты (или безобразия) березы, льва и человека нет никакого смысла — это явления, принадлежащие к разным формам движения материи.

Совершенство не существует *помимо* прочих свойств объекта, что дает ключ к ответу на вопрос — чем занимается искусство и нужен ли ему для этого реальный мир? Иначе говоря, правда или красота есть предмет искусства? Так вопрос ставится только в том случае, когда эстетическое либо полностью отождествляется с прочими свойствами объекта, либо полностью отделяется от них.

Искусство отражает мир именно потому, что *ищет в нем эстетическое*. В противном случае мы обрекаем искусство либо на всеядность (ин-

<sup>1</sup> Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 319.

<sup>2</sup> Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека. М., 1981. С. 338.

<sup>3</sup> Жаринов В. М. Эстетика. Раскрытие эстетической тайны. М., 2001. С. 10. Автор находит искомое совершенство в социальном партнерстве, превращающем всех людей в «предпринимателей-энтузиастов», а несовершенство — в социальной непримиримости (с. 51), что вполне сочетается с идеей союза науки и мистики, непроверяемым доказательством которого служит дея тельность... ныне осужденного мошенника Г. Гробового (с. 52), в ту пору активно «воскрешавшего» мертвых.

<sup>4</sup> Ален. Суждения. М., 2000. С. 332.

терес к действительности ради нее самой, а не ради ее красоты), либо на безразличие к миру (интерес не к действительности, а к красоте вне митра, которую найти невозможно, ибо ее нет).

Поскольку понятие совершенства применимо и к материальному, и к идеальному, снимается и возражение против понятия «моральная красота»: возможны разные степени совершенства бескорыстия, как разные степени совершенства формы головы, и их разная *эстетическая* характеристика.

Традиция понимания эстетического как совершенного заложена фактически Аристотелем, терминологически — Баумгартеном. Последним, правда, в очень узкой и по сути неверной трактовке: совершенство мира — предмет любого познания; эстетическое познание — низшая (чувственная) ступень познания, интеллектуальное — высшая.

В советской и затем российской эстетике понимание эстетического как совершенного наиболее последовательно отстаивал доктор философских наук Е. Г. Яковлев (1927-2003) в книгах «Проблема систематизации категорий в марксистско-ленинской эстетике» (1983), «Эстетическое как совершенное» (1995), «Эстетика» (1999): «Эстетическое, в широком смысле, есть *совершенное* в своем роде»<sup>1</sup>.

Аналогична позиция рано умершего саратовского исследователя М. Ф. Родионова в посмертно опубликованной статье «Красота как закономерность движения материи» (1966). Он определяет красоту как «меру совершенства движения материи»<sup>2</sup>, что по сути означает то же самое: «красота как мера, как определенное соотношение количественной и качественной определенности, обладает завершенностью, без которой не может быть красоты... Однако мера характеризуется не только завершенностью... но и внутренней подвижностью...»<sup>3</sup>

М. Ф. Родионов сознательно противопоставляет свой взгляд взгляду Н. Г. Чернышевского и «общественников»: «не выдерживает критики абсолютизированное Н. Г. Чернышевским соотношение всех предметов и явлений... с человеческим понятием о них. Горы или реки, моря или леса, кристалл или лист дерева, бабочка или орел красивы не в той мере, в какой они напоминают о красоте человека, а в той, в какой эта мера внутренне присуща им как количественная и качественная определенность...»<sup>4</sup>

К сожалению, Е. Г. Яковлев и М. Ф. Родионов не рассматривают возражения против этой точки зрения, чего те, бесспорно, заслуживают.

<sup>1</sup> Яковлев Е. Г. Проблема систематизации категорий в марксистско-ленинской эстетике. М., 1983. С. 54; Он же. Эстетическое как совершенное. М., 1995. С. 313; Он же. Эстетика. М., 1999. С. 41.

<sup>2</sup> Родионов М. Ф. Красота как закономерность движения материи // Вопросы эстетики. Саратов. 1966. Вып. 2. С. 29.

<sup>3</sup> Там же. С. 8.

<sup>4</sup> Там же. С. 15.

Наиболее серьезное возражение — не все совершенное красиво.

«Описанная Гоголем миргородская лужа не может рассматриваться как нечто прекрасное, хотя она была, наверное, самой совершенной лужей. Понятие совершенства само по себе не содержит ценностной характеристики явлений, а лишь подчеркивает их превосходство в своем роде»<sup>1</sup>.

Красив ли совершенный труп? Совершенное зловоние? Совершенная подлость? Совершенный дурак?

Ответ, на мой взгляд, таков: красиво только совершенное следование норме. Отклонение от нормы, сколь бы оно ни было совершенно, не красиво. Нормой водоема для человека могут быть река, озеро, море, но не лужа. Нормой живого существа является живое существо, а не труп. Основа человеческих норм (некоторые авторы употребляют термин «мера»<sup>2</sup>) — человеческая деятельность по преобразованию природы; не следует только считать ее первичной по отношению к свойствам объектов, как это делают «общественники».

Нормы меняются от общества к обществу, от класса к классу, от поколения к поколению, тем не менее, во-первых, они есть всегда, а, во-вторых, у них всегда есть общее, хотя бы отношение к пресловутой луже. По точному выражению чешского структуралиста Яна Мукаржовского (1891-1975) в статье «Эстетическая норма», «всякая норма, в том числе даже правовая, позволяет ощутить свое действие, а, следовательно, и существование, именно тогда, когда она нарушается»<sup>3</sup>.

Любопытный пример из романа Анатоля Франса (1844-1924) «Харчевня королевы Гусиные лапы». Безумный алхимик желает изменить телесный облик человека (такую же задачу всерьез будут ставить представители русского космизма) — изгнав все животное, включая необходимость есть мясо, заменив мясо солнечной энергией и превратив человека в «саламандру». Слушатель удивляется: неужели у людей будущего исчезнут зубы? Алхимик успокаивает его:

«— У саламандр нет зубов, в том смысле, как мы это понимаем. Зато их десны украшены двумя рядами жемчужин редкостной белизны и блеска, что придает их улыбке несказанную прелесть. Запомните к тому же, что жемчуг этот не что иное, как затвердевшие лучи»<sup>4</sup>.

От нормы никуда не деться: человек без зубов уродлив. Об этот факт разбивается самая необузданная фантазия.

Для так называемого постмодернизма («концепция радикальной множественности», включающая «множество различных форм знания, жиз-

<sup>1</sup> Эстетика. Словарь. С. 320.

<sup>2</sup> Молчанова А. С. На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе. М., 1966.

<sup>3</sup> Мукаржовский Я. Эстетическая норма // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 168.

<sup>4</sup> Франс А. Харчевня королевы Гусиные лапы // Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М., 1983. С. 333.

ненных проектов, образов действия»; «утверждение плюралистической картины истории и общества, отрицание классических идей и концепций в философии, отказ от нормативности и включение маргинальности в эстетическую сферу»; «бунт против любой иерархии, война окраины с центром, которого не должно быть»<sup>1</sup>) само слово «норма» запрещено. Нет лучшего и худшего, есть «другое».

Если бы сорняки умели говорить, они несомненно выставили бы эти аргументы против прополки.

Но если мы обратимся не к писаниям постмодернистов, а к практике, то увидим, что любой человек, занятый каким-либо делом, отличает в своем деле норму от ее нарушения. Человек, имеющий дело с лошадью, знает, что для лошади норма — четыре ноги, а не три; человек, имеющий дело со стихами, знает, что «палка-селедка» — не рифма; человек, имеющий дело с водной стихией, знает, что дырявая лодка — не «другая», а испорченная.

В быту же даже теоретик постмодернизма отличает норму от ее нарушения: не ест гнилые помидоры и не ложится спать в противогазе.

Норма — это тот фильтр, через который мы воспринимаем совершенство материального мира; та субъективность (точнее — интересубъективность), которая превращает объективную основу красоты в красоту, а объективную основу безобразного — в безобразное. «Вряд ли кому-нибудь придет в голову считать прекрасной такую картину природы, где человек, утопая в вонючей грязи и поедаемый гнусом, выбивается из сил, чтобы просто сохранить свое физическое существование»<sup>2</sup>.

Поскольку у культурных норм есть очень прочный фундамент инвариантов, можно сказать: чистое голубое небо объективно красиво, лужа объективно безобразна, и только педант станет требовать добавления — с точки зрения человека, а не совы, не гнуса и не живущих в луже микроорганизмов. Точкой зрения обладает только человек. Других разумных существ наука не знает.

Другое возражение против понимания эстетического как совершенства — гносеологическое — восходит ко временам Баумгартена, когда эстетическое суждение считалось особым видом познания (а не познанием особых свойств) явлений и противопоставлялось рациональному познанию их сущности. Сам термин «эстетика», напомним, применялся Баумгартеном и его последователями для «темного» познания, познания через ощущения; для совершенства нет ощущения, его нельзя ни пощупать, ни увидеть, его *мыслят*, значит оно не есть предмет эстетики. На мой взгляд,

<sup>1</sup>Философские основания эстетики постмодернизма. М., 1993. С. 5; Колтунова Т. В. Способы отражения реальности в постмодернизме // Социальная модернизация России: итоги, уроки, перспективы. Материалы V Международного социального конгресса. Т. 1. М., 2005. С. 54; Анастасьев Н. «У слов долгое эхо» // Вопросы литературы. 1994. № 4.

<sup>2</sup> Молчанова А. С. На вкус, на цвет... С. 120.

это полностью неверно: попытка представить эстетику чем-то вроде «метода чувственного познания» («низшей гносеологии», занятой «условиями и правилами чувственного познания») бессмысленна. Такого метода просто не может быть. Функционирование органов чувств — медицинская, а не философская проблема<sup>1</sup>.

«Эстетическое суждение, — пишет Иммануил Кант (1724—1804), — не дает никакого (даже смутного) познания объекта... способность давать понятия, как смутные, так и отчетливые, есть рассудок...»<sup>2</sup> Прекрасное — смутное понятие совершенства; добро — отчетливое понятие (то есть красота — внешний признак добра), но и то, и другое не имеет отношения к эстетическому суждению в понимании Канта. Он отделяет эстетическое суждение (можно сказать, инстинкт) от мысли о красоте, подчиняя последнюю мысли о нравственном, что, на мой взгляд, уводит его эстетику от собственно эстетической проблематики.

Но познание без мысли невозможно; мы видим не только глазами, слышим не только ушами — но и разумом. Глаз и ухо не выносят никаких суждений, в том числе эстетических.

Если же суждение выносится ими, то логично предположить, что подобное суждение неадекватно объективному свойству предмета. Для Канта предметы непознаваемы, однако можно счесть, что в качестве красоты мы просто эстетически улавливаем какое-то иное свойство, адекватно познаваемое затем разумом. Так рассуждал Плеханов.

Он настаивал на том, что «отличительная черта эстетического наслаждения — его непосредственность»<sup>3</sup>. Следовательно, эстетическое непознаваемо разумом, *его нет для разума*, эстетики как науки нет; ее функции переданы социологии, открывающей с помощью научного анализа подлинную причину красоты — пользу общества. «Непосредственность» оказывается иллюзорностью. Это классический пример деспецификации эстетического.

Иногда эстетическое как совершенство пытаются совместить с эстетическим как чувственным: «эстетическое реализует себя как совершенное и незаинтересованное благодаря одной важной особенности — оно существует в своей основе как чувственное явление»<sup>4</sup> — но это тем более бессмысленно, я бы сказал: бессмысленно до загадочности. «Чувственное явление» чего? Если *только* чувственное — нельзя говорить о совершенстве; если чувственно-воспринимаемые проявления совершенства, то как

<sup>1</sup> См.: Семёнов Ю. И. О факторах развития философской мысли // Панорама философской мысли в России XX века. Рязань. 2001.

<sup>2</sup> Кант Я. Критика способности суждения. М., 1994. С. 97.

<sup>3</sup> Плеханов Г. В. Французская драматическая литература и живопись XV111 века // Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. Т. 1. М., 1978. С. 288.

<sup>4</sup> Мигунов А. С. Понятие эстетического в современной науке об искусстве // Искусство. 1990. №4. С. 33.

быть с умопостигаемым совершенством? Эстетично ли оно? Чувственно-воспринимаемое (единичное) неотделимо от умопостигаемого (общего); проявления причинности, например, тоже чувственно-воспринимаемы, но причинность — умопостигаема.

Оригинальную критику понятия совершенства предложил Эдмунд Бёрк (1729-1797), отождествивший красоту с хрупкостью и слабостью — то есть несовершенством. Это понимание красоты распространено им не только на дам высшего света, что, разумеется, было исходным пунктом, но и на апельсиновое дерево в сравнении с дубом и ясенем и т. д. Единственно верное замечание Берка: «Красота, находящаяся в беде, — наиболее сильно воздействующая красота»<sup>1</sup> — не доказывает его правоту: красота должна восприниматься нами как красота прежде, чем мы увидим ее в беде, то есть увидим сочетание прекрасного и трагического. Не все, находящееся в беде — красота.

Наконец, Николай Гартман понимает совершенство как законченное гь и даже автаркию, существующую лишь в неживой природе: человек свободен и потому несовершенен, а «в царстве низших слоев существующего, наоборот, совершенство увеличивается»<sup>2</sup>. Поэтому красота живого никак не связана с совершенством и непознаваема.

Здесь мы сталкиваемся с тем, что польский философ Владислав Татаркевич (1886-1980) назвал «парадоксом совершенства»: «наивысшим совершенством является несовершенство»<sup>3</sup>. Но для диалектики парадокса нет: совершенство не исключает, а предполагает возможность дальнейшего совершенствования.

## Основной вопрос эстетики

Основной вопрос философии применительно к эстетике формулируется так: объективны или субъективны степени совершенства (или суждено — высшая степень совершенства, красота, поскольку проблема эстетического часто сводилась к проблеме прекрасного)?

Вопрос этот волнует отнюдь не только философов. Вот очень хорошо, хотя и несколько по-журналистски сформулированная проблема:

«Существуют, я думаю, некие волны восприятий. Какие-то невидимые микроципы, впивающиеся нам в глаз и в мозг, синхронно настроенные органчики. Что-то кажется уродливым, а что-то красивым — отчего так?

Под красоту любят подвести теорию, научные обоснования (полемика с идеями И. А. Ефремова (1907-1972), высказанными в романе „Лезвие

<sup>1</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 136.

<sup>2</sup> Гартман И. Эстетика. М., 1958. С. 229-231.

<sup>3</sup> Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека. М., 1981. С. 344.

бритвы". — Г. 3.). Например, те наши прародительницы, у которых ноги были длиннее, чем у соплеменниц, быстрее бегали и поэтому имели преимущества в естественном отборе. Преувеличенное внимание к такому органу тела, как ресницы, объясняют тем, что ресницы якобы приспособлены защищать глаза от пыли. Но то же самое можно сказать и об узком монголоидном разрезе глаз; однако же самая популярная пластическая операция в Юго-Восточной Азии — пластика век, чтобы глаза были пошире, как у голливудских кинозвезд... А у красавиц Возрождения я не помню никаких особых ресниц, они даже брови сбрасывали... и еще носили такие платья, в которых выглядели беременными на седьмом месяце... А их правнуки носили парики, причем с буклями. А вот наши ребята бреют головы»<sup>1</sup>.

Бывают эпохи блондинок и эпохи брюнеток — заметил еще в XVII веке Блез Паскаль (1623-1662)<sup>2</sup>.

Если мы остановимся на этом утверждении, эстетика невозможна. Но бывают ли эпохи, когда красивой признается исключительно лысая женщина? Исключительно мокрая кошка (пример приведен Аленом<sup>3</sup>)? Вообще человек, признающий абсолютную субъективность красоты, должен быть готов к далеко идущим выводам: считать чистую рубашку не более красивой, чем испачканная, и, вероятно, не чиститься, сев в грязь.

Рассмотрим проблему всерьез. Как всегда, возникают две крайности.

**Первая: совершенство (красота) только субъективно.** Оно есть в нашем суждении о предмете, и только. В самом предмете его нет. Вещи отдельно, красота отдельно. Человек творит красоту в своем сознании, а материальные объекты, по сути, ни к чему — они лишь повод, если не помеха, для его творчества.

«Прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах; оно существует исключительно в духе, созерцающем их, и дух каждого человека усматривает иную красоту. Один может видеть безобразное даже в том, в чем другой чувствует прекрасное, и каждый должен придерживаться своего чувствования, не навязывая его другим... верно сказано в пословице, что о вкусах не спорят»<sup>4</sup>.

Кант, по собственному признанию пробужденный Давидом Юмом (1711-1776) от догматического сна, перевел пословицу на философский язык (хотя зачастую, вопреки Юму и своим декларациям, признавал объективную основу красоты):

«Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с объектом... а с субъектом и испытываемым им чувством

<sup>1</sup> Метелица К. Виа Монтенаполеоне // Независимая газета. 2006. 18 мая.

<sup>2</sup> Цит. по: История эстетической мысли. Т. 2. С. 230.

<sup>3</sup> Ален. Суждения. М., 2000. С. 330.

<sup>4</sup> Юм Д. О нормe вкуса // Сочинения. 2-е изд. Т. 2. М., 1996. С. 628-629.

удовольствия или неудовольствия... Суждение вкуса не есть познавательное суждение, тем самым оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым понимают то суждение, определяющее основание которого может быть только субъективным»<sup>1</sup>.

Но последовательно провести субъективизм оказывается делом очень непростым. Рене Декарт (1596-1650) пишет: «не может быть и речи о безусловном мериле красивого или приятного» и тут же: «наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается ощущением, и не то, что воспринимается труднее всего, а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получала сразу свое полное удовлетворение, и не настолько трудно, чтобы ощущение утомлялось»<sup>2</sup>. Значит, есть «безусловное мерило».

Неклассическая философия, не усвоившая этот урок, отстаивает субъективизм, плодя бесчисленные термины для выражения единственной мысли — в мире красоты нет. «Красота это ценность, которая применима только к воображаемому и содержит в своей сущностной структуре неантизацито мира», — читаем у Жана-Поля Сартра (1905-1980). «Неантизация (от фр. *neant* — ничто, небытие), — поясняет примечание, — феноменологическое „уничтожение“<sup>11</sup> мира отворачивающимся от него сознанием, которое более не воспринимает его»<sup>3</sup>.

«Красота объекта не есть его свойство, — писал создатель „эстетики вчувствования“ Теодор Липпс (1859-1914), — но она указывает только на то, что этот объект служит основанием для эстетической оценки... Красота есть соответственность объекта природе эстетически оценивающего субъекта»<sup>4</sup>. И, конечно, удержаться на этой позиции невозможно: «Красота не зависит от случайности моей оценки... Она неотделима от прекрасного объекта, она его право, его собственность. Она — вынужденная объектом и значимая для него оценка»<sup>5</sup>.

Встав на позицию полного субъективизма, мы утратим способность различать красоту и уродство, что подтверждается опытом антиискусства: «*Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости*, — писал В. В. Кандинский (1866-1944). — *Прекрасно то, что прекрасно внутренне...* И поэтому, наконец, внутренне прекрасным может быть все то, что внешне „безобразно“. Так это и в искусстве, так оно и в жизни»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 71.

<sup>2</sup> Декарт Р. Компендиум музыки. Предварительные замечания // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII XVIII ввек. М., 1971. С. 343.

<sup>3</sup> Сартр Ж. П. Произведение искусства // Современная западно-европейская и американская эстетика. М., 2002. С. 24—25.

<sup>4</sup> Липпс Т. Эстетика // Философия в систематическом изложении... СПб. 1909. С. 371.

<sup>5</sup> Там же. С. 389.

<sup>6</sup> Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 104.

Содержание понятий берется извне, иначе это просто слова. Здесь же понятия «прекрасное» и «безобразное» теряют содержание и становятся словами — теперь их можно в каждом конкретном случае поменять местами, сославшись на «внутреннюю душевную необходимость» любого человека.

**Вторая: совершенство (красота) только объективно.**

**Материалистическая** трактовка этого положения весьма редка; ее можно проследить у стоиков. «Всё прекрасное, чем бы оно ни было, прекрасно само по себе; похвала не входит в него составной частью»<sup>1</sup>, — считал Марк Аврелий Антонин (121-180).

Тем самым проблема восприятия игнорируется. «Прекрасный предмет требует, чтобы его воспринимали как прекрасный, — пишет Умберто Эко (р. 1932). — С другой стороны, произведение искусства изготовлялось в расчете на эстетическое восприятие, оно предполагало определенную субъективность потенциального зрителя... Решение этой проблемы легенда приписывает Фидию, создателю статуи Афины. Нижняя часть статуи, слишком короткая, если рассматривать ее вблизи, приобретала нормальные размеры, когда глаз охватывал статую целиком... Художественная практика была хорошо знакома с проблемой субъективности восприятия...»<sup>2</sup>

Материализм не мог не считаться с практикой, поэтому, как правило, утверждение абсолютной объективности красоты было уделом **объективных идеалистов**.

Красота есть в ином мире, абсолютна и неизменна, мы можем лишь контактировать с ней. Вещи отдельно, красота отдельно. Человек пассивно воспринимает красоту, пришедшую готовой из объективно существующего сознания (мира идей), а материальные объекты, по сути, ни к чему — они лишь повод, если не помеха, для его контакта с иным миром.

«Наши вещи красивы причастием эйдосов»<sup>3</sup>, — читаем у Платона (204/205-270).

Объективный идеализм неизбежно принимает религиозный характер: «Если же кто увидит Того, Кто ведет хоровод вещей... в какой другой красоте он еще будет нуждаться?»<sup>4</sup>

Прибавить к этим положениям практически нечего; разве что усовершенствовать формулировки. «Красота есть сияние божественного лица» называет одну из глав «Комментария на „Пир“ Платона» Марсилио Фичино (1433-1499), выводя из этого положения следующее: «красота повсюду бестелесна. Ведь никто не усомнится, что в ангеле и в душе она не есть некое тело... она бестелесна также и в телах...»<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Марк Аврелий. Размышления. Магнитогорск. 1994. С. 61.

<sup>2</sup> Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004. С. 142-146.

<sup>3</sup> Платин. Первая эннеада. СПб., 2004. С. 227-229.

<sup>4</sup> Там же. С. 237.

<sup>5</sup> Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона, о любви // Эстетика Ренессанса. М., 1981.

«Красота есть реально созерцаемое абсолютное»<sup>1</sup>, — повторяет Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775-1854); это проявление понятия в реальности, когда понятие, обретя материальную оболочку, становится «подобным и равным первообразу»<sup>2</sup>.

Правда, при общих исходных установках выводы противоположны: Плотин принижает земное сравнением с божественным источником; Фичино и Шеллинг — стремятся возвысить, указав на божественное происхождение земного. Но это уже разница в настроении эпох.

Современные вариации на ту же тему можно найти у любого религиозно настроенного автора: «Красота эстетического объекта есть невербализуемое отображение или выражение неких глубинных сущностных (духовных, эйдетических, онтологических, математических) закономерностей Универсума»<sup>3</sup>.

Красота неопределима, поэтому можно говорить лишь о «*событии прекрасного*» том самом контакте с Универсумом, характеризующемся «воспарением духа в некую смысловую и невербализуемую целокупность, где он погружается в состояние покойного блаженства, сопровождающегося ощущением предельной комфортности жизненной самореализации»<sup>4</sup> и т. д. и т. п. (всего 15 типографских строчек).

Если кто-то сомневается в том, что религия — опиум народа, советую перечитать описание данного «духовного наслаждения» и проконсультироваться с наркологом.

Итак, природа красива, когда соответствует идее. Но *почему красива идея* (в том числе «творческие способности») человека, которым столько внимания уделяли «общественники»? Это неустранимый парадокс идеализма, начиная с Платона, тавтологически декларировавшего наличие Идеи Красоты как источника красоты в мире.

Сам Платон де-факто отрицал красоту материального («формы, которые ему нравятся, — это зачастую абстрактные формы кругов, линий, углов. Икосаэдры или шары значат для него больше, чем Афродита Праксителя...»<sup>5</sup>); для идеалистов, признавших ее (Плотин, Аквинат, Фичино, Шиллер, Шеллинг, Зольгер и т. д., вплоть до Альфреда Нортон Уайтхеда (1861—1947) — «объекты красивы, когда воплощают идеал красоты, идеальную возможность, вечный объект»<sup>6</sup> и Ханса-Георга Гадамера (1900-2002) — «онтологическая функция прекрасного: перебросить мост через пропасть,

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. В. Й. *Философия искусства*. М., 1966. С. 97.

<sup>2</sup> Там же. С. 82.

<sup>3</sup> Бычков В. В. *Эстетика*. С. 196-197.

<sup>4</sup> Бычков В. В. *Эстетика*. С. 198.

<sup>5</sup> *Виламовиц-Мёйшендорф фон У.* Платон // Татаркевич В. *Античная эстетика*. М., 1977. С. 114.

<sup>6</sup> Цит. по: *Басин Е. Я.* Искусство, символ, ценность (К критике семантической философии искусства) // *Эстетика и жизнь*. Вып. 2. М., 1973. С. 215.

разделяющую идеальное и реальное»<sup>1</sup>) неразрешимой проблемой стал ее критерий, который исчез в непознаваемом боге, оставив нам псевдоопределение красоты как соответствия идее.

Более утонченное решение состоит в том, что *первично* и объективно-идеально (в сознании бога, общества, народа, класса) существует не красота, а ее критерий, не Идея Прекрасной Горы, а Идея Критерия Красоты Горы (как правило, равная пользе), которая, проецируясь на внешний мир, *создает* красоту гор. Создает не материализацией в мире самом по себе, в прямом, фантастическом, смысле, а конструированием в мире для нас.

При этом вполне может признаваться наличие материального мира, *но не его красоты*. Томас Рид (1710-1796) считает, что «красота материальных предметов возникает из тех действий или качеств духа, которые вызывают наше уважение, как *вторичное явление, как знаки* (выделено мной. — Г. З.)»<sup>2</sup>.

И даже у Джорджа Беркли (1685-1753) можно прочитать: «Если допустить, что мир состоит из материи, то красоту и пропорциональность ему придает ум»<sup>3</sup>.

Современные варианты. «С эстетической точки зрения трудно представить себе прекрасный объект (скажем, рисунок) состоящим исключительно из материи. Такой рисунок выражает еще и какой-то смысл или замысел... Красота дуалистичным и нередуктивистским образом сопряжена с материей»<sup>4</sup>.

«Материальным может быть *носитель* ценности, а не *она сама*, ибо она есть *значение* данного предмета для субъекта»<sup>5</sup>.

Подобные высказывания, разумеется, схожи с субъективно-идеалистическими высказываниями Сартра или Липпса, но здесь не столько апология произвола, сколько попытка его преодолеть, не обращаясь к материализму. Заменой материального служит интерсубъективно.

Наиболее четко это решение, конечно, у Гегеля. Красота в природе, как и сама природа — продукт развития Идеи, содержащей в себе все многообразие мира. В марксистских терминах эту мысль изложил Лукач: в эстетических переживаниях «раскрывается не природа сама по себе, а общественно-историческая сущность человека. В основе всякого переживания „природной красоты“ лежит, таким образом, определенный этап подчинения природы господству общественного человека»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 280.

<sup>2</sup> Рид Т. Лекции об изящных искусствах // Из истории английской эстетической мысли XVIIII века. М., 1982. С. 297-298.

<sup>3</sup> Беркли Дж. Философские заметки // Сочинения. М., 1978. С. 41.

<sup>4</sup> Красота и мозг: биологические аспекты эстетики. Под ред. И. Ренчлера, Б. Херибергер и др. М., 19\*95. С. 21.

<sup>5</sup> Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 90.

<sup>6</sup> Лукач Д. Самообразие эстетического. Т. 4. М., 1987. С. 327.

То же у Шарля Лало: «красота природы выступает перед нами через искусство, чуждое ей. Что это, как не навязывание природе — с целью эстетического суждения о ней — искусства... Природа сама по себе... не прекрасна и не безобразна; она „анэстетична“... рассматриваемая через призму искусства, природа приобретает красоту, которую можно назвать „псевдо-эстетичной“... Человек никогда не выходит за пределы себя самого; он может лишь переносить на вещи формы, им самим созданные и выношенные в своей мысли. Нужно, чтобы художник, подобно Бетховену, *желал* быть глухим к внешнему миру...»<sup>1</sup> Эстетика, с его точки зрения, «должна стать социологическим исследованием»<sup>2</sup>.

То же, по сути, говорит и Чернышевский в своем знаменитом определении прекрасного как соответствия человеческому идеалу. Это не должно удивлять: Чернышевский, как любой домарксов материалист, остается идеалистом в понимании общества.

Иначе говоря в эстетике нет объекта без коллективного субъекта. «Эстетическая универсальность означает, что предикат красоты не ограничен отдельным индивидом, но простирается на все поле субъектов суждения»<sup>3</sup>, как определил неокантианец Эрнст Кассирер (1874-1945).

Именно это коллективно-идеалистическое понимание красоты и отставилось сначала «вульгарной социологией» 1920-х годов, затем «общественниками» (М. С. Каган, Ю. Б. Борев, Л. Н. Столович, К. М. Кантор, А. И. Буров, Ф. Д. Кондратенко и др.), порой даже на уровне терминов: только вместо «объективно-идеальное» вполне откровенно ставилось «объективно-ценностное» (субъективный идеализм в эстетике — отрыв прекрасного, искусства и вкуса от их «объективно-ценностной основы») <sup>4</sup>.

«Сложность решения основного вопроса философии в эстетике заключается в том, что в плане философском можно решать этот вопрос материалистически и в то же время не признавать объективности эстетического предмета природы... сторонники концепции общественного происхождения красоты могут резонно заявить, что они, признавая первичность материи, отнюдь не должны на основании этой прямой аналогии заявлять о такой же первичности красоты, то есть о ее физическом, химическом или биологическом происхождении»<sup>5</sup>. В этой удивительной по бессмысленности фразе видно стремление хоть как-то согласовать концепцию «общественников» с материализмом. Но это невозможно: если красоты нет в мире, значит, ее источник — сознание. После 1991 года маскировка

<sup>1</sup> Лало Ш. Введение в эстетику. М., 1915. С. 98, 102, 110.

<sup>2</sup> Там же. С. 119.

<sup>3</sup> Кассирер Э. Избранное: опыт о человеке. М., 1998. С. 612.

<sup>4</sup> Выжлецов Г. П. Эстетика в системе философского знания. JL, 1984. С. 78.

<sup>5</sup> Бурое А. И. Эстетика: проблемы и споры. Методологические основы дискуссий в эстетике. М., 1975. С. 19.

стала не нужна: «только совпадение объективно-идеального (совершенства) с субъективно-идеальным (должным) выражает сущность прекрасного»<sup>1</sup>.

Приведу примеры.

«Эстетическая ценность всегда является социально-практической ценностью, но она выражена через предметно-чувственную оболочку и воспринимается и оценивается наглядно-созерцательно, непосредственно»<sup>2</sup>.

Красота «есть „царство свободы“, опредмеченное утверждение человека в природной и социальной действительности»<sup>3</sup>.

Красота — «общественно значимое, социально ценное, воплощенное в чувственной форме»<sup>4</sup>.

«Явление обладает достоинством прекрасного в той мере, в какой оно в своей чувственно-конкретной целостности... свидетельствует об утверждении человека в действительности...»<sup>5</sup>

«Ни польза, ни красота не являются свойствами вещи... при эстетической оценке вещи мы оцениваем не свойства вещи, а нечто иное... объектом эстетической оценки является не предмет, а творческие способности человека, проявленные в предмете»<sup>6</sup>.

«От уровня развития человека, действующего в какой-либо области, зависит возможность *возникновения* (выделено мной. — Г. З.) в этой области эстетического объекта и уровень эстетической ценности этого объекта»<sup>7</sup>.

Не могу не отметить полное совпадение с взглядами Томаса Рида и Беркли.

Критерием красоты оказывалась общественная польза; причем речь шла не о снятии пользы красотой, а о тождестве пользы и красоты.

«Прекрасное является результатом предельного обобщения многих частных утилитарных значений: полезное, прочное, хорошее и т. д.»<sup>8</sup>.

«Береза относится... не только к индивиду с его утилитарными потребностями, но и к человеку как „родовому существу“<sup>41</sup>, к человечеству как роду, к истории человечества. Последнее отношение есть не механическое соединение, а интеграл, бесконечная сумма бесконечно малых моментов утилитарного значения этой березы.

И вот эта широкая общественная значимость березы, ее отношение как определенного природного вида к человеку и человечеству как роду

<sup>1</sup> Аполлон: изобразительное и декоративное искусство, архитектура. Терминологический словарь / Под ред. А. М. Кантора. М., 1997. С. 474.

<sup>2</sup> Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. М., 1936. С. 83-84.

<sup>3</sup> Столович Л. Н. Категория прекрасного и общественный идеал. М., 1969. С. 336.

<sup>4</sup> Лукьянов Б. Г. Проблема эстетического вкуса // Эстетика и жизнь. Вып. 6. М., 1979. С. 43.

<sup>5</sup> Природа и функции эстетического. М., 1968. С. 185.

<sup>6</sup> Кондратенко Ф. Д. Эстетическое как отношение. С. 304-308.

<sup>7</sup> Табиева Р. Х. Об активном характере эстетического отношения... // Проблемы марксистско-ленинской эстетики и эстетического воспитания. М., 1975. С. 37.

<sup>8</sup> Маркович М. М. Специфика отражения объективных свойств действительности в эстетическом чувстве // Там же. С. 63.

и есть эстетическое качество прекрасного, которым обладает это дерево... Это качество общественно и объективно»<sup>1</sup>.

В. П. Крутоус, весьма удачно критиковавший «общественников» с материалистических позиций, отмечает: «Почему интеграл *общественных утилитарных* значений превращается в нечто качественно иное — *красоту*, — это все же остается неясным»<sup>2</sup>. Но дело как раз в том, что здесь *утилитарное отношение ни во что не превращается*. Оно просто меняет название.

Поэтому возникают вопросы: а если обществу не нужна береза ни для какой утилитарной цели, будет ли она красива? Красивы ли цветы? Или, может быть, красиво сено? И потому ли береза более красива, чем осина, что она полезнее? *Чем полезнее?*

Индюк и свинья полезнее орла с любой точки зрения — какие будут эстетические выводы?

Обществу последние 6 тысяч лет нужны тюрьмы — стали ли они от этого красивы? Если для феодала замок «социально ценен», полезен (=красив), а для крестьянина — вреден (=безобразен), чье утилитарное отношение «общественно»? Кто из них прав, «опредмеченно утвердив» себя и свой идеал (еще в 1923 году А. К. Воронский (1884-1937) отмечал, что абсолютизация классового — «особая разновидность релятивизма»<sup>3</sup>)? Первобытному человеку не были для утилитарных целей нужны золото и серебро; марксистам свойственно полагать, что в будущем эта ситуация повторится; так исчезнет ли с пользой и их красота?

К. М. Кантор (1922-2008) не остановился перед утверждением гибели красоты с исчезновением товарно-денежных отношений и порождаемого ими отчуждения: «Прекрасное и полезное порождены трудом, его внутренними противоречиями, это две стороны одной медали, два лика единой культуры — товарно-вещевой культуры — и неизбежно исчезнут с исчезновением этой культуры»<sup>4</sup>. Не буду рассуждать о том, какую радость должен вызвать этот пассаж в стане либералов, к которым после распада СССР присоединился и К. М. Кантор. Отмечу лишь неразрешимые для сторонников этой точки зрения проблемы:

- понятие «красота» оказывается не фиксацией объективного свойства, а «оценкой» — коллективной иллюзией, диктуемой обществом в утилитарных целях; эстетика лишается своего предмета, отданного социологии (исследуется «*общественная значимость березы*»), а искусство — своей спецификой, становясь тенью тени, как у Платона;

<sup>1</sup> Боре Ю. Б. Основные эстетические категории. М., 1960. С. 122.

<sup>2</sup> Крутоус В. П. Родословная красоты. С. 134.

<sup>3</sup> Воронский А. К. Искусство как незнание жизни и современность // Критика 1917—1932 гг. М., 2003. С. 209.

<sup>4</sup> Кантор К. М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. М., 1967. С. 56.

- определить на основании критерия общественной пользы, какой из двух объектов более красив, невозможно; поэтому невозможно ни более глубокое понимание красоты наукой, ни более талантливое воплощение искусством;
- индивидуальное отношение человека к внешнему миру считается только утилитарным, но это неверно — эстетически развитый человек может видеть красоту там, где общество видит пользу;
- красота в классовом обществе оказывается оценкой, данной господствующим классом, пока он является носителем прогресса («эстетически выступает как прекрасное такое явление, которое содействует общественному развитию»<sup>1</sup>); жертвы прогресса осуждены эстетически (рабство полезно = рабство красиво); в условиях регрессивного развития красиво то, что несет данному обществу гибель, раз от него нет никакой пользы человечеству («красота есть... целесообразное с точки зрения общественного прогресса»<sup>2</sup>) — например, взятие Рима вандалами или бомбардировка Дрездена.

Крайности сходятся: понятие «красота» оказывается лишь *знаком*, а не *отражением красоты в мире*-, искусство — *созданием знаков*, занятием субъективным и не имеющим отношения к реальности. Позиция будет одинаковой и для субъективных идеалистов, и для объективных (или коллективных) идеалистов, с той разницей, что вторые предполагают Идею Красоты в ином мире (или Идею Пользы в сознании коллектива). В нашем же мире и те, и другие удовлетворяются знаками.

Грань между материализмом и идеализмом в понимании эстетического идеала проходит при ответе на вопрос: идеал — фильтр или причина красоты; идеал *только создает* красоту или идеал еще и *отражает* объективные свойства объектов внешнего мира и тем самым *помогает/мешает их видеть*?

«Едва ли человек когда-либо искал бы прекрасного, если бы не нашел его готовым, не отыскивая»<sup>3</sup>.

Сказать, что «особой красотой отличаются явления природы, которые благодаря своей форме и цвету оказываются видимостью, подобием произведений искусства, созданных художниками... Эстетически ценными явления природы предстают тогда, когда они свидетельствуют о ее... „творческой“ способности создавать явления, сходные с продуктами художественного творчества»<sup>4</sup> — еще не значит решить проблему.

Здесь-то нас и подстерегает загадка: а почему красиво то искусство, на которое похожа природа? Материалист ответит: потому что искусство

<sup>1</sup> Столович Л. Н. Эстетическое в действительности и в искусстве. М., 1959. С. 84.

<sup>2</sup> Конюхов В. Объективно прекрасное // Эстетика и жизнь. Вып. 4. М., 1975. С. 188.

<sup>3</sup> Шиллер Ф. Афоризмы и отрывки // Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. С. 67.

<sup>4</sup> Эстетическое сознание и процесс его формирования. М., 1981. С. 233-234 (автор главы В. Г. Злотников).

*воспроизводит* присущее природе совершенство и учит нас различать его в природе. Идеалист: потому что искусство *создает* красоту, черпая либо из сознания художника (субъективный идеализм), либо из мира ценностей (объективный идеализм).

У невоспринимаемого объекта нет красоты? Да, так лее, как у него нет цвета. Но это не означает, что качественную определенность мира произвольно создает наше сознание. В мире самом по себе нет звуков (или цветов), но есть волны определенной длины; разница между ними объективна и не зависит от нашего слуха (или зрения). Так же не зависит от нас объективное различие между более и менее совершенными объектами. Стоит появиться воспринимающему сознанию, как — независимо от желаний этого сознания — мир для него становится цветным, звучащим — и красивым (или безобразным).

Рациональное зерно идеалистической эстетики: для объективного идеализма — понимание красоты как раскрытия сущности предмета, которая, однако, со времен Платона называлась «идеей» и отделялась от самого предмета; для субъективного идеализма упор на активность человеческого сознания.

Возможны **промежуточные решения**, когда одни эстетические свойства считаются объективными, другие — нет.

Признание объективности красоты, исходящей от бога, могло сочетаться с признанием субъективности безобразного, как у Николая Кузанского (1401-1464): «От первой красоты может исходить только прекрасное и доброе. Безобразие — от приемлющих»<sup>1</sup>.

Аналогичен взгляд Канта на прекрасное и возвышенное: «Основание для прекрасного в природе мы должны искать вне нас, основание для возвышенного — только в нас...»<sup>2</sup>

Попытки совместить объективную основу красоты и ее субъективное восприятие, дав диалектическое решение, а именно — **эстетическое в объекте и в нашем восприятии и одно, и не одно и то же**, предпринимались еще в античности. Еще Демокрит (ок. 460 - ок. 370 до н. э.) исследовал, как соотносятся плоская театральная декорация и ее восприятие людьми в качестве объемной<sup>3</sup>.

В беседе Сократа с оружейником Пистием речь шла о красоте панцирей, подогнанных к фигуре человека. «Но как быть с панцирем для того, чье тело плохо сложено?.. Для выяснения вопроса Сократ ввел существенное различие: Пистий говорит не о пропорциях, которые прекрасны сами по себе, но о таких пропорциях, которые прекрасны для кого-то»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Николай Кузанский. «Вся ты преграсна, возлюбленная моя...» (О красоте) // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 121.

<sup>2</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 116.

<sup>3</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977. С. 81.

<sup>4</sup> Там же. С. 97.

Еще точнее ставится проблема у Аристотеля (384-322 до н. э.): «Так как прекрасное — и живое существо, и всякая вещь, которая состоит из частей, — не только должно эти части иметь в порядке, но и объем должно иметь не случайный (так как прекрасное состоит в величине и порядке: потому-то не может быть прекрасно ни слишком малое животное, ибо при рассмотрении его в неощутимо [малое] время [все его черты] сливаются, ни слишком большое, например в 10 тысяч стадий, ибо рассмотрение его совершается не сразу, а единство его и цельность ускользают от взгляда рассматривающих), то как прекрасное животное или тело должно иметь величину удобообозримую, так и сказание должно иметь длину удобозапоминаемую... Что лучше в отношении ясности, то прекраснее и по величине»<sup>1</sup>. Это так называемая «объемлемость», которую Аристотель считал свойством красоты наравне с симметрией.

В эпоху Возрождения отмечу гениальную догадку Леонардо да Винчи (1452-1519): «Наша душа состоит из гармонии, а гармония зарождается только в те мгновения, когда пропорциональность объектов становится видимой и слышимой»<sup>2</sup>. Основной вопрос эстетики освещен этой фразой, как вспышкой молнии.

В XVII веке к тому же выводу приходит Пьер Николь (1625-1695), более известный как соавтор «Логики Пор-Рояля», но создавший также «Трактат об истинной и ложной красоте» (1695): «Для того, чтобы вещь была прекрасна, недостаточно, чтобы она соответствовала своей природе, необходимо, чтобы она имела связь с нашей природой»<sup>3</sup>. В XVIII веке эти слова цитирует Гельвеций.

О «реально прекрасном» и «прекрасном в нашем восприятии» говорит Дидро<sup>4</sup>. Однако его определение «прекрасного вне меня» как того, «что содержит в себе нечто, способное пробудить в моем уме идею отношений», а «прекрасного по отношению ко мне» как того, что эту идею пробудило — самое загадочное определение прекрасного из всех, что знала эстетика. По-видимому, «отношения» — это все те же «порядок, симметрия, соответствие», известные с античных времен.

Очень противоречива позиция Бёрка. С одной стороны, он пишет, что «красота большей частью является определенным качеством тел, механически действующим на человеческую душу через посредство внешних чувств»<sup>5</sup>, что может быть расценено как отрицание субъективности. То, что сейчас вкусы самого Бёрка (красота как слабость) вызывают лишь

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика // Сочинения. Т. 4. М., 1984. С. 654.

<sup>2</sup> Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. М., Л., 1935. С. 71-72.

<sup>3</sup> Цит. по: Лекции по истории эстетики. Кн. 1. Л., 1973. С. 107.

<sup>4</sup> Дидро Д. Философские исследования о происхождении и природе прекрасного. С. 117.

<sup>5</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 138.

изумление, доказывает, что он не прав и ни о каком механическом восприятии речь не идет.

Но, с другой стороны, красотой называются «те качества тел, при помощи которых они вызывают любовь или какой-либо аффект, ей подобный»<sup>1</sup>, а «аффект, вызваемый великим и возвышенным, существующим в *природе*... есть изумление»<sup>2</sup>. Таким образом, Бёрк различает объективные свойства (малый размер, гладкость, разнообразие, постепенные переходы, слабость, чистота цвета — для красоты; сила, пустота, темнота, неизвестность, одиночество, молчание, огромность, непрерывность, единообразие, трудность осуществления, чрезмерная яркость и громкость — для возвышенного) и их субъективное восприятие — «аффекты»; терминология XVIII века не знает другого слова. Бёрк прав, говоря, что есть люди настолько эмоционально тупые, что «они, можно сказать, в течение всей жизни ни разу не проснулись»<sup>3</sup> или отупевшие от условий жизни (гедонизм, скупость, честолюбие), что неспособны увидеть красоту; их эстетический вкус ложен.

«Мне кажется, что в природе есть лишь очертания прекрасного, такие, как гармония, соразмерность и тому подобное — то, что должно наличествовать в каждом прекрасном предмете, если он освещен лишь природным светом, — замечает Джакомо Леопарди (1798-1837), — а растушевка прекрасных предметов тенями полностью зависиг от наших мнений»<sup>4</sup>. «Можно с уверенностью утверждать, что природа, или, иначе говоря, совокупность всех вещей, составлена, устроена так, чтобы производить поэтическое действие, или, иначе говоря, что ее устройство и порядок предназначены для того, чтобы она производила всеобщее поэтическое действие своей целокупностью и особые поэтические действия — каждой из своих частей»<sup>5</sup>.

На позиции стихийного материализма стоит знаменитый русский филолог А. Н. Веселовский (1838-1906). «В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света *внутренние образы предметов, их формы, цвета, типы, звуки, как раздельные от нас, отображающие предметный мир*»<sup>6</sup>. Правда, суть эстетического видится ему в «типическом», что ничего не объясняет.

На *совершенство* как основу красоты указывают Александр Готлиб Баумгартен и — гораздо четче — его ученик Моисей Мендельсон (1729-1786), говорящий уже не о «совершенстве чувственного познания» (путь к Канту), а о «чувственном познании совершенства». Совершенство вещей обязано своим происхождением богу, понимаемому в духе Лейбница как

<sup>1</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного.. С. 117.

<sup>2</sup> Там же. С. 88.

<sup>3</sup> Там же. С. 59.

<sup>4</sup> Леопарди Дж. Этикаи эстетика. М., 1978. С. 315.

<sup>5</sup> Там же. С. 414.

<sup>6</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Издательство ЛКИ/URSS, 2010. С. 499.

разум, заботящийся о наилучшем устройстве мира; нами оно воспринимается как красота.

Эта точка зрения утвердилась в немецком Просвещении. Лучшее из определений принадлежит уже материалисту — Иоганну Готфриду Гердеру (1744-1803): «сама по себе вещь есть то, что она есть, совершенная в своей сущности или несовершенная; для меня она прекрасна или безобразна в зависимости от того, познаю или почувствую я в ней это совершенное или несовершенное»<sup>1</sup>.

В XX веке материализм в эстетике (и вообще в философии) проявлялся редко и нечетко — как, например, у Яна Мукаржовского.

Его концепция состоит в следующем. Исходным является понятие функции человека как общественного существа, преобразующего действительность, существующую до и помимо человека. Кроме эстетической, выделяются практическая, теоретическая и символическая функции. Эстетическую роднит с теоретической — практическая незаинтересованность, с символической — знаковый характер; практическая ей противоположна. Эстетические нормы направляют эстетическую функцию деятельности; эстетические ценности являются ее результатом. Они в свою очередь воздействуют на человека не только в сфере искусства как собственно эстетического, но и в других сферах, на «чувственное и волевое отношение человека к миру».

Позиция Мукаржовского, тяготевшего к материализму («существуют известные предпосылки в объективной внутренней организации вещи — носителя эстетической функции, которые облегчают возникновение эстетической функции»<sup>2</sup>) и в то же время склонного понимать эстетическое не как *материальное свойство* («эстетическая потенция не является, конечно, внутренним качеством объекта: для того, чтобы объективные предпосылки могли обрести реальную силу, что-то должно соответствовать им в конституции субъекта эстетического наслаждения»<sup>3</sup>), а как *функцию* общественного человека, была близка позиции «общественников», что облегчило в дальнейшем его переход к тому, что считалось марксизмом.

«*Прекрасное* не есть метафизическая идея, просвечивающая в эмпирической действительности, и не есть реальное свойство вещей, доказательством чего служит изменение эстетической оценки одних и тех же явлений в зависимости от различия эпохи и социальной среды (а мокрая кошка? — Г. З.). Однако в результате этого не следует склоняться к эстетическому субъективизму. Эстетические нормы существуют объективно

<sup>1</sup> Гердер И. Г. Каллишна // Избранные произведения. М., Л., 1959. С. 210.

<sup>2</sup> Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 62.

<sup>3</sup> Там же.

(т. е. независимо от субъективной воли и субъективных предположений индивида) в сознании коллективов...»<sup>1</sup>

В то же время полностью коллективно-идеалистической эта позиция не была. Мукаржовский не оставлял попыток найти диалектическое решение основного вопроса эстетики, но его формулировки страдали крайней расплывчатостью: «Каким образом материальный артефакт участвует в возникновении эстетического объекта? Его свойства, а порой и значение... входят в эстетический объект как носители внеэстетических ценностей, которые в свою очередь вступают в сложные взаимодействия»<sup>2</sup> и т. д. В другой работе он делает не менее гуманный вывод: «действительность, отраженная в эстетическом знаке как целое, объединяется в нем на основе отражения единства субъекта»<sup>3</sup>.

**Решение** я сформулировал бы так: эстетическое существует в объектах через иные свойства этих объектов. Нет совершенства помимо цвета, размера, движения и т. д.; нет и этих свойств без их совершенства.

Поэтому дилемма: (1) эстетического «нет в объективном мире, так как в природе нет особых эстетических свойств („эстетических атомов“) *наряду* (выделено мной. — /! 3.) с механическими, физическими, геометрическими и т. д. свойствами»<sup>4</sup> или (2) «эстетические качества свойственны действительности, по это не физические, а духовные качества»<sup>5</sup> — ложна.

В чистом виде эстетическое существует в нашем сознании. Перед нами встает проблема познания эстетического.

### **Познание эстетического**

Проблема соотношения эстетических свойств единичного объекта и *эстетического вообще* — разновидность проблемы отдельного и общего.

«Начиная с эпохи средневековья два основных направления в решении этого вопроса получили названия номинализма и реализма. Согласно взглядам номиналистов в объективном мире существует только отдельное. Общего же либо совсем нет, либо оно существует только в сознании, является умственной человеческой конструкцией.

Иную точку зрения отстаивали реалисты. Они считали, что общее существует реально, вне и независимо от сознания человека и образует особый мир, отличный от чувственного мира отдельных явлений. Этот особый мир общего по своей природе духовен, идеален, и является первичным по отношению к миру отдельных вещей.

В каждой из этих двух точек зрения есть крупица истины, но обе они неверны. Для ученых несомненно существование в объективном мире за-

<sup>1</sup> Мукаржовский Я. Прекрасное // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 186.

<sup>2</sup> Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность. С. 116.

<sup>3</sup> Мукаржовский Я. Место эстетической функции среди прочих функций // Там же. С. 155.

<sup>4</sup> Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества. М., 1977. С. 44.

<sup>5</sup> Горанов К. Содержание и форма в искусстве. М., 1962. С. 65.

конов, закономерности, сущности, необходимости. А все это — общее. Общее таким образом существует не только в сознании, но и в объективном мире, но иначе, чем существует отдельное. И эта инаковость бытия общего состоит вовсе не в том, что оно образует особый мир, противостоящему миру отдельного. Нет особого мира общего. Общее существует не само по себе, не самостоятельно, а только в отдельном и через отдельное. С другой стороны, и отдельное не существует без общего.

Таким образом в мире имеют место два разных вида объективного существования: один вид — самостоятельное существование, как существует отдельное, и второй — существование только в отдельном и через отдельное, как существует общее. К сожалению, в русском философском языке нет терминов для обозначения этих двух разных форм объективного существования... Я в дальнейшем буду обозначать самостоятельное существования как *самосуществование*, как *самобытие*, а существование в ином и через иное как *иносуществование*, или как *инобытие*.

Чтобы познать общее, нужно „извлечь“<sup>41</sup> его из отдельного, „очистить“ от отдельного, представить его в „чистом“ виде, т. е. в таком, в котором оно может существовать лишь в мышлении. Процесс „извлечения“ общего из отдельного, в котором он в реальности существует, в котором оно скрыто, не может быть ничем иным, как процессом создания „чистого“ общего. Формой существования „чистого“ общего являются понятия и их системы — гипотезы, концепции, теории и т. п. В сознании иносуществующее, общее выступает как самосуществующее, как отдельное. Но это самобытие не реальное, а идеальное. Здесь перед нами — отдельное, но не реальное отдельное, а идеальное»<sup>1</sup>.

Познание материального мира всегда идет от ощущений к мышлению. Нет особого «эстетического познания»; есть познание эстетического.

Эта проблема решается по-разному иррационализмом, рационализмом и эмпиризмом. Для первого характерен поиск «шестого чувства», которое осуществляло бы познание помимо разума: «Чем больше мы совершенствуем наши чувства, — писал Новалис, — тем способнее становятся они к различению индивидуального. Высшее чувство должно было бы быть высшей способностью к восприятию своеобразной природы. Ему соответствовал бы талант фиксации индивидуального»<sup>2</sup>. *Иррационализм* вырастает из абсолютизации быстрого, интуитивного познания; если представить объект в виде окружности, а знание — в виде вписанного в нее многоугольника, иррационализм будет попыткой мгновенного достижения окружности — достижения абсолютного, минуя относительное. К счастью или к сожалению, познание идет не так.

<sup>1</sup> Семёнов Ю. И. Философия истории. С. 130.

<sup>2</sup> Цит. по: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 159.

О совершенстве или несовершенстве объектов мы узнаем с помощью ощущений. Отсюда *эмпириками* делается неправомерный вывод, что красивым/безобразным мы называем *то, что видим* (реже — слышим). Это определение недостаточно: мы называем красивыми/безобразными *реальные объекты, о которых мы узнаем с помощью наших органов чувств*.

Зрение обеспечивает свыше 90 % информации о внешнем мире<sup>1</sup>, слух — гораздо меньше; доля остальных органов чувств ничтожна, чем и объясняется проблема: почему зрительные и слуховые ощущения мы называем красивыми, а ощущения осязания, вкуса и запаха — нет, интересовавшая многих авторов от Аристотеля (зрение и особенно слух «этичны», то есть сообщают нам о моральных качествах других людей<sup>2</sup>) и Фомы Аквинского (1225/26—1274) (зрение и слух связаны с разумом и оттого «успокаивают желания»<sup>3</sup>) до Герберта Спенсера (1820-1903) (зрение и слух «независимы от жизненно важных функций», поэтому эстетичны<sup>4</sup>). Решение просто: эти ощущения дают нам слишком мало данных об объектах внешнего мира.

Понятия совершенства или несовершенства объектов создаются нашим сознанием. Отсюда *рационалистами* делается неправомерный вывод, что красивыми/безобразными мы называем *объекты сознания, а не объекты мира*. Это неверно в принципе: без материального мира сознание **невозможно**.

Трудность решения основного вопроса философии всегда одна и та же — недостаточно признать, что мы отражаем в своем сознании объект ивный мир **или** что мы творим субъективный; надо признать **и то, и другое**, что возможно лишь в рамках диалектического материализма.

Отражение без творчества и творчество без отражения обрекают нас на утомительные блуждания в трех соснах, составляющие суть неклассической философии, в том числе эстетики.

Субъективный идеализм неклассической эстетики (возьмем его как целое) исходит из принципиального разрыва между ощущениями и мышлением. Мир непознаваем; неведомо как наши органы чувств получают ощущения, отчего мы — как тело с глазами и ушами — получаем удовольствие. Это первый процесс (обычно именуемый «опытом»), сугубо телесный и пассивный, ничего не проясняющий в природе прекрасного, трагического и других эстетических свойств. Мы получаем удовольствие от видимого сочетания красок и линий (или слышимых звуков); но это никак не объясняет наше сопереживание изображенным на картине Ромео и Джульетте и не помогает отличить их от Антония и Клеопатры. Еще труднее объяснить наши эмоции, если Ромео и Джульетта запечатлены в музыке.

<sup>1</sup> Психологический словарь. М., 2001. С. 120.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 121.

<sup>3</sup> Там же. С. 289.

<sup>4</sup> Там же. Т. 3. С. 883.

Тем не менее сопереживание имеет место как факт. Объяснение дает второй процесс, сугубо духовный и творческий. Наше сознание непознаваемо; неведомо как оно создает эстетические свойства вещей и приписывает вещам их качественную, в том числе эстетическую, определенность. Этот процесс может именоваться «вчувствованием», «объективированием», «интенцией», «одушевлением», «эмпатией» или еще как-нибудь, но он никоим образом не связан с отражением нами материальных объектов. Сознание не связано с ощущениями; творчество — с отражением.

Герберт Рид (1893-1968): «Искусство включает два основных принципа: принцип *формы*, происходящий, по нашему мнению, из органического мира и являющийся универсальной объективной основой всех произведений искусства; и принцип *происхождения*, принадлежащий разуму человека и побуждающий его к созданию (и оценке создания) символов, фантазий, мифов... Форма является функцией *восприятия*-, происхождение — функцией *воображения*. Эта двоякая умственная деятельность исчерпывает... все психические аспекты эстетического опыта»<sup>1</sup>.

Джордж Августин Николас Руис де Сантаяна (1863-1952): «Современная философия учит нас говорить... о каждом элементе воспринятого мира: все есть ощущения, а их комбинирование в объекты, представляемые как постоянные и внешние — это продукт определенных привычек нашего интеллекта... Мы были бы неспособны обозревать и запоминать рассеянные опыты жизни, если бы не организовывали и не классифицировали их и из хаоса впечатлений не создавали мир условных и могущих быть узанными объектов...

Эмоции способны объективироваться так же, как чувственные впечатления... Красота — это эмоциональный элемент, наше наслаждение»<sup>2</sup>, которое мы по привычке рассматриваем как свойство вещей.

Т. Липпс: «То, что эстетически оценивается... может быть только чувственно противопоставленным мне объектом... но основа оцениваемого... есть не чувственно воспринятое как таковое, но только объективированная жизнь. И эта жизнь — *моя*, т. е. это „я“ или одно из проявлений моего „я“»<sup>3</sup>.

Виктор Баш (1863-1944): «Удовольствие, которое нам доставляют прекрасные формы, является удовольствием касания и удовольствием мускульным; глаз испытывает больше или меньше затруднений, следуя некоторым линиям, и предпочтение, которое эстетики всех времен отдавали кривым линиям, является результатом того, что эти линии соответствуют естественному движению глаза...»

<sup>1</sup> Рид Г. Определение искусства // Современная книга по эстетике. С. 116.

<sup>2</sup> Сантаяна Дж. Природа красоты // Там же. С. 261-263.

<sup>3</sup> Липпс Т. Эстетика. С. 389-390.

В то же время мы наделяем объект своими мыслями и чувствами в акте «символической симпатии», причем «с такой щедростью, с таким рвением, что в продолжении эстетического наблюдения мы не осознаем нашего отдалживания, нашего даiania и в самом деле считаем, что стали линией, ритмом, звуком, тучей...»<sup>1</sup>

Ж.-П. Сартр: «...наслаждение, например, если оно вызывается красным цветом, фактически данным в природе, не имеет ничего эстетического. Это просто-напросто удовольствие чувств... Что же касается эстетического наслаждения, то... по сути это только способ восприятия ирреального объекта, который не направлен на реальную картину, а служит конституированию воображаемого объекта...»<sup>2</sup>

То же видим у феноменолога Миксля Дюфрена (1910-1995). Он «вновь повторяет, что объект сначала существует не для мышления, а для тела... Особенно это проявляется в случае с эстетическим восприятием. Идея эстетического наслаждения, по мнению Дюфрена, относится прежде всего к этому уровню: эстетическое удовольствие испытывается телом...

Однако теория восприятия не должна останавливаться на этом уровне. Хотя эстетический объект представляет собой прежде всего „апофеоз чувственного“ и весь его смысл дан в чувственном, это чувственное на уровне присутствия еще нельзя назвать подлинно эстетическим... Субъект должен совершить отход от эмпирически данного объекта, после чего собственно феноменология вступает в свои права... Феноменолог не может ничего увидеть вне себя, если он предварительно не посмотрит внутрь себя.

...На уровне репрезентации дело касается уже, по сути, нового объекта, находящегося в пределах сознания, конституированного сознанием. Такой объект известен со времен Канта»<sup>3</sup>.

Кратко можно сказать так: вещи сами по себе воздействуют на наши глаза и уши; наша мысль — на вещи для нас; это два разных процесса, две односторонности.

Любопытно, что здесь соединяются линии Юма и Канта, эмпиризм и рационализм, объединенные *феноменализмом* — отрицанием познаваемости сущности вещей. Поэтому кантианец Иоганн Фридрих Герbart (1776-1841) рассуждает вполне позитивистски: эстетика «должна подвигнуть нас на наблюдения общих простых отношений... которые производят при завершеном представлении удовольствие или неудовольствие»<sup>4</sup>, а позитивист Жан Мари Гюйо (1854-1888) по-кантиански говорит о том, что эстетическая эмоция «придает предметам более или менее человеческий харак-

<sup>1</sup> Цит. по: *Предвечный Г. П.* Французская буржуазная эстетика. С. 19-20.

<sup>2</sup> *Сартр Ж. П.* Произведение искусства. С. 19-20.

<sup>3</sup> *Силлиев Д. А.* Проблема восприятия в эстетике М. Дюфрена // Вопросы философии. 1974. № 12. С. 141-144.

<sup>4</sup> Цит. по: Лекции по истории эстетики. Кн. 3. Ч. 1. Л., 1977. С. 38.

тер», превращая их в «одушевленные существа»<sup>1</sup>, то есть создавая объекты для нас, иные, нежели объекты сами по себе.

Рационалист платоновского типа (априорист) Сантаяна определяет красоту как «объективированное наслаждение», и эмпирик, основатель психологической эстетики (которую Липпс превратит в априористскую «эстетику вчувствования») Густав Теодор Фехнер (1801-1887) считает, что «термин „красота“ служит для определения всего, что может обладать способностью доставлять непосредственное и мгновенное удовольствие»<sup>2</sup>.

«Человек откликается на очертание, поверхность и объем вещей, представленных его чувствам... определенные согласия в пропорции очертаний, поверхности и объема имеют результатом приносящее удовольствие чувствование... — пишет эмпирик Герберт Рид. — Красота есть единство формальных отношений, данное в наших чувственных восприятиях»<sup>3</sup>. Центр тяжести незаметно перенесен с мира на восприятие, с пропорций — на удовольствие, что придает эмпиризму известный со времен Беркли солипсистский характер.

«Познание есть производство объекта... — утверждает рационалист, глава марбургской школы неокантианства Герман Коген (1842-1918). — В эстетическом чувстве нет никакой другой инстанции и никакой другой реальности, кроме индивидуальности»<sup>4</sup>. Исходный пункт - другой, результат — тот же, то есть солипсизм.

Современный вариант эстетического солипсизма представлен коллективным трудом западных ученых (нейробиологов, психологов, философов) «Красота и мозг: биологические аспекты эстетики» (1988), претендующих на создание научной «нейроэстетики», объясняющей эстетическое через деятельность мозга.

Ход рассуждений таков. «Восприятие и познание — это воистине функции мозга. Это относится, конечно, и к эстетическим восприятиям и оценкам»<sup>5</sup>. Но в то же время «никакой предмет как таковой никоим образом не познаваем, а всякое описание предмета — это описание какого-либо продукта сознания»<sup>6</sup>.

Почему же наши сознания мыслят сходно? Потому что «организующие механизмы сознания» «сходны у представителей различных культур». Мозг — последняя инстанция, шторой объясняется все, но которая сама необъяснима. «Это не означает, что философские учения о прекрасном необходимо

<sup>1</sup> Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения. СПб., 1901. С. 45.

<sup>2</sup> История эстетической мысли. Т. 4. С. 165.

<sup>3</sup> Рид Г. Значение искусства // Современная западно-европейская и американская эстетика. С.187-188.

<sup>4</sup> Коген Г. Эстетика чистого чувства // Там же. С. 59.

<sup>5</sup> Красота и мозг: биологические аспекты эстетики. С. 26.

<sup>6</sup> Там же. С. 25.

свести к биологии. Всеобщие законы эстетики неотожествимы с их биологической основой. Законы эстетики представляют собой *нормативные принципы*, тогда как их биологическая основа — это совокупность *опытных фактов*. То, что *есть*, не предопределяет того, чему *следует быть*, а потому эти всеобщие законы и их биологические основы суть вещи разнородные... Различие между нормой и фактом отражают какие-то аспекты различия между сознанием и мозгом. Попытки обосновать представления о красоте вне связи с функциями мозга бесперспективны, и в наши дни такая философская эстетика неуместна»<sup>1</sup>.

Но столь же неуместна эстетика, пытающаяся обосновать представления о красоте вне связи мозга с внешним миром, забывая о том, что функция мозга — отражать мир, а не собственное состояние. Авторы разделяются с материализмом в эстетике простым указанием на то, что он «сводит все к внешним факторам»; между тем материализм не «сводит», а объясняет происхождение внутреннего от внешнего, в то время как идеализм берет внутреннее (мозг и сознание, к тому же порознь) за простую данность, не объясняя ее.

Во-первых, и мозг, и тем самым — сознание человека сформированы его деятельностью по преобразованию материального мира. Во-вторых, сознание, хотя и не тождественно мозгу — по неотделимо от мозга, иначе «опыт» окажется сам по себе, «идеи» (принципы, нормы) — сами по себе.

Попытка учесть объективную основу красоты, не признавая отражение мира сознанием, обычно приводит к беспомощной эклектике, одной и той же в любой век.

Век восемнадцатый, Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер (1759-1805): «красота может считаться гражданкой двух миров, к одному из которых она принадлежит по рождению, а к другому — по усыновлению; она получает бытие в чувственной природе, а права гражданства — в мире разума»<sup>2</sup>.

Век двадцатый, польский феноменолог Роман Ингарден (1893-1970): «Предмет эстетического чувствования *не идентичен никакому реальному предмету*, и лишь некоторые, особым образом сформированные реальные предметы служат *в качестве исходного пункта* и в качестве основы построения определенных эстетических предметов при соответствующей направленности воспринимающего субъекта...»<sup>3</sup> Он объявляет ошибочным положение, что «элемент реального мира» «является вместе с тем и объектом эстетического переживания»<sup>4</sup>: мы создаем в сознании «*не тот субъект свойств, который эта форма в действительности характеризует*»<sup>5</sup> (краски — в реальности, человеческое тело — в сознании).

<sup>1</sup> Красота и мозг: биологические аспекты эстетики. С. 25-26.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. С. 124.

<sup>3</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 122.

<sup>4</sup> Там же. С. 114.

<sup>5</sup> Там же. С. 140.

Или наоборот, как считал неогегельянец Робин Джордж Коллингвуд (1889-1943): «Эстетический опыт — это опыт воображения... единственная сила, которая может породить эстетический опыт — это сила сознания индивида. Однако эстетический опыт не рождается из ничего. Будучи опытом воображения, он предполагает наличие соответственного чувственного опыта... внимательный взгляд всегда может провести границу между опытом воображения и чувственным опытом и отметить, что *в воображении нет ничего такого, что не присутствовало в чувствах*»<sup>1</sup>.

«Восприятие и воображение столь же антитетичны, как присутствие и отсутствие»<sup>2</sup>, — заявляет основоположник неорационализма Гастон Башляр (1884-1962). Как же избежать солипсизма? «Воображаемые образы представляют собой не столько воспроизведения реальности, сколько сублимации архетипов»<sup>3</sup>, — объясняет он в другой работе.

Для тех, кто так рассуждает, не было ни Гераклита, ни Гегеля, ни Маркса: диалектика им неведома.

Если «всеобщие законы и их биологические основы суть вещи разнородные», то они суть вещи *только* разнородные.

Если мы *создаем* «эстетический предмет», значит мы *не отражаем* реальный предмет.

Если же *отражаем*, если он нам дан в чувствах, то *ничего* сверх этого сознание *не создает*.

Для диалектики предмет эстетического чувствования *тот и не тот*, что предмет в реальности. Не химерические «архетипы» (культура, неведомым образом заложенная в подсознании), а материальный мир объединяет сознания людей, отражаясь в них.

Советские эстетики, увы, в этом вопросе сбивались точно так же. Разница была лишь в том, что вместо индивидуального сознания бралось общественное: не просто «человек» сначала получает удовольствие от впечатлений, а затем создает эстетический объект, а «общественный человек».

«Состав впечатлений — это ощущения цвета, блеска, очертаний, звуков и т. д., но никогда — ощущения прекрасного и безобразного. Иными словами, эстетическим чувствам, представлениям и понятиям не на что быть „похожими“<sup>11</sup>»<sup>4</sup> и даже: «красота нам в непосредственном восприятии не дана, то есть не является объективным свойством материальных предметов, ибо все подобные свойства всеми людьми с нормальными органами чувств воспринимаются одинаково»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. М., 1999. С. 279.

<sup>2</sup> Башляр Г. Грёзы о воздухе. М., 1999. С. 17.

<sup>3</sup> Башляр Г. Земля и грёзы воли. М., 2000. С. 18.

<sup>4</sup> Нарский И. С. Эстетика Давида Юма и Адама Смита // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М., 1973. С. 278.

<sup>5</sup> Кондратенко Ф. Д. Эстетическое как отношение. С. 294.

Но точно так же у нас нет ощущений времени, длины, высоты и глубины, изменений, закономерности и т. д. — то есть ощущений *общего*. Из этого не следует ни то, что общее в мире не существует, ни то, что наши понятия о нем *только* «не похожи» на него. Они и похожи, и не похожи; общее в мире существует через единичное; общее в чистом виде (понятия) мы создаем в уме на основе данных, полученных через ощущения. Так на основании ощущений мы создаем и понятия прекрасного и безобразного. Они похожи и не похожи на свойства объектов внешнего мира, как наши понятия об объектах — на сами объекты. Полного совпадения восприятий, как и полного несовпадения, здесь быть просто не может. Необходимость и случайность, например, воспринимаются людьми далеко не одинаково, но это не значит, что они «не являются объективным свойством» материального мира. «*В непосредственном восприятии не дано*» не означает «*не является объективным свойством, материальных предметов*». Это обычное заблуждение номиналистов (сенсуалистов, эмпириков).

Каков же статус эстетического в мире? Среди материалистов нет единства. «Природники» зачастую называли его «природным» качеством, ставя в один ряд с цветом или звуком. Другую крайнюю точку зрения высказал болгарский эстетик Б. Цснков, придавший эстетическому статус атрибута материи. Эстетическое «является общим свойством материи, родственным движению, но не тождественным ему, характеризующимся правильностью, ритмом, симметрией, гармонией, целесообразностью»<sup>1</sup>. Не говоря о сведении эстетического к красоте, понимаемой весьма узко, отделить совершенство как *иной* атрибут от движения просто невозможно.

Думаю, что эстетическое однопорядково не атрибутам материи, а таким общим свойствам, как качество, количество, мера, вероятность, случайность и т. д., которые по инерции принято называть «категориями». Но «категории» — это их отражение в нашем сознании; общепризнанный термин для их обозначения пока что отсутствует. Ю. И. Семёнов, первым обративший внимание на эту несообразность, предложил термин «формы мира» или «мироформы»<sup>2</sup>. Категория «эстетическое» — отражение эстетического как «мироформы» (термин может быть иным), существующего во *всех* формах движения материи, не только в социальной и не только в физической и биологической.

Подобный взгляд на место совершенства среди свойств материи, насколько мне известно, впервые был высказан упоминавшимся выше М. Ф. Родионовым: совершенство связано с движением как его мера.

<sup>1</sup> Цит. по: Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. С. 119.

<sup>2</sup> Семёнов Ю. И. Диалектический материализм: его место в истории философской мысли и современное значение // Философия и общество. 2002. № 3.

Истинность наших знаний проверяется практикой. Как проверить истинность эстетических суждений? Так возникает проблема истинного вкуса — вторая часть основного вопроса эстетики.

### **Эстетический вкус**

Субъективной стороной эстетического отношения между человеком и миром является **эстетический вкус**, то есть способность человека различать эстетические свойства или, суженно, — красоту и безобразное.

Вкус в эстетике — аналог совести в этике, поэтому обычно его происхождение рассматривалось по аналогии с происхождением совести, с той разницей, что в морали есть только норма и ее нарушение (герой — порядочный человек в экстремальной ситуации), а в эстетике — еще и сверхчуткость к красоте, обычно сочетающаяся с творческими способностями, происхождение которой часто отделялось от происхождения среднего эстетического вкуса. Второе отличие — эстетика всегда была более материалистична, чем этика, так как имела дело с красотой материальных вещей, в то время как этика замкнута в пределах общества. Поэтому в этике вопрос о происхождении моральных норм одновременно является вопросом о происхождении совести, а в эстетике основной вопрос распадается на две составляющих: чем обусловлена красота внешнего мира и чем обусловлены наши суждения о ней.

И в этом вопросе возникают две крайности, абсолютизирующие либо разнообразие, либо единство вкусов. И в той, и в другой есть доля истины.

«Или эстетическое существует объективно и суждение о нем должно обладать признаком истинности — тогда не может быть никакого разнообразия вкусовых суждений об одном и том же эстетическом предмете; или эстетическое объективно не существует, суждение о нем не может иметь характера истины, а представляет собой выражение субъективных оценок одних и тех же предметов, — тогда не может быть никакого единства, никакой нормативности эстетических вкусов»<sup>1</sup>.

**Первая: содержание вкуса только субъективно.** Вкус не коррелирован с внешним миром. О вкусах не спорят.

1. *Вкус воспитан средой.* Этим объясняется разнообразие вкусов; для объяснения же их единства вводится понятие *мода*, заменяющая «мудрых воспитателей», влиянием которых те же авторы объясняли единство моральных норм.

«Мы приписываем человеческой красоте самые различные черты, — замечает Мишель Монтень (1533-1592), — а между тем, если бы существовало какое-нибудь естественное представление о ней, мы все узнавали бы ее так же, как мы узнаем жар, исходящий от огня»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Молчанова А. С. На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе. М., 1966. С. 160.

<sup>2</sup> Монтень М. Опыты. М., 195.7-1960. Т. II. С. 178.

«Если отвлекусь от принятой в данный момент моды, какой смертный может решить, что является самым красивым — носить большие пуговицы или маленькие?»<sup>1</sup> — спрашивает Бернанд Мандевилль (1670-1733).

2. *Вкус свободно выбран.* Это поздняя точка зрения, пришедшая в эстетику вместе с культом творчества и культом гения, которому поначалу и приписывалась способность свободного выбора.

«Вкус порождается (выделено мной. — Г. 3.) гением, — утверждал Иоганн-Вольфганг фон Гёте (1749-1832). — Желательно, чтобы вкус имела нация, тогда не будет необходимости воспитывать каждого в отдельности»<sup>2</sup>.

**Вторая: содержание вкуса только объективно.** Вкус — коррелят внешнего (материального, объективно-идеального, интересубъективно-идеального, даже непознаваемого) мира. О вкусах не просто спорят, спор нужен для отыскания единственно верного вкуса.

Объективностью объясняется единство вкусов; разнообразие объясняется предрассудками, случайными ассоциациями, недостатком образования или эмоциональной неразвитостью, затемняющими единый истинный вкус, подобно тому как «страсти» мешают соблюдению моральных норм.

1. *Рационализм: вкус врожден или дан априорно.* Его следует пробуждать, развивать, воспитывать, и тогда вкусы людей совпадут.

Николай Кузанский: «У всех живущих разумом существ мы находим способность суждения о прекрасном. Если бы судья, которым туг является ум, не имел в себе идеи прекрасного, свернуто содержащей всякую чувственную красоту, он не мог бы судить о прекрасных вещах...»<sup>3</sup>

Иоганн Кеплер (1571-1630): «Найти в чувственных предметах подходящую пропорцию — это значит открыть, узнать и выявить сходство этой пропорции в чувственных предметах с каким-то подлинным архетипом наивернейшей гармонии, который находится внутри души»<sup>4</sup>. Характерно, что Кеплер, как потом Кант, начинает с чувственных предметов как исходного пункта («если нет одной из этих сторон» — воспринимаемых предметов или воспринимающей души — «то нет и чувственной гармонии»), но, опять-таки как Кант, не в силах связать отражение с творчеством и потому вынужден отражением пожертвовать.

Жан-Батист Дюбо (1670-1742): «Когда необходимо судить о колорите картины, таким (судящим. — Г. 3.) органом является глаз. Когда речь идет о том, насколько трогательна музыка какой-нибудь песни... таким органом является ухо. Если же нужно решить, способно ли вызвать наше сострадание и умилить нас подражание, заключенное в поэме или в композиции

<sup>1</sup> *Мандетль Б.* Исследование о природе общества // Мандевилль. Басня о пчелах. М., 1974. С. 294.

<sup>2</sup> Цит. по: *Шестаков Б. П.* Эстетические категории. М., 1983. С. 337.

<sup>3</sup> *Николай Кузанский.* О красоте. С. 119.

<sup>4</sup> *Кеплер И.* Гармония мира // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М., 1971. С. 178.

картины, мы прибегаем к свидетельству того чувства... которое именуют шестым и которое не имеет никаких видимых органов. Это частица нас самих, которая способна судить об ощущаемом ею впечатлении...»<sup>1</sup> То есть — *разум*.

Наиболее четко этот взгляд формулирует английский просветитель-рационалист Френсис Хатчесон (1694-1746): «Внутреннее чувство есть пассивная способность воспринимать идеи красоты от всех предметов, в которых имеется соединение разнообразного»<sup>2</sup>. Теперь уже надо объяснять, почему врожденный вкус не всегда действует. Причина разнообразия вкусов — случайные ассоциации; поэтому многим не нравятся змеи, свиньи, насекомые, которые на самом деле красивы<sup>3</sup>.

То же самое находим у Александра Джерарда (1728-1795): «Тонкий вкус не является ни исключительно природным даром, ни результатом воздействия искусства. Он берет свое начало в определенных врожденных способностях духа, но эти способности не могут достичь полного совершенства, если им не оказывать помощь...»<sup>4</sup>

Более осторожна позиция Юма и его ученика Адама Смита (1723—1790), как всегда ищущих компромисс.

В «Исследовании о принципах морали» Юм находит, что «некоторые виды красоты... при первом появлении вызывают нашу привязанность и одобрение; там же, где они не способны к такому действию, никаким рассуждением невозможно заменить их воздействия или привести в соответствие с нашим вкусом и чувством. Но относительно многих разновидностей красоты, особенно красоты в изящных искусствах, надо немало поразмыслить, чтобы ощутить надлежащее чувство, и ложный вкус часто может быть исправлен при помощи аргументации и размышления»<sup>5</sup>.

В эссе «О норме вкуса» Юм признает наиболее верным вкусом вкус специалиста («знатока») и рекомендует следовать ему. «Многочисленными и часто встречающимися являются недостатки во внутренних органах, мешающие или ослабляющие воздействие тех общих принципов, от которых зависит наше чувство прекрасного или безобразного... Одна из причин того, почему многие лишены правильного чувства прекрасного, заключается в недостатке *утонченности* воображения...»<sup>6</sup> (Здесь Юм отхо-

<sup>1</sup> Дюбо Ж. Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976. С. 432.

<sup>2</sup> Хатчесон Ф. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. С. 110.

<sup>3</sup> Там же. С. 104.

<sup>4</sup> Джерард А. Опы т о вкусе // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 232.

<sup>5</sup> Юм Д. Исследование о принципах морали // Сочинения. Т. 2. С. 181-182.

<sup>6</sup> Юм Д. О норме вкуса. С. 625. .

дит от агностицизма, от утверждения полной субъективности прекрасного и от общей эмпирической направленности своей философии.)

Подобные колебания свойственны и Смит: «Однако я не могу согласиться с тем, что паше чувство даже внешней красоты основано только на обычае. Утилитарность любой формы, ее пригодность к полезной цели, для которой она предназначалась, явно вызывают наше одобрение и, независимо от обычая, делают ее приятной... Но, хотя я далек от мысли, что обычай является единственным фактором определения нами прекрасного, тем не менее я допускаю... что редко встречается столь прекрасная внешняя форма, которая бы могла нравиться, [даже] если она абсолютно противоречит обычаю и не похожа на форму, которой мы привыкли пользоваться в данном роде вещей; или столь безобразная [форма], которая не могла быть приятной, если бы ее постоянно не поддерживал обычай...»<sup>1</sup>

Логическим завершением является разделение вкуса гения и вкуса обычных людей. Гений воспитывает вкус нации. Одним из первых, отыскивая альтернативу полному субъективизму, встал на эту позицию Франсуа Мари Аруэ, писавший под псевдонимом Вольтер (1694–1778): «Вкус исподволь воспитывается в нации, не имевшей его прежде, потому что она постепенно проникается духом прекрасных художников»<sup>2</sup>. В то же время существуют гении, лишённые вкуса, как Шекспир (иногда к нему добавляется Лопе де Вега), бывший для Вольтера предметом восхищения и в то же время зримым опровержением системы, притягательным и враждебным одновременно. В любом случае остается неясным, откуда берутся гении и знатоки.

*Стремление найти материалистическую (природную) основу не только единства, но и разнообразия вкусов* отличает Хатчесона («существует бесконечное множество различных форм, которые все могут обладать каким-то единством и все же отличаться друг от друга. Так что у людей могут быть различные представления о красоте и все же всеобщей основой нашего одобрения... формы как прекрасной будет единообразие»<sup>3</sup>) и особенно — Шарля Баттё (1713–1780):

«Художественный вкус не есть что-то искусственное. Он — часть нашего я, родившаяся одновременно с нами, а его обязанность — вызывать влечение к хорошему. Вкусу предшествует познание; это — факел... Природа... не лишила нас ни способности ощущать полезность познанного предмета, ни чувства, влекущего нас к нему. Это чувство называется естественным вкусом, так как оно есть дар природы.

<sup>1</sup> Смит Л. О влиянии обычая и моды на чувства морального одобрения и порицания // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. С. 404–405.

<sup>2</sup> Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. С. 126.

<sup>3</sup> Хатчесон Ф. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели. С. 108.

Если бы люди старались с юных лет распознать в себе естественный вкус, а затем пытались бы его углублять, развивать, обострять с помощью наблюдений, сравнения, размышления, то они имели бы в своем распоряжении неизменный и безошибочный критерий для суждения об искусствах. Но так как большинство людей вспоминают об этом только тогда, когда они уже во власти предрассудков, то они не в состоянии различить голос природы среди нагромождения фальшивых звуков...

Вкусы могут быть разные и даже противоположные, оставаясь при этом хорошими, что объясняется, с одной стороны, богатством природы, а с другой стороны — ограниченностью человеческого ума и сердца.

Природа бесконечно богата предметами, и каждый из этих предметов может быть воспринят самым различным образом». Однако это верно лишь в суждениях о разных предметах; из двух оценок одного предмета лишь одна может быть продиктована хорошим или более изысканным вкусом, другая — дурным или менее изысканным<sup>1</sup>.

Баттё дал наиболее верное *описание* единства и разнообразия вкусов с позиций материализма, но при *объяснении* он явно склонился в сторону единства. Рационализм тяготеет к абсолютности, приравнивая относительное к заблуждению.

2. *Эмпиризм*: *вкус стихийно формируется впечатлениями внешнего мира*. Материализм так же часто утверждал полную объективность вкуса, обосновывая ее не врожденными идеями, а воспринятыми свойствами вещей. У людей с нормальными органами чувств и нормальным мышлением одинаковые вкусы; если вкусы не одинаковы, имеет место деформация.

«То, что называют вкусом, — пишет Бёрк, — является не простой идеей, а состоит частично из восприятия первичных удовольствий, доставляемых внешним чувством, вторичных удовольствий, доставляемых воображением, и выводов, делаемых мыслительной способностью... ибо раз внешние чувства являются великими источниками всех наших идей... то вся основа вкуса является общей для всех»<sup>2</sup>. Причина разнообразия вкусов — их деформации: нехватка «чувствительности» и «рассудительности». «Причиной неправильного вкуса является какой-либо недостаток в суждении. А он может возникнуть либо в результате естественной слабости разума... либо из-за отсутствия... упражнения... Правильность суждения в сфере искусств — что и может быть названо хорошим вкусом — в огромной степени зависит от чувствительности...»<sup>3</sup>

Аналогична позиция Генри Хоума лорда Кеймса (1696-1782), видящего во вкусе следование норме: «Убеждение, общее для всего людского рода,

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 384-390.

<sup>2</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 59.

<sup>3</sup> Там же. С. 60.

создает норму вкуса, исходя из которой без колебаний измеряется вкус каждого отдельного человека... Природа отмечает все свои творения неизгладимой печатью высокого или низкого, простого или утонченного, слабого или сильного; если эту печать вообще замечают, то редко прочитывают неверно; те же отметки видны на произведениях искусства... испорченный вкус — результат подражания, привычки или испорченных нравов...»<sup>1</sup>

«Всё это грезы», говорит Леопарди о предполагаемом «средстве души с прекрасным» независимо от опыта. «Дар прекрасного... состоит единственно в особой чувствительности органов, которая делает одаренного человека склонным и способным» (1) наблюдать мельчайшие различия, (2) сравнивать, (3) «приобретать привычку после небольшого опыта», (4) «угадывать еще не известное». «Ребенку, наделенному тем, что именуется дарованием, нет нужды видеть столько же, сколько другому, тупому и ленивому по природе, чтобы составить представление о человеческой красоте»<sup>2</sup>.

И в этом случае происходило отделение привилегированных носителей вкуса, но это были не «гении», а древние греки. Они первыми обрели хороший вкус; мы учимся на их примере.

«Наличие *вкуса* полностью обязано умению древних употреблять точную змеевидную линию»<sup>3</sup>, — утверждает Уильям Хогарт (1697-1764), видящий в S-образной линии материальную основу красоты.

Иоганн Иоахим Винкельман (1717-1768) объявил источником хорошего вкуса греческую природу, благодаря созерцанию которой «хороший вкус, все более и более распространяющийся по всему миру, начал развиваться впервые под небом Греции... Когда художник строит на этой основе и рука и чувства его руководствуются греческими правилами красоты, то он находится на пути, который непременно приведет его к подражанию природе»<sup>4</sup>.

Однако далеко не все сторонники этой точки зрения брали на себя смелость определить источник вкуса, стремясь обрести опору в априорном, но не порывая с эмпирическим. Результатом был умеренный агностицизм. Он отличает взгляды материалистов Леона Баттисты Альберти (1404-1472): «Судить о красоте позволяет тебе не мнение, а некое врожденное душам знание»<sup>5</sup>, причина которого неизвестна, и Жана Лерона д'Аламбера (1717—1783): «Если вкус не произволен, значит он основан на незыблемых принципах... источник наших удовольствий и наших неудовольствий находится в нас самих, поэтому, обратив внимательный взгляд внутрь самих себя, мы найдем там общие и незыблемые правила, которые будут как бы пробным

<sup>1</sup> Хоум Г. Основания критики. М., 1977. С. 551—553.

<sup>2</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. М., 1978. С. 356.

<sup>3</sup> Хогарт У. Анализ красоты. JL, 1987. С. 169.

<sup>4</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.2. С. 475-476.

<sup>5</sup> Альберти Л. Б. Об архитектуре // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 328.

камнем, испытанию которым могут быть подвергнуты все произведения таланта... В то же время понятно, что эта дискуссия должна иметь границу. В любой области мы должны отказаться от мысли прикоснуться когда-либо к ее первоначальным принципам, всегда скрытым от нас во мраке...»<sup>1</sup>

Как обычно, односторонний эмпиризм оказывался недостаточным, ведя к субъективизму, чреватому отказом от познания, или возвращаясь к врожденным идеям.

Такой возврат демонстрирует упомянутый сборник «Красота и мозг»: «должна существовать всеобщая эстетическая грамматика», в основе которой — «нейронная организация человеческого мозга»<sup>2</sup>. Так теперь называются «первоначальные принципы, всегда скрытые от нас во мраке».

3. *Иррационализм: вкус дан богом.* Вот оно, желанное избавление от субъективизма, считает вся религиозная философия, начиная с Платона.

М. Фичино: «Прелесть божественного лика, которая называется всеобщей красотой, бестелесна не только в ангеле и душе, но и в восприятии глаз. И мы любим... не только этот лик в целом, но также и части его, отсюда рождается частная любовь к частной красоте... Благосклонность этого рода порождается двумя причинами. Как потому, что нам приятен образ лика породителя, так и потому, что вид и форма стройно сложенного человека соответствуют понятию человеческого рода, которое наш дух воспринимает от создателя всего сущего и удерживает в себе... но причину этого чувства мы не знаем, поскольку дух, испытывая помехи от служащего ему тела, никоим образом не может увидеть сокровенные формы самого себя»<sup>3</sup>. Так как всё — бог (мистический пантеизм), получается, что бог восхищается самим собой через наше восприятие внешних объектов.

Однако здесь и начинаются трудности: если красота предписана богом потому, что она — красота, бог не является ее источником; если красота предписана богом потому, что бог этого хочет, мы не избавимся от субъективизма, только вместо человеческого произвола у нас будет сверхчеловеческий. «Бог! Ведь это просто слово, один обыкновенный слог для объяснения существования мира, — писал Дидро. — И заметьте при этом, что в общем это слово ничего не объясняет»<sup>4</sup>.

Предельным случаем является полное отождествление красоты и бога. «Есть особая красота духовная, — объявляет П. А. Флоренский (1882–1943). — Она, неуловимая для логических формул, есть в то же время единственный верный путь к определению, что православно и что нет». Критерием оказывается знание «старцев духовных»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. М., 1994. С. 136.

<sup>2</sup> Красота и мозг: биологические аспекты эстетики. С. 25.

<sup>3</sup> Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона. С. 180.

<sup>4</sup> Французские просветители XVIII века о религии. М., 1960. С. 383.

<sup>5</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1 (1). С. 7-8.

**Компромиссное решение** находим у Шарля Луи де Секонда барона де ля Бред и де Монтескье (1689-1755): есть естественный вкус и приобретенный вкус, связанные лишь «косвенно»: второй можно менять, первый — неизвестно. Он дан природой, хотя приобретенный вкус влияет на него («все наставления, которые мы могли бы сделать, дабы сформировать вкус, могут касаться лишь приобретенного вкуса... хотя косвенно он связан с естественным вкусом»)¹. Юм говорит о разных видах красоты, Монтескье — о разных видах вкуса.

Так же рассуждает Бенито Херонимо Фейхо-и-Монтенегро (1676-1764): у вкуса два основания: темперамент и настроение. О первом не спорят, о втором — спорят². Причина того, что чей-то вкус не воспринимает абсолютное достоинство объекта — дефекты восприятия (болезнь, неразвитость органов чувств).

Итак, откуда в людях стремление отличать красоту от безобразного? Ответ следует искать в сущности человека как существа, преобразующего мир. «Почему нас радует то, что не утоляет голод, не защищает от непогоды, не способствует повышению ранга в групповой иерархии, не дает утилитарно полезного знания? Ответ на вопрос о происхождении эстетического чувства... мы можем сформулировать следующим образом: **способность к восприятию красоты есть необходимый инструмент творчества**»³. На мой взгляд, это верное положение предполагает *существование эстетического вне человека* как основы для творчества, хотя автор статьи, известный психолог академик П. В. Симонов (1926-2002), стоит на позиции «общественников» и считает «творческие способности» человека последней инстанцией, замкнутой на себя: «ее (красота. — Г. З.) единственным критерием служит **феномен сопереживания...** сознание человека не столько отражает красоту, исходно существующую в окружающем его мире, сколько проецирует на этот мир объективные законы своей деятельности — законы красоты»⁴. Думаю, ложность этого взгляда очевидна.

Констатация разнообразия вкусов — не итог, а начало исследования.

В более спокойные времена, надеюсь, будет создано обобщение эстетических вкусов разных эпох, народов и классов, которое позволит определить, какие именно свойства объективной действительности привлекали внимание людей как прекрасные и безобразные. «Проблема научной эстетики, — писал Франц Меринг (1846-1919), — состоит в вопросе, может ли быть создана научная история эстетического чувства, его развития и изменения... и не попадает ли необозримая и бесконечная разноголосица

¹ Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. С. 129-130.

² *Фейхо-и-Монтенегро Б.* Основание вкуса // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 473.

³ *Симонов П. В.* Красота — язык сверхсознания // Наука и жизнь. 1989. № 4. С. 106.

⁴ Там же. С. 103, 106.

субъективного вкуса под объективные основания и критерии этого чувства? Тот, кто стоит на почве исторического материализма, ответит на этот вопрос утвердительно»<sup>1</sup>.

Для оценки эстетического вкуса людей прошлого, разумеется, мало собрать его свидетельства воедино. Но это исходный пункт, необходимый для отсеечения крайностей, для определения того, какие жизненные условия формировали те или иные представления о красоте, что в этих условиях неотъемлемо от жизни людей, что является неизбежным, но преходящим (например, классовое деление), а что — отклонением от магистрали (например, кочевой образ жизни и основанная на нем культура), для выработки объективных критериев адекватности этих представлений (например, приведенных Чернышевским примеров аристократической и крестьянской женской красоты, сбритых бровей у женщин Возрождения, париков и т. д.), и соответственно — степени абсолютной истинности относительно истинных вкусов.

Главной задачей при этом будет избежать как абсолютной иерархии, так и абсолютной равноценности.

Если, допустим, «индейцы племени хопи, в языке которых есть слово „зеленый»<sup>11</sup>, но нет слова „голубой»<sup>14</sup>, не в состоянии отличить зеленый цвет от голубого, но те из них, кто владеет английским языком, прекрасно различают два этих цвета»<sup>2</sup>, эстетический вкус носителей культуры хопи в этой области менее совершенен, чем вкус носителей английской культуры; лучшим художником станет тот хопи, который знает английский. И напротив — жители Крайнего Севера различают более 100 оттенков белого цвета. Если Аристотель «видел прекрасное больше в отдельных предметах, чем в их комплексах» и «говорил о красоте тел и никогда не говорил о красоте пейзажей, гор или лесов»<sup>3</sup>; если «медленно наступает освобождение эстетического чувства... от естественного чувства жизни... просыпается чувство к одухотворенной красоте, к постаревшему лицу с его густой сетью морщин и следами судьбы. В мужском лице его нашли уже древние, а в женском лице — только в более поздние времена»<sup>4</sup>, то несомненно — эстетический вкус развивается за счет умения лучше видеть объективный мир.

Что же касается представлений о красоте человека, то и здесь с переходом от аграрного общества к индустриальному произошел сдвиг: «Томные красавицы XIX века бледность своего чела блюли с большим тщанием. Степень белизны кожи воспринималась обществом как своеобразный тест на аристократичность. Загар же мог выдавать близость к простолюдинам. Это ведь простолюдины были в дружбе с ветрами и солнцем полей

<sup>1</sup> Меринг Ф. Избранные труды по эстетике. Т. 2. М., 1985. С. 212.

<sup>2</sup> Лук Л. Я. Психология творчества. М., 1978. С. 8.

<sup>3</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 153.

<sup>4</sup> Гартман И. Эстетика. С. 199. '

и лугов. Нынче все переменялось. „Аристократическую“ бледность обретают в цехах да за компьютерами. А одним из признаков благополучия считается загорелая кожа в любой сезон года»<sup>1</sup>.

То, что было ценно в простонародном эстетическом идеале времен Чернышевского — здоровье — вошло в эстетический идеал «верхов», и это несомненный прогресс, тем более что идеалы «верхов» в капиталистическом обществе (в отличие от сословных, докапиталистических) являются ориентиром для «низов». Это прогрессивное развитие эстетического вкуса, имеющее в основе прогресс общественного производства.

С другой стороны, всегда останутся равноценные эстетические предпочтения — карие или серые глаза, белая или черная кожа, однообразие моря или однообразие тундры, блеск золота или блеск серебра. Если негр считает зебру черной с белыми полосами, в то время как белый — наоборот, ни один из них не ошибается. Если для нас, как писал Генрих Вёльфлин (1864—1945), диагональ идет слева направо (лестница или линия гор поднимается к правой стороне горизонта и опускается от левой)<sup>2</sup>, то, несомненно, это связано с тем, что и пишем мы слева направо; народы, пишущие наоборот, видят мир иначе.

Объективной основой разнообразия вкусов является неисчерпаемость свойств материальных объектов, что относится и к шедеврам искусства, где, по словам поэта,

...пройдя роковую межу,  
Стихов нет ни лучше, ни хуже<sup>3</sup>.

Это, конечно, не означает, что равноценности всех произведений искусства, до роковой межи.

Останется и своеобразие эстетического вкуса отдельных людей, видящих красоту там, где ее не видит человечество. Честертон — вероятно, в шутку — доказывал красоту свиной<sup>4</sup>; один наш современник — вероятно, всерьез — красоту пива<sup>5</sup>.

Человек, профессионально занятый, допустим, фауной или криминалистикой, может видеть красоту крокодила, преступления или даже миргородской лужи, умея оценить их совершенство и *не считая их отклонением от нормы*. Таков его эстетический вкус, и с ним надо считаться. Но

<sup>1</sup> Добрамыслова О. Цена «шоколадки» // Российская газета. 2005. 29 июля.

<sup>2</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетическою. Т. 1. С. 236.

<sup>3</sup> Рождественский Вс. А. Избранные произведения. Х. 2. Л., 1988. С. 123. Всеволод Александрович Рождественский (1895-1977) — один из лучших поэтов XX века — в сознании читателей скрыт несопоставимой по таланту фигурой однофамильца Р. И. Рождественского (1932-1994).

<sup>4</sup> Честертон Г. К. О комнатных свиньях//Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 197-198.

<sup>5</sup> Линник Ю. Прозрачность. Лирические очерки из жизни северных вод. Пегрозаводск. 1980. С. 181.

он не станет эстетическим вкусом человечества. Дело здесь не в мнении большинства; большинство сквернословит, но сквернословие никогда не станет нормой — иначе оно перестанет быть самим собой — представления о норме коренятся в деятельности человечества по преобразованию природы, исключая лужу из числа нормальных водоемов, пьявок — из числа нормальных представителей фауны, а карманные кражи — из числа нормальных человеческих поступков.

В самом общем виде, очевидно, можно сказать так: эстетический вкус как умение видеть реально существующие эстетические свойства (включая трагическое и комическое) формируется общественно значимым опытом — то есть тем, что обозначается словом «культура». Он может быть более или менее истинным, никогда не будучи абсолютно истинным или абсолютно ложным (в иных случаях истинность будет столь мала, что ею можно пренебречь и счесть вкус ложным), но внутри истинного вкуса возможен спектр предпочтений<sup>^</sup> обусловленных социальными и индивидуальными причинами.

Считать, что «о ценности художественного произведения нельзя судить на основе критериев, выведенных из предшествующих произведений»<sup>1</sup> — значит не понимать механизма культурной преемственности и шире — роли уроков прошлого для ориентации в настоящем. Тогда единственным критерием становится сиюминутный успех. Разрыв с традицией делает нас рабами моды. Мода же паразитирует на традициях, выталкивая на рынок идей то одну, то другую, причем в эпоху упадка на поверхности оказывается то, чему следовать не стоит.

Судьба автора приведенной сентенции — Р. Гароди, пытавшегося «обновить» марксизм путем некритического внедрения в него «современных» новинок («наш марксизм был бы обеднен, если предположить, например, что не существовали Гуссерль, Хайдеггер, Фрейд, Башляр или Леви-Стросс»<sup>2</sup>) и порвавшего с марксистской традицией (более того, принявшего ислам) — тому печальный пример. Вот как начиналось (1966): «Отправной точкой мышления... никогда не бывает голая констатация непреложных данных. Отправной точкой является акт создания „модели“ или глобальной гипотезы, содержащий тем самым часть мифа»<sup>3</sup>. И вот чем кончилось (1998): «Апелляционный суд Парижа подтвердил вину известного писателя Роже Гароди. Ему вменяется в вину клевета и призыв к расовой ненависти в связи с тем, что он отвергает существование газовых камер в нацистских лагерях»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Гароди Р. О реализме без берегов. М., 1966. С. 196.

<sup>2</sup> Гароди Р. Марксизм XX века. М., 1994. С. 151.

<sup>3</sup> Там же. С. 40.

<sup>4</sup> Гароди нагородил... // Российская газета. 1998. 19 декабря.

Общечеловеческое (в том числе вкус) существует через классовое; разные народы и классы на разной стадии истории воплощают его в разной степени. Ложный вкус обусловлен либо *недостаточным усвоением культуры* (примитивный вкус), либо *сознательным отказом от усвоения* (извращенный вкус). Причины опять-таки могут быть как социальными (класс или народ не усвоил общечеловеческую культуру или стал его пренебрегать), так и индивидуальными (человек не усвоил культуру своего класса или народа или стал ею пренебрегать).

Полагаю, что хороший вкус заключается в том, что человек умеет видеть совершенство объектов и именно совершенное считает красивым; дурной вкус — в неумении видеть совершенство или желанием считать прекрасными несовершенные объекты.

Лучше всех сказал об этом Леопарди: «Всеобъемлюща одна только природа — как всех вещей, так и каждой вещи; значит, мнение о сообразном и прекрасном может быть длительным и всеобъемлющим только тогда, когда оно не противоречит природе... Поэтому неестественные вкусы во всем, будь то людская внешность, будь то любой другой род вещей, каким-то образом относящийся к природе, — эти вкусы, повторяю, и являются дурными; не имея ничего общего с подлинной (хотя и относительной) природой вещей, они не могут быть ни длительными, ни всеобщими... Варварство всегда состоит в уклонении от природы, — почему народы просвещенные обыкновенно обладают хорошим вкусом, ибо просвещение приближает людей к природе»<sup>1</sup>.

Знание делает человека и просвещенным, и естественным: когда он понимает мир, его поступки соответствуют положению дел в мире.

Не могу не вспомнить в этой связи знаменитую, хотя и чрезмерно радикальную, статью архитектора Адольфа Лооса (1870-1933) «Орнамент и преступление» (1908), чья основная мысль: «эволюция культуры — синоним устранения украшений с обиходных предметов»<sup>2</sup>.

«Естественность», разумеется, означает, что «всякое существо красиво в той мере, в какой оно является самим собой», по цитированному выражению Алена. Нелишне напомнить, что человек как личность — существо *социальное*. Социальное содержит биологическое в снятом виде: человеку *естественно* не вести себя как зверь. Биологическое в чистом виде для человека *неестественно*.

Увы, это ясно далеко не всем. В защиту дурного вкуса выходят книги. «Разве можно назвать естественными такие приемы изображения», — гневно восклицал Флоренский, — которым невозможно следовать без «чртсжно-геометрических костылей?... Обучение перспективе есть имен-

<sup>1</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. С. 369.

<sup>2</sup> История европейского искусствознания. Вторая половина XIX начало XX века. Кн. 1. М., 1969. С. 245.

но дрессировка»<sup>1</sup>. Ведь дети (можно добавить: и сумасшедшие) не знают перспективы.

«Что же такое „вульгарность”<sup>11</sup>, если отвлечься от уничижительной, бранной стороны этого слова (т. е. не выяснять, почему оно бранное. — Г. 3.)? Очевидно, это все то, что не изысканно по форме, напротив, просто и бесхитростно; то, что грубо, физиологично, банально, тривиально, но одновременно естественно, близко к природе, к самой жизни... Характерный признак вульгарного в искусстве — сниженная эстетика, в рамках которой были созданы художественные шедевры, ничем не уступающие шедеврам высокого, классического искусства. Здесь сказки А. Н. Афанасьева, роман Ф. Рабле „Гаргантюа и Пантагрюэль”, поздний Микеланджело („Пьета Ронданини”), многое в творчестве романтиков и, конечно, как называемый постмодернизм... (если привести другой ряд примеров: Барков, блатные песни, похабные частушки, суть не изменится, а восторги поубавятся. — Г. 3.).

Да, авангард разрушил связи с классикой и рационализмом в европейской культуре. Но в нем найдены крепкие нити, связывающие его с до-рациональными мифологическими и другими формами ранних культур, известных своими источниками в Африке, Америке и других регионах. Ограничив интеллект, авангард целиком повернулся в сторону инстинкта и эмоции, непосредственности и спонтанности... Постмодернизм и контркультура оказали существенное влияние на нравственный и эстетический идеалы второй половины XX века. Под их воздействием был разрушен последний и главный аргумент сторонников классической ориентации в развитии культуры — „нетленный” в прошлом монолит истины, добра и красоты...

В начале XX века проблема гипертрофии рассудка оценивалась многими деятелями культуры как угрожающая гармоническому развитию человека... Отсюда попытки определять человека не только как „человека разумного”, но и как „человека чувствующего”, „человека действующего”, „человека играющего”. Видимо, здесь произрастали какие-то корни будущей контркультуры... Контркультура и все относящееся к Vulgar — это одно из предостережений — не обольщаться, а вернуться назад, к самому началу...

Та универсальная личность, образ которой уже витает в умах философов, очевидно, сумеет теперь более органично соединить в себе в целях познания разум и чувство, теорию и историю, естественнонаучный и гуманитарный типы мыслительной деятельности. Сама же эта универсальная личность в целях более широкого, чем познание, духовного развития будет несравненно активнее обращаться к тому, что представляет весь экзистенциальный комплекс человека»<sup>2</sup> и т. д.

<sup>1</sup> *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 46.

<sup>2</sup> *Микунов Л. С.* Vulgar. Эстетика и искусство во второй половине XX века. М., 1991. С. 4-13.

Просветитель Фонвизин смеялся над Митрофанушкой, который не хотел учиться, а хотел жениться. Но что нам Фонвизин! Мы ушли от узкого рационализма, просветительского высокомерия, гипертрофии познавательной деятельности, репрессивности европейской культуры вообще и диктата разума в частности. От пренебрежительного отношения к вульгарности мы тоже ушли. Мы можем оценить точку зрения Митрофанушки как альтернативный жизненный проект. Но мы на этом не остановимся. После того, как мы «повернулись в сторону инстинкта и эмоции», мы близки к тому, чтобы получить все и сразу, став «универсальной личностью». Для этого нужно небольшое усилие — всего лишь отказаться от культурных завоеваний. На пороге золотого века лежит дракон — имя его разум, имя его истина, добро и красота. Убейте... нет, не убейте, а дополните его ложью, злом и уродством во имя радикального разнообразия, и он умрет сам, а вместе с ним и то, что раньше называлось человеком, «человеком разумным».

Стать «человеком разумным и еще каким-то (безумным?)» не получится. Человек, преобразуя природу, обретает разум; он учится на своих ошибках и тем создает культуру; утратив завоеванное, погибнет. Не надо обольщаться: возврата не бывает, бывает падение.

Что же до мнимых нитей, связывающих авангард «с дорациональными мифологическими и другими формами ранних культур», то «если мы обратимся к искусству внеевропейского круга... то здесь мы не найдем ничего общего с модернистской условностью, хотя она претендует на близкое родство с этими художественными явлениями. При всем его своеобразии, искусство архаическое... возникло в результате прямого отношения к внешнему миру, между тем в модернизме главное внутренняя поза художника, рефлексия его, избыток внимания к себе»<sup>1</sup>. Поэтому

Завистник скажет: «Дух мне мил,  
 Что в старых книгах обитает».  
 Но он не мертвых возлюбил:  
 К живым он ненависть питает<sup>2</sup>.

Итак, хороший вкус — золотая середина; крайности же дурного вкуса — то, что обозначается хорошо известным термином «*китч*» и малоизвестным, по крайней мере у нас, термином «*кэмп*». «Некоторые полагают, что слово „китч“ восходит к XIX веку, когда американские туристы в Мюнхене, желая приобретать картины, но не желая тратить много денег, спрашивали у продавцов эскиз (*sketch*). Отсюда вроде бы и пошел термин, обозначающий примитивную дешевку для тех, кто стремится к доступному эстетическому опыту. Однако на мекленбургском диалекте в то время уже суще-

<sup>1</sup> Лифшиц М. А. Модернизм как явление буржуазной идеологии // Собрание сочинений. Т. 3. С. 443.

<sup>2</sup> Вольтер. Подражание Горацию // Вольтер. Стихи и проза. М., 1987. С. 31.

сгводал глагол kitschen, означающий „собрать уличную грязь“ и „маскировать мебель под антиквариат“»<sup>1</sup>,

Термин «кэмп» получил широкое распространение после «Заметок о кэмпе» (1964) американской писательницы Сьюзен Зонтаг (1933-2004), возводящей истоки «кэмпа» к маньеризму и барокко. Можно сказать так: если китч — нечаянная вульгарность вкуса, то кэмп — преднамеренная, причем направлены они зачастую на одни и те же объекты.

«Ценитель кэмпа обожает грубейшие, распространеннейшие наслаждения искусства для масс... он вдыхает зловоние и гордится своими крепкими нервами... Предельное выражение кэмпа: это хорошо, потому что ужасно...»<sup>2</sup> «Ужасно» означает не ужас как таковой, а «безобразно», поклонение не триллеру, а лубку. Стронник китча еще не встал с четверенек, сторонник кэмпа уже опустился, устав от человеческого. Как легко можно догадаться, он видит в этом свою заслугу и печать избранности, пренебрегая стоящими на ногах и стремясь их (нас) высмеять.

«Кэмп... преобразует не столько фривольное в серьезное (что наблюдалось при канонизации джаза), сколько серьезное во фривольное. Вкус кэмп родился как опознавательный знак в кругу рафинированной элиты, уверенной в своем рафинированном вкусе настолько, чтобы посчитать себя вправе пересмотреть то, что вчера воспринималось как дурной вкус... Кэмп — это любовь к эксцентрике, к вещам, которые-суть-то-чем-они-не-являются, — пишет У. Эко. — Если китч был обманом, творимым во имя „высокого“ искусства, то преднамеренное необезобразие (т. е. антиискусство. — Г. З.) есть обман, творимый во имя той самой ужасности, которую старалось раскрепостить искусство кэмп»<sup>3</sup>.

Падение из утонченности в вульгарность как неизбежный финал эстетства отмечалось много раз, например, Н. С. Гумилёвым (1886-1921): «Стремление к утонченности, к переживаниям новым во что бы то ни стало, декаданс. Идущие по этому пути сперва совершенствуются в области формы, старое содержание облекают в новую для него изысканность, но потом наступает переворот. Чтобы дразнить притупленные нервы, недостаточно ликеров, нужен стоградусный спирт. Отсутствие формы начинает волновать больше, чем самая утонченная форма. Достижения художников этого разряда не двигают вперед наше художественное сознание...»<sup>4</sup>

Типичным кэмпом является, например, творчество «обэриугов» (Д. Хармс, Н. Олейников, ранний Н. Заболоцкий и др.): «Пушкин был поэтом и все что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко вос-

<sup>1</sup> История уродства / Под ред. У. Эко. М., 2007- С. 394.

<sup>2</sup> Цит. по: там же. С. 411^412.

<sup>3</sup> Там же. С. 408,411,418.

<sup>4</sup> Гумилёв Н. С. По поводу «Салона» Маковского // Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 264.

кликнул: „Да никакo ты писака!“ С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского»<sup>1</sup> и т. д. и т. п.

«Быть писателем, живущим после конца литературы, значило отказаться от какого бы то ни было „направления“, от какого бы то ни было самоутверждения в литературном процессе. Писателю оставалось лишь имитировать существование в литературе, „прикидываться“ творцом, будучи на самом деле автопародией»<sup>2</sup>, — характеризует мироощущение «обэриутов» (да только ли их!) современный исследователь. Но, к прискорбию всех бездарей, слухи о смерти искусства по сей день несколько преувеличены, и потомкам в общем-то все равно, был «имитатор творчества» идейно обоснованным пустым местом или просто пустым.

Если что и может обрадовать ценителя кэмпa, так это бездарное выражение серьезных мыслей: он испытает двойную радость, восхищаясь формой и глумясь над содержанием.

Известна кэмповая направленность модернизма. «Уже в ранних движениях проявился интерес художников к популярным продуктам эрзац-культуры, причем наиболее вульгарным и банальным их вариантам. Известно, что футуриста восхищались брутальностью афиш и американской эстрадной эксцентрики... а в театре варьете видели прообраз футуристического театра. Сходные вкусы проявляли сюрреалисты в пристрастии к гэгам ранних комических кинолент, „черным“ фильмам и бульварным театрам. Пикассо высоко ставил американские комиксы, детективы и романы тайн, предпочитал скверные репродукции с картин точной цветопередаче. В окружении Пикассо с высокомерным пренебрежением третировались все виды театра, за исключением цирка шапито и ярмарочного балагана... Известна увлеченность раннего авангарда и другими низовыми формами городской культуры — провинциальными вывесками и олеографией, китчем слащавых открыток»<sup>3</sup>.

Нам стиль кэмп хорошо знаком по тому обожанию самых тупых плакатов советской эпохи, которое подобно СПИДу распространилось в постсоветское время. Наши адепты кэмпa вешают их на стену (как их западные коллеги — фрагменты комиксов), словно говоря: «Ах, эти милые советские дикари! Они боролись за повышение производительности труда и трезвость в быту! Какая прелесть!» Кэмп вообще, замечает У. Эко, несовместим с серьезностью. Это снобизм, лишенный аристократизма и тем самым — даже тени оправдания; по словам С. Зонтаг, «решение проблемы — как быть денди в век массовой культуры». Я скажу иначе — это конец элитарности, ее самоубийство на закате классового общества. Нынешняя элита более не нужна человечеству — даже как носитель хорошего вкуса,

<sup>1</sup> Хармс Д. Лнегдоты (так! — Г. З.) из жизни Пушкина//Хармс Д. Старуха. М., 1991. С. 42.

<sup>2</sup> Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 291.

<sup>3</sup> Крючкова В. А. Антиискусство. М., 1985. С. 291-292.

и если она решает в разных аспектах (экономическом, политическом, культурном) свою единственную проблему «как жить ненужной», то следует помнить, что решает она эту проблему за наш счет.

Для прояснения собственного вкуса единственное средство — то же, что использует всякий человек, стремящийся понять себя: анализ содержания эмоций, которые всегда чем-то мотивированы, всегда отражают, как определил крупнейший отечественный психолог А. Н. Леонтьев (1903-1979), отношение действительности «к потребностям и мотивам деятельности человека»<sup>1</sup>.

Аналогично рассуждают другие авторы. Эмоция определяется как «одна из форм отражения действительности, выражающая субъективное отношение человека к удовлетворению его потребностей, к соответствию или несоответствию чего-либо его представлениям»<sup>2</sup>. «Эмоции в качестве процесса есть не что иное, как деятельность оценивания поступающей в мозг информации о внешнем и внутреннем мире»<sup>3</sup>. «Эмоция есть отражение мозгом человека и животных какой-либо потребности (ее качества и величины) и вероятности (возможности) ее удовлетворения, которую мозг оценивает на основе генетического и ранее приобретенного индивидуального опыта»<sup>4</sup>. «Хотя само по себе знание о человеке и среде как сторонах этого отношения приобретает не с помощью эмоций... эмоции являются субъективными образами объективного мира, отражающими реальность — отношение между человеком и средой»<sup>5</sup>.

Почему я (или кто-то, или все) считаю нечто красивым, честным, уродливым, подлым, смешным? Сравнить свои *мнения* следует не только с общепринятыми (получится замкнутый круг), но и со *знанием* о мире. Для эстетического вкуса исходным пунктом будет понятие совершенства; так же, как для морали — понятия общественной пользы и человеческого достоинства (совпадающие только в бесклассовом обществе; классовая мораль всегда более или менее жертвует людьми ради пользы). Раз можно спорить о совершенстве, то тем самым можно спорить о красоте.

«Кто правильное всего может судить о творении искусства? — спрашивал немецкий писатель эпохи „Бури и натиска“ Иоганн Якоб Вильгельм Гейнзе (1746-1803). — Тот, кто лучше всего знаком с изображенной природой и знает границы искусства»<sup>6</sup>.

Интересно, что даже неокантианец Ионас Кон, декларировавший непригодность логики в споре о вкусах, считал, что «отчет об основаниях,

<sup>1</sup> Леонтьев А. Н. Эмоции и чувства. М., 1956. С. 336.

<sup>2</sup> Лук А. Н. Эмоции и личность. М., 1982. С. 17.

<sup>3</sup> Додонов Б. И. Эмоция как ценность. М., 1978. С. 29.

<sup>4</sup> Симонов // .й. Эмоциональный мозг. М., 1981. С. 20.

<sup>5</sup> Молчанова А. С. На вкус, на цвет... С. 102.

<sup>6</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 589.

по которым нам что-то нравится или не нравится, вносит существенный вклад в образование эстетического вкуса. В особенности... когда субъект поверяет критически самого себя и стремится исключить причины, лежащие в его ограниченности»<sup>1</sup>.

Однако доказать человеку, что его вкус плох, практически нереально.

«— Вероятно, — еще холоднее продолжал Джеймс, — вы любите тот сорт беллетристики, что фабриковала моя почтенная тетушка.

— Ах! *Я* так люблю ее романы! — в экстазе всплеснула руками девушка. — А вы?..

— Чересчур сладко, — сурово произнес Джеймс. — Сентиментально.

Девушка удивилась.

— Что вы! Ее романы взяты прямо из жизни. *Я* вас не понимаю»<sup>2</sup>.

## Эстетическое и этическое

Проблема соотношения эстетического и этического, красоты и добра существует столько же, сколько существует философия. В самом общем виде можно поставить вопрос так: добро и красота — одно и то же или нет? Если нет, что выше? «Хотя этика и эстетика весьма близкие родственники, — справедливо писал Н. К. Михайловский (1842–1904), — но между ними часто разыгрывается история Каина и Авеля», при которой победителя следует спросить: «Каин! Где брат твой Авель?»<sup>3</sup>

Одна крайность будет заключаться в полном **отождествлении красоты и добра**.

«Прекрасное и благо равнозначны»<sup>4</sup> для стойков, свидетельствует Диоген Лаэртский.

«Красота и благо — это одно и то же»<sup>5</sup>, — двадцать веков спустя утверждает Энтони Эшли Купер граф Шефтсбери (1671—1713), не схожий со стойками ни в чем, кроме тяги к пантеизму.

Именно пантеистическое настроение, уподобляющее природу человеку, и даст эту странную эстетическую концепцию. Можем ли мы сказать, что закат добр? Цветок великодушен? Если решим найти за физическим мирovou душу или бога-творца — несомненно.

И поныне этот взгляд — в завуалированной форме — находит сторонников. Так, М. Ф. Родионов полагал, что понятие «совершенство» приме-

<sup>1</sup> Кои И. Общая эстетика. М., 1921. С. 49–50.

<sup>2</sup> Вудхаус П. I. Жасминный домик // Вудхаус П. Г. Вез пяти минут миллионер. М., 1995. С. 273.

<sup>3</sup> Цит. по: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX начала XX веков. М., 1975. С. 121.

<sup>4</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986. С. 277.

<sup>5</sup> Шефтсбери Э. Эстетические опыты. М., 1975. С. 209.

нимо только к прогрессивному развитию как его высшее проявление; соответственно, паук или скорпион не могут совершенствоваться, а лишь лучше приспособляются к тому, чтобы убивать свои жертвы. То же относится к социальному злу (капитализму и религии)<sup>1</sup>.

Вторая крайность будет заключаться в **полном противопоставлении**: либо добро — все, красота — ничто, либо наоборот.

*Морализаторский антиэстетизм*, как правило, присущ идеологам «низов», отвергающим красоту как господскую забаву. Никто не выразил его лучше, чем Л. Н. Толстой (1828-1910):

«Добро, красота и истина ставятся на одну высоту... Между тем в действительности нет ничего подобного.

Добро есть вечная, высшая цель нашей жизни. Как бы мы ни понимали добро, жизнь наша есть не что иное, как стремление к добру, то есть к богу...

Красота же... есть не что иное, как то, что нам нравится.

Понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противоположно ему, так как добро большею частью совпадает с победой над пристрастиями, красота же есть основание всех наших пристрастий.

Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра...»<sup>2</sup>  
Нравственную красоту Толстой решительно относит к добру, отделяя от физической красоты.

Вполне логично, что в конце трактата он выражает готовность пожертвовать искусством — вместе со всем хорошим, что в нем есть — ради более чем туманной всеобщей любви, идеал которой видится Толстому в платоновском Государстве, одновременно одобря антиэстетическую позицию и Платона, и христианской, и мусульманской церквей.

«Лев Толстой притворяется, словно не понимает, что подразумевается под красотой и каково ее точное значение, — писал итальянский художник Джованни Сегантини (1858-1899), — в то время как ему было бы достаточно рассмотреть цветок, который объяснил бы ему лучше, чем какие-либо определения, что такое красота; он притворяется также, что не понимает, где начинается художественное; но художественное начинается там, где кончается жеманное и банальное»<sup>3</sup>.

По сравнению с эстетским аморализмом позиция Толстого — безобидная глупость. Тем не менее не стоит быть к ней снисходительным: это не что иное, как желание эстетически обокрасть человека, отучить его видеть красоту мира и подчинить церковному (пусть какой-то совершенно новой, но все же церкви) диктату. Много рассуждая о нравственности, Толстой совершенно не доверяет человеку: вина красоты даже не в отвлечении от добра, а в проявлении человеческой субъективности, которая

<sup>1</sup> Родионов М. Ф. Красота как закономерность движения материи. С. 26.

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Собрание сочинений в 22 т. Т. 15. С. 93.

<sup>3</sup> Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 5 (2). С. 222.

обязательно заставит нарушать нормы. «Мистификация морали, — отмечает современный историк этики, — отрыв ее от земной социальной основы всегда сопровождается выводами об испорченности реального человека»<sup>1</sup>.

Мягкой формой морализаторского антиэстетизма является стремление лишить красоту суверенитета — растворение эстетического в этическом, взгляд на красоту как на проявление морали, а не особую область, отстаивавшийся Кантом применительно к «сопутствующей красоте»: «прекрасное есть символ нравственно доброго»; эстетический «вкус... есть способность судить о чувственном воплощении нравственных идей»<sup>2</sup>.

Возможен и противоположный взгляд. Начнем его рассмотрение также с мягкой формы.

Отделение красоты от морали имеет давнюю историю: многие авторы, не проповедовавшие аморализм, от А. Баумгартена («Я могу представить предмет великий в собственно эстетическом смысле, не взирая на его моральность»<sup>3</sup>) до Н. Гартмана, все же относили понятие «красота» только к материальным, чувственно-воспринимаемым объектам, делая красоту «укороченной и урезанной»<sup>4</sup> (воспользуюсь словами К. Чуковского об эстетических взглядах О. Уайльда). Их формулировки почти дословно совпадали с формулировками Л. И. Толстого, еще раз иллюстрируя смыкание крайностей. Отрицание моральной красоты — еще не аморализм, но, несомненно, его преддверие.

Позиция Н. Гартмана полярна кантовской. Есть разница между словами: «*Внутренняя красота* выражается во внешности» и «внутреннее содержание выражается во *внешней красоте*». Кант ставит ударение на внутреннем, Гартман — на внешнем: у него уже этическое растворяется в эстетическом: «не следует говорить о духовной красоте... ибо настоящая красота есть лишь ее видимое явление»<sup>5</sup>.

*Эстетский аморализм*, идущий, разумеется, с «верхов» в кризисные эпохи, настолько явно противоречил здравому смыслу, что вынужден был заниматься собственным теоретическим обоснованием. Это заставляет отнести к нему с особым вниманием.

Классическую формулировку находим в труде Хосе Ортеги-и-Гассета (1883-1955) «Дегуманизация искусства» (1925).

Умирает человек. При этом присутствуют жена, врач, журналист и художник. У каждого из своя точка зрения; все они равно истинны; общего между ними нет или почти нет; разница — в убывании этического, которое одновременно является ростом эстетического.

<sup>1</sup> Скрипник А. П. Моральное зло. М., 1992. С. 165.

<sup>2</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 228,231.

<sup>3</sup> Цит. по: Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М.: URSS, 2004. С. 40.

<sup>4</sup> Чуковский К. Оскар Уайльд//Уайльд О. Избранные произведения. М., 1993. Т. 1. С. 530.

<sup>5</sup> Гартман Я. Эстетика. С. 197.

«У художника, безучастного ко всему, одна забота — заглядывать „за кулисы“... печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему — свету и тени, хроматическим нюансам»<sup>1</sup>.

Итак, что смерть человека, что рисунок обоев — вот как художник смотрит на мир. Осудить этот взгляд естественно и легко; трудно, но необходимо — опровергнуть его.

Ортега-и-Гассет считает, что художник должен стоять вне морали — не сеять зло, а игнорировать отличие добра и зла. Вот это-то и есть фактическая ошибка. Жить и творить вне морали невозможно, и лучше всего это видно из романа французского писателя Пьера Буля (1912-1994) «Фотограф», посвященного судьбе истинно «ортеговского» художника — фотографа Марсиаля Гора.

В молодости он был членом ультраправой группировки и ходил на демонстрации драться с левыми и полицией. Но вот однажды старый друг его отца, фотограф Турнетт, кредо которого звучало как цитата из Ортеги: «Фотограф должен быть беспристрастным свидетелем», дал ему фотоаппарат.

«Марсиаль подошел ближе, чтобы вместе со всеми освистать победенных, и машинально сунул руку в тот карман пальто, где обычно лежала его дубинка. Обнаружив там фотоаппарат Турнетта, он достал его...

Инстинкт подсказал ему на миг задержать свой палец, уже застывший на спуске. Один из его друзей, склонившись над телом, размахивал кастетом. Он шелкнул затвором в тот самый момент, когда кастет разбивал лицо жертвы. И испытал своеобразное чувство удовлетворения, чувство неожиданной удачи. Затем машинально взвел затвор аппарата и сделал другой снимок, запечатлевший лужицы крови, оставшиеся на тротуаре».

Но вот «в ходе схватки произошел перелом. Теперь он был окружен врагами, избивавшими трех его товарищей, отступавших перед численно превосходившим их противником».

Марсиаль, «поколебавшись немного, вдруг прыгнул вперед, но вовсе не для того, чтобы помочь своему товарищу... Просто он заметил, что занимаемая им позиция имела серьезный недостаток: солнце било ему в лицо...

Турнетт внимательно изучил первые снимки, которые принес ему Марсиаль. Рассчитывать на чрезмерные похвалы не приходилось. И действительно, фотограф начал с того, что сурово раскритиковал расстояние до объекта, угол съемки...»<sup>2</sup>

Так начался путь Марсиаля Гора в искусство. Правило «фотограф должен быть беспристрастным свидетелем» стало его жизненным кредо.

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства// Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. М., 1980. Вып. 2. С. 123.

<sup>2</sup> Буль П. Мост через реку Квай. Планета обезьян. Фотограф. М., 1999. С. 292-293.

Ортега-и-Гассет говорит о эстетическом равнодушии перед лицом смерти, к которой художник не причастен. Фотограф Турнетт делает следующий шаг: фотографируя на улице умирающую кинозвезду, бросившуюся из окна, он целенаправленно добивается необыкновенно выразительного взгляда, «почти сверхъестественного сияния», «поразительной смеси тревоги, страдания и отчаяния», прославившего снимок.

«— Это выражение *моих рук дело...* Я выбрал нужный для съемки угол. Навел свой аппарат, держа палец на спуске, и громко произнес имена соперницы Сандры и ее неверного любовника... Вот тогда-то я и смог зафиксировать навечно это выражение безнадежности. Ни одного нюанса не пропало»<sup>1</sup>.

Фотограф должен быть беспристрастным свидетелем? Турнетт считает, что оставался таковым. Но Марсиалто Гору — волей автора — приходится встать перед таким выбором, когда самообман невозможен. Он узнает об убийстве, которое еще не произошло. Будет убит президент Франции, убит на берегу моря, на закате, на фоне очень красивого пейзажа, убит кинжалом, что эстетически очень выигрышно. Марсиаль, верный своим принципам, следит за убийцей и жертвой, не вмешиваясь в ход событий и держа наготове фотоаппарат.

Но события выходят из-под контроля. Жертва сопротивляется, кинжал падает к ногам Марсиаля. Выбор неизбежен.

«Порой жесты огромной значимости кажутся почти тривиальными. Таков был и этот жест. Он был едва заметен. Он лишь слегка посягал на догмат о непричастности, которому всегда хранил верность фотограф. Марсиалю даже не пришлось нагибаться.

Легкий удар, произведенный совершенно естественно... так, словно фотограф бессознательно пнул мешавший ему камень, отправил кинжал на метр вперед...»<sup>2</sup>

Снимок сделан, деньги и слава нашли героя, дегуманизация искусства состоялась. Ортега-и-Гассет ни разу не назван по имени, но ничем иным, кроме его книги, «Фотограф» навеян быть не мог.

В общем виде **решение** можно сформулировать так: эстетическое и этическое, совершенство и добро — не одно и то же. Критерий добра не применим к природе; ее красота не этична. В обществе же совершенным может быть не только добро, но и зло; но совершенного (прекрасного) человека нет без морального совершенства. «Эстетическое обаяние зла» выражается категорией «возвышенное».

Проблема распадается на несколько. Первая — что есть красота человека?

<sup>1</sup> Буль П. Мост через реку Квай... С. 344-345.

<sup>2</sup> Там же. С. 397.

С марксистской точки зрения человек есть социальное, а не биологическое существо, личность, а не предмет. Совершенство человека — совершенство его личности; моральное совершенство — неотъемлемая часть *эстетических* свойств человека. Тот, кто рассуждает иначе, то есть как Ортега-и-Гассет, не отличает человека от узора на обоях.

Точный вопрос Заболоцкого —

...Сосуд она, в котором пустота,  
Или огонь, мерцающий в сосуде?

— на мой взгляд, решен словоупотреблением, самим языком. Мы говорим о «красивом», имея в виду внешнюю красоту частей тела, и о «прекрасном» человеке как личности.

Кстати, теми же образами, что Заболоцкий, воспользовался французский драматург Жан Ануй (1910-1987): «Когда в человеке нет сердца, он не бывает по-настоящему красив. Мало иметь красивые глаза, надо, чтобы их изнутри освещала крошечная лампочка. Вот ее-то свет и рождает подлинную красоту»<sup>1</sup>.

Возьму на себя смелость сформулировать афоризм:

*Красота не всегда нравственна, но нравственность всегда красива.*

Впрочем, это известно еще со времен Сапфо (VII век до н. э.):

Кто прекрасен — одно лишь нам радует зрение,  
Кто ж хорош — сам собой и прекрасным покажется .

(Перевод В. Вересаева)

Свидетельство из документальной повести В. Ф. Тендрякова (1923-1984). Рассказчик изобличен в подлости — обокрал товарищей; те отвечают презрением, «и неожиданно я увидел, что окружавшие меня люди поразительно красивы — темные, измученные походом, голодные, но лица какие-то граненые, четко лепные, особенно у того парня, который поправил пилотку: „Бить тебя — руки пачкать!“... Среди красивых людей — я безобразный»<sup>3</sup>.

Значит ли это, что Квазимодо заслуживает высокой эстетической оценки? На мой взгляд, да. Сомневающимся могу посоветовать посмотреть фильм «Собор Парижской Богоматери», последив за собственной реакцией на действия героя. Его внешность не меняется; но по мере того, как в нем пробуждается благородство, мы перестаем воспринимать Квазимодо как урода. Прямо противоположную эволюцию переживают его антагонисты — капитан Феб и особенно архидьякон: их внешность тоже не меняется, но, чем подлее они себя ведут, тем большее отвращение вызывают; и здесь бесполезно искать еще какую-то *дополнительную* эстетическую оценку *помимо* той, которая включает в себя этическую.

<sup>1</sup> Ануй Ж. Приглашение в замок // Пьесы. М., 1999. Т. 1. 529.

<sup>2</sup> Античная лирика. М., 1968. С. 65.

<sup>3</sup> Тендряков В. Ф. Люди или нелюди? // Дружба народов. 1989. № 2. С. 136.

Помимо всего прочего, из сказанного выше вытекает эстетическая бессмысленность «конкурсов красоты». То, что эти мероприятия направлены на извлечение прибыли — знают все. Но их главный эстетический порок — это не конкурсы красоты *людей*. Красота людей проявляется в человеческой среде, а не на специально огороженной площадке. Замените участниц манекенами, умеющими двигаться и произносить некоторый набор слов, и никто не заметит разницы. Рыночный же двигатель конкурсов рано или поздно приведет к замене конкурсов красоты конкурсами безобразия: прибыль можно извлекать и из уродства, чему способствует и общий постмодернистский настрой современного капитализма. Подобные случаи уже имели место — в России в 2003 году на интернет-конкурсе «Анти-Барби» (производителям куклы Барби от дискредитации канонов женской красоты хуже не станет — они найдут источник прибыли в любом случае, а вот эстетический вкус людей расшатывается) и на Западе, когда в показах мод принимают участие люди с «альтернативным телосложением», вплоть до карликов.

«Ничто в эстетике не является таким вульгарно пошлым, как понятия о красивом человеке как о хорошо сложенном теле... возможно, что это даже самое древнее и самое первоначальное понятие о красоте»<sup>1</sup>. Капитализм сначала возвращает нас к давно преодолённому прошлому человечества, к примитиву, а затем разрушает и его.

Из философов прошлого ближе всех подошел к решению Фридрих Шиллер: «Максимум совершенства в натуре человека есть моральная красота; ибо она имеет место лишь тогда, когда исполнение долга сделалось его природой»<sup>2</sup>. В качестве иллюстрации приводится история о нескольких людях, готовых помочь человеку, попавшему в беду: только один из них «помог без просьбы и внутренних колебаний», только в его поступке, как справедливо замечает искусствовед Н. А. Дмитриева (1917—2003), «чувствуется то, что можно назвать этической красотой»<sup>3</sup>.

Заслуживает внимания позиция Хатчесона. Не отождествляя полностью красоту и добро, как Шефтсбери, и не сводя красоту к внешнему проявлению добра, как Кант, он считал, что внешней красоте человека придает «то могущественное очарование, которое стоит выше всех других видов *красоты*» лишь «естественный или воображаемый признак *сопутствующей добродетели*»<sup>4</sup>. Заметим: человека — а не мироздания; сопутствующей — а не символизируемой.

Проблему эстетической приятности зла чрезмерной силы, *возвышенного зла* (например, эстетического выигрыша убийства в сравнении

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 198.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Каллий, или О красоте // Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. С. 87.

<sup>3</sup> Дмитриева Н. А. О прекрасном. М., 1960. С. 58.

<sup>4</sup> Хатчесон Ф. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели. С. 224.

с кражей) также поставил и решил Шиллер: «Тот, кто запятнал себя (я говорю здесь исключительно о суждении эстетическом) какой-нибудь гнусностью, может посредством преступления в известной степени возвыситься и выиграть в нашем эстетическом уважении. Это отклонение морального приговора от эстетического примечательно и заслуживает внимания... при суждении эстетическом мы обращаем внимание на силу, при приговоре моральном — на законосообразность. Бессилие есть нечто внушающее презрение, и таковым же будет всякий поступок, указывающий на бессилие. Всякое проявление трусости и пресмыкательства противно нам, потому что обличает бессилие; наоборот, адское злодеяние может произвести на нас благоприятное эстетическое впечатление, раз оно свидетельствует о силе»<sup>1</sup>.

Очень точен комментарий В. П. Крутоуса: «эстетическая оценка не нейтральна (и тем более не полярна) по отношению к оценке моральной... именно потому, что эстетическое суждение фиксирует все богатство сторон, противоречий и связей объекта, оно может до известной степени расходиться с определенностью чисто нравственной оценки. Эстетическая оценка проявлений „поэтики зла“ не более „либеральна“, а более полна...»<sup>2</sup> Так что совершенство паука или скорпиона — их лучшая приспособленность к убийству; совершенство капитализма — максимальная прибыль собственников; совершенство тво религии — максимальный диктат догм.

Другая проблема связана с отношением эстетического и этического в произведении искусства и устремлениях художника и будет рассмотрена ниже, среди иных философских проблем искусства.

<sup>1</sup> Шиллер Ф. Мысли об употреблении низкого и пошлого в искусстве // Собрание сочинений Т. 6. С. 509.

<sup>2</sup> Крутоус В. П. Возвышенное как эстетическая категория. М., 1983. С. 56.

## Глава 2

# Основные эстетические категории

Эстетическое существует не само по себе, а в эстетических свойствах объектов, отражением которых служат эстетические категории. Нет эстетического, которое не было бы прекрасным, безобразным, трагическим и т. д. Основные эстетические категории делятся на две группы.

Первая — категории, отражающие общие эстетические свойства явлений (прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное).

Вторая — категории, отражающие глубину конфликта. Главными здесь являются категории трагического и комического.

Впервые это разделение произвели последователь Шопенгауэра Эдуард фон Гартман (1842-1906) и сторонник «психологической эстетики» Иоганнес Эммануил Фолькельт (1848-1930)<sup>1</sup>.

С прекрасным в истории эстетики связаны следующие проблемы.

## Прекрасное и безобразное

### Измеримость и неизмеримость

Измерима (количественна, постигаема разумом, обща) или неизмерима (качественна, непостижима для разума, индивидуальна) красота? Следовательно, красота — общее или единичное?

«— Это точность, а точность и есть красота. — Нет, красота — в неточности»<sup>2</sup>.

**Измерима?** В первом случае предполагается точно выводимая формула красоты как определенной точно вычислимой меры симметрии, пропорции, соразмерности частей и т. д. Тот, кто знает эту формулу, знает о красоте все.

Стоики довели этот взгляд до абсолюта, найдя симметрию и в душе: «Красота тела — в симметрии частей, в хорошем цвете и физической доброте... красота же разума — в гармонии учений и созвучии добродетелей»<sup>3</sup>.

В эпоху Возрождения на измеримости красоты настаивают Лука Пачоли (1445-1514), автор сочинения «О божественной пропорции», и Аль-

<sup>1</sup> Средний Д. Д. Основные эстетические категории. М., 1974. С. 61.

<sup>2</sup> Алексеев В. А. Прекрасная второгодница/Повести. М., 1989. С. 175.

<sup>3</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 139.

берти — «Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются»<sup>1</sup>. Одной из разновидностей формулы красоты является S-образная линия Хогарта, который, «подобно многим другим авторам магических формул», «склонен был верить, что открыл правильный стандарт, причастный к вечным и неизменным математическим принципам»<sup>2</sup>.

Эти высказывания находятся в рамках **материализма** — измеримы материальные объекты — но на материалистической позиции сторонникам полной измеримости удержаться трудно: перед ними встает проблема реальности общего, которое со времен Платона (427-347 до н. э.) ищется *вне* единичного.

Итак, есть формула. Неизбежное, но часто не замечаемое следствие — возможен только один эталон красоты любого предмета. Не может быть «по-разному красивых» деревьев, облаков, людей, как не может быть разных верных решений одной задачи. Объекты (включая моральные качества!) могут быть выстроены в иерархию близости к эталону, в котором общее свойство красоты совпадает с его единичностью.

Следовательно, такой абсолютный рационализм неизбежно ведет к объективному **идеализму**. «В античной теории прекрасного, — отмечает Владислав Татаркевич, — основными были мотивы соразмерности (прекрасное заключается в пропорции и расположении частей) и меры (прекрасное заключается в мере и числе). Эти введенные пифагорейцами мотивы на протяжении многих веков были аксиомами для большей части греческих эстетиков»<sup>3</sup>.

Поэтому Греция и породила Платона. Идеи — совершенные эталоны предметов; лишь им присуща подлинная красота, которую должно было бы воспроизвести искусство, но оно вместо этого воспроизводит их тени — материальные вещи. Отсюда неприязнь Платона к искусству. Но еще выше, чем идеи предметов, стоит прекрасное как таковое, его идея, совпадающая с богом. Созерцание ее отменяет все прочие эстетические впечатления. Так искусство заменяется религией.

Если красота — только общее, ее в мире *нет*. Ведь мир полон единичных предметов, несводимых к формуле. «Если я смотрю на дерево эстетически, глазами художника, я познаю не его, а его идею, — читаем у Артура Шопенгауэра (1788-1860), — тогда вполне безразлично, то ли дерево передо мной или его за тысячу лет цветший прародитель...»<sup>4</sup>

Поучительный факт из новейшего времени: один из представителей немецкой «информационной», «численной» эстетики, чьей целью было превратить эстетику в точную науку, Г. Франк «характеризовал эту эстетику

<sup>1</sup> Альберти. Об архитектуре // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 329.

<sup>2</sup> Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 2000. С. 280, 279.

<sup>3</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 323.

<sup>4</sup> Шопенгауэр А. Избранные произведения. Ростов н/Д. 1997. С. 498.

как науку с весьма примечательным свойством — способствовать уничтожению предмета своего анализа»<sup>1</sup>.

Неизмерима? Во втором случае красота считается чем-то *только* индивидуальным, абсолютно непостижимым для разума и не поддающимся измерению. Она постигается иррационально.

В. Татаркевич считает, что первым высказал «антиплатоновскую» мысль о индивидуальной красоте софист Горгий<sup>2</sup>; образцово точно о ней сказано у Плотина: «красота есть нечто иное, чем симметрия, нечто над ней... само симметричное красиво благодаря иному... Познает же красоту специально предназначенная для этого сила»<sup>3</sup>. Симметрии нет в простом — цвете, звуках, молнии и звездах; симметрия не применима к духовной красоте, ибо подлые мысли могут соответствовать друг другу. Плотин первым поставил под сомнение абсолютный рационализм античной эстетики — но не его абсолютность, а его рационализм. Он сохранил античное представление о иерархии красоты, придав ему иррациональный характер. Поэтому собственная позиция Плотина весьма слаба.

Эта крайность, естественно, дальше от диалектической золотой середины, по в ней потенциально есть очень важный момент подчеркивания разнообразия, индивидуальности красоты. Неслучайно у Плотина, в отличие от Платона, существует только единичное. Идеи *тоже единичны*. «В Уме должны быть идеи индивидуальных вещей, например, идея не только льва как такового, но и идея каждого льва... При этом идеальный лев должен быть не хуже реального льва. Идеальный лев имеет зубы и когти, хотя в мире идей ему нечего есть и рвать когтями»<sup>4</sup>. Иррационализм Плотина связан с его номинализмом: если нет общего, то нет и рационального познания, выражаемого в понятиях, бесконечного и в силу этого — неполного. Вместо этого предлагается абсолютное познание единичного — иррациональное слияние с ним.

Замена искусства религией у него столь же однозначна, как у Платона. Предельным развитием религиозной стороны неоплатонизма является христианская трактовка иконы как эйдоса, сверхъестественного единства единичного материального изображения и единичного идеального объекта изображения («Икона является, по С. Н. Булгакову, идеальным воплощением софийности творения. Под софийностью он понимал выраженность в материальном мире его изначальной идеальности» и т. д.)<sup>5</sup>

Но, кроме религиозной, в неоплатонизме есть и другая сторона. Если нет общей формулы, могут быть красивые, но несоизмеримые объекты.

<sup>1</sup> История эстетической мысли. Т. 5. С. 125.

<sup>2</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 317.

<sup>3</sup> Шотин. Первая эннеада. С. 228.

<sup>4</sup> Чанышева А. Я. Курс лекций по древней и средневековой философии. М., 1991. С. 404.

<sup>5</sup> Бычков В. В. Эстетика. С. 44.

Разумеется, сторонники этой точки зрения быстро приходили к утверждению полной субъективности красоты.

Своеобразным вариантом представления об индивидуальности красоты является *отрицание ее самостоятельного существования*, растворение в иных свойствах объекта. Первым так вопрос поставил Иоанн Дунс Скот (1265/66-1308): «Красота — не какое-то абсолютное свойство красивого тела, но объединение друг с другом и между собою всех тех свойств, которые присущи этому телу»<sup>1</sup>. То же самое в XX веке утверждает Ян Мукаржовский: «Эстетическая функция не имеет содержания и является в этом смысле бессодержательной, формальной. Это диалектическое отрицание функциональности как таковой. Всё это, однако, не мешает ей вступать в диалектические взаимоотношения с другими функциями... именно потому, что она не имеет собственных качеств, эстетическая функция чрезвычайно легко принимает качества других функций, которым она сопутствует»<sup>2</sup> или еще проще: «Художественное произведение... оказывается комплексом внеэстетических ценностей... если мы спросим в этот момент, куда делась эстетическая ценность, окажется, что она растворилась в отдельных внеэстетических ценностях и, собственно, есть не что иное, как суммарное наименование динамической целостности их взаимоотношений»<sup>3</sup>. Встречалась эта позиция и в советской эстетике: «эстетическое не существует в чистом виде, а всегда есть конкретное взаимодействие конкретных реальных вещей...»<sup>4</sup>; «исходный принцип определения красоты как индивидуальной неповторимости родовых свойств свободно развивающихся проявлений жизни...»

Непостижимость прекрасного стала основной темой неклассической эстетики — в тех случаях, когда она не решалась на полное отрицание объективной красоты.

Герbart «заявляет, что красота обозначает лишь то, чем она является — красоту... Исследовать детально причины подобного суждения бесполезно. Эстетика должна прежде всего подтвердить наличие таких суждений и установить, с какого рода предметом они ассоциируются»<sup>6</sup>.

«Красота не может быть предметов каких-либо расчетов»<sup>7</sup>, с точки зрения его единомышленника Германа Лотце (1817-1881).

«Законы прекрасного индивидуальны... — пишет Н. Гартман. — Сущность прекрасного в его неповторимости как особенной эстетической цен-

<sup>1</sup> Цит. по: Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004. С. 181.

<sup>2</sup> Мукаржовский Я. К терминологии чехословацкой теории искусства // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 305.

<sup>3</sup> Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность. С. 113-114.

<sup>4</sup> Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 1. Свердловск. 1969. С. 56.

<sup>5</sup> Белик А. П. Эстетика и современность. М., 1963. С. 139.

<sup>6</sup> Гилберт К., Кун Г. История эстетики. С. 538.

<sup>7</sup> Там же. С. 535.

ности лежит не в них, а в особой закономерности единичного предмета. Эта особая закономерность принципиально не подвергается какому бы то ни было философскому анализу»<sup>1</sup>.

«Прекрасное — это проявление самого индивидуального из того, чем обладают индивиды, а искусство — это стремление искусственно создать черты индивидуальности. Поэтому неудивительно, что невозможно определить ни сущность прекрасного, ни художественную удачу, поскольку индивидуальное непознаваемо»<sup>2</sup>, — ставит точку персоналист Морис Недонсель (1905-1976).

Но если красота только индивидуальна, ее тоже *нет*. «Мы оцениваем как „красивые“ такие предметы и явления, которые равным счетом ничего общего между собой, помимо того, что они реально существуют, не имеют. А ведь это далеко не последний аргумент против теории: „Красота — объективное свойство материальных предметов“»<sup>3</sup>.

**Две разные красоты?** Поиск решения был весьма долог. Метафизический метод мышления при решении любой проблемы предполагает абсолютизацию одной из крайностей; если же признаются обе крайности, то они считаются существующими порознь. Вместо двух сторон одного объекта метафизика видит два объекта. Именно так произошло с проблемой разных сторон прекрасного. Очевидно, от стойков, как утверждает В. Татаркевич, пошло разделение красоты на два вида: «симметрию» и «соответствие, сообразное, надлежащее» (*decorum*). «В „decorum“ древние видели индивидуальную красоту, приспособление к особенностям всякого предмета, человека или обстановки, а в „симметрии“ — соответствие со всеобщими правилами красоты. Симметрию искали больше всего в природе, а соответствие — в человеческих творениях»<sup>4</sup>.

И в Новое время попытки решения дилеммы предпринимались не раз. Открытие индивидуальной, невычисляемой красоты в рамках неоплатонизма принадлежит М. Фичино, давшему ей имя «грация».

«Часто случается, что, хотя в теле и остается та же самая пропорция членов и мера, тело уже не нравится так, как нравилось раньше. Форма вашего тела та же самая, что в прошлом году, но грация не та же. Ничто не стареет медленнее, чем форма, ничто не стареет быстрее, чем грация. Из этого ясно, что красота и форма не одно и то же... Мы считаем красоту чем-то другим, нежели правильным расположением частей.

<sup>1</sup> Гартман И. Эстетика. С. 15.

<sup>2</sup> Недонсель М. Введение в эстетику // Западноевропейская эстетика XX века. Вып. 2. М., 1991. С. 52.

<sup>3</sup> Кондратенко Ф. Д. Эстетическое как отношение. С. 294.

<sup>4</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 187.

...Сияние этого рода (идеальное. — Г. 3.) проникает в материю не раньше, чем она будет надлежащим образом приуготовлена. Приуготовление живого тела заключено в трех вещах: порядке, мере и облике»<sup>1</sup>.

«Наряду с понятием грации у Фичино присутствует и традиционное определение красоты как порядка, меры и облика. Но эти понятия характеризуют низшую красоту, тогда как духовная, деятельная красота выражается именно в грации, которая раскрывает саму сущность прекрасного»<sup>2</sup>.

Гораздо ближе, чем Фичино, к решению подошел его последователь, автор сочинения с легкомысленным названием «О красотах женщин» Аньола Фиренцуола (1493-1543): «Грация — не что иное, как некое сияние, которое возникает сокровенным путем от определенного, особого сочетания некоторых частей тела, каких же именно, мы сказать не можем: не то этих, не то тех, друг с другом сочетающихся в законченной красоте или совершенстве, взаимно ограничиваемых и прилаженных друг к другу... мы очень часто видим, что лицо, отдельные части которого не имеют обычной меры красоты, излучает тем не менее то сияние грации, о котором мы говорим»<sup>3</sup>.

Грация в отличие от соответствия (полезной красоты) — бесполезная индивидуальная красота; она так же невычислима. Французский художник и критик Роже де Пиль (1635-1709) пишет: слово «грация» «мы можем определить как нечто такое, что нам нравится, покоряет сердце, но что мы не можем понять своим умом. Грация и красота — разные вещи. Красота — то, что достигается с помощью правил, а грация — помимо них»<sup>4</sup>.

Практически то же у Монтескье: «Встречаются иногда люди или вещи, которым присуще неуловимое обаяние, природная грация, которую невозможно определить и которую я вынужден назвать „сам не знаю что“. Мне кажется, что это эффект, основанный, главным образом, на чувстве удивления»<sup>5</sup>, однако он относит грацию больше к изменчивым манерам и умеющему таиться уму, чем к лицу, чьи черты постоянны.

«Сам не знаю что» (франц. *je ne scai quoi*, исп. *el po se que*) или «украдкой» (лат. *furtim*) как синоним грации было распространенным эстетическим термином в XVII—XVIII веках «в качестве своего рода лозунга иррационализма и субъективизма в период господства рассудочной эстетики классицизма»<sup>6</sup>.

Архитектор Клод Перро (1613-1688), брат писателя, «различает в архитектуре две эстетические категории: красоту закономерную, которая зиждется на разуме, и красоту произвольную, зависящую от моды и вкуса.

<sup>1</sup> Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона. С. 177-178, 181.

<sup>2</sup> История эстетической мысли. Т. 1. С. 148.

<sup>3</sup> Фиренцуола А. О красотах женщин // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 366.

<sup>4</sup> Цит. по: Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 207.

<sup>5</sup> Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. С. 139.

<sup>6</sup> См.: Хогарт У. Анализ красоты. С. 211.

Красота первого рода выражается разумным соотношением частей и симметрией... вторую же разновидность красоты можно назвать также грацией формы... К этой красоте и должен стремиться настоящий архитектор, ибо „совершенная и превосходная красота может быть создана и без точного соблюдения пропорций“<sup>1</sup>. Это положение вызвало бурные протесты со стороны ортодоксальных классицистов, сторонников Ф. Блонделя, «Буало архитектуры».

«Случается, — писал композитор Марко да Гальяно (1582-1643), — что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты. Мне говорили, что много таких примеров встречается в великолепных произведениях архитектуры. Подобное часто встречается и в музыке... Красоты эти неправильные, которые можно понять только на основе опыта...»<sup>2</sup>

Пьер Шаррон (1541-1603), ученик Монтеня: «Есть два вида красоты: один застывший, который вовсе не двигается и заключается в соразмерности и цвете... другой подвижный»<sup>3</sup>.

Итальянский марксист Антонио Банфи (1886-1957) называет измеримую красоту общего «классическим пониманием красоты в природе», а неизмеримую красоту индивидуального — «романтическим». Первое исходит из определенных канонов; искусство «подражает не существующему, а закону существующего». Второе — подчеркивает «стихийность, превосходящую человеческие силы, свежесть, непосредственность, демоническую таинственность, затаенную энергию, ни с чем несоизмеримую и непознанную внутреннюю силу».

В пейзаже XV века, пишет Банфи, мы видим «отбор природных элементов, легче всего поддающихся формальной стилизации, подобно тем миниатюрным кипарисам, которые всегда выстраиваются в ряд, поражая зрителя своей компактно-овальной формой, не нарушаемой ни единой веткой», а в позднейшем пейзаже венецианцев («Гроза» Джорджоне) или фламандцев «природная действительность проникает в действительность искусства, привнося в последнюю всеиллие жизни, ее демонизм»: там «крошечные силуэты кораблей выглядят схематически прочерченным пунктиром», а подлесок «с его искривленными корнями, разнообразием трав и цветов, среди которых ползают бесчисленные насекомые... создает впечатление бесконечного разнообразия кишашей в природе жизни»<sup>4</sup>.

Интереснейшую попытку диалектического решения предпринял Бенито Херонимо Фейхо-и-Монтенегро в сочинении, так и названном — «Что-то» (1733):

<sup>1</sup> История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. М., 1963. С. 179.

<sup>2</sup> Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М., 1971. С. 31.

<sup>3</sup> Цит. по: *Татаркевич В.* Относительно двух понятий прекрасного // *Философские науки.* 1978. №3. С. 140.

<sup>4</sup> *Банфи А.* Философия искусства. М., 1989. С. 356-357.

«В чем же заключается *что-то* сложных объектов?» — спрашивает он. Хотя «симметричное и правильное расположение частей составляет главную, а подчас и единственную красоту объектов», люди имеют представление об этом лишь в пределах данных своих чувств: «существует бесчисленное множество других пропорций, отличных от тех, что доступны нашим чувствам... Люди подчас встречают лицо, не отвечающее этим установленным пропорциям, и тем не менее оно необыкновенно привлекательно для них. Тогда говорят, что, несмотря на тот или иной недостаток, есть в этом лице *что-то*, что придает ему очарование. Так вот *что-то*, утверждаю я, и есть определенное сочетание частей, неизвестное им. Оно отличается от тех пропорций, которые, по общему мнению, только и способны сделать лицо приятным для взора.

Ведь только бог способен создавать прекраснейшие лица тысячами разных способов и с бесконечным множеством самых различных сочетаний. Люди же, незаметно ограничив беспредельную широту божественных идей узостью своих собственных, решили свести всю красоту к одному или... ограниченному числу сочетаний. А все, что выходит за эти пределы, все это для них таинственное *что-то*»<sup>1</sup>.

Таким образом, Фейхо подходит к проблеме путем, единственно возможным в век абсолютного детерминизма: неизмеримость индивидуальной красоты есть результат человеческого незнания, и лишь бог, подобный «демону Лапласа», способен объяснить ее, увидев неведомые нам пропорции (как неведомую необходимость — за случайностями). -

Как можно решить эту дилемму? Обратившись к теории познания. Любой единичный объект неисчерпаем; неисчерпаемы и его эстетические свойства, что обусловлено единством общего и индивидуального. Есть не два вида, а две стороны красоты. Одним из немногих мыслителей, уловивших суть проблемы, был Леопарди: «Нередко привлекательность наружности и манер возникает из такой красоты и сообразности, в которой... есть сочетание обыкновенно не гармонирующих, не сообразных между собой черт, которые обычно не встречаются вместе, хотя если они сойдутся, то всегда будут гармоническими; тогда такая красота отличается от обыкновенной, хотя и остается истинной красотой, то есть полной сообразностью и гармонией... в этом случае привлекательность проистекает из красоты, но не из красоты как таковой, а из красоты необычной, отличающейся от всех прочих; таким образом привлекательность проистекает из противоречия... между *этим вот прекрасным., и обычным прекрасным...* (выделено мной. — Г. З.)»<sup>2</sup>. Дальше Леопарди добавляет, что «то же рассуждение можно и должно распространить на все прочие предметы», чья

<sup>1</sup> Фейхо-и-Монтенегро Б. Что-то // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 488-489.

<sup>2</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. С. 407.

привлекательность «порождается красотой, не похожей на красоту обыкновенную».

Воспринимая красоту, мы, по выражению Гегеля, «не допускаем отделения единичного предмета от всеобщего понятия»<sup>1</sup> прекрасного.

Мы познаем индивидуальное через общее, качество — через количество, и никак иначе, поэтому всегда останется непознанное — в том числе и красота.

Индивидуальное несводимо к общему. Познанное существует в виде понятий и выражается в словах; сказав «грация» или «соответствие», мы уже зафиксировали в этих словах свойства предмета, что было бы невозможно, будь они абсолютно индивидуальны и непознаваемы.

Общее же в мире не существует помимо единичного: познание красоты как таковой (и ее проявлений — симметрии, цвета, меры) невозможно помимо познания прекрасных объектов. Без этого «красота» или «мера» — просто слова. Нет ни эстетического помимо вещей, ни вещей без эстетических свойств. Эстетическое существует через отдельные вещи, а не вне их (вопреки Платону), но не сводится к другим свойствам отдельных вещей (вопреки Мукаржовскому).

Человечество открыло сначала красоту общего, что нашло воплощение в искусстве Греции, и лишь затем, начиная с римско-эллинистического искусства — красоту индивидуального.

### **Польза и незаинтересованность**

Полезна (необходима, целесообразна) или бесполезна (случайна, бесцельна) красота?

**Полезна?** В первом случае красота отождествляется с пользой; варианты — потенциальной, общественной, «забытой» пользой; вызывает желание, стремление завладеть ею.

**Материалистов** к этому отождествлению ведет понимание красоты как целесообразности. Сократ (ок. 470-399 до н. э.) в изложении Ксенофонта (ок. 444 — ок. 356 до н. э.) говорит: «नावозная корзина — прекрасный предмет... а золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй дурно» и даже считает наиболее красивым большой рот — он наиболее приспособлен для еды, выпуклые глаза — они лучше всего видят и т. д.<sup>2</sup> С точки зрения В. Татаркевича, последние примеры принадлежат самому Ксенофону<sup>3</sup>.

В эпоху Возрождения взгляды Сократа разделяли Альбрехт Дюрер (1471-1528): «Польза — часть прекрасного. Поэтому то, что в человеке бесполезно, то некрасиво»<sup>4</sup> и Томмазо Кампанелла (1568—1639): «Всё, что

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 64.

<sup>2</sup> Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. М., 1993. С. 95, 183.

<sup>3</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 98.

<sup>4</sup> Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 2. С. 325.

хорошо для пользования вещью, называется прекрасным, если являет признаки такой пользы. Называют прекрасной такую шпагу, которая гнется и не остается в согнутой состоянии, и такую, которая режет и колет и обладает длиной, достаточной для нанесения ран. Но если она так длинна и тяжела, что ее нельзя двинуть, ее называют безобразной... Подобным образом прекрасно зеркало, когда оно отражает истинный облик, а не тогда, когда оно золотое»<sup>1</sup>.

Следующий век тоже склонен к утилитаризму. «Прекрасное есть признак будущего блага»<sup>2</sup>, — определяет Томас Гоббс (1588-1679). «Если движение, воспринимаемое нервами от предметов... способствует здоровью, то предметы, служащие причиной этого движения, называются *красивыми*. В противном случае они называются *безобразными*»<sup>3</sup>, — читаем у Бенедикта Спинозы (1632-1677).

По-новому, предвосхищая позитивизм, взглянул на проблему голландский философ Франц Гемстергейс (1720-1790), в свое время считавшийся «Платоном наших дней»<sup>4</sup>, автор формулировки «красота — это тот элемент в предмете, который вызывает наибольшее количество идей в кратчайший промежуток времени»<sup>5</sup>. Думаю, его можно считать основоположником концепции «выразительности».

Итак, польза якобы равна красоте. В самых крайних вариантах утилитаризма: «слово *красота*... всегда обозначает в вещах то качество, благодаря которому мы их любим, мы ими восхищаемся, мы их жаждем»<sup>6</sup> или «явление тем прекраснее, чем в большей степени в нем заложены возможности удовлетворения потребностей или напоминания о таких возможностях»<sup>7</sup>. Что может быть прекраснее пачки денег! Только две пачки.

Оборотной стороной утилитаризма будет ненависть к красоте как бесполезности. Пожалуй, лучше всего она проявилась в поступке персонажа романа-гротеска И. Г. Эренбурга (1891-1967) «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1921), студента Карла Шмидта, одержимого идеей организации человечества. Узнав, что вдова рабочего мучается от безденежья с грудным ребенком, он в знак протеста вытоптал цветник в парке, дав полиции следующее объяснение: «...я поглядел на цветники общественного сада. На их содержание уходят большие суммы, а сын фрау Мюллер, член общества, будущий избиратель рейхстага, может умереть от отсутствия материнского молока. Мне отнюдь не жаль фрау Мюллер, хотя

<sup>1</sup> Кампанелла Т. О прекрасном // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 418.

<sup>2</sup> Гоббс Т. Основ философии часть вторая. О человеке // Сочинения. Т. 1. М., 1989. С. 240.

<sup>3</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 715.

<sup>4</sup> См.: Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 416.

<sup>5</sup> Цит. по: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. С. 316.

<sup>6</sup> Коттингвуд Р. Дж. Принципы искусства. М., 1999. С. 48.

<sup>7</sup> Савилова Т. А. Эстетические категории. Киев. 1977. С. 31.

она вполне порядочная женщина. Я готов одобрить уничтожение тысячи младенцев для блага общества, но я не могу вынести бессмысленности. Я вытоптал цветы, которые вообще ненавижу, как вещь явно ненужную, для того, чтобы обратить внимание общества, прессы и правительства на эти позорные противоречия!»<sup>1</sup>

Полное отождествление красоты и пользы нелепо. Дialeктическое понятие «снятие» оставалось вне поля зрения многих авторов, поэтому не прекращались неудачные попытки выйти за пределы утилитаризма путем выделения разных «польз», только одна из которых является «красотой».

Одной из таких попыток является разделение красоты и пользы по количеству людей, которым они доступны. Так считал психолог Александр Бейн (1818—1903): «все, что ограничено по своей сфере воздействия одним лицом... не принадлежит к категории тех удовольствий, которые стремится дать нам художник»<sup>2</sup>. Богатство, власть, любовь, вещи приятны тому, кто ими обладает, произведения искусства дают нам всем «эстетические эмоции», они общественно приятны. Ясно, что частная собственность предполагается априори: применение этого подхода к первобытности принесло бы неразрешимые проблемы.

То же самое утверждала «философия жизни» устами Георга Зиммеля (1858-1918): красота — то, «что апробировано родом как полезное и что вызывает у нас... удовольствие, даже если мы как индивиды и не ощущаем реального повода для этого»<sup>\*</sup>.

Другой — разделение красоты и пользы во времени у Спенсера: «то, что в прошлом было полезным, в наше время считается красивым»<sup>4</sup>. Если Гоббс относит полезность красоты к будущему, то Спенсер — к прошлому.

Интересно, заметил ли Спенсер, что, будь он прав, мы искали бы красоту среди мусора: свалка была бы музеем, а музей — свалкой? Приводимые им примеры (умершие религии, руины замков) не исчерпывают прекрасное в мире, не говоря уж о том, что и в прошлом они приносили не только пользу, но и вред; нелепо утверждать, что «то, что имеет какое-нибудь практическое значение в настоящее время... не может считаться красивым»<sup>5</sup>; наконец, сама бесполезность понимается Спенсером как *удовольствие при отсутствии выгоды*, «в понятии о вещи как о прекрасной... сознание не занято ни прямо, ни косвенно конечной выгодой, но занято самой вещью как прямым источником удовольствия»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Эренбург И.Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. М., 1989. С. 62.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 890.

<sup>3</sup> Цит. по: История эстетической мысли. Т. 4. С. 157.

<sup>4</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 888.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>\*</sup> Там же. С. 885.

Всё это вместе взятое привело последующий позитивизм к утилитаризму без спенсерских оговорок. Последователю Спенсера Гранту Аллену (1848-1899) принадлежит классическая формулировка: «Эстетически прекрасным является то, что дает нам максимум возбуждения при минимальной усталости или трате энергии»<sup>1</sup>; эмпириокритик Рихард Авенариус (1843-1896) считает, что нужно свести «эстетическую ценность определенных форм к тому же принципу целесообразной затраты силы»<sup>2</sup> («принципу наименьшей траты сил»); неопозитивист Людвиг Витгенштейн (1889-1951) учит, то если «эстетика — это наука, говорящая о том, что является красивым», то «она должна также включать и положения о том, какой сорт кофе наиболее приятен на вкус»<sup>3</sup> и т. д.

Думаю, что прав Л. С. Выготский (1896-1934), утверждавший: «Наша эстетическая реакция прежде всего... реакция не сберегающая, но разрушающая нашу нервную энергию, она больше напоминает взрыв»<sup>4</sup>, чем «копеечную экономию», о которой говорят позитивисты.

Общеизвестно, что — при неразработанности марксистской эстетики — позитивизм оказал решающее влияние на эстетические взгляды Г. В. Плеханова («не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно»<sup>5</sup>; красота познается «инстинктом», а не разумом, т. е. человек называет красивым то, что *на самом деле* полезно «племени, роду, классу») и особенно А. В. Луначарского (1875-1933) («Красота есть только другое выражение для обозначения способности объекта доставлять радость жизни»<sup>6</sup>). Несомненно влияние взглядов А. Бейна на Лукача, Кодуэлла и советских «общественников»: так, К. М. Кантор решительно утверждал: «общественная польза — это собственно красота как противоположность чистой пользе»<sup>7</sup>. То же у Лукача: «в противоположности партикулярного и родового — критерий, позволяющий четко отделить эстетическое от приятного»<sup>8</sup>.

В том же духе высказывается основатель фрейдомарксизма в эстетике Кристофер Кодуэлл (Спригг, 1907-1937): «эстетические объекты являются эстетическими постольку, поскольку они вызывают эмоции, присущие не одному конкретному индивидууму, а людям, находящимся в процессе об-

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 894.

<sup>2</sup> *Авенариус Р.* Философия как мышление о мире согласно принципу наименьшей меры силы. СПб., 1913. С. 92.

<sup>3</sup> *Витгенштейн Л.* Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западно-европейская и американская эстетика. С. 40.

<sup>4</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. Минск. 1998. С. 225.

<sup>5</sup> *Плеханов Г. В.* Французская драматическая литература и живопись XVIII века // Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. Т. 1. С. 288.

<sup>6</sup> Цит. по: *Столович Л. Н.* Красота. Добро. Истина. М., 1994. С. 429.

<sup>7</sup> *Кантор К. М.* Красота и польза. С. 87.

<sup>8</sup> *Лукач Д.* Свообразие эстетического. Т. 4. С. 230.

щения»<sup>1</sup>. Кодуэлл, единственный из всех, рискнул вспомнить о первобытности и, как и следовало ожидать, эстетизировал жизнь первобытных людей: будучи коллективистами, они были и поэтами; в классовом обществе поэзия влачит жизнь пережитка. «Мы называем *поэзией* ту приподнятую речь первобытных людей, которая оставалась привилегией торжеств, мы видим, что, эволюционируя, она стала прозаической и разветвилась, найдя применение в теологии, истории, философии, драме. Это заставляет задуматься, была ли вообще поэзия во все времена чем-либо иным, кроме как отражением экономических отношений первобытного общества, в котором она зародилась, оправдана ли в таком случае самостоятельная жизнь поэзии в наши дни?»<sup>2</sup> Таким образом, прекрасное — это общественное; само общественное понимается Кодуэллом в духе Юнга как выражение коллективного бессознательного, о чем будет сказано ниже. Ясно, что на этом пути мы не обогатим марксизм. (Уважение к личности Кодуэлла, погибшего в Испании в составе интербригады, не должно мешать видеть его ошибки. Наследие Кодуэлла является предметом дискуссий английских марксистов — против его взглядов высказывались, в частности, М. Корнфорт, Дж. Бернал, А. Уэст, М. Слейтер («поэт не отгорожен от мира своими сновидениями»); за — Дж. Томсон (коллективный опыт и, как следствие, «коллективная речь» существуют *до* индивидуальных; коллективное тем самым оказывается существующим *помимо* индивидуального сознания, то есть коллективным бессознательным; отсюда «поэзия — форма мира сновидений»)<sup>3</sup>, а также американец Б. Данэм)<sup>4</sup>.

Сама постановка вопроса «противоположности партикулярного и родового» как критерия эстетического, на мой взгляд, просто нелепа. «Высокий взлет чувства, его яркая вспышка может быть вызвана не только каким-то громадным явлением в жизни человека и общества (смерть героя, победа в войне) или впечатлением от захватывающих картин природы... но и мало значительным для других людей событием... Согласие Клары Вик стать женой Р. Шумана неизмеримо меньше по своему общественному значению, чем дрезденское восстание 1849 года. Но если бы мы судили о масштабах этих явлений по тому эмоциональному отклику, какой они нашли в музыке Шумана, то пришли бы, наверное, к противоположному выводу...»<sup>5</sup>

От платоновского «Пира» ведут происхождение насыщенные эротической символикой определения прекрасного как предмета любви. Это **идеалистический вариант представлений о полезности прекрасного** —

<sup>1</sup> Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. М., 1969. С. 184.

<sup>2</sup> Там же. С. 50.

<sup>3</sup> Лекции по истории эстетики. Кн. 4. С. 189.

<sup>4</sup> Данэм Б. Мыслители и казначей // Данэм Б. Гигант в цепях. М., 1984. С. 371.

<sup>5</sup> Сохор А. Музыка как вид искусства. М., 1970. С. 117.

мистифицирующий, как любой идеализм, земные отношения. Он характерен для неоплатонизма, как позднеантичного (Псевдо-Дионисий Ареопагит (VI век): «Прекрасное... есть предмет любви, ибо все возникает ради прекрасного»<sup>1</sup>) и средневекового (Ульрих Страсбургский (ум.1277): «божественная красота в себе самой или в своем подобии есть цель, влекущая к себе всякое желание»<sup>2</sup>), так и ренессансного (Николай Кузанский: «Любовь есть конечная цель красоты»<sup>3</sup>). Аналогичные формулировки можно встретить у любого религиозного автора, от Фомы Аквинского до цитированного выше В. Бычкова, видящих в боге (= красоте) источник наслаждения, что лишней раз доказывает земной корень стремлений в иной мир — неудовлетворенность этим миром — и глубинный эгоизм религиозной веры.

Переход религиозного утилитаризма в обычный можно проследить, например, у одного из эпигонов Фичино, автора неоплатонического трактата «О природе любви» Марио Эквикола (1470-1525): «Итак, назовем прекрасным то, что доставляет удовольствие, но не всякое, а лишь то, которое получается от зрения и слуха»<sup>4</sup>.

Слабость этого подхода, редуцирующего красоту к пользе, разглядел еще Джованни Пико делла Мирандола (1463-1494), говоря: красота от пользы «отличается как вид от своего рода, а не как форма от содержания, что утверждает Марсилио»<sup>5</sup>. Этот упрек — такова специфика философии — можно адресовать сквозь столетия Авенариусу или Плеханову.

**Бесполезна?** Во втором случае отрицается связь красоты с пользой и вообще с необходимостью. Разумеется, последовательно провести эту мысль практически невозможно; она существует скорее как тенденция.

Может быть, первым высказал мысль о незаинтересованном характере созерцания прекрасного Иоанн Скот Эриугена (ок. 810 877)<sup>6</sup>; несомненно, что Гуго Сен-Викторский (1096-1141) связал красоту земных вещей (не идей, как Платон и Плотин) с бесполезностью: первая цель производства вещей — необходимость, вторая — удобство, третья — улучшение, четвертая — красота (*grata* — то, что «приятно для глаза и непригодно для употребления», как декоративные породы рыб и птиц и произведения искусства)<sup>7</sup>.

На «незаинтересованности» эстетического суждения о «свободной красоте» настаивал Кант и неокантианцы, например, Ионас Кон: «эстети-

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 335.

<sup>2</sup> Там же. С. 294.

<sup>3</sup> Николай Кузанский. О красоте. С. 121.

<sup>4</sup> Цит. по: Брагина Л. М. Эстетические идеи в итальянском гуманизме второй половины XV - начала XVI веков // Рафаэль и его время. М., 1986. С. 177.

<sup>5</sup> Пико делла Мирандола Дж. Комментарий к канцоне о любви Дж. Бенивьени // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 278.

<sup>6</sup> Лекции по истории эстетики. Кн. 1. С. 70.

<sup>7</sup> Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. М., 1979. С. 104.

ческий объект должен представляться высвобожденным из цепи интересов, в борьбе которых протекает наша жизнь»<sup>1</sup>.

«Красота, — утверждал Шиллер, — есть не что иное, как свобода в явлении»<sup>2</sup>, поясняя: «Как только человек начинает форму вообще предпочитать материи и не щадит реальности ради видимости», он выходит за пределы «животного бытия» и стремится к «эстетической прибавке, чтобы распространить наслаждение за пределы всякой потребности»<sup>3</sup>.

«Прекрасное, — определял Сэмюэль Тэйлор Кольридж (1772-1834), — не связано с понятиями добра, соответствия или пользы. Ощущение прекрасного интуитивно, а сама красота — это все то, что возбуждает удовольствие, не возбуждая интереса и даже, напротив, подавляя его»<sup>4</sup>.

Дальше всех пошел, конечно, Оскар Уайльд (1854-1900): «прекрасно лишь то, что не имеет к нам касательства. Едва же явление или вещь оказываются полезными и необходимыми нам, тем или иным образом нас задевают, причиняя боль или наслаждение... они тем самым перестают быть истинной сферой Искусства»<sup>5</sup> (в природе красоты нет по определению). То же у Ш. Лало: в природе есть польза («мы называем в природе прекрасным» то, «общение с чем доставит нам счастье»), которая *псевдоэстетична*; красота есть только в искусстве («надо перевернуть античную метафору: зеркалом служит не искусство, а природа»<sup>6</sup>). Сущность красоты в искусстве остается загадкой: Уайльд вообще ее не определяет, Лало называет словом «техника» и тоже отказывается определять.

В более мягкой форме красоту от пользы отделяет художник и автор «Мыслей о прекрасном и о вкусе в живописи» Антон Рафаэль Менгс (1728-1799): «То, что необходимо, никогда не является самым красивым. Необходимость указывает на бедность, а украшение на избыток»<sup>7</sup>. В противовес ему Гердер считал, что красота не нуждается в украшении. Думаю, что Гердер более прав, но решение зависит от того, как понимать украшение — как продолжение необходимого или антипод.

**Две разные красоты?** Еще в античности как попытка снять это противостояние появились концепции двух видов красоты — чистой и полезной. Это знакомые нам «симметрия» и «соответствие, сообразное, надлежащее» (*decorum*). Напомню, что «симметрию искали больше всего в природе, а соответствие — в человеческих творениях».

<sup>1</sup> Кон И. Общая эстетика. М., 1921. С. 37.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Каллий, или О красоте // Собрание сочинений. Т. 6. С. 78.

<sup>3</sup> Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Там же. С. 350.

<sup>4</sup> Кольридж С. Т. О поэзии или искусстве // Избранные труды. М., 1987. С. 226.

<sup>5</sup> Уайльд О. Упадок лжи // Избранные произведения. М., 1993. Т. 2. С. 226.

<sup>6</sup> Лало Ш. Введение в эстетику. М., 1915. С. 78,117.

<sup>7</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 488.

В. Татаркевич возводит этот взгляд еще к Сократу. Несомненно, что Марк Туллий Цицерон (106-43 до н. э.), много внимания уделивший этой проблеме, в числе прочих решений сформулировал мысль о двух разных видах прекрасного — «красоте» (*pulchrum*) и «соответствии» (*aptum, decorum*), дав им латинские имена. При этом «*decorum*» отождествлялся им еще и с «украшением», и с нравственно достойным (*honestum*).

Идея двух видов красоты повторена затем Аврелием Августином (354-430), а в эпоху Возрождения развита Альберти. Четких формулировок ни у одного из них нет — потому что абсолютную грань провести невозможно. Цицерон на этой позиции окончательно не остановился, в то время как Альберти, смотревший на эстетику с узкоспециальной точки зрения архитектора, был ею удовлетворен.

В Новое время схоже решение Г. Хоума, а затем — А. Джерарда.

Хоум называет красоту чистых форм «абсолютной», а полезную — «относительной»: «Абсолютная красота есть нечто самодовлеющее; красота относительная заключается в средствах, направленных к благой цели... Предмет, не обладающий абсолютной красотой, кажется прекрасным благодаря своей полезности»<sup>1</sup> (старая башня, полезная для обороны). Хоум склонен считать относительную красоту субъективной (красота результата мысленно переносится на причину).

Джерард: «Первый вид красоты — красота *формы*, и принадлежит она предметам, обладающим *единообразием, разнообразием и пропорциональностью*... Полезность или *пригодность* вещей к соответствию своим целям, составляет еще один вид красоты, отличный от красоты формы»<sup>2</sup>.

В том же русле находится кантовское разделение красоты на свободную и сопутствующую. Вторая «предполагает понятие цели, определяющей, какой должна быть вещь, то есть предполагает понятие ее совершенства»<sup>3</sup> и ее Кант по сути считает более высоким видом красоты, отнеся именно к ней красоту человека как морального существа. Можно сказать, что понятие «свободная красота» выражает романтическую (субъективистскую, иррационалистическую) тенденцию в эстетике Канта, а «сопутствующая красота» — просветительскую (морализаторскую, объективистскую), которой сам Кант отдавал предпочтение, но в то же время выводил за пределы эстетики. Из кантианцев XIX века основатель формализма Иоганн Герbart развивал первую; Герман Лотце — вторую, привнеся в нее чуждую Канту религиозность несколько пантеистического толка: человек — микрокосмос, мир подобен человеку. Красота, хотя и существует лишь в нашем сознании, связана с нравственностью, источником которой является бог; это наше субъективное восприятие божественной гармонии мироздания,

<sup>1</sup> Хоум Г. Основания критики. С. 151.

<sup>2</sup> Джерард А. Опыт о вкусе. С. 246-250.

<sup>3</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 99.

«символ нравственности» (Кант), но не нравственности другого человека, а нравственности мира. Стремясь преодолеть разрыв между двумя видами красоты, Лотце уподоблял область эстетических ценностей «пирамиде, вершину которой представляет чистая красота... а основание теряется в пограничных областях доброго и приятного»<sup>1</sup>. Объединение оказывается иерархией, где верх связан с божественным, а низ — с человеческим. Это еще не решение проблемы.

В античности наметилось **решение**: красота существует на основе пользы, но не сводится к пользе. В ней можно выделить две стороны: самоценность и полезность для нас. Этот путь намечает Аристотель в «Риторике», говоря, что прекрасное ценно само по себе и нравится нам. «Прекрасное — это то, что, будучи желательно само по себе, заслуживает еще похвалы, или то, что, будучи благом, приятно в силу того, что оно благо... Прекрасны поступки, которые совершаются ради других, потому что такие поступки в меньшей степени связаны с личным интересом. Прекрасны добрые дела, совершаемые для других, а не для себя»<sup>2</sup>.

С выделением понятия *decorum* связь пользы и красоты была осознана более четко. Приведу знаменитое высказывание Цицерона о соотношении пользы и красоты (существующей в двух видах «достоинства» и «прелести»); это еще одна, на этот раз произвольная, классификация).

Сама природа устроила так, что «то самое, что содержит в себе величайшую пользу, как раз больше всего имеет или достоинства или часто даже прелести... Колонны поддерживают храм и портик. Однако пользы они содержат не больше, чем достоинства. Этот самый фронтон Капитолия создала не прелесть, а сама необходимость. Однако, хотя и производился расчет, каким образом должна стекать вода с обеих частей крыши, *за полезностью фронтона храма воследовало его достоинство* (выделено мной. — Г. З.), так что, если бы даже на небе [где не может быть дождя] был построен Капитолий без фронтона, все равно бы оказалось, что он не имел бы никакого достоинства»<sup>3</sup>.

В Новое время эта идея также имела сторонников. Юм, отказавшись от агностицизма, пришел к утилитаризму, исходящему не из субъективной пользы человека, а из объективной пользы для объекта: «Одним из важных источников красоты у всех животных является преимущество, которым они пользуются благодаря особому строению их членов в соответствии с тем особым образом жизни, к которому они предназначены природой»<sup>4</sup>.

«Зелень полей весной по-настоящему прекрасна, — писал Томас Рид. — Но если мы внимательно рассмотрим удовольствие, доставляемое ею, то

<sup>1</sup> Цит. по: Лекции по истории эстетики. Кн. 3. Ч. 1. С. 40.

<sup>2</sup> Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000. С. 32-34.

<sup>3</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 189.

<sup>4</sup> Юм Д. Исследование о принципах морали // Сочинения. Т. 2. С. 245.

обнаружим, что оно частично вытекает из соображений блага для людей и животных. Зелень полей содержит знаки того изобилия, которое за ней следует... Та теорема, которая включает наибольшее разнообразие случаев, является самой прекрасной», что согласуется с принципом единства разнообразного, но и с принципом полезности, «поскольку ее цель — облегчить нам познание»<sup>1</sup>.

Гердер, опровергая один за другим все пункты кантовской эстетики (красота — понятие, а не инстинктивное суждение; ее материальная основа — совершенство; априорная «всеобщность эстетического суждения» невозможна; искусство должно воспитывать людей, а не быть «обезьяньей игрой») отрицает саму возможность незаинтересованности, напоминая, что интерес (например, к картине) не тождественен своекорыстию (кража картины).

«Интерес присущ красоте... Интерес — это *то, что меня касается*... Чтобы понравиться, поэт, художник, даже сама природа должны сначала нас заинтересовать»<sup>2</sup>.

Сходным образом высказывается Леопарди: красота не противостоит пользе, а вытекает из нее<sup>3</sup>.

Очень хороша формулировка, данная Н. Гартманом: полнота сил, полнота жизни, здоровье, равно как и честность, доброта, любовь, храбрость «являются предпосылкой для эстетического созерцания и отнюдь не являются эстетическими ценностями... Но они должны быть восприняты живыми, чтобы в предмете была освещена... эстетическая ценность. В этом смысле можно сказать, что эстетическое сознание ценности обусловлено способностью созерцающего узреть внеэстетические ценности»<sup>4</sup>. «Эстетическая ценность имеет... в своей основе жизненные ценности... Если зрителю недостает здорового сексуального чувства, то ему окажется недоступным и ощущение красоты молодого тела»<sup>5</sup>.

Таким образом, красота снимает (в гегелевском смысле) пользу, а не противостоит ей. Напомню, что Дунс Скот полагал, что красота — **или** особое свойство, **или** объединение других свойств. Но диалектика ставит вопрос иначе. Эстетическое — не отсутствие «собственного качества», как писал Мукаржовский, а *снятие* внеэстетических качеств. Это и есть «*диалектическое отрицание*», которое у Мукаржовского оказалось просто отрицанием.

Противопоставлять индивидуальное и коллективное как две независимые сущности — тоже недиалектично. Коллектива *помимо* индивидов нет, хотя он и не сводится к сумме индивидов. Коллективная польза не

<sup>1</sup> Рид Т. Лекции об изящных искусствах. С. 299-300.

<sup>2</sup> Гердер И. Г. Каллигона. С. 203-204.

<sup>3</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. С. 351.

<sup>4</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 104.

<sup>5</sup> Там же. С. 511.

противостоит индивидуальной (Бейн, Лукач и др.), а существует в ней, как ее часть. То же относится и к сознанию коллектива: оно существует<sup>1</sup> только через индивидуальные сознания, а не помимо них; в противном случае оно становится чем-то противостоящим людям — то ли Абсолютной *Идеей* (Гегель, фактически и Лукач), то ли коллективным *бессознательным* (Юнг; Кодуэлл, Томсон), выражающим *себя* в нашем искусстве.

Что же касается «удовольствия» как основного признака красоты, то прав Р. Ингарден, указывая, что это «опошление, ибо, во-первых, термин „удовольствие“<sup>41</sup> является столь общим, что... ничего не разъясняет, во-вторых, почти в каждом переживании, даже имеющем чисто интеллектуальный характер, можно обнаружить какое-то „удовольствие“; следовательно, указание на то, что в эстетическом переживании проявляется какое-то „удовольствие“, не дает нам ничего ни существенного, ни характерного... Если бы речь шла только о радости, то такие токсические вещества, как опиум или окись азота („веселящий газ“ — Г. З.), рассматривались бы как высшие эстетические ценности»<sup>1</sup>. «Не является ли это „наслаждение“ подчас, особенно при созерцании трагедии, глубоким мучением, омрачением духа»<sup>2</sup>, ставил вопрос Выготский.

Эстетические эмоции, пишет психолог Б. И. Додонов, «проявляются *через* все другие чувства — радость, гнев, тоску, отвращение, страдание, горе и т. д.»<sup>3</sup>.

Можно сделать некоторые выводы. Совершенство вещей, созданных человеком, и моральных качеств предполагает их полезность *для нас*; но когда речь идет о явлениях природы, не имеющих отношения к человеку, их совершенство нами воспринимается как полезность *для них* (ведь человеку полезнее сухое дерево, чтобы разжечь огонь, полезнее усталый зверь, которого легче убить). Объединение этих разных полезностей (Юм связывал их за счет «симпатии», перенесения наших эмоций на другой объект) и породило понимание красоты как целесообразности, предполагающей цель, поставленную сознанием. Необходимость была принята за целесообразность; совершенство природы — за соответствие результата цели. Первоначально в роли творца красоты выступал бог; постепенно его сменило сознание общества. Отсюда и странные поиски пользы, приносимой березой человечеству, без чего мы якобы не сможем увидеть красоту белой коры на фоне черноты других деревьев и черных вкраплений на белой коре березы.

Противоположный подход — полное разделение полезной и бесполезной красоты, причем последняя никак не связана с потребностями человека. Но полная незаинтересованность человека в природе тоже невозможна. Это заметил еще Дидро: «Самым несчастным существом было бы

<sup>1</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. С. 126-427.

<sup>2</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. С. 474.

<sup>3</sup> Додонов Б. И. Эмоция как ценность. М., 1978. С. 118.

существо, которое, обладая *внутренним чувством прекрасного*, встречало бы прекрасное лишь в вещах, вредных для него. Провидение в этом отношении позаботилось о нас: истинно прекрасная вещь обычно является для нас вместе с тем полезной»<sup>1</sup>.

Человек, действуя, учится различать норму природных явлений, обусловленную необходимостью, и видит красоту этой нормы. Для осени, но не для весны, нормой будет листопад; для ветреной, а не дая тихой погоды — мчащиеся тучи; для гор, а не морского берега — вечные льды под солнцем. Прямой пользы для людей от них нет, но знать природу — это в том числе и знать отличие совершенного от несовершенного. Чтобы научиться видеть совершенство, человечеству надо было действовать во времени и пространстве — много раз прожить смену времен года и пройти по разным дорогам. Соответственно, у жителей разных климатических поясов будут разные взгляды на красоту природы, что было бы невозможно, имея они дело с «чистыми формами».

На мой взгляд, нет двух типов красоты: основа красоты — совершенство, но мера человеческих интересов в этом совершенстве различна. Если на одном полюсе явлений, привлекающих нас единством разнообразного — то есть гармонией — будет красивая мусорная корзина, заинтересовавшая Сократа в беседе с Аристиппом, то на другом — красота Эвереста на фоне неба и синих цветов василька среди золотых колосьев. Моральная красота, как ни странно это звучит, будет ближе к первому полюсу, что и заметил Цицерон в своем сближении «*honestum*» и «*decorum*», а затем Кант.

### **Абсолютная и относительная красота**

Абсолютна (сверхчувственна) или относительна (чувственна, ощущаема) красота?

**Абсолютна?** Абсолютная красота может считаться рационально или иррационально постигаемой, полезной или бесполезной, но она не зависит от наших ощущений и потому никогда не может перестать быть красотой. Как правило, абсолютный характер красоты признавался вместе с абсолютным характером добра и истины, но необязательно.

Классическое определение Платона: прекрасное вечно и «не в чем-то прекрасное, а в чем-то безобразное, не когда-то, где-то, для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное, а в другое время, в другом месте, для другого и сравнительно с другим безобразное»<sup>2</sup>. Такое прекрасное — идея прекрасного, существующая *помимо* прекрасных материальных вещей.

Николай Кузанский: «Красота всего прекрасного такова, что красота одного не затмевает и не умаляет красоту другого; поскольку сама по себе

<sup>1</sup> Дидро Д. Философские исследования о происхождении и природе прекрасного. С. 102.

<sup>2</sup> Платон. Пир // Собрание сочинений. Т. 2. М., 1994. С. 121.

красота не исчисляется и не может быть малой или большой, но малы или велики прекрасные вещи в меру своего приобщения к красоте»<sup>1</sup>.

Ян Мукаржовский: «*Прекрасное* — абсолютное совпадение конкретного явления с соответствующей эстетической нормой»<sup>2</sup>.

Но если красота *только* абсолютна, в мире ее *нет*. То, что мы воспринимаем органами чувств, не имеет отношения к красоте.

**Относительна?** Относительность же красоты следовала из признания ее *только* ощущаемой, эмпирической, зависящей от органов чувств человека и означала ее субъективный (в умеренном варианте — интересубъективный) характер.

С античных времен известен софизм «Куча»: сложите прекрасные предметы в кучу и она станет безобразна, ничуть не лучше кучи безобразных предметов.

Классическое определение Вольтера: «Спросите гвинейского негра... для него прекрасное — черная лоснящаяся кожа, глубоко посаженные глаза, приплюснутый нос. Спросите черта, он ответит вам, что прекрасное — это пара рогов, четыре когтя и хвост»<sup>3</sup>. Тем не менее Вольтер признавал существование хорошего и дурного вкуса, истинно или ложно судящего — вы только подумайте! — об «истинных красотах» в искусстве<sup>4</sup>.

Относительность, возведенная в абсолют, отрицает сама себя. Если красота *только* относительна, в мире ее тоже *нет*. «Главнейшее возражение против теории изящного было: различные понятия о красоте у разных народов. Это было важным признанием философов 18 века: „Как, говорили они, определить, что такое красота, когда европеец ищет красоты в прямизне носа, в больших глазах, маленьком рте, а негр в толщине носа, в маленьких глазах, огромных губах?“ Но это выражение больше подтверждает наше мнение, что основание красоты не в природе, но в духе человеческого»<sup>5</sup>. Такой вывод сделал русский шеллингианец князь В. Ф. Одоевский (1803-1869). Человеческий дух в разной степени выражает божественный. Это уже попытка признать абсолютное и относительное, но порознь.

**Абсолютна и относительна?** Близка к решению формулировка Гераклита (ок. 530-470 гг. до н. э.): «Прекраснейшая обезьяна отвратительна по сравнению с человеческим родом. Мудрейший из людей по сравнению с богом покажется обезьяной в отношении мудрости, красоты и всего прочего»<sup>6</sup>. Для завершения мысли следовало бы сказать: поэтому человек и красив,

<sup>1</sup> Николай Кузанский. О красоте. С. 121.

<sup>2</sup> Мукаржовский Я. Прекрасное. С. 186.

<sup>3</sup> Вольтер. Эстетика. М., 1974. С. 215.

<sup>4</sup> Там же. С. 267, 269.

<sup>5</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. С. 154.

<sup>6</sup> Материалисты Древней Греции. М., 1955. С. 49.

и не красив. Быть может, так и заканчивалось написанное Гераклитом; но до нас дошли только эти две фразы.

В дальнейшем решение и этой проблемы пошло по пути разделения **двух видов красоты**, сначала все тех же симметрии и соответствия. «Симметрия была безотносительной красотой, тогда как *decorum* был отмечен релятивизмом. Стоики относили его исключительно к предмету: каждый предмет имеет свой *decorum*... Отыскание симметрии было для древних делом мысли, понимания, вычисления, тогда как установление *decorum* — делом чувства и таланта»<sup>1</sup>.

После того, как итальянский неоплатонизм, отвергнув платоновское презрение к «теням», признает земную красоту (грацию), она займет место относительной красоты, а потусторонняя — абсолютной. Это деление по иному, чем у стоиков, основанию.

Разумеется, диалектическим решением будет: абсолютная красота (как и добро, и истина) существует через относительную, а не помимо ее. Познание с помощью ощущений — не единственное (как считают эмпирики), но и не ложное (в этом едины априоризм и иррационализм); это первая ступень познания. Второй ступенью является мышление, дающее не просто обобщение чувственных данных, а прибавление знания, что относится и к эстетическому познанию: глаз и ухо сами по себе неспособны ни наслаждаться, ни восхищаться, ни страдать. Это привилегия сознания, которое, в свою очередь, не может существовать без органов чувств. Относительно красивый объект есть единство абсолютной красоты и абсолютного безобразия.

Удачное определение находим у немецкого романтика Людвига Тика (1773-1853): «Красота имеет свои степени, подвержена бесконечно разнообразным изменениям, обладает большей или меньшей значительностью, но, принимая тог или иной характер, она все-таки остается красотой»<sup>2</sup>.

«Идеальная, единственная, вечная, неизменная и всеобъемлющая красота есть химера, — пишет Леопарди, — потому что ни природа не научает нас ей, ни философы и художники не открыли ее...»<sup>3</sup> Тем не менее, говоря о полезности красоты, он решительно утверждает: «Прекрасное зависит от сообразности... Везде, где наш вкус... считает сообразной симметрию, там он ее и требует... если же он считает подобающим разнообразию, то и требует разнообразия»<sup>4</sup>. Логичным было сделать диалектический вывод о сообразности как инварианте, мере абсолютного в относительном, что мы находим в другом фрагменте (все цитаты взяты из «Дневника размышлений» — наброска системы материалистической эстетики):

<sup>1</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 188.

<sup>2</sup> Тик Л. Жизнь поэта// Немецкая романтическая повесть. Т. 1. М., Л., 1935. С. 379.

<sup>3</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. С. 412.

<sup>4</sup> Там же. С. 334.

«Значит, хвалены законы прекрасного, неизменные и всеобщие, все же справедливы (в целом и главном), но не потому, что прекрасное само по себе оказывается неизменным, всеобщим и абсолютным, но потому, что такова природа, которая уже в силу того, что она — природа, есть главный и неиссякаемый источник сообразного во всем, что к ней относится, а значит и прекрасного»<sup>1</sup>.

Поэтому софизм «Куча» стоит продолжить: разберите кучу, и красота снова появится, с той же неизбежностью, с которой она исчезла в куче. Красоту от уродства отличает мера. Разбирая кучу безобразных предметов, красоту не получишь — но сложив их в определенном порядке, можно добиться красоты, ведь прекрасные здания сложены из некрасивых кирпичей и камней.

Что же касается общего признака красоты, то он — *единство разнообразного* — известен еще со времен пифагорейца Филолая (V век до н. э.), как и его название — *гармония*<sup>2</sup>. В Новое время его последовательно отстаивал сначала неоплатонизм (Николай Кузанский, Джованни Пико делла Мирандола), затем английская просветительская эстетика (Хатчесон, Хоум, Хогарт, Джерард).

«Простота без многообразия совершенно пресна и в лучшем случае не вызывает неудовольствия», замечает Хогарт, но именно «простота придает красоту даже многообразию, делая его более доступным восприятию»<sup>3</sup>.

Гармония служит внешним выражением совершенства, признаком, по которому мы ощущаем присутствие красоты.

«Воспринимая эстетическую гармонию объекта, мы тем самым познаем часть его реального совершенства... В процессе эстетического восприятия мы движемся, так сказать, обратным путем — не от совершенства к гармонии, а от гармонии к совершенству. Миллиарды раз люди на практике убеждались, что гармония, реализуя собой совершенство, одновременно является своеобразным сигналом, предупреждением о существовании в объекте и других существенных сторон, параметров совершенства»<sup>4</sup>.

Кстати, идеалистическая эстетика простодушно признается в том, что решить этот вопрос не в силах: «Нам ясно, замечает Августин, что именно благодаря подобию, соразмерности... тела и произведения искусства нравятся нам, но мы не можем сказать, *почему* равенство, подобие, соразмерность доставляют нам удовольствие. Августин поставил здесь, пожалуй, самый главный и до сих пор актуальный вопрос эстетической теории, мужественно признавшись, что человеческий разум его времени не в состоянии дать ответ на него. Спустя 15 столетий после смерти гиппонского мыслителя воз-

<sup>1</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. С. 373.

<sup>2</sup> Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 133.

<sup>3</sup> Хогарт У. Анализ красоты. С. 128-129.

<sup>4</sup> Крутой В. П. Категория прекрасного и эстетический идеал. С. 96-97.

никшая для решения этого вопроса специальная наука должна с сожалением констатировать, что ответ на его вопрос до сих пор не найден...»<sup>1</sup>

Между первой (1985) и второй (1995) цитатами лежат десять лет — и интеллектуальная катастрофа, отбросившая отечественную философию от Маркса к Августину.

Одной из базовых разновидностей прекрасного является то, что по-русски обозначается термином *изящное*, *elegantia* на латыни: красота, противоположная красоте возвышенного. Вообще, к эстетической терминологии следует относиться с осторожностью, чтобы не принять слова за понятия, но изящное явно имеет права гражданства в эстетике. Это не обязательно поверхностная, но всегда спокойная красота. Скорее всего, синонимом будет *красивое*. «Красивое, — писал основатель французской „академической“ эстетики Этьен Сурио (1892-1978), — соответствует отсрочке, которую нам дала неистовая сила вселенной, соответствует временному чуду, благодаря которому мы можем быть очарованы маленьким цветком...»<sup>2</sup> (Правда, Сурио отличает «красивое» от «изящного», к которому относит «умеренность, простоту и скрытую силу» (змея изящна, а не красива), но здесь мы вступаем в сферу столь тонких словесных различий, что ее лучше не касаться).

Н. Гартман определяет изящное как «законченность форм» и указывает на совместимость его с возвышенной красотой именно за счет их противоположности: «поскольку они должны восприниматься в одном и том же предмете, они могут уступать дорогу друг другу, потому что принадлежат к различной душевной глубине»<sup>3</sup>.

### **Безобразное. Проблема «обычного»**

«То, чему чего-либо недостает, тем самым безобразно»<sup>4</sup>, определил Фома Аквинский. *Безобразное* — то есть несовершенство — по сравнению с прекрасным почти не изучалось, но в принципе к нему могут быть применены те же подходы.

Безобразное, как и прекрасное, существует объективно; возможно выделить его степени или разновидности.

Заурядное — не выдающееся своим несовершенством — безобразное, на мой взгляд, носит название *прозаического* (*банального, тривиального*). Оно противостоит изящному. Проза жизни неизящна.

Отмечу взгляд Шиллера, назвавшего такое безобразное «пошлым» и отличившего от него «низкое»: «Ступенью ниже пошлого лежит *низкое*, которое отличается от первого тем, что выражает не только что-то нега-

<sup>1</sup> Бычков В. В. *Aesthetica patrium*. Эстетика Отцов Церкви. М., 1995. С. 426-427.

<sup>2</sup> Цит. по: Предвечный Г. П. Французская буржуазная эстетика. С. 79.

<sup>3</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 582-583.

<sup>4</sup> Цит. по: История эстетической мысли. Т. 1. С. 301.

тивное — простое отсутствие мысли и благородства, — но и нечто положительное, а именно грубость чувства, дурные нравы и гнусные помышления. Пошлое означает лишь недостаток достоинства, которое желательно; низменное — отсутствие необходимого качества, которого мы вправе требовать от всякого»<sup>1</sup>. Мечь пошло-безобразна; особо жестокая мечь — низко-безобразна.

Схожую позицию можно найти у Хатчесона: «Многие предметы от природы неприятны и отвратительны для наших *внешних чувств*» — и — «*Безобразие* есть всего лишь *отсутствие красоты* или *недостаток красоты, которую мы о/сцидаем в каком-либо предмете*»<sup>2</sup>. (Плохая музыка хороша тем, кто не слышал лучшей; куча камней безобразна, лишь если человек ожидал увидеть дом). Если это не путаница, то указание на две степени безобразного.

Четче всего классификация безобразного, данная У. Эко в «Истории уродства»: есть «безобразное в себе» (то, что не может быть красивым — нечистоты) и «формально безобразное» (то, что отличается от красивого *количественно*. У. Эко приводит<sup>3</sup> в пример *неполноту* какого-либо качества (нехватку зубов), однако столь же безобразен *избыток*.

Вряд ли виды безобразного разделены непроходимой стеной; не вдаваясь в детали столь скверной темы, отмечу главное — Эко, не чуждый постмодернистских изысков, тем не менее однозначно считает безобразное объективным: «В повседневной жизни мы окружены жуткими зрелищами. Мы смотрим репортажи о странах, где дети умирают от голода, доведенные до состояния скелетов со вздутыми животами... видим части тел, разнесенных в куски взрывом небоскреба или летящего самолета...

Каждый знает, что эти вещи *безобразны* не только в моральном, но и физическом отношении... и никакое осознание относительности эстетических ценностей не отменяет того факта, что в этих случаях мы безошибочно распознаем безобразное и не в силах превратить его в объект наслаждения»<sup>4</sup>.

(Кстати, в отношении красоты Эко не решился на такую определенность, закончив «Историю красоты» меланхолической констатацией «оргии терпимости»).

Иная классификация дана в «Эстетике безобразного» (1853) Иоганна Карла Фридриха Розенкранца (1805-1879): (1) бесформенность (ассиметрия, дисгармония); (2) неправильность (ошибочность) и (3) их общая основа — дефигурация (уродство)<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Шиллер Ф. Мысли об употреблении низкого и пошлого в искусстве. С. 506.

<sup>2</sup> Хатчесон Ф. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели. С. 102-103.

<sup>3</sup> История уродства. Под ред. У. Эко. М., 2007. С. 19.

<sup>4</sup> Там же. С. 435-436.

<sup>5</sup> Бычков В. В. Эстетика. С. 209.

Измеримо (количественно, постигаемо разумом, обще) или неизмеримо (качественно, непостижимо для разума, индивидуально) безобразное?

Очевидно, крайние ответы совпадут с крайними ответами на вопрос о прекрасном. Либо мы выстроим лестницу от эталона к ангаэталону и твердо вычислим, например, самую уродливую местность на Земле, либо признаем невозможность для разума решить этот вопрос и отождествим безобразное с отсутствием интуитивно постигаемой красоты, что и сделал Плотин.

Ответ будет таким же, как в случае с прекрасным: безобразие так же неисчерпаемо, как красота; есть более и менее безобразное; есть по-разному безобразные явления. Эталон безобразия так же невозможно вычислить до конца, как эталон красоты.

Полезно или бесполезно безобразное?

Здесь ответы будут противоположны. Если красота полезна, то безобразие вредно. Это утверждают Сократ, Дюрер и Кампанелла.

Если красота бесполезна, безобразие либо полезно, либо тоже бесполезно (а польза — вообще вне эстетической оценки). Следуя Цицерону и Альберти, можно даже выдвинуть гипотезу о двух видах безобразного — безобразном по форме и вредном (несоответствии); примерно так классифицирует безобразное Эко.

Золотая середина, разумеется, будет заключаться в том, что применительно к людям и их поступкам эстетически безобразное содержит в снятом виде вред для нас (дырявый щит), а применительно к явлениям природы — вред для них (больное животное). Подлинное безобразие человека — моральное уродство.

Абсолютно или относительно безобразное?

Если мы в принципе признаем абсолютное, то им может быть и красота, и безобразное, а может — что-нибудь одно. Тогда абсолютность красоты предполагает относительность уродства, и наоборот. Особенно — в религиозном варианте теодицеи (или гипотетически — антитеодицеи).

Поэтому относительность безобразного абсолютна, например, для Николая Кузанского; Кампанеллы: «Как нет сущностного зла, но каждая вещь по природе своей есть благо, хотя для других она является злом... так в мире нет и сущностного безобразия, но лишь по отношению к тем, кому оно указывает на зло. Поэтому враг кажется безобразным своему врагу, а другу — прекрасным»<sup>1</sup>; Джона Констебла (1776-1836): «я никогда не видел уродливой вещи за всю свою жизнь; какой бы ни была форма предмета — свет, тень и Перспектива всегда делают его прекрасным»<sup>2</sup>.

Если же абсолютность не признается, красота и уродство в равной степени относительны. Перевернем высказывание Вольтера, и получим: для черта безобразное — это белые крылья и звуки арфы и т. д.

<sup>1</sup> Кампанелла Т. О прекрасном // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 419.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. X 3. С. 847.

Здесь возникает интересный вопрос: есть ли *помимо* прекрасного и безобразного эстетически «обычное»?

Впервые эта мысль мелькнула у Платона: «Не стой на том, — говорит Диотима Сократу, — что все, что не прекрасно, безобразно, а все, что не дурно, есть зло»<sup>1</sup>.

Затем ее с некоторыми вариациями повторит Леон Эбрео (Иегуда Абарбанель, ок. 1461 — ок. 1521): вещь может быть «ни прекрасна, ни безобразна... что ясно видно и на примере людей, среди которых есть красивые и безобразные, но также и такие, которые не красивы и не безобразны. Но между людьми и вещами существует также и различие: о людях мы говорим, что они не красивы и не безобразны, когда они красивы в одном каком-то отношении и безобразны — в другом, значит, в целом они не красивы и не безобразны, но хорошие вещи... не прекрасны и не безобразны в целом, а не частично»<sup>2</sup>. Итак, вещи могут быть «обычны» в эстетическом смысле.

Такой ответ возможен, если абсолютными признаны и красота, и безобразное. Однако обычное может быть отождествлено с одним из них, а может выделяться в отдельную категорию. Возможны три варианта.

(1) Бёрк различал безобразное и деформацию (уродство), утверждая, что уродство «противоположно не красоте, а *завершенной обычной форме*»<sup>3</sup>. Таким образом, он предполагает, что между прекрасным и безобразным есть обычное, не являющееся ни тем, ни другим. Ясно, что это непризнание относительности прекрасного и безобразного: или — или.

(2) Обычное и есть красивое, а безобразное — необычное. Этот ответ мы находим у А. Смита:

«Самая прекрасная в каждом роде особь несет в себе наиболее характерные черты основной структуры этого рода и имеет наибольшее сходство с большинством особей, принадлежащих к этому роду.

Напротив, уродливые [особи]... всегда являются наиболее необычными и странными. Они имеют наименьшее сходство с главными чертами того рода, к которому принадлежат.

Таким образом, красота каждого рода, хотя в одном смысле и представляет наиболее редкое [явление], поскольку немногие индивидуумы точно попадают в эту среднюю форму, все же в другом отношении является наиболее обычным явлением, так как все [формы], отклоняющиеся от нее, имеют с ней больше сходства, нежели друг с другом»<sup>4</sup>.

Иначе говоря, нет красивого, есть обычное и его антипод — безобразное.

<sup>1</sup> Платон. Пир. С. III.

<sup>2</sup> Эбрео Л. Диалоги о любви // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 317.

<sup>3</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 128.

<sup>4</sup> Смит А. О влиянии обычая и моды на чувства морального одобрения и порицания. С. 403.

Кант по сути стоит на той же позиции, что и А. Смит (если наложить друг на друга тысячу силуэтов, наибольшее совпадение будет нормой красивой фигуры<sup>1</sup>), но, считая единственно подлинной красотой человека моральную красоту, к зримой красоте относится с пренебрежением и не развивает эту тему, переходя к проблеме идеала (не нормы!) человека.

В признании красоты нормы больше истины, чем в разделении нормы и красоты у Бёрка — да, есть норма совершенства и есть отклонения от нее — но А. Смит склонен переоценивать распространенность этой нормы и оттого осудить необычное. Опять или-или: или прекрасное обычное, или безобразное необычное. Но сколько ни смотри на дворовых собак, «сходства с главными чертами того рода, к которому они принадлежат», не отыщешь. Поэтому возможен и третий вариант.

(3) Обычное безобразно, красота необычна. «Прекрасное всегда необычайно. Я отнюдь не хочу сказать, что необычайность его надумана и хладнокровно предопределена... — писал в статье „О современном понимании прогресса применительно к изобразительному искусству" (1868) Шарль Бодлер (1821-1867). — Я хочу сказать, что в Прекрасном всегда присутствует странность, необычайность, — наивная, невольная, бессознательная, она-то и служит главной приметой Прекрасного»<sup>2</sup>. По сути — это позиция любого эстета, такого, как О. Уайльд или У. Пейтер (1839-1894), а еще лучше — безумец Людвиг II Баварский (1845-1886).

Если же мы примем понимание красоты как максимума совершенства, а безобразного — как минимума, то увидим, что любой «обычный» объект сочетает то и другое. Поэтому есть более и менее красивые/уродливые объекты. Сходство «обычного» с прекрасным (и безобразным) имеет место лишь потому, что прекрасное (и безобразное) существует через обычное. Этим же обусловлено несходство. Обычное существует не потому, что оно исключает прекрасное и безобразное, а потому что включает их. Иначе говоря, если мы спросим: «где существует прекрасное и безобразное?», ответ будет: «в обычном».

В сверхчеловеческой форме эта мысль выражена у шеллингианца Карла Вильгельма Фридриха Зольгера (1780-1819): если рассматривать предмет с неэстетической точки зрения (польза), то «не обращаешь внимания на красоту, так что данный предмет не покажется тебе ни прекрасным, ни безобразным. Если же тебе случилось заметить прекрасное в предмете, то тут же тебе вспомнится и безобразное... прекрасное вообще не может существовать без этой простой стороны явления, поскольку само оно целиком воплощается в явлениях»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 103.

<sup>2</sup> Цит. по: История красоты. Под ред. У. Эко. М., 2005. С. 331.

<sup>3</sup> Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 191.

Что же касается **безобразного в искусстве**, эту проблему поставил и решил еще Аристотель: «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... если же [изображенного] не случалось видеть прежде, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин»<sup>1</sup>. Это так называемый **«парадокс безобразного»**.

«Превосходство прекрасного искусства заключается именно в том, что оно изображает прекрасными вещи, которые в природе уродливы и отталкивающи, — соглашается Кант. — Ужасы, болезни, опустошения, войны и т. п. могут быть прекрасно описано как вредные явления, даже изображены на картине. Лишь один вид уродства не может быть представлен соответственно его виду в природе, не уничтожая... красоту в искусстве — это уродство, вызывающее *отвращение*. Ибо поскольку в этом странном... ощущении предмет представлен так, будто он напрашивается на наслаждение, тогда как мы всеми силами препятствуем этому, то представление об этом предмете как предмете искусства больше не отличается в нашем ощущении от его природы и поэтому не может считаться прекрасным»<sup>2</sup>. Искусство тоже не всемогуще и, в отличие от царя Мидаса, не все может превратить в золото, хотя, думаю, заранее установить границу невозможно.

Н. Гартман развил взгляд Аристотеля, указав на *снятие* безобразного в произведении искусства. «От серьезной, жизненно правдивой поэзии» требуется не «внешнее средство — отбор, легкое подкрашивание и смягчение посредством словесной художественной формы», а «как раз другое: найти для каждого материала, если бы он даже был и безрадостен, такую форму, посредством которой он может дать свое положительное содержание. Здесь требуется не компромисс... а именно более высокая форма, которая снимает и преодолевает отталкивающее и уродливое... Это и есть диалектика реалистического изображения в поэзии»<sup>3</sup>. (От себя замечу: для того, чтобы убедиться в этом, достаточно услышать дуэт-буфф двух котов, созданный Дж. Россини).

Пример, не требующий комментариев: «В это время со двора таверны до нас донесся невыразимый визг. Дикие вопли переходили порой в горестное хрюканье и снова сменялись душераздирающим воем. Когда мы очутились под навесом, я увидел, что на земле лежит огромная черно-розовая свинья. Ноги ее с раздвоенными копытцами были туго связаны ремнем, и она тщетно билась, стараясь освободиться от пут и морща жалкий рот. Это было ужасное предчувствие расставания с миром теплых луж и ни с чем

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика. С. 648-649.

<sup>2</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 185-186.

<sup>3</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 430.

не сравнимых помоев, где плавали дынные корки. До сих пор ее благодушное блаженство не знало предела и еще совсем недавно она почесывала с счастливым хрюканьем спину об угол хлева — и вот всему этому приходил конец. Уже пылал костер, чтобы опалить тушу зарезанного животного»<sup>1</sup>.

И еще один пример, из нашей действительности: «Мой век тянулся коридором, где сейфы с кипами бумаг, где каждый стул скрипел с укором за то, что я сидел не так. Линолеум под цвет паркета, убогий стенд для стенгазет, жужжащих ламп дневного света неумолимый мертвый свет...

В поту, в смятенье, на пределе — кого я жду, чего хочу? К кому на очередь? К судьбе ли, к менту, к зубному ли врачу? Сижу, вытягиваю шею: машинка, шорохи, возня... Но к двери сунуться не смею, пока не вызовут меня. Из прежней жизни уворован без оправданий, без причин, занумерован, замурован, от остальных неотличим, часами шорохам внимаю, часами скрипа двери жду — и все яснее понимаю: все то же будет и в аду...»<sup>2</sup>

Применительно к музыке о том же пишет П. И. Чайковский (1840—1893): «Я очень люблю мотивированные и кстати употребленные *диссонирующие комбинации*. Но есть известные пределы, за которые никому переходить не дозволяется. Чтобы не вдаваться в технические подробности, скажу только, что всякое нарушение гармонического закона только тогда красиво, как бы оно ни было резко, когда происходит под влиянием давления мелодического начала. Другими словами, диссонанс должен разрешиться или путем гармоническим, или мелодическим. Если нет ни того, ни другого, то происходит просто безобразие... Диссонанс есть величайшая сила музыки: если бы не было его, то музыка обречена была бы только на изображение вечного блаженства, тогда как нам всего дороже в музыке ее способность выражать наши страсти, наши муки»<sup>3</sup>.

И прямо противоположный пример — известное стихотворение Ш. Бодлера «Падаль»:

Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи  
Над мерзкой грудю вились,  
И черви ползали и копошились в брюхе...<sup>4</sup> и т. д. и т. п.

Это уже удвоение безобразного, недопустимое в искусстве.

Среди философов непонимание диалектики безобразного в искусстве обнаруживает, например, Теодор Визебрунд-Адорно (1903-1969). С его точки зрения, как ни странно, чем безобразнее, тем духовнее. «Примат духа в искусстве и вторжение того, на что прежде было наложено табу, — это две стороны одного процесса»<sup>5</sup>. Почему? Потому что «одухотворение прив-

<sup>1</sup> Ладинский А. П. В дни Каракаллы. Минск. 1987. С. 145-146.

<sup>2</sup> Быте Д. Последнее время. М., 2006. С. 40.

<sup>3</sup> Чайковский П. И. О композиторском мастерстве. М., 1952. С. 77- 80.

<sup>4</sup> Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1993. С. 64.

<sup>5</sup> Адорно Т. В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 138.

несло в искусство то, что вызывая неприятные и отталкивающие чувства, до этого являлось табу для искусства; неприятное — неотъемлемое свойство духа, родственное ему»<sup>1</sup>. Подобная софистика исходит из первичности духа, находя в нем то, что захочет. В данном случае хочется найти оправдание антиискусству, и оно нашлось. Забыто главное: дух отражает материю, у него нет таких неотъемлемых свойств, которые не были бы отражением свойств материи; если дух почему-то начинает искать в мире безобразное, это вызвано социальными (то есть материальными, не зависящими от духа) причинами.

«Всё зависит от художника: если уродство для него не самоцель, — писал литературовед И. Е. Верцман, — если всеми своими помыслами и чувствами он жаждет искоренить его, то в произведение входит невидимое, бесплотное, не имеющее образа, но вполне ощутимое „прекрасное“<sup>14</sup>»<sup>2</sup>.

## Возвышенное и низменное

Категория *возвышенного* появилась в эстетике не сразу; проблемы абсолютности и относительности, объективности и субъективности возвышенного оставались на втором плане по сравнению с главной проблемой — отличии возвышенного от прекрасного.

Трактат I века «О возвышенном», автора которого принято называть Псевдо-Лонгином, ограничен рамками риторики, возвышенного стиля. Тем не менее Псевдо-Лонгин почувствовал, что есть эстетическое свойство, отличное от прекрасного и безобразного, но не менее важное. Оно поражает, страшит, изумляет, оно *превосходит человека*.

Но лишь английское Просвещение (Бейли, Аддисон) введет его в эстетику как полноправный предмет изучения. Наибольшую известность получила концепция Эдмунда Бёрка, изложенная в книге «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757): возвышенное существует объективно и вызывает в человеке чувство страха; оно противоположно красоте, вызывающей любовь. Два года спустя аналогичные взгляды высказывает А. Джерард в «Опыте о вкусе».

Им следует и Кант в ранней работе «Наблюдение над чувствами прекрасного и возвышенного» (1764); затем, в «Критике способности суждения» им выдвигается собственная концепция, антиэмпирическая по направленности, но дуалистическая по результату, развитая затем Шиллером.

Кант выделяет в возвышенном два вида: математически- и динамически-возвышенное. Первое подавляет, второе увеличивает душевную силу и помогает «обнаружить в себе... способность к сопротивлению, которая

<sup>1</sup> Адорно Т. В. Эстетическая теория. С. 285.

<sup>2</sup> Верцман И. Е. Проблемы художественного познания. М., 1967. С. 113.

порождает в нас мужество Помериться силами с кажущимся всевластием природы»<sup>1</sup>.

Неокантианец Ионас Кон уточняет: возвышенное всегда связано с силой. Это (1) трудное для нашего восприятия, т. е. сила, мешающая нам воспринимать объект (равнина, чтобы быть возвышенной, не должна быть разделена на поля, она должна подавлять нас единообразием); (2) потенциальная сила, заметная даже в ничтожных проявлениях (Зевс потрясает Олимп одним движением пальца, полководец направляет армию в бой, не двигаясь с места); (3) напряжение всех сил в борьбе<sup>2</sup>. (1) — то, что Кант считал математически-возвышенным; (2) и (3) — динамически-возвышенное.

Иначе классифицирует возвышенное Шиллер: есть теоретически-возвышенное, превосходящее возможности нашей мысли (океан) и практически-возвышенное — возможности наших действий (океан в бурю)<sup>3</sup>. Ощущение второго, разумеется, гораздо сильнее. Оно делится на созерцательно-патетически-возвышенное. Первое угрожает нам (пропасть), второе заставляет страдать. По сути, это уже не возвышенное как таковое, а возвышенно-трагическое.

Точно наблюдение Шиллера о связи возвышенного с бессилием человека и, соответственно, об относительности возвышенного: дикий конь опасен и возвышен, укрощенный — нет, снова взбунтовавшийся — снова да.

Объективность возвышенного Кант признает только «в переносном смысле», относя возвышенное к «настроенности воображения», хотя по сути анализирует именно воздействие внешних сил на психику человека. Шиллер наследует кантовский дуализм, подчеркивая, что возвышенное в природе *извне* действует на нас только как на физическое существо; душа человека сама порождает возвышенное *изнутри* себя. Единство страдания и радости, вызываемое в душе возвышенным, для Шиллера — доказательство субъективного происхождения этого чувства («Так как безусловно невозможно, чтобы один и тот же предмет стоял к нам в противоположных отношениях, то из этого следует, что *мы сами* относимся к нему двояко»<sup>4</sup>): в природе диалектики нет.

Но полная субъективность возвышенного должна привести к отрицанию его специфики. Что считать прекрасным, что возвышенным — дело мыслящего духа (человека или бога). Поэтому разделение прекрасного и возвышенного становится уделом материализма, зачастую непоследовательного (возвышенное — то, что больше или сильнее «явлений, с которыми сравнивается» человеком<sup>5</sup>); идеализм же начинает их объединять.

<sup>1</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 131.

<sup>2</sup> Кон И. Общая эстетика. М., 1921. С. 171-174.

<sup>3</sup> Шиллер Ф. О возвышенном I // Собрание сочинений. Т. 6. С. 174.

<sup>4</sup> Шиллер Ф. О возвышенном II // Собрание сочинений. С. 492.

<sup>5</sup> Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. С. 276.

Так рассуждает Шеллинг: возвышенное — иное проявление Абсолюта в материи (конечном), связанное с видимостью ее мятежа против бесконечного (прекрасное — с примирением противоречий)<sup>1</sup>. Верно здесь понимание дисгармоничности как сути возвышенного, но Шеллинг стремится не столько выделить специфику категорий, сколько *затушевать*, сведя к общему истоку.

Шеллинговскую линию продолжает вся религиозная философия, видящая в любой эстетической категории проявление бога. Абсолютно то же, например, у Зольгера: различие прекрасного и возвышенного заключается «в разных направлениях творящей деятельности» бога, а «не в противоположности материала, из которого они состоят». Возвышенное :— *становящаяся* красота; прекрасное — *ставшая*, гармония, согласие с собой<sup>2</sup>. Гегель считает, что возвышенное «поднимает абсолютное выше всякого непосредственного существования и этим осуществляет абстрактную свободу, составляющую... основу духовного», критикуя Канта за помещение возвышенного в «субъективные формы разума», а не в «единую абсолютную субстанцию»<sup>3</sup>. Возвышенное выражалось искусством Древнего Востока, закономерно перешедшим в более высокую форму античного, классического искусства, выражающего прекрасное. Время возвышенного кончилось с приходом красоты.

Н. Гартман тоже сближает возвышенное с прекрасным, считая возвышенное (наряду с изящным) подчиненным понятием и проводя мельчайшую детализацию его видов возвышенное противоположно: (1) ничтожному, (2) обыденному, (3) несовершенному, (4) привычному, (5) сильному, (6) угнетенному, (7) безразличному. (4) и (5) — кантовское понимание возвышенного<sup>4</sup>. Думаю, что признаки выделены верно, но сущность возвышенного — не в этом перечислении.

Надвигающийся ураган, марширующие полки с бьющимися на ветру знаменами, бесконечные и пустые глубины космоса, незаурядный человек, беспощадный в своей силе и холодный в своей гордости — все эти явления обладают общим эстетическим свойством.

Возвышенное — всегда аномальное, необычное, опасное, но при этом *совершенное*. Оно всегда существует на пределе надежды и гибели. Это, по точному определению Е. Г. Яковлева, *совершенная дисгармония*.

Я бы определил возвышенное как положительную антитезу прекрасного (в отличие от безобразного — отрицательной антитезы). Это самая неустойчивая из категорий, двоящаяся между прекрасным и собственным

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. В. Й. *Философия искусства*. С. 170.

<sup>2</sup> Зольгер К. В. Ф. *Эрвин*. С. 182, 404, 75.

<sup>3</sup> Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*. Т. 2. М., 1969. С. 72-74.

<sup>4</sup> Гартман Н. *Эстетика*. С. 541-543.

<sup>5</sup> Яковлев Е. Г. *Эстетика*. М., 1999. С. 51.

антиподом — низменным. Поэтому в возвышенном прежде всего следует различать позитивное — *возвышенная красота*, применительно к поступкам человека выступающая как *возвышенное добро*, которое можно обозначить термином «героическое», и негативное — *возвышенное зло*, иначе именуемое «мрачным величием».

Сущность героического (на примере эпоса) хорошо раскрыта в книге Е. А. Мельниковой «Меч и лира: англосаксонское общество в истории и эпосе» (1987). «Основу героического действия... составляет конфликт крупного масштаба»; масштабность героического конфликта «определяет и второе его свойство — высокий накал страстей, эмоциональную насыщенность действия». «Лишь поединок с врагом, борьба не на жизнь, а на смерть достойны героя, лишь в них раскрывается героическая сущность его характера, его возможности. Будет ли итогом этой битвы победа или поражение — не столь важно, как следование до конца велению долга»<sup>1</sup>.

Виды «мрачного величия» выделены В. П. Крутоусом в работе «Возвышенное как эстетическая категория» (1983): (1) «тип личности, несомненно выдающейся, но глубоко противоречивой, обладающей не только незаурядными достоинствами, но и столь же крупными недостатками»; (2) «„демонические“<sup>44</sup> натуры, отличающиеся сознательным служением злу и значительными масштабами творимого зла»; (3) «личность, творящая зло не столько сознательно, сколько стихийно, под влиянием всепоглощающей страсти... Оценка „величие“<sup>44</sup>, „возвышенность“<sup>44</sup> относится не к человеку как суверенному субъекту (в этом отношении он сразу выявляется несостоятельным), а к человеку как выразителю той стихийной силы, которой он наделен, не владея ею, т. е. во власти которой он находится... Здесь просматривается достаточно близкая аналогия с возвышенностью грозных, даже разрушительных стихий природы»<sup>2</sup>. Сразу вспоминается рассказ Стефана Цвейга (1881-1942) «Амок».

Понятие «герой» не тождественно «прекрасному человеку». Героическое подразумевает борьбу, борьба — силу, а сила — возможность ложного применения. В борьбе сила становится самоцелью, и герой, привыкший к летящим щепкам, может вступить на путь, ведущий сначала к злу силы, а затем — к злу слабости, к низменному. В литературе нет лучшего примера, чем судьбы Сарумана и Денетора в эпосе Джона Рональда Руэла Толкина (1892-1973) «Властелин Колец»; в истории — армии Французской республики, ставшей армией Наполеона. «После того, как национальные задачи были разрешены, война поставила свои задачи и заставила революционные армии подчиниться внутренней логике войны... Теперь солдаты идут за вождем. Они с ним свыклись. Они ему верят... Эта вера в вождя —

<sup>1</sup> Мельникова Е. Л. Меч и лира: англосаксонское общество в истории и эпосе. М., 1987. С. 82-83, 162.

<sup>2</sup> Крутоус В. П. Возвышенное как эстетическая категория. М., 1983. С. 54—56.

мы знаем — способна творить такие же чудеса, как любовь к родине. Так появилась военная диктатура»<sup>1</sup>.

Один объект может быть и прекрасным, и возвышенным, идет ли речь о человеке (Робин Гуд) или о природе (звездное небо), но может быть и только возвышенным.

Возвышенное зло — это зло чрезмерной силы, как природных явлений, так и людей. Силой воли, самообладанием, непоколебимостью, по словам Вильгельма Виндельбанда (1848-1915), может обладать «тот, кто преследует глубоко безнравственную цель властолюбия, мщения, корысти... В этом случае мы ощущаем своего рода эстетическое удовольствие (часто используемое в трагедиях), но отказываем ему в нравственном одобрении»<sup>2</sup>.

Н. Гартман, корректируя свою прежнюю точку зрения, пишет: «Для возвышенности совершенно безразлично, что именно в человеке вырастает до превосходной величины, лишь быт в нем была какая-то сила, способная к действительному величию. Страсть сама по себе нейтральна, она может быть как уничтожающей, так и созидающей; ее величие делает ее сильной: в Ромео и Утелло — это любовь, в Макбете — властолюбие и честолюбие...

В возвышенном зла это идет еще дальше. Мы отклоняем его, пугаемся, но все-таки чувствуем в нем величие: Ричард III, например, увлекает нас так, что мы восхищаемся его смелостью, его энергией и считаем, что они достойны лучшего приложения. Поэтому и явный злодей растет в своей гибели. Но этого все же не должно быть»<sup>3</sup>.

Почему же осуждение такого зла не вполне безоговорочно? Притягательно не зло, а сила зла, которая в принципе может быть повернута в нужную сторону, в сторону героики. Но очень характерно, что в литературе чаще всего этот путь ведет персонажа к гибели как искуплению прежнего зла; писатель интуитивно чувствует, что раскаяние и примирение бывшего злодея не должны быть растянуты надолго — в таком исходе будет глубинная фальшь прощения зла. Опять сошлюсь на «Властелина Колец», в котором образы добра и зла даны с кристальной ясностью — на судьбу Боромира.

Не могу не поделиться наблюдением: персонаж, претендующий на роль сверхчеловека, очень часто кончает жизнь в огне, исчезая с лица Земли навсегда и бесследно. Огонь, максимально быстро упрощающий структуру вещества, уничтожает притязания чрезмерной силы. Кроме Денетора вспоминаются Хорхе в «Имени розы», Волк Ларсен в «Морском волке», Шовиньер в «Женитьбе Корбаля» Сабатини, Стрикленд в «Луне и гроше»;

<sup>1</sup> Дживелегов А. К. Армия Великой французской революции и ее вожди. М., 2006. С. 195-196.

<sup>2</sup> Виндельбанд В. О принципе морали // Виндельбанд В. Философия культуры: избранное. М., 1994. С. 297.

<sup>3</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 560.

лишь последний не осужден автором, в ту пору увлеченно игравшим в эстетский аморализм.

Путь вниз для сильного — путь к низменному. *Низменное* — несовершенство дисгармонии, ее безобразия. Это продукт распада возвышенного, как на картине В. В. Верещагина (1842-1904) «Апофеоз войны». Промчавшийся ураган оставляет мутные лужи с гниющими в них трупами; за фасадом страшной и грозной силы государства мы видим ничтожных чиновников, поглощенных мелкими карьерными интригами (сравните казачью колыбельную песню Лермонтова и чиновничью — Некрасова); сильная личность, преследуя эгоистические цели, утрачивает свое обаяние.

«В другой раз заговорили о бессмертии. Тимур явно интересовался бессмертием для себя. Он слышал, что шейхи говорят о каком-то бессмертии при жизни, но, по их словам, для этого нужно умереть прежде смерти. И потребовал разъяснений. Бедреддин, стараясь приспособиться к уровню собеседника, как мог, рассказал о том состоянии, которого достигает в конце пути познавший. Это и есть „смерть прежде смерти“, ибо, достигнув его, хоронишь собственное „я“».

Тимур ничем не выказал разочарования. Только цепкие, как у кошки, глаза его сузились. Бедреддин понял, что получил еще один ответ: внутренним побуждением всех деяний Тимура было тщеславие. Свою бессмертную славу он воздвигал на смертях тысяч людей. Ничтожное, простенькое тщеславие, обретавшее величие лишь из-за количества убиенных!»<sup>1</sup>

Так Орлёнку, сыну Наполеона, бредившему славой отца, на равнине Ваграма слышатся голоса убитых:

Все кончено... Приходит смерть... Конец...  
А-ах... О мама, где же ты, родная?..  
Всё вороны... Вон, вон воронья стая...

И он в отчаянии кричит, пытаясь вернуть возвышенное:

Но где же, Где орлы твои, отец?..<sup>2</sup>

Злое возвышенное сковано с низменным прочнейшими узами, как связаны во «Властелине Колец» их эталоны — Саурон и Горлум: желание обладать Властью, воплощенной в Кольце, уравнивает их. Горлум, захватив Кольцо, станет новым Сауроном; Саурон, потеряв Кольцо, станет подобием Горлума. Так же в «Лже-Нероне» Лиона Фейхтвангера (1884—1958) самозванец Теренций, двойник страшного императора, творит зло по-разному, в зависимости от того, кем ощущает себя в данный момент — Нероном или Теренцием: с равнодушием божества бесцельно убивает тысячи или

<sup>1</sup> Фиш П. Г. *Спящие пробудятся. Повесть о Бедредине Симави*. М., 1986. С. 162-163.

<sup>2</sup> *Ростан Э. Орлёнок* // Ростан Э. Сирано де Бержерак. М., 2006. С. 731.

мелко мстит за мелкую обиду; в конце трусость Теренция берет в нем верх и бесславно губит.

Возможен и обратный путь: низменное, став опасным, поднимается до возвышенного, как чапековские «саламандры».

Связь двух эстетических категорий — возвышенного и низменного — основана на связи этических понятий, двух видов зла, получивших в интереснейшей книге А. П. Скрипника «Моральное зло в истории этики и культуры» (1992) названия «враждебность» и «распушенность», зло силы и зло слабости<sup>1</sup>. Два вида зла, два нарушения нормы, две крайности, противостоящие золотой середине, обуславливают и эстетические свойства своих носителей.

« — Белый флаг! — крикнул Уркварт. — Белый флаг, гере шаутбенахт (господин контр-адмирал (*шведск.*). —Г. З.)!.. Иначе гибель, только гибель ждет нас...

Юленшерна наклонился, попросил:

— Повторите, я ничего не слышу.

— Белый флаг! — крикнул Уркварт.

Юленшерна усмехнулся синими губами, поднял пистолет, выстрелил снизу вверх в толстое лицо капитана „Короны“. Уркварт упал навзничь, медная каска покатила по палубе...

Юленшерна сделал несколько шагов по настилу юта, ткнул дулом разряженного пистолета в челюсть трясущегося Пломгрэна, ударил артиллериста ногой, крикнул, срывая голос:

— Грязный трус! Стоять прямо, когда с тобой говорит адмирал!

Пломгрэн вытаращил глаза, вытянулся. Шаутбенахт смотрел на него с гадливостью, — сам он ничуть не изменился, ярл Юленшерна: такое же уверенное лицо, такие же хрящеватые уши, такие же кофейные глаза...

— Трусов и предателей убивать на месте! — пожевав губами, приказал Юленшерна. — Мы еще выиграем сражение... Пушки правого борта к бою! Горнисты, „Слава королю!“<sup>2</sup>

На природу этические оценки переносятся по аналогии. Ураган враждебен; лужа распушенна. Можно предположить, что гармония нарушается в возвышенном в сторону единства без разнообразия, в низменном — в сторону разнообразия без единства. Низменное всегда безобразно.

Связь низменного с возвышенным отмечают Э. Бёрк, анализируя «Энеиду» — отравленное дыхание Ахеронта, преграждающее птицам путь в Аид, возвышенно, ибо страшно, но зловоние, отделенное от «всей композиции», низко, так как неприятные качества предметов, не представ-

<sup>1</sup> Скрипник А. П. *Моральное зло*. М., 1992. С. 18.

<sup>2</sup> Герман Ю. П. *Россия молодая*. Т. 2. М., 1953. С. 370.

ляющие серьезной опасности, не могут быть возвышенны<sup>1</sup>; и А. Джерард: «Только когда величие необходимо и ожидаемо, тогда простое его отсутствие вызывает представление о низменности»<sup>2</sup>.

Замечу, что мысль Берка — развитие аристотелевского «парадокса безобразного»: низменное, став элементом произведения искусства, переходит в возвышенное.

Возвышенное и низменное — категории, отражающие общую эстетическую характеристику конфликта; это шкала, параллельная основной (прекрасное — безобразное) и переходная к следующей, оценивающей *глубину* конфликта: трагическому и комическому.

## Трагическое

Статус этих категорий как *эстетических* часто подвергался сомнению: как, В. Татаркевич считал их этическими в жизни и эстетическими лишь в искусстве<sup>3</sup>. Хотя этот взгляд распространен<sup>4</sup>, он поверхностен. Правы те авторы, которые видят в «конфликтных» категориях *эстетическую* борьбу — борьбу совершенства с несовершенством<sup>5</sup>.

В трагическом конфликт глубок (совершенство гибнет или несет непоправимый урон), в комическом — неглубок (совершенство временно утрачено, но урон поправим).

Развитие всегда предполагает конфликты разной глубины; эстетический аспект конфликтов (и шире — развития) — это убывание и/или возрастание совершенства. «Трагическое появляется только в сфере *движения* ценностей, там, где разворачиваются события, происшествия...»<sup>6</sup> Причем как совершенства развивающегося объекта, так и совершенства самого конфликта: тут и возникает то, что можно назвать красотой трагедии или комедии, наличие которых в искусстве не отрицается ни кем. Но эта красота есть не только в искусстве; там она лишь представлена в чистом виде.

Связь «конфликтных» категорий с совершенством двойная: с одной стороны, совершенство гибнет (или несет урон) в конфликтах, с другой — рождается из них заново.

Этическое служит основой для эстетического, но не исчерпывает его. «Суть трагически-возвышенного, — пишет Н. Гартман, — составляет ги-

<sup>1</sup> Берк Э. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*. С. 115.

<sup>2</sup> Джерард А. *Опыт о вкусе*. С. 246.

<sup>3</sup> Татаркевич В. *История шести понятий*. М., 2002. С. 167.

<sup>4</sup> Бычков В. В. *Эстетика*. С. 222., Кривцун О. А. *Эстетика*. С. 7.

<sup>5</sup> Шестаков В. П. *Гармония как эстетическая категория*. М., 1973. С. 225.

<sup>6</sup> Шелер М. *О феномене трагического // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии*. Рига. 1988. С. 301.

бель высокоценного человеком»; моральный ужас, закономерно испытываемый при этом, не мешает, однако, эстетическому отношению.

«Только серьезность действительной угрозы подвергает человека высшим испытаниям; только такие испытания дают возможность проявляться тому, что есть в нем великого. Эстетическая ценность как раз и связана с этим проявлением... Не гибель добра как таковая является возвышенной, а само добро в своей гибели озарено возвышенным. И чем яснее отражается гибель в страданиях и в поражении борющегося, тем больше усиливается обаяние трагического»<sup>1</sup>. В другом месте своей книги он говорит о том, что позиция человека, умеющего уловить красоту трагедии, «граничит со сверхчеловеческой»<sup>2</sup> и, возможно, свойственна лишь поэту.

Аналогично и комическое «лишено практического интереса. Оно всегда имеет отношение не к затронутой личности, а к явлению, происшествию как таковому. Сострадание и злорадство, которые могут при этом проявиться, принадлежат не к эстетическому явлению, а к этической позиции»<sup>3</sup>.

*Трагическое* — эстетическая категория, применяемая к *конфликту, являющемуся выражением глубоких противоречий*. Оно всегда связано с необратимостью перемен, непоправимыми последствиями, невозполнимостью утрат. Трагическое не снимается победой, не растворяется в будущем, его невозможно исправить. Но одновременно в нем присутствует поиск выхода и устремленность в будущее — трагические жертвы не напрасны.

Объективно ли трагическое? Аристотель, как известно, видел в трагедии и комедии подражание действиям людей («внушающим сострадание и страх» для трагедии; «действиям худших, но не во всей их подлости» для комедии), то есть признавал объективно трагическое и объективно комическое в жизни людей. Действия людей осознанны, поэтому линии Аристотеля в той или иной степени следовал не только материализм, видевший трагизм в конфликтах, присущих самой действительности, но и объективный идеализм, перенесший трагический конфликт в мир идей — в борьбу субъективного духа и объективно существующей идеи. Поскольку этот конфликт разворачивается на фоне материального мира (а как иначе?), различить материалистическую и объективно-идеалистическую трактовки порой очень трудно.

«Сущность трагедии, — писал В. Г. Белинский (1811-1848), — заключается в коллизии, т. е. в столкновении, ошибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреодолимым препятствием... Что такое коллизия? — Безусловное требование судьбою жертвы себе». Выше он поясняет: «Что же такое эта „судьба“, которой трепещут люди и которой беспрекословно повинуются сами боги? Это понятие гре-

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 558-559.

<sup>2</sup> Там же. С. 206.

<sup>3</sup> Там же. С. 603.

ков о том, что мы, новейшие, называем разумною необходимостью, законами действительности, соотношением между причинами и следствием, словом — *объективное действие*, которое развивается и идет себе, движимое внутренней силою своей разумности...»<sup>1</sup>

«Трагическое — это прежде всего признак определенных событий, судеб, характеров и т. д., который мы воспринимаем в них самих и который в них самих локализован. Это тяжелое, холодное дуновение, исходящее из самих вещей; это окружающее их мрачное мерцание, в котором нам высвечивается определенное свойство мира, а не свойство нашего Я»<sup>2</sup>, читаем мы у Макса Шелера (1874—1928).

Тем не менее различение возможно. Оно заметно в стремлении идеалистов взять за основу не столько судьбу, требующую жертв, сколько сознательный протест против нее; не столько внешнее (необходимость), сколько внутреннее (стремление противостоять ей); не столько свойство мира, сколько реакцию на него; тем самым — ограничить трагическое рамками человеческого и в конечном счете *отождествить трагизм с его осознанием*.

Поэтому в объективном идеализме трагический конфликт принимал форму борьбы «свободы в субъекте и необходимости объективного»<sup>3</sup>, в которой обе стороны побеждены и победили одновременно; победы божественного (вечного) над земным (преходящим), при которой гибнет человеческая индивидуальность<sup>4</sup>, «вечной субстанциональности» — над односторонностью человека<sup>5</sup> или конфликта «ценностных связей с каузальными»<sup>6</sup>. «Трагическое есть возвышенное в страдании и гибели, или страдание ценной личности, сохраняющей свое величие и в страдании. Трагическое по существу ограничено человеком»<sup>7</sup>, — прямо заявлял Ионас Кон. Отношение трагического и комического к исключительно «общественным категориям» имело место и в советской эстетике<sup>8</sup>, и в постсоветской<sup>9</sup>.

Тем самым из сферы трагического исключалась природа. Между тем объективно трагическое — как глубокий конфликт — неотъемлемо от природы, хотя бы в силу необратимости времени, не говоря уж о гибели живых существ, как мустанга-иноходца в одноименной повести Эрнеста Сетон-Томпсона (1860-1946). Едва ли не единственным философом, обратившим внимание на трагическое в природе, был Н. Гартман: «Высокую

<sup>1</sup> *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 53, 18.

<sup>2</sup> *Шелер М.* О феномене трагического. С. 298.

<sup>3</sup> *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. С. 400.

<sup>4</sup> *Зольгер К. В. Ф.* Эрвин. С. 264.

<sup>5</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 578.

<sup>6</sup> *Шелер М.* О феномене трагического. С. 307.

<sup>7</sup> *Кон И.* Общая эстетика. С. 179.

<sup>8</sup> *Средний Д. Д.* Основные эстетические категории. С. 16.

<sup>9</sup> *Яковлев Е. Г.* Эстетика. С. 70-73.

эстетическую прелесть в царстве органических форм образует чувствительная обидчивость... в сравнении с бесчувственностью организмов по отношению к тому, что им угрожает. Они неосторожно предоставляют себя своей судьбе, погибают тысячами, но другие тысячи расцветают на их месте. Они смутно предчувствуют ужасную жестокость, которая господствует в жизни родов, — жестокость против индивидуума в пользу жизни поколений...»<sup>1</sup>

Обычно трагическое в природе игнорируется. Это ограничение отнюдь не случайно, потому что для объективного идеализма главным признаком трагического является не *глубина* конфликта, а его *идеальный* характер — борьба субъективно-идеального (человеческого духа) с объективно-идеальным, предстающим как «внешнее», судьба. Хотя победа не достается полностью ни одной из сторон, побежденный есть — это материя. Конфликт происходит в сфере идей; именно этим трагическое отличается от комического, остающегося в материальной сфере. Эту точку зрения можно назвать *антиаристотелевской*.

Наиболее ясно она выражена Августом Шлегелем (1767-1845): «Внутренняя свобода и внешняя необходимость — вот два крайних полюса в мире трагического. Каждая из этих идей полностью выражает себя только перед лицом своей противоположности... Необходимость, которую человек должен признавать наряду со свободой, не может попросту являться природной необходимостью. Она лежит по ту сторону чувственного мира, в недрах бесконечного; следовательно, она проявляется как непостижимая влас-ть судьбы...

Мы привыкли называть трагическими всевозможные ужасные и печальные происшествия... Однако печальный конец ни в коей мере не является необходимостью... Таким образом, действительная причина, по которой трагическое изображение не должно отступать перед самыми суровыми и мрачными картинами, состоит в том, что невидимая духовная сила может измеряться тем сопротивлением, которое она оказывает внешней, чувственно измеримой силе... если трагическая цель нуждается в определении, то оно именно таково: для того, чтобы оправдать притязания духа на внутреннюю божественность, земное существование должно ставиться ни во что»<sup>2</sup>.

То же встречалось и в советской эстетике: «трагическое зиждется на яркой вспышке идеального, которое гибнет в неравном противоборстве с наличным», подготавливая своей гибелью «прорыв в грядущее» на основе «скрытых резервов идеального»<sup>3</sup>; «трагическое — категория эстетики, выражающая диалектику свободы и необходимости»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 211.

<sup>2</sup> Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве // Литературная теория немецкого романтизма, М., 1934. С. 225-226.

<sup>3</sup> Природа и функции эстетического. М., 1968. С. 241.

<sup>4</sup> Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 357.

Еще дальше заходит Шеллинг: трагизм не в несчастьях, а в свободе человека, идущего против необходимости — пока та не будет познана, после чего обе стороны конфликта растворятся в высшей гармонии.

Ход рассуждений таков: свобода существует, только пока не «вступит в союз с необходимостью»; а так как она не может избежать неизбежного, то его действию она себя добровольно подчиняет.

Я утверждаю: только это и есть подлинно *трагический* элемент в трагедии. Дело не в злополучном конце... *Несчастье* есть только до тех пор, пока воля необходимости не сказала своего слова и не раскрылась. Как только сам герой все для себя уяснил и его участь стала очевидной, для него уже нет более сомнений... и как раз в момент *высшего* страдания он переходит к высшему освобождению и к высшей бесстрастности. С этого момента непреодолимая сила судьбы, казавшаяся абсолютной величиной, оказывается теперь лишь относительной величиной; ведь эта сила преодолевается волей и становится символом абсолютно великого, т. е. возвышенного строя души»<sup>1</sup>.

У Шеллинга странное, религиозное по сути, понимание трагического приходит к самоотрицанию: нет ничего трагического в том, что в мире происходят трагедии (в обычном понимании — то есть несчастья). Трагизм мним. Подлинная трагедия — даже не просто индивидуальность, отделенность человека от воли высших сил, а *осознание* человеком своей индивидуальности и отказ от нее. «Герой должен был биться против рока, иначе... не было бы обнаружения свободы; герой должен был оказаться побежденным в том, что подчинено необходимости; но, не желая допустить, чтобы необходимость оказалась победительницей, не будучи вместе с тем побежденной, герой должен был добровольно искупить и эту предопределенную судьбой вину. В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы добровольно нести наказание за неизбежное преступление, чтобы утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»<sup>2</sup>. Свобода человека — в том, чтобы ее утратить.

Для высшей необходимости трагедий нет; когда мы поймем эту необходимость («в момент высшего страдания»), трагедий не будет и для нас, потому что индивидуальное свободное существование прекратится. Интересно сравнить взгляды Шеллинга со взглядами Спинозы. Спиноза увидел бы в познании необходимости в первую очередь освобождение человека и лишь в силу этого исчезновение индивидуальности; Шеллинг — в первую очередь исчезновение индивидуальности и лишь в силу этого — освобождение. Различие топкое, но ощутимое. Думаю, что путь Шеллинга ложен;

<sup>1</sup> Шеллинг. *Философия искусства*. С. 406.

<sup>2</sup> Там же. С. 402.

ценен у него лишь диалектический момент обоюдной победы/поражения участников трагического конфликта.

Еще один интересный поворот идеализма выведет нас от эстетики к политике: если считать, что нет трагического объекта без субъекта, то не всякий субъект достоин трагедии. Как будет показано ниже, и такое найдется в отечественных работах; из западных авторов наиболее радикально объявил трагедию привилегией элиты М. Шелер: «Не каждая смерть является трагической... Не обязанность и ее выполнение есть то, что „облагораживает“<sup>1</sup> — как то полагается слишком близорукой кантовской этикой (! — Г. З.), — но *noblesse oblige* — изначальное благородство человека, очерчивающего различные масштабы *возможных* обязанностей, посредством которых (масштабов. — Г. З.) последние связываются с нравственным миром и обретают значимость. Существует различие между тем, выполняет ли свой „долг“ торговец пряностями и овощами или настоящий король... трагическими фигурами являются прометеи нравственности, в глазах которых сверкают новые, ранее не известные ценности... Отсутствие инстанции, позволяющей отличить гения от преступника, является здесь моментом не случайным, а необходимым»<sup>1</sup>.

Неклассическая философия в своем утверждении субъективного идеализма постаралась лишить трагическое объективности. «Сущность трагического не в цепи событий, а в реакции человека на них», — пишет персоналист Жан-Мари Доменак (р. 1922). «Я не говорю о восстаниях, революциях, репрессиях, гражданских, колониальных, мировых войнах, — здесь нет трагедии (! — Г. З.)»<sup>2</sup>.

Несмотря на экстравагантность этого заявления, оно уходит корнями в идеалистическую трактовку трагического: если ставить трагическое в зависимость от его осознания (нет трагического объекта без субъекта), логично свести его к субъективной реакции. Шеллинг признавал эту реакцию низшей, чтобы не сказать — мнимой, персоналисты — единственно реальной, но это — лишь разница между объективным и субъективным идеализмом.

И этот тезис переключался в советскую эстетику: «необходимым субъективным компонентом трагедии является осознанность обстановки героем. С. Цвейг в „Магеллане“ верно отмечает, что трагедия начинается тогда, когда герой осознает трагичность своего положения»<sup>3</sup>. Но трагедия Отелло началась тогда, когда он был обманут, а не тогда, когда осознал обман. Гофман в опере Оффенбаха трагичен, когда принимает куклу Олимпию за женщину и влюбляется в нее; символом его *трагической слепоты* становятся искажающие реальность колдовские очки, которые дарит ему ковар-

<sup>1</sup> Шелер М. О феномене трагического. С. 303,314—316.

<sup>2</sup> Цит. по: Вдовина И. С. Эстетика французского персонализма. М., 1981. С. 121.

<sup>3</sup> Борее Ю. Б. О трагическом. М., 1961. С. 228.

ный маг Коппелиус. И король Канут в балладе А. К. Толстого едет навстречу верной гибели, не зная этого.

Возьмем в качестве примера оперу Джузеппе Верди (1813-1901) «Аида» и зададим вопрос: почему это трагедия?

Один ответ: потому, что дух (любовь) торжествует над материей, а не потому, что материя побеждена (герои гибнут). «Дело не в злополучном конце» (Шеллинг).

Другой ответ: дело именно в злополучном конце. Конфликт — в выборе между любовью и жизнью. Если бы их можно было совместить, трагедии бы не было. Но за победу духа надо платить смертью: «чем яснее отражается гибель в страданиях и в поражении борющегося, тем больше усиливается обаяние трагического» (Н. Гартман).

Верен второй ответ. Главный признак трагедии — глубина конфликта; из нее вытекает пиррова победа духа над жизнью. Тогда — почему цена так высока?

Источник трагического надо искать в мире, а не в сознании. Трагическое есть там, где нет выхода, устраивающего всех. Тогда — независимо от степени осознанности конфликта — «ценность стоит против ценности», потому что интерес стоит против интереса, и победа одной стороны становится поражением другой, и полностью невиновных нет. Ярчайший пример — трагедия Кристиана Фридриха Геббеля (1813-1863) «Агнес Бернауэр». История, действительно случившаяся в XV веке и многократно воплощенная в искусстве (от народных баллад до оперы К. Орфа), такова: молодой герцог Баварии Альбрехт женился на дочери цирюльника Агнес Бернауэр; права их детей на трон были бы непременно оспорены представителями побочных ветвей династии; отец Альбрехта герцог Эрнст, не дожидаясь появления наследников, приказал убить Агнес Бернауэр. Ф. Гебель поразил современников, показав, что и у герцога Эрнста — убийцы — есть своя правда: он стремится предотвратить междоусобную войну тем единственным способом, который ему доступен. Именно здесь проходит граница, отделяющая трагедию от мелодрамы с ее невинными страдальцами и беспричинными злодеями. Интересно, что пьеса, несмотря на консерватизм автора, была запрещена: Гебель честно показал, что такое интересы государства и какой ценой оплачивается стабильность.

С проблемой осознанности трагического конфликта связано понятие *трагической вины* героя и, соответственно, справедливости трагической развязки. Шеллинг, Гегель («над простым страхом и трагическим соперничеством поднимается чувство примирения, которое трагедия вызывает своей картиной вечной справедливости»<sup>1</sup>) и особенно их эпигоны, понимая справедливость как абсолютную, стремились отыскать адекватную трагическую вину любого персонажа (Ромео и Джульетты, Корделии,

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 578.

Дездемоны, Офелии), что приводило к антигуманным и натянутым построениям. С другой стороны, например, Чернышевский, а вслед за ним многие наши литературоведы<sup>1</sup>, отрицали трагическую вину тех героев, которых принято называть положительными. В этом случае их гибель — абсолютная несправедливость. Близкий вывод, хотя с иной позиции, у М. Шелера: «„Трагическая вина“ — это такая вина, перед лицом которой *никого* нельзя „обвинить“, и поэтому для нее немислим никакой „судья“»<sup>2</sup>. Поэтому для него трагическое лежит «по ту сторону» справедливого и несправедливого, что служит основанием для возведения в ранг трагического героя лишь нищенского сверхчеловека.

Ясно, что диалектическим решением будет признание *относительной* вины и справедливости. Полностью невиновных нет, но нет и полной справедливости возмездия. Ромео и Джульетта более правы, чем семейства Монтеки и Капулетти, но вражда последних отнюдь не причуда, от которой можно избавиться волевым усилием. Неверно и жестоко говорить, что Ромео и Джульетта заслужили смерть тем, что поставили себя вне общества и его законов, Дездемона — тем, что недостаточно продуманно отнеслась к своему необычному браку, Корделия — тем, что не сумела вовремя успокоить тщеславие отца (немецкие литературоведы писали это вполне серьезно<sup>3</sup>), но и полностью отмахнуться от этих аргументов нельзя. Действующий человек неизбежно вступает в конфликты — это может быть названо виной; он принимает на себя последствия своих действий — это может быть названо справедливостью. Но равновесие между тем и другим весьма приблизительно и почти никогда не бывает абсолютным.

Кеннеди

Вы только кровью с ним сочлись за кровь.

Мария

За это воздадут мне тоже кровью<sup>4</sup>.

(Перевод Б. Пастернака)

Итак, верен путь Аристотеля; но отход от него не был абсолютно бесполезен. Понятие трагического углубилось: от всецело *случайного* («такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки»<sup>5</sup>) до *необходимого* у Гегеля («изначальный трагизм состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданны*, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут лишь отрицая дру-

<sup>1</sup> Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983. С. 98.

<sup>2</sup> Шелер М. О феномене трагического. С. 313.

<sup>3</sup> См.: Стороженко // II. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 100-101.

<sup>4</sup> Луитер Ф. Мария Стюарт. М., 1958. С. 21-22.

<sup>5</sup> Аристотель. Поэтика. С. 658.

гую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются *виновными* именно благодаря своей нравственности»; «для великих характеров быть виновными — это честь»<sup>1</sup>) и Н. Гартмана («некоторые полагали, что мы могли бы полностью сочувствовать только невиновным. Они жестоко ошибались: невиновный в конфликте человек едва ли человечен... ситуации действительной жизни не таковы, чтобы человек из них мог выйти невиновным... Скорее всего ценность всегда стоит против ценности, и воля должна решить, какую она хочет нарушить и с какой она хочет согласиться»<sup>2</sup>). Трагизм неизбежности глубже трагизма случая.

Зато другой вопрос проигнорировали и Аристотель, и большинство его оппонентов. Это вопрос о видах трагического. Одним из первых, хотя и неуверенно, этот вопрос — как и другие проблемы «поэтики зла» — поднял Шиллер. Наше сострадание, замечает он, весьма ослабляется *раздражением* к несчастному, если он страдает по своей вине, и тем более — *отвращением*, если к тому же по его вине страдают другие. Но — и это «но» очень важно — трагизм присутствует и в этих случаях. Более того, Шиллер выделяет два типа негероической трагедии:

«Если несчастье происходит не из моральных источников, а из внешних явлений, не обладающих волей и не подчиненных воле, то сострадание чище... Но в этом случае сочувствующий зритель не будет избавлен от тягостного чувства нецелесообразности в природе... Гораздо более высокой степени достигает сострадание в том случае, когда предметом его оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастья помимо своей воли»<sup>3</sup>. Ни тупость, ни подлость страдающего человека не ставят его вне трагедии. На мой взгляд, это верная постановка вопроса, и единственное, в чем молото упрекнуть Шиллера — в непоследовательности. Он проводит черту, отделяя не совсем глупых и не совсем подлых (все же трагические персонажи!) от тех, кто — как Яго и Франц Моор — в своих страданиях лишены права на трагедию. Ясно, что грань произвольна.

К сожалению, после Шиллера теория трагического пошла в сторону закрепления, а не разрушения этой границы. Как правило, в марксизме (как и у Аристотеля, и в немецком идеализме) единственным видом трагического считалась *возвышенная* трагедия, трагедия героя, выраженная в конфликте «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 575 -576, 594.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 561.

<sup>3</sup> Шиллер Ф. О трагическом искусстве // Собрание сочинений. Т. 6. С. 49.

<sup>4</sup> Энгельс Ф. Письмо Ф. Лассалю от 18.05.1859 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 29. С. 495.

Но не всякая трагедия такова. Это трагедия героя' служащего человечеству и погибшего не зря. Но трагична не только такая судьба. Есть трагедия Э. Че Гевары, есть трагедия его убийц, есть трагедия крестьян, не посмевших поддержать героя. Есть трагедия Сотникова и трагедия предавшего его Рыбака (повесть В. Быкова «Сотников», фильм Л. Шепитько «Восхождение»), «В конце концов, на некоторых погостах лежат одни подлецы, но могилы не стали от этого менее священными или менее печальными»<sup>1</sup>.

Бывает трагедия носителей зла (вольных или невольных, заблуждающихся), бывает трагедия жертвы, неспособной к борьбе. Думаю, что обе они — трагедия злой силы и трагедия слабости — могут быть объединены в одно понятие *негероической трагедии*, лучшим символом которой может стать образ Риголетто.

«Антигона Софокла умирала за идеалы... Она осталась собой, потому что не могла не умереть за идеалы.

Антигона Апуя осталась собой, потому что не могла жить без идеалов... Она говорит „нет“... основам бытия, „подлунному миру“, в котором любое чувство И действие обречено на роковую неудачу...

Обеих Антигон разделяет бездна»<sup>2</sup>.

К негероическим трагедиям относится и трагизм гибели за ложные идеалы, в том числе трагизм религиозного фанатизма. Первым этот вопрос с удивительной смелостью поставил Готхольд Эфраим Лессинг (1729-1781): христианский мученик — это «сумасброд, который охотно идет на смерть без всякой нужды, презрев свои гражданские обязанности... если поэт берет своим героем мученика, то пусть даст ему мотивы самые чистые и самые основательные!... Ожидание им награды блаженства за пределами этой жизни не противоречит ли тому бескорыстию, которым... должны отличаться все добрые и великие дела?»<sup>3</sup> Подобные сюжеты (в более позднем искусстве, например, скульптура М. М. Антокольского «Не от мира сего», опера М. П. Мусоргского «Хованщина») заставят нас лишь «уронить слезу о слепоте и неразумии» (добавлю — не только самих фанатиков, но и условий, которые создают их).

То же можно сказать о любой борьбе за порабощение людей, за привилегии, за власть и богатство — словом, за бесчеловечность. Она может кончиться трагически, но не героически. «Как описывать человека, сраженного пулей, истекающего кровью на мостовой, который шепотом вверяет товарищу свое последнее напутствие: „Неправедно нажитые доходы надо освободить от налогов!“»<sup>4</sup> Именно эту безнадежную задачу решают сейчас либе-

<sup>1</sup> Честертон Г. К. Толпа и памятник // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 139.

<sup>2</sup> Богат Е. М. Ахилл и черепаха. М., 1979. С. 257.

<sup>3</sup> Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. С. 10-12.

<sup>4</sup> Микеш Дж. Как быть иностранцем. Шекспир и я. М., 2007. С. 198.

ральные журналисты, упорно героизирующие трагическую (на данный момент) судьбу М. Ходорковского.

В нашей эстетике зачастую прямо утверждалось, что негероической трагедии быть не может: «если личность погибла по случайности, не находящейся в глубокой существенной связи с общественными закономерностями (несчастный случай), то... объективно подлинной трагедии еще может и не быть»; иначе «человек, наступивший на арбузную корку, упавший и тяжело пострадавший, превратился бы в важный объект творческого интереса трагедийного писателя»<sup>1</sup>. Высокомерие этой тирады (паразитическое по цинизму, если вдуматься) обусловлено несколькими причинами: идеализмом (конфликт обязательно осознан), отрывом случайности от необходимости (якобы есть случайность, которая *никак* не связана с устройством общества) и в конечном счете — презрением к «обычному» человеку. Но опыт человечества учит, что «обычных» людей не бывает, а трагедия — не привилегия избранных.

«В комнате, соседней с моей, жил переписчик судебных бумаг с женой. Оба были старые и отчаянно нищие. Их вины в этом не было. Невзирая на прописные истины, в нашем мире все же существует такая вещь, как невезение, постоянное и монотонное, постепенно уничтожающее всякое желание сопротивляться ему. Они рассказали мне свою историю — безнадежно простую и ни в коей мере не поучительную. Он был школьным учителем, она студенткой, тоже будущей учительницей: они рано поженились, и какое-то время судьба была к ним благосклонна. Но затем на обоих обрушилась болезнь; ничего такого, из чего можно было бы извлечь нравственный урок — заурядный случай: плохие трубы, а в результате — тиф...»<sup>2</sup>

Как известно, трагическим может стать и то, что в кузнице не было гвоздя; история человека, наступившего на банановую корку, стала сюжетом рассказа Лесли Ноулза Хартли (1895-1972) «Победное падение».

Здесь как раз стоило бы вспомнить Чернышевского: «В жизни развязка часто бывает совершенно случайною, часто бывает совершенно случайною и трагическая участь, нисколько не теряя от этого своей трагичности... Неужели не трагична участь Густава Адольфа, который погиб совершенно случайно в битве под Лютценом, на пути победы и торжества?»<sup>3</sup>

Тем более отрицалась трагедия носителей зла: например, гибель шекспировского Яго<sup>4</sup> или гибель нацистских преступников, как в жизни, так и в искусстве (картина Кукрыниксов «Конец. Последние дни гитлеровской Ставки в подземелье Рейхсканцелярии»)<sup>5</sup> нетрагична. Согласиться с этим

<sup>1</sup> Бореи Ю. Б. О трагическом. С. 210.

<sup>2</sup> Джером Дж. К. Пол Келвер // Избранные произведения. СПб., 1993. С. 236.

<sup>3</sup> Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. С. 287.

<sup>4</sup> Карягина А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971. С. 48.

<sup>5</sup> Смольянинов И. Ф., Бореи Ю. Б. Трагическое и комическое // Вопросы марксистско-ленинской эстетики. М., 1956. С. 102.

невозможно: где граница, отделяющая тех, чья гибель нетрагична? Такое деление как раз слишком похоже на деление людей на сверх- и недочеловеков.

К счастью, советское искусство не следовало таким установкам, оставаясь гуманистическим; кроме упомянутой картины Кукрыниксов, которая вне всяких сомнений трагична, достаточно вспомнить смерть провокатора Клауса в «Семнадцати мгновениях весны», реакцию героев фильма «В огне брода нет» на известие о расстреле Николая II, гибель Дракона в одноименной сказке Е. Л. Шварца.

До некоторой степени неоднозначность трагического обозначена Энгельсом в предыдущем письме Лассалю (спор шел о трагичности судьбы предводителя рыцарского восстания 1522-23 годов Франца фон Зиккингена (1483-1523), восставшего «против существующего или, вернее, против новой формы существующего как *рыцарь* и как *представитель гибнущего класса*»<sup>1</sup>), однако Энгельс в конечном счете свел проблему к *невозможности* победы крестьян, а не к *неизбежности* гибели феодализма, против которой боролся Зиккинген.

Те же проблемы затрагиваются известными словами Маркса о трагичности гибели старого режима («*Трагической* была история старого порядка, пока он был испокон существующей властью мира... другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность», пока на его стороне «стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение»<sup>2</sup>). Однако и их можно понимать как признание *героики* защитников старого порядка, пока за ними была относительная правда.

А дальше? Комедия, как считает Маркс (еще явно находящийся в 1843 году, 25 лет от роду, под влиянием гегелевской идеи о комическом как последней стадии разложения), или другой тип трагедии? Пусть последние абсолютистские режимы комичны; но комична ли судьба приверженцев умирающего строя? Как отнестись к трагизму заслуженного возмездия ничтожеству — допустим, Петру III? К трагизму неизбежного упадка Рима, ведомого правителями, например, Нероном или Калигулой, в пропасть, вырытую историей? К трагедии тех, кто шел за ними? Их жизни растрачены на недостойное. Ничего не поправить.

В романе В. Я. Шишкова (1873-1945) «Емельян Пугачев» есть персонаж — барин Одышкин, «человек недалекий, а иным часом придурковатый... За последние десять лет так обленился, что и на улицу не выходил... И все хождение его было от окна в клозет, из клозета к окну, к столу, опять в клозет, опять к окну да и на кровать... У его ног на полу лежит старый крупный мопс. Мопс жирный и барин жирный, мопс пучеглазый и барин

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Письмо Ф. Лассалю от 19.04.1859 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 29. С. 483.

<sup>2</sup> Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение // Там же. Т. 1. С. 418.

пучеглазый...» Мечтает он о том, как выроет пруд и напустит туда лягушек, чтобы слушать их кваканье, ибо любит лягушек больше соловьев. Какая тут может быть трагедия? Но в житейскую прозу вторгается сила народного гнева — крестьянская война. При приближении пугачевцев барин не бежит, а решает спасти жизнь, поменявшись одеждой с дворовым; однако обман раскрыт, Пугачёв велит вешать обоих. «Когда вешали барина, осатаневший жирный мопс мертвой хваткой впился в ногу казака. Мопс был заколот пикой»<sup>1</sup>.

Не требуйте от глупой птицы,  
От курицы, чтоб этот жир  
Вдруг стал подобием орлицы  
И с облаков взглянул на мир.  
Ей жить приятно за оградой,  
В курятнике, вдали от бед,  
Ей небо кажется громадой,  
Где милых куч навозных нет.  
Вполне довольна прозябаньем  
Ее куриная душа,  
По мнению ее — страданье  
Не стоит медного гроша.  
Она не знает в упоенье,  
Что в лаврах ей, но не в венке,  
В ближайшее же воскресенье  
Вариться в супе в котелке<sup>2</sup>.

То же явление мы видим и в частной жизни — хотя бы в судьбе четы старых скряг из рассказа Андре Моруа (1885-1967) «Проклятие Золотого Тельца», охранявших чемодан с деньгами и умерших на нем; в судьбе покончившего с собой маленького недоумка из повести Франсуа Мориака (1885-1970) «Мартышка». Герои? Нет. Трагедия? Да.

Трагедия без героики была в центре внимания Теодора Драйзера (1871-1945), назвавшего историю преступления и наказания Клайда Гриффитса «Американской трагедией»: в ее коллизиях нет ничего возвышенного, среди персонажей этой трагедии нет героев — лишь жертвы обстоятельств, и в то же время — злодеи в силу тех же обстоятельств. Это относится и к преступнику, и к служителям правосудия. (То, что смог понять писатель — не всегда по силам интерпретаторам. Исследователь творчества Драйзера отмечает: «Иные критики, абсолютизируя социальный анализ, проводимый Драйзером, склонны утверждать, что Клайд Гриффитс вовсе не виноват ни в чем. Это недопустимое упрощение»<sup>3</sup>. Почему кому-то хочется

<sup>1</sup> Шишков В. Я. Емельян Пугачёв. Т. 3. М., 1985. С. 366-373.

<sup>2</sup> Ладинский А. П. Собрание стихотворений. М., 2008. С. 178.

<sup>3</sup> Ковалёв Ю. финал // Драйзер Т. Стоик. Оплот. Л., 1989. С. 658.

упрощения? Причина — все та же негибкость, метафизичность мышления: узкое понимание трагического как возвышенно-трагического, стремление найти абсолютную справедливость — или несправедливость, абсолютную невиновность — или вину — не в относительных, а помимо них, в чистом виде.)

«Страшную историю» Саша Чёрный (А. М. Гликберг, 1880-1932) заканчивает словами:

Для чего же повесть эту  
Рассказал ты снова свету?  
Оттого лишь, что на свете  
Нет страшнее ничего...<sup>1</sup>

А речь в ней шла о мещанском браке без любви и самодовольном благополучии, в которых поэт ясно увидел низменный трагизм в противовес другой повести, «печальнее которой нет на свете» — возвышенной трагедии Ромео и Джульетты.

Поэтому не вполне верно утверждать, что Маркс «говорил и о другом типе исторической трагедии, которую он назвал трагедией *всемирно-исторического заблуждения*... Крах установившихся иллюзий... является источником трагедий лишь на первом этапе кризиса старого миропорядка... Когда же старый порядок окончательно изживает себя, теряет своих героев, утрачивает былые идеалы и начинает приспосабливаться к новому, маскируя собственную сущность, тогда наступает последний этап старого миропорядка, не имеющий ничего общего с трагедией. Гибель такого окончательно исчерпавшего себя старого выступает уже как комическое», да еще приводить в пример образы Вассы Железновой и Егора Булычёва<sup>2</sup>. У Маркса, к сожалению, нет четкого решения. Другая трагедия — это не соединение героического с комическим; это именно другая трагедия.

«Усилия представителей гибнущих классов „спасти положение“ никак не могут быть сочтены возвышенными, а их борьбу никак нельзя назвать трагической. Их борьба *низменная*...»<sup>3</sup>

В том-то и дело, что *трагическое может быть и возвышенным, и низменным*: достаточно сравнить гибель Гамлета и гибель короля; гибель Карла и гибель Франца фон Мооров; трагедию Печорина и трагедию Грушницкого (и трагедию Максима Максимыча — с трагедией Печорина в «Максиме Максимыче», где образ Печорина лишен прежней возвышенности и тем самым — симпатий автора); две возможные судьбы Ленского. Трагизм возвышенного носит название *патетического*<sup>4</sup>, для трагизма низменного названия нет, но это антипод патетического — трагизм без пафоса, это жалкая трагедия.

<sup>1</sup> Саша Чёрный. Стихотворения. М., 1991. С. 205.

<sup>2</sup> Книга по эстетике для музыкантов. М., 1983. С. 50.

<sup>3</sup> Альтман И. О советской трагедии // Литературный критик. 1935. № 1. С. 197.

(Последняя реплика короля Клавдия — «На помощь! Я ведь только ранен!», а ведь он знает смертельную силу яда, приготовленного Гамлету; «Почему меня так страшит это острие?» — спрашивает себя Франц фон Моор, загнанный в угол, но неспособный покончить с собой.)

Не могу не отметить старание буржуазных авторов придать возвышенный характер трагедии Николая II (пьеса С. Кузнецова «И Аз воздам», картина И. Глазунова «Мистерия XX века», памятник в Екатеринбурге на месте Ипатьевского дома) и низменный — трагедии Ленина (роман М. Алданова «Самоубийство», фильм А. Сокурова «Телец»), что напоминает изложение истории Гамлета с позиции Розенкранца и Гильденстерна.

Впрочем, подобный творческий поиск — цветочки по сравнению с тем, что пишется в учебниках (рекомендованных и т. д.), например, в «Эстетике» Л. А. Никитич, изданной в 2003 году тиражом 30 000 экземпляров. Когда автору понадобился пример трагического, она нашла его в невозможности победы белого движения, как конфликте между «необходимостью спасти Россию от надвигавшегося варварства и бесовщины и практической невозможностью это осуществить»<sup>1</sup> (прежде, чем брать чужую мысль, надо, как сказано у О. Уайльда, понимать, что берешь: что такое историческая необходимость и в чем она состояла в тот момент), а трагического героя — в адмирале А. В. Колчаке (1874-1920) — якобы видном ученом, разрывавшемся между наукой и патриотическим долгом, а на деле — путчисте, в 1918 году устроившем поенный переворот и уничтожившем депутатов Учредительного собрания, неосмотрительно давших ему пост военного министра, затем — диктаторе и ставленнике Антанты, признавшем дореволюционные долги России (аннулированные большевиками) и воевавшим со своим народом на деньги западной буржуазии, чего не отрицал и он сам: «я оказался в положении, близком к кондотьеру»<sup>2</sup>. Сколько ни переписывай историю, этот «трагический герой» в памяти потомков останется не романсом «Гори, гори, моя звезда», а совсем другими стихами — «Мундир английский, погон российский, табак японский, прави тель омский».

Нетрудно заметить, что теоретическим источником героизации любой трагедии является именно узкое понимание трагического. Поэтому при желании можно заменить Колчака на Гитлера, павшего в неравной борьбе («практическая невозможность») с мировым еврейством и большевизмом, от которых надо спасти арийскую расу («исторически необходимое требование»). Так и поступила Катакомбная церковь истинно-православных христиан, канонизировав фюрера под именем «святого великомученика Атаульфа Берлинского»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Никитич Л. А. Эстетика. М., 2003. С. 236-237.

<sup>2</sup> Цит. по: Ткаченко П. Деникин рядом с Врангелем. По поводу предложения о перенесении праха белых генералов в Москву // Независимая газета. 2002. 14 марта.

<sup>3</sup> См.: Ревнителю чистоты крови и веры // ИГ — религии. 2009. 16 сентября.

Подмена трагического видна и в охватившем Россию и Украину поветрии строить памятники «челнокам». Вслед за Белгородом и Славянском (Донецкая область) жертва эпохи первоначального накопления будет героизирована в Благовещенске, на средства местного бизнеса. «В Благовещенске поставят памятник челноку — от потомков, одетых и обутых», сообщает «Российская газета». История памятника поучительна.

Поначалу скульптор В. Разгоняев «сделал три варианта будущей скульптуры. Первая представляла усталого человека, окруженного большими баулами. Вторая — оптимистически настроенный человек несет на плече увесистую сумку. Третья была сделана в юмористическом виде и не понравилась членам комиссии, ведь челнок — дело серьезное. Не будь челноков, говорили члены комиссии, полстраны в девяностых ходили бы босиком. Поэтому выбрали второй вариант. Правда, немного изменили — на носу человека появились очки, ведь частное предпринимательство зарождалось поначалу в слоях советской интеллигенции... Проект получился легко узнаваемый и вызывает уважение к представителям без ложных эпитетов героического в те годы малого бизнеса»<sup>1</sup>.

И это после всех тонн сарказма по адресу изображаемых в советские годы сталеваров и доярок, после требований свободы творчества и идеологизированности искусства. Вы свободны от вашего заказчика, от требований буржуазной публики? — спрашивал художника в свое время Ленин. Вот и ответ.

Увековечили несчастного спекулянта, сменившего проектирование подводных лодок на перепродажу баулов с китайским ширпотребом, конечно, не за помощь людям (тогда логично ставить памятник китайской швее, а если учесть, что в советское время люди тоже не ходили без одежды — Госплану СССР), а за невольную поддержку существующего строя. Социальное неравенство держится на людях, мечтающих пролезть наверх — вместо того, чтобы опрокинуть пирамиду — и никогда наверх не попадающих. Они жертвы и одновременно преступники, продлевающие существование классового общества и тем самым — все связанное с ним зло. Трагедия здесь есть, только совсем не та, и *нафос* выглядит противоестественно: куда, к какому светлему будущему оптимистично шагает наш деклассированный очкарик, сослепу не заметив, как население страны сократилось на 5,8 млн при Ельцине и 6,4 млн — при Путине<sup>2</sup>, а средняя продолжительность жизни мужчин упала до 58 лет, что неудивительно, поскольку среди живых одних наркоманов насчитывается 6 млн (4 % населения)<sup>3</sup>. Таким образом, более 12 млн сограждан при помощи нашего героя были обуты в белые тапочки, а себе, сыновьям и внукам он, пойдя

<sup>1</sup> Костенко Р. Винтик эпохи // Российская газета. 2008. 7 февраля.

<sup>2</sup> Гундаров И. Советы демографа // Независимая газета. 2008. 4 февраля.

<sup>3</sup> Трофимов А. Сколько стоит наркомания // Там же. 2005. 22 июля.

на рынок вместо баррикад, гарантировал право не дожить до пенсии. В стране насчитывается 800 тысяч сирот, а количество беспризорников больше, чем во всем СССР после войны<sup>1</sup>. «Благодарную память о себе оставили челноки и в других странах, экономика которых получила мощные стимулы в виде развития производства и открытия новых рабочих мест. Итальянцы, например, оценивают вклад наших челноков в 10 % ВВП», добавляет газета в рубрике «Кстати». Кстати, о благодарности. Еще более благодарны должны быть Япония и США, чья доля в мировом наукоемком производстве ныне составляет 36 и 30 % соответственно. Доля России, ставшей страной мелких лавочников — 0,3 %<sup>2</sup>.

«Не будь челноков, говорили члены комиссии...» Конечно, история не знает сослагательного наклонения, поэтому вернее сказать так: не оставь власть имущие для людей этого крысиного выхода, не будь бы им власть имущими. Альтернативой широкому распространению мелкой частной жадности была и остается революция; помощь в ее предотвращении и увековечена в подобных монументах. Какой уж тут юмор! Третий вариант памятника был явно обречен на провал. Это не значит, что «челнок» не может быть объектом искусства — может, но не героем. Деклассирование не вызывает уважения, хотя может вызвать сочувствие. Судя по всему, первый вариант памятника трактовал его именно так, в духе негероической трагедии. Что не может вызвать сочувствие — это радость от деклассирования.

Еще пример. Статья кинокритика Е. Барабаш об экранизации повести В. Распутина «Живи и помни» называется «Повеяло трагедией». «Андрей Гуськов не выдержал, свернул с пути в часть, очень уж захотел увидеть молодую жену Настёну. Сбежав в тайгу и обосновавшись на заброшенной заимке, он подписал смертный приговор и себе и Настёне. *Куда там жёнам декабристов* (выделено мной. — Г. З.) они за любимыми в Сибирь отравились, где потом хоть и не жирно, но жили, детей рожали, мужей лелеяли. Настёна же пошла за Андреем, зная, что впереди в лучшем случае — смерть, а в худшем — еще и позор. Дезертиров и их укрывателей в войну не прощали».

Неужели надо было прощать? Во имя чего? Для того, чтобы такой трагедии приписать пафос, нужно в слепом обожании индивидуальных желаний утратить все моральные ориентиры. Повести это чудно: чего стоит эпизод, когда дезертир, тоскуя в тайге, учится выть по-волчьи. Жуткая материализация пословицы говорит сама за себя; невозможно представить *такую* трагедию у декабристов — по крайней мере, пока они помнили, за что борются.

<sup>1</sup> Циллорик Д. В США опять погиб ребенок из России // Там же. 2010. 4 марта.

<sup>2</sup> Мухин В. Хватит торговать сырьем // Там же. 2007. 21 мая.

<sup>3</sup> Барабаш Е. Повеяло трагедией // Там же. 2008. 9 июня.

Поведение женщины тоже не подвиг, скорее трагический тупик эгоизма и инерции, «моя хата с краю» и «авось обойдется». Ее жаль, но восхищаться тут нечем. Этого не понимает и не хочет понимать исполнительница роли Настёны Д. Мороз: «Распутин говорил нам перед премьерой: „Вы только не оправдывайте дезертирство“. В повести, как мне кажется, несколько другой акцент: нельзя оправдывать трусость Андрея, который боится выйти к людям... Меня часто спрашивают: „А вы бы стали, как Настёна, прятать мужа-предателя?“ Конечно. Каждая любящая женщина сделала бы так... но в ту эпоху, наверно, такой поступок был просто немислим... Это были какие-то другие люди с другими мозгами, нам их не понять. Для них, вероятно, считалось нормой не пустить на порог мужа-дезертира... Кстати, в картине „Живи и помни“, где я тоже играю Настёну, отношения Андрея и его жены сведены режиссером А. Прошкиным к другой идее: сволочи всегда выживают за счет хороших людей. Мне кажется, что такая трактовка возможна, но она вступает в противоречие с главным мотивом повести — историей Настёны. Поэтому спектакль — история любви на фоне бесчеловечной войны — мне наверно все-таки ближе»<sup>1</sup>.

Подгнило что-то в датском королевстве, если можно, не стыдясь, признаться, что слово «Родина» —.. пустой звук. Любовь тоже может быть бесчеловечной, если это любовь предателей и эгоистов; война против них — куда человечнее. «Люди с другими мозгами», не обязательно советскими, хорошо это понимали; стоит вспомнить, как поступила даже не жена, а мать изменника в самой известной из «Сказок об Италии» М. Горького; стоит вспомнить и более далекое прошлое:

Своим изменивший  
 Изменой кровавой,  
 Врага не сразивши,  
 Погибнет без славы,  
 Дожди его ран не обмоют,  
 И звери костей не заруют.  
 ...Ребята малые ругались  
 Над хладным телом мертвеца,  
 В преданьях вольности остались  
 Позор и гибель беглеца<sup>2</sup>.

Год спустя кинокритик Е. Барабаш возвращается к теме трагедии и наступает на те же грабли. На этот раз *героем* фильма «Сорок первый» оказывается «красавец-поручик Говоруха-Отрок, погибающий от руки девчонки, запутавшейся между любовью и пролетарским долгом... Один из лучших кадров отечественного кино: недоумевающий взгляд героя, по-

<sup>1</sup> Интервью с Д. Мороз // Театральный курьер. 2010. Декабрь.

<sup>2</sup> *Лермонтов М. Ю.* Беглец // Собрание сочинений в 4 т. М., 1958. Т. 2. С. 47-49.

нявшего, что жить осталось секунды, но так и не понявшего, как это — пустить пулю в любимого человека»<sup>1</sup>.

Путается, причем вряд ли искренне, автор статьи: *героем* трагедии является именно эта девчонка, в чьей душе идет трагически безнадежная борьба между любовью и долгом, в то время как злосчастный поручик разрывается между страстным желанием дезертирства («не хочу никакой правды, кроме своей») и инерцией верности своему погибающему классу, в последний момент выбрав второе («рано мне думать о возврате к книгам... пожить еще хочу, покусаться по-волчьи»). Так что зря Е. Барабаш пускает слезу: как послать пулю в любимого человека — это поручик понимал прекрасно. Он осужден не нелепой случайностью, а поэтической справедливостью, уходящей корнями в жизнь. Его судьба трагично пуста: человек, наделенный хорошими задатками, выбрал волчью жизнь и погиб волчьей смертью.

Подобные шулерские подмены трагического происходят каждый раз, когда современный реакционер обращается к наследию прогрессивных художников прошлого. Если от этого не избавлена литература, то каково же положение других искусств! Финал Шестой симфонии (1924) Н. Я. Мясковского (1881-1950) (о которой Р. Роллан сказал: «Как из Французской революции вышел Бетховен, так из Русской — Мясковский») «построен на остром контрасте двух образных сфер: динамичных праздничных напевов французских революционных песен, с одной стороны, и эмоционально-насыщенных мотивов вздохов, мотивов-причитаний, а также мелодий „Dies irae“ и русского народного плача о расставании души с телом — с другой... „Что мы видели? — Диву дивную, диву дивную — телу мертвую“. Заканчивается это архаическое песнопение, и в оркестре наступает просветление»<sup>2</sup>. Пусть музыка и не поддается однозначному истолкованию, ясно, что речь идет о трагедии, причем о *трагедии революции*, о жертвах, принесенных ради ее победы, что, однако, в наши дни в программе Второго фестиваля симфонических оркестров мира (2007) трактовано как «оплакивание Руси уходящей и попытка найти хоть какую-нибудь опору в новой действительности. Это документ „уцелевшего из России“<sup>1</sup>... Все развитие симфонии устремлено к теме духовного стиха „О расставании души с телом“, что позволяет говорить об этом произведении как о духовном завещании композитора», то есть как *трагедия контрреволюции*. Но Мясковский вышел из русской революции, а не из русской контрреволюции, он видит будущее и не собирается умирать вместе с прежними хозяевами жизни. Их трагедия — не его трагедия. Россия не погибла — она обошлась без них; они же злобствовали в эмиграции и шли служить Гитлеру в надежде вернуть отобранный свечной заводик. Этот

<sup>1</sup> Барабаш Е. Опт имистическая трагедия // Независимая газета. 2009. 10 августа,

<sup>2</sup> Гулитская З. К. Николай Яковлевич Мясковский. М. 1985. С. 70-71.

факт не укладывается в голове неизвестного музыковеда в штатском (или в рясе), не услышавшего в музыке симфонии «Карманьолы» и «Са іга» и не увидевшего, что расцвет творчества Мясковского приходится на годы после мнимого «духовного завещания», как и превращение России в индустриально развитую сверхдержаву со 100 % грамотным населением — на годы после ее мнимой гибели. Предположение, что духовным стихом «О расставании души с телом» народ оплакивает помещиков и капиталистов, мягко говоря, глупо.

Вернемся к патетическому. Возвышенный трагизм не обязательно напрямую связан с общественной борьбой. Он присутствует и в частной жизни. «Великие бедствия нисколько не печалят меня, — говорит рассказчик в новелле Ги де Мопассана (1850-1893) „Менуэт“. — Грубая жестокость природы и людей может исторгнуть у нас крик ужаса или негодования, но она вовсе не способна ущемить сердце или вызвать пробегающую по спине дрожь, подобно тому как это бывает при виде некоторых потрясающих душу мелочей... Иные встречи, иные едва подмеченные или угаданные события, иные потаенные горести, иные вероломные удары судьбы, пробуждая в нас рой печальных мыслей, внезапно приоткрывают перед нами таинственную дверь нравственных страданий, сложных, неисцелимых, тем более глубоких, чем они кажутся безобиднее, тем более мучительных, чем они кажутся неуловимее, тем более упорных, чем они кажутся менее естественными...»<sup>1</sup>

Жизнь *каждого* человека временна и потому трагична:

«Только время, ускользающее и текучее, дала нам во владение природа, но и его кто хочет, тот и отнимает. В том-то и беда наша, что смерть мы видим впереди; а большая часть ее у нас за плечами...

Вплоть до вчерашнего дня все время погибло, да и нынешний день мы делим со смертью...

Смерть, уносящая нас, — лишь последняя смерть среди многих»<sup>2</sup>.

Или, говоря стихами А. Ч. Суинберна (1837-1909):

Смерть разожмет все руки,  
 Все охладит сердца,  
 Но нет ни адской муки,  
 Ни райского венца;  
 Без гнева, без участия  
 Листву сорвет ненастье,  
 Не может быть у счастья  
 Счастливого конца<sup>3</sup>.

{Перевод М. Донского}

<sup>1</sup> Мопассан Г. Менуэт // Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 387.

<sup>2</sup> Сенка. Нравственные письма к Луцилию. Трагедии. М., 1986. С. 33, 69.

<sup>3</sup> Европейская поэзия XIX века. М., 1977. С. 110.

«Иметь и сохранить — да разве это бывает!» — так Джон Голсуорси (1867-1933) заканчивает «Сагу о Форсайтах».

Этот трагизм возвышен, когда человек с достоинством принимает неизбежную победу материального мира («вечной субстанциональности») над своим «я». В противном случае трагизм жалок: жил — дрожал и умирал — дрожал.

## Комическое

Если сущность трагического понималась философами сходно, и дискуссии велись лишь о его происхождении, то в понимании *комического* единства не было и нет.

Его сущность, как правило, искали в контрасте напыщенной формы и ничтожного содержания, видимости и реальности, внешнего и внутреннего; одним словом, в *неожиданности*. («Комическое — это общественно значимое несоответствие цели средствам, формы — содержанию, действия — обстоятельствам, сущности — ее проявлению, претензии личности — ее субъективным возможностям и т. д.»<sup>1</sup>) Редко, но встречалось полное отделение комического от трагического: у Фолькельта и вслед за ним — у В. Я. Проппа (1895-1970): «Комическое прежде всего должно изучаться *само по себе*» (Пропп), его противоположность — «некомическое, или серьезное» (Фолькельт)<sup>2</sup>.

Эта линия идет, очевидно, от Гоббса («для возникновения смеха требуются три предпосылки: недостойное деяние, то, что оно совершено другим, и его внезапность»<sup>3</sup>), подытоживаясь кантовским «*смех — это аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто*»<sup>6</sup>.

Н. Гартман отмечает, что на этом «развитие теории комического остановилось», приводя схожие определения (Жан-Поль, Шопенгауэр, Шеллинг, Э. Гартман, Фолькельт и др.) и сам отчасти присоединяясь к ним<sup>5</sup>. К тому же приводит и стремление изучать «комическое само по себе» у Проппа («мы смеемся, когда в нашем сознании положительные начала человека заслоняются внезапным открытием скрытых недостатков»<sup>6</sup>); о неожиданности говорят Анри Бергсон (1859-1941), определявший комическое как механизм под обликом организма («мы смеемся *всякий раз, когда личность производит на нас впечатление вещи...*»)<sup>7</sup> И над большим в коме?

<sup>1</sup> Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 153.

<sup>2</sup> Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 8.

<sup>3</sup> Гоббс Т. О человеке // Сочинения. Т. 1. С. 250. Он же. Левиафан // Там же. Т. 2. С. 43.

<sup>4</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 207.

<sup>5</sup> Гартман И. Эстетика. С. 615-616.

<sup>6</sup> Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. С. 146.

<sup>7</sup> Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века. М., 1995. С. 38.

над рынком рабов? над шеренгами солдат?) и Зигмунд Фрейд (1856-1939), видевший в комическом скрытое внешней пристойностью желание непристойности.

Польский автор Б. Дземидок в книге «О комическом» (1967) выделяет пять, как он считает, различных теорий комического: негативного качества объекта; деградации; контраста; противоречия; отклонения от нормы — не замечая, что все они сводятся к двум: аристотелевскому пониманию комического как *неглубокого конфликта* и очень широко распространенному противоположному — комическому как *неожиданности*, выступающей в виде *обнаружения* негативного качества, деградации, контраста, противоречия, отклонения от нормы и т. д.

На мой взгляд, таким путем невозможно отличить комическое от трагического. Неожиданность, несоответствие не обязательно комичны. Это признак *любого конфликта*. Аристотель видел в неожиданности признак трагедии: «[трагедия] есть подражание действию не только законченному, но и [внушающему] сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда что-то одно неожиданно оказывается следствием другого... ведь и среди нечаянных событий удивительнейшими кажутся те, что случились как бы нарочно...»<sup>1</sup>

Ян Мукаржовский определяет главное свойство «всей сферы комического» через несоответствие — «речь всегда идет о противопоставлении двух смысловых связей, в свете которых рассматривается данная реальность... высказывание одного из лиц, в которое это лицо вкладывает совершенно определенную смысловую связь, считая ее очевидной, другим лицом... включается в другую связь, в которой она неожиданно приобретает иной смысл»<sup>2</sup>. Но результат непонимания не всегда комичен. Обратимся к роману В. О. Богомолова (1926-2003) «Момент истины (В августе сорок четвертого...)». Трагическая коллизия состоит как раз в том, что один из персонажей — армейский офицер Аникушин — исходя из своего жизненного опыта, неверно трактует слова и поведение других персонажей — офицеров контрразведки, что приводит к неадекватному поведению Аникушина при задержании диверсионной группы и его гибели. На лицо как раз «противопоставление двух смысловых связей, в свете которых рассматривается данная реальность», не заключающая в себе ни малейшего комизма.

Далеко не всякое несоответствие «формы — содержанию, претензий личности — ее субъективным возможностям» смешно: эта формулировка применима равно к Труффальдино из Бергамо (слуге двух господ) и к Нерону. Напомню эпизод из романа Агаты Кристи (1890-1976) «Десять нег-

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика. С. 656.

<sup>2</sup> Мукаржовский Я. Комическое // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 189.

ритят»: пуританка Эмили Brent кажется окружающим смешной старой ханжой, пока не выясняется, что ханжество сделало ее убийцей, не способной к раскаянию. Ее претензии на нравственность «не соответствуют субъективным возможностям» (согласно цитированному определению комического) — настолько, что персонажу романа Вере Клейторн «гшедушная старая дева больше не казалась смешной. Она показалась ей страшной». Сама хрестоматийность этой фразы показывает, что пресловутое несоответствие (контраст, противоречие) комично лишь до определенного предела. Смешно ли, когда мужчина принимает куклу-автомат за живую женщину? Не всегда. Комично в «Коппелии» Л. Делиба и трагично в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха.

Прав Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763-1825), говоря в ответ на кантовское «превращение в ничто», что «не всякое ничто производит такой эффект», что «часто смеются, когда ожидание *ничто* разрешается во *что*», что ожидание присутствует в юморе далеко не всегда и, наконец, что «само по себе подобное спаривание отнюдь не вызывает смех, — не смешно ставить рядом серафима и червя... впечатление останется прежним, если сначала покажется червь, а потом серафим»<sup>1</sup>. Однако сам он пошел по тому же пути, определив комическое как антипод возвышенного, его изнанку.

Чем вызвана популярность трактовки комического как несоответствия? Тем, что такое понимание может быть, так сказать, онтологизировано и вписано в систему объективного идеализма: неожиданность не для *субъекта*, а для *объективной идеи*, творящей мир и натыкающейся на его материальность (ею же созданную, но такова логика идеализма — материя всегда виновата). В этом качестве комическое заменяет безобразное (которого просто нет в мире, созданном богом) и тем самым выполняет роль оправдания всех существующих безобразий: то, что нам кажется безобразным — всего лишь комическое, а само комическое — следствие материальности вещей; идея всегда прекрасна.

«В комедии все должно быть переведено с моральной точки зрения на физическую»<sup>2</sup>, пишет Шиллер. Комическое по Шеллингу — «переворачивание» прекрасного: «премудрость бога объективируется главным образом в глупости людей»<sup>3</sup>. Схожий подход у Зольгера: комическое появляется при гибели идеи, создающей материю («сущность оказывается вынужденной погрузиться в земную жизнь со всем ничтожным и случайным, что свойственно ей»<sup>4</sup>). «Комическое основано на следующем контрасте: одно и то же существо, то есть человек, чья голова касается заоблачных вершин

<sup>1</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 128.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Афоризмы и отрывки // Собрание сочинений. Т. 6. С. 67.

<sup>3</sup> Шеллинг. Ф. В. Й. Философия искусства. С. 273-274.

<sup>4</sup> Зальгер К. В. Ф. Эрвин. С. 263.

Духа, одновременно обеими ногами стоит на земле»<sup>1</sup>, — сообщает гегельянец Фридрих Теодор Фишер (1807-1887). То же у Белинского в пору его гегельянства: «Сущность комедии — противоречие явлений жизни с сущностью и назначением жизни»<sup>2</sup>.

Апофеозом сведения безобразного к комическому стала «Эстетика безобразного» (1853) Иоганна Карла Фридриха Розенкранца. Прекрасное переходит в безобразное, саморазрушаясь при материализации идеала; затем идет «восстановление прекрасного из безобразного» через комическое. «Безобразное признает свое бессилие и переходит в комическое, которое примиряет безобразное с красотой, из недр которой оно произошло»<sup>3</sup>. На ясный политический смысл этих построений — апологию буржуазного общества — указывал в ранних работах Лукач<sup>4</sup>.

Трактовка комического как гибели идеи и торжества материи (гибели не всерьез — идея бессмертна) неизбежно следует из трактовки трагического как торжества идеи над материей. Снова процитирую Авг. Шлегеля: «Там дух, несмотря на все ужасы уничтожения, остается непоколебимым. Человек погибает, но стойко защищает свои принципы; здесь материальное существование не прекращается, в принципах же происходит внезапный поворот»<sup>5</sup>. Выстраивается антитеза: *материальное, случайное* — комическое; *неизбежное, идеальное* — трагическое.

Для того, чтобы смеяться над гибелью принципов, нужно смотреть на материальный мир как на временную химеру, чье торжество будет недолгим. К несчастью, этот взгляд слишком оптимистичен. «Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам — человек околеет. А душу разорвешь — станет послушной, и только»<sup>6</sup>. Так говорит Дракон из сказки Е. Л. Шварца (1896-1958), и он ставит диагноз гораздо точнее.

Смена принципов при сохранении жизни — отнюдь не синоним комедии: принципы бывают разные. «Своим финалом „Кукольный дом“ дает пример очень своеобразного разрешения конфликта драмы, при котором драма непосредственно соприкасается с трагедией; герой здесь не погибает, а напротив, оказывается победителем, поскольку он как бы находит самого себя и обладает достаточным мужеством, чтобы осуществить свою волю и отбросить все то, что ему мешало; вместе с тем эта победа героя окрашена трагически, поскольку она означает мучительный разрыв со всем его прежним существованием...»<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Цит. по: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. С. 531.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. С. 60.

<sup>3</sup> Цит. по: Шестаков В. П. Эстетические категории. С. 138.

<sup>4</sup> Лукач Г. Литературные теории XIX века и марксизм. М., 1937. С. 114.

<sup>5</sup> Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве. С. 246.

<sup>6</sup> Шварц Е. Л. Дракон // Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо. М., 1990. С. 152.

<sup>7</sup> Адмони В. Г. Генрик Ибсен. Очерк творчества. Л., 1989. С. 163.

Гибель принципов может быть трагична; верность принципам может быть комична, иначе трагическим героем был бы эстет, которому посвящена эпитафия Джозефа Редьярда Киплинга (1865-1936) в переводе К. М. Симонова (1915-1979):

Я отошел это сделать не там, где вся солдатня.  
И снайпер в ту же секунду меня на тот свет отправил.  
Я думаю, вы не правы, высмеивая меня,  
Умершего принципиально, не меняя своих правил<sup>1</sup>.

Трагизм, конечно, присутствует и здесь, но лишь в гибели незадачливого эстета, а не в причинах этой гибели, не в том, что «дух, несмотря на все ужасы уничтожения, остается непоколебимым». Это как раз смешно!

В неосознанности конфликта видит отличие комического от трагического и Е. Г. Яковлев: «Трагический герой чувствует и осознает трагизм своего положения (Гамлет), комический персонаж (Журден) совершенно не осознает своего комизма»<sup>2</sup>. Как правило — да, но это внешний признак: дело не в осознании как таковом, а в последствиях этого осознания. Как только человек понял, что был смешон, он исправляется, но трагическую ситуацию осознанием не одолеть; комизм исправить легко, трагизм — нет.

В том же русле, хотя и оригинально, отличает комического от трагического Сёрен Кьеркегор (1813-1855): если индивид, будучи относительным, «попытается стать абсолютным, это сделает его смешным. Но если он откажется от притязания на абсолютность, чтобы стать относительным, это может сделать его истинно трагическим, хотя бы он и был счастливейшим человеком»<sup>3</sup>. Комичны неосознанные притязания, трагичен сознательный отказ от них. Выхода в земной жизни Кьеркегор не видит; *сверхтрагизм* достигается религиозной верой: это абсолютность, но неземная.

Наконец, еще одна попытка отличить комическое от трагического — утверждение, что в одном случае мы имеем дело с типичным, а в другом — с индивидуальным. Но в каком именно? Авг. Шлегель: «От комедии требуется сходство с чем-то единичным и внешним»<sup>4</sup>; А. Бергсон: «Комедия... отмечает сходства. Она стремится вывести перед нашими глазами типы. Она создает, если требуется, новые типы. Этим она разнится от всех других искусств»<sup>5</sup>. С такими проводниками мы далеко не уйдем.

Поэтому в понимании комического лучше всего вернуться к Аристотелю. «Смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное»<sup>6</sup> или, как иногда переводят, «ни для кого не пагубное». В этом

<sup>1</sup> Симонов К. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 628.

<sup>2</sup> Яковлев Е. Г. Эстетика. С. 73.

<sup>3</sup> Цит. по: Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983. С. 199.

<sup>4</sup> Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве. С. 242.

<sup>5</sup> Бергсон А. Смех. С. 85.

<sup>6</sup> Аристотель. Поэтика. С. 650.

вся суть. Когда Жан-Поль возражает Аристотелю — «не всякая несуразица комична»<sup>1</sup>, он, конечно, прав, но Аристотель-то говорит не о всякой несуразице, а о «ни для кого не пагубной».

«Мы не смеемся над тем, что действительно важно для нас и для других»<sup>2</sup>, — писал Г. Хоум. Вернее: не только смеемся. «Безвредный контраст»<sup>3</sup> видел в комическом Гердер. Лессинг относил к комическим такие «явления в нравственном поведении человека, которые слишком ничтожны по своему непосредственному влиянию на благосостояние общества и слишком изменчивы по своему характеру, чтобы быть достойными или способными стоять под надзором закона»<sup>4</sup>. «Комическая субъективность», по Гегелю, торжествует над действительностью, лишенной субстанциальной основы. «Когда нечто в себе несущественное само лишает себя видимости своего существования, субъект овладевает и этим саморазрушением, оставаясь неуязвимым и благорасположенным внутри себя»<sup>5</sup>. И Бергсон в самом конце своей работы дал точное определение: «Смех — прежде всего — исправление»<sup>6</sup>.

«Когда над чем-нибудь смеются, — писал Луначарский, — это значит видят что-то ненормальное... Если вы не смеетесь, а негодуете, это значит, что то, против чего вы негодуете, признаете важным, трагичным, вы еще не можете подсмеиваться над этим. Если же вы смеетесь при этом, это значит, что оно не так-то для вас страшно...

Вы читаете фразу: „Он замахнулся кулаком на мать“.

Это безобразие, это вас шокирует.

„Но ему было только два года“.

Тогда вы сразу понимаете, что это только смешно»<sup>7</sup>.

Комическое — эстетическая категория, применяемая к *поверхностному конфликту*, тому, который можно исправить смехом.

Нарушив меру, мы уничтожим комизм. «Ибо стоит только допустить, что коварная попытка Терсита унизить Агамемнона обошлась бы ему дорогой ценой... как мы бы тотчас перестали смеяться над ним. Этот нравственный и физический урод — все-таки человек, гибель которого сразу же покажется нам гораздо большим злом, нежели все его проступки и грехи»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 128.

<sup>2</sup> Хоум Г. Основания критики. С. 191.

<sup>3</sup> Цит. по: Гулыга Л. В. Гердер. М., 1975. С. 145.

<sup>4</sup> Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. С. 30-31.

<sup>5</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 582.

<sup>6</sup> Бергсон А. Смех. С. 100.

<sup>7</sup> Луначарский А. В. Что такое юмор? // Собрание сочинений в 8 т. Т. 8. С. 183.

<sup>8</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 261.

Меру можно нарушить и в другую сторону — бесконфликтности. Комедия, пишет Пропп, кончается в тот миг, когда отрицательный герой становится положительным<sup>1</sup>.

Б. Дземидок считает аристотелевское определение неполным, так как (1) «человек может быть смешон именно потому, что ему наносят вред» и (2) «некрасивый почерк или орфографические ошибки могут не вызвать страданий и не принести вреда, однако, они не всегда будут источником комического»<sup>2</sup>. На первый аргумент ответ дан выше Лессингом; что касается второго, то, если орфографические ошибки не комичны, они либо трагичны, либо вообще не заслуживают внимания, то есть либо конфликт глубок, либо его вообще нет. Комизм заключен в неглубоком конфликте, что затем признает и Б. Дземидок: «должен существовать объект, наделенный чертами, не соответствующими либо общественным нормам, признанным субъектом, либо привычкам субъекта, его пониманию норм, и потому рассматриваемый субъектом как нечто нелепое. Но в то же время „ненормальность“ не должна угрожать личной безопасности субъекта, не должна вызывать чувства страха или иных сильных эмоций, таких, как жалость, сочувствие, гнев, негодование, презрение, отвращение и т. п. Слишком большая интенсивность этих эмоций делает невозможным познание комического»<sup>3</sup>.

Проверить верность определения комического можно от противного: представим, что нам нужно убить смех, нужно, чтобы не было смешно. Есть как минимум один рассказ на эту тему — «Кошмарный случай» Грэма Грина (1904 -1991). Некий человек в Неаполе погиб под обрушившимся балконом, который не выдержал тяжести раскормленной свиньи. Перед сыном покойного встала проблема: как рассказывать о смерти отца, исключив комическое? Он придумал два варианта. Первый — краткий: «моего отца убила свинья». Здесь неожиданность остается, но акцент переносится со свиньи на убийство, в конфликте подчеркнуто трагическое. Другой — длинный: «превратить забавное происшествие в занудное повествование», рассказать сначала о Неаполе, о привычках бедняков, о балконах, о свиньях, маршруте отца — и в конце добавить: «падая с большой высоты, она набрала приличную скорость и сломала ему шею»<sup>4</sup>. Здесь почти исчезает неожиданность, конфликт почти размыт в бесконфликтности.

Поскольку аристотелевское определение комического было первым, иное (комическое как неожиданное, материальное, случайное) следует называть *антиаристотелевским*. Промежуточное между аристотелевским и антиаристотелевским толкование выдвинуто английским романтиком Ли

<sup>1</sup> Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. С. 113.

<sup>2</sup> Дземидок И. О комическом. М., 1974. С. 13.

<sup>3</sup> Там же. С. 58-59.

<sup>4</sup> Грин Г. Особые обязанности. М., 2004. С. 312.

Хантом (1784--1859). Оно базируется на идущем от Кольриджа различении фантазии (соединяет разъединенное) и воображения (творит новое). Фантазия имеет дело с внешними явлениями; воображение проникает в суть вещей. Сфера фантазии — комическое; сфера воображения — трагическое<sup>1</sup>.

Виды комического конфликта выделены Проппом: комизм *сходства* (повторение может стать смешным), комизм *отличий* (необычности), *сочетание сходства и отличия* (отличие по форме, сходство по сути: Бобчинский и Добчинский), *пародирование* (имитация внешних признаков при отсутствии содержания), комическое *преувеличение*, *посрамление воли* (крушение планов из-за случайности), *одурачивание* (то же по злому умыслу), *алогизмы* (у фольклорных дураков), комическая *ложь* (например, Мюнхгаузена), комическая *замена* (Хлестаков в виде ревизора, Остап Бендер в виде шахматиста, Сюзанна вместо Графини, «Барышня-крестьянка», «Двенадцатая ночь» и т. д.) К последнему случаю, думаю, относятся и сходство человека с вещью или животным (свинья в ермолке), которые Пропп выделяет в особые виды (под явным влиянием Бергсона, считавшего, что комического в природе нет, и его иллюзия вызывается сходством вещи или животного с человеком). Комическая замена лежит и в основе языкового комизма — каламбура, тоже выделенного Проппом в особый вид. Другие виды языкового комизма — косноязычие и говорливость — на мой взгляд, связаны с комическим повторением, необычностью и преувеличением.

Объективно ли комическое? Как и в случае с трагическим, антиаристотелевское толкование исходит из субъекта: нет комического объекта без субъекта, с той разницей, что теперь этот субъект — не тот, кто *претерпевает*, как в трагедии, а тот, кто *наблюдает* «недостойное деяние», «внезапное превращение», «несоответствие формы содержанию» и т. д. Конец классической философии стал полным торжеством субъективного идеализма. Это заметно уже у Ли Ханта.

«Комическое, способность к смеху всегда в том, кто смеется, но ни в ком случае не в объекте смеха»<sup>2</sup>, — пишет в эссе «О природе смеха и о комическом в пластических искусствах вообще» Бодлер. «Не существует комического вне собственно *человеческого*»<sup>3</sup>, — утверждает Бергсон. Если мы смеемся над животными, то лишь потому, что видим в них сходство с людьми.

Многие авторы солидаризуются с ним: «сфера комического не просто все человеческое, а то, чему человек может придать смысл, а затем поста-

<sup>1</sup> См.: Аникин Г. В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. М., 1986. С. 72; Дьяконова Н. Я. Из истории эстетических идей в Англии // Проблемы романтизма. Вып. 2. М., 1971.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 697.

<sup>3</sup> Бергсон А. Смех. С. 14.

вить себя в игровое отношение к этому смыслу. Комическое — это игра со смыслом»<sup>1</sup>. Раз нет объективно комического, значит нет и объективно трагического, нет ничего, кроме играющего индивида, что вполне сочетается с утверждением того же автора: «все может измениться в одно мгновение. И это, пожалуй, единственное достоверное наше знание»<sup>2</sup>. Как-то не смешно. Если это и определение, то не комизма, а цинизма — жизненной позиции циника.

Игровой (субъективный) момент в комическом не нужно абсолютизировать. Игра не обязательно связана со смехом; это «непринужденная деятельность в воображаемой ситуации по определенным правилам»<sup>3</sup>.

Комическое мы видим (разумеется, разумом, а не только глазами), а не изобретаем. Если мы смеемся, когда ворона клюет кошку в хвост, то не потому, что не отличаем животных от людей, а потому, что отличаем хвост от глаза. Такой конфликт ни для кош не пагубен.

Пейзаж не может быть комичен, говорит Бергсон, видя в этом аргумент в пользу субъективное™ комического и следуя давнему идеалистическому предрассудку, гласящему: развитие диктуется сознанием. На самом деле комическое есть там, где есть конфликт, а конфликт — там, где есть развитие. Не отсутствие сознания, а отсутствие конфликта лишает пейзаж комизма.

Обезьяна или пингвин смешны тем, что похожи на человека? Да, но не только. Не менее верно обратное: человек смешон, когда похож на обезьяну или пингвина. И самое главное: обезьяна смешна, когда похожа на обезьяну, как, например, та, о которой писал Джеральд Даррелл (1925—1995): она «ужасно привязалась к жабам. Видели бы вы, как нетерпеливо она здоровалась с ними по у грам, как нежно гладила и похлопывала, как волновалась, когда они забредали слишком далеко... Она только никак не могла понять, почему у них нет шерсти, как у обезьяны. Она трогала пальцами их гладкую кожу, пытаясь раздвинуть несуществующую шерсть, и на ее черном личике явственно читалась тревога...»<sup>4</sup> Автор, который, подобно Чернышевскому, будет и в этом случае настаивать, что «мы смеемся над животными потому, что они напоминают нам человека»<sup>5</sup>, рискует послужить теории комического в качестве объекта.

В любом конфликте *объективно* существуют трагическая и комическая составляющие; от нас зависит, на что обратить внимание. «Лопе мог создать ясный, жизнерадостный мир своих комедий только потому, что он

<sup>1</sup> Любимова Т. Б. Комическое, его виды и жанры. М., 1990. С. 24.

<sup>2</sup> Там же. С. 28.

<sup>3</sup> Столович Л. Н. Искусство и шра. М., 1987.

<sup>4</sup> Даррелл Дж. Перегруженный ковчег. Гончие Бафута. Три билета до Эдвенчер. М., 1994. С. 240.

<sup>5</sup> Чернышевский И. Г. Избранные эстетические произведения. С. 290.

оставлял в стороне факты, противоречащие его концепции, и преувеличивал типическое значение фактов, ей благоприятных»<sup>1</sup>.

Комическое в искусстве (и вообще юмор в человеческом отношении к миру) — это особый взгляд на мир, сводящий конфликты к их поверхностной составляющей; это именно умение видеть *объективно комическое*, присутствующее *во всех* жизненных ситуациях («Юмор дело совсем не шуточное, — замечает Джордж Микеш (1912-1987). — Это, в сущности, способ видеть»<sup>2</sup>). Я подчеркну — во всех, хотя, например, Стивен Ликок (1869-1944), «канадский Джером», очевидно, меланхолик, как все великие юмористы, считал, что в юморе «не должно присутствовать ничего такого, что даже случайно могло бы вызвать в воображении картины горя, страдания или смерти»<sup>3</sup>, приводя в качестве недопустимых анекдоты об умирающем человеке.

Однако его мнению противостоит другое, на мой взгляд, верное: «Абсолютно бессмысленно и нелепо запрещать человеку шутки на священные темы. И по очень простой причине; все темы священны, других на свете нет... Если нельзя шутить над умирающим, нельзя шутить ни над кем: ведь каждый человек умирает, кто медленней, кто скорее»<sup>4</sup>.

Комедия и трагедия в искусстве (и в человеческом отношении к миру) отличаются не материалом, а отношением к материалу. Говорят, что «из ситуации Гамлета или Моцарта и Сальери невозможно высекать комедию»<sup>5</sup>. Но это не так. «Гамлет» и даже «Король Лир» неоднократно подвергались комической интерпретации на родине Шекспира<sup>6</sup>. Тот же автор видит комизм чеховского «Медведя» в том, что «сама дуэль между мужчиной и женщиной — нонсенс»<sup>7</sup>. И это не верно. В романе Артуро Переса-Реверте (р. 1951) «Учитель фехтования» такая дуэль происходит и кончается трагически — смертью, в то время как в «Медведе» комически — поцелуем.

«Даже минуты высочайшего пафоса в мировой трагедии не защищены обыкновенно от вторжения комических элементов; республиканец, который в отчаянии всаживает себе, как Брут, нож в сердце, быть может, прежде понюхал этот нож — не резали ли им селедку»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Гриб В. Р. О комедиях Лопе де Веги // Избранные работы. М., 1956. С. 290.

<sup>2</sup> Микеш Дж. Как быть иностранцем. Шекспир и я. М., 2007. С. 146.

<sup>3</sup> Ликок С. Юмор, как я его понимаю. М., 2001. С. 131.

<sup>4</sup> Честертон Г. К. Обвинение в непочтительности // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 278.

<sup>5</sup> Громов Е. С. Палитра чувств. О трагическом и комическом. М., 1990. С. 135.

<sup>6</sup> Кингстон М. Дело датского принца // Ничего смешного [Юмор и сатира англоязычных литератур]. М., 1999. С. 256-263; Бэринг М. Дочь короля Лира // Там же. С. 126—129.

<sup>7</sup> Громов Е. С. Палитра чувств. С. 174.

<sup>8</sup> Гейне Г. Путевые картины // Собрание сочинений в 10 т. Т. 4. С. 133.

«Комические темы коротки»<sup>1</sup>, замечает Н. Гартман. Трудно смешить долго. Поэтому — это уже совет Леопарди — «если мы хотим, чтобы смешное, во-первых, было полезно, во-вторых, доставляло живое и длительное удовольствие, то есть чтобы оно и за долгий срок не могло наскучить, его предметом должно быть нечто серьезное и важное. Если смешное имеет своим предметом пустяки или, так сказать, само себя, оно... наскучит очень быстро»<sup>2</sup>.

Возможна оперетта о крепостном праве («Холопка») и о супружеских изменах («Летучая мышь»), комедия о войне (например, «Крепкий орешек», «Фанфан-Тюльпан»), о серийных убийствах («Мышьяк и старинные кружева»), о пребывании психически здорового человека в сумасшедшем доме («Странная миссис Сэвидж»), о диких зверях, вырвавшихся из клетки («Полосатый рейс»), об организованной преступности (фильм «Тонкая штучка»), роман П. Г. Вудхауза «Псмит-журналист»), о браке по расчету («Женитьба Бальзаминова»), о похищении ребенка с целью выкупа («Вождь краснокожих») и девушки — для насильственного брака («Кавказская пленница»). Даже меланхоличнейшая фраза «ничто не вечно под луной» стала темой озорного дуэта в «Королеве чардаша» Имре Кальмана (1882-1953).

«Чувство юмора — середина между шутовством и дикарством... Шут считает нужным по всякому поводу смеяться над всем, а дикарь отказывается сам смеяться... и сердится... Человек с чувством юмора — это и тот, кто умеет отпустить меткую шутку, и тот, кто переносит насмешки»<sup>3</sup>.

Человек, не обладающий чувством юмора, может обладать чувством трагического и видеть глубину конфликта там, где большинство ее не видит. Такой человек может быть по-своему прав, как героиня повести В. Ф. Одоевского: «Мне всегда бывало жалко бедной стрекозы и досадно на жестокого муравья. Я уже многим говорила, нельзя ли попросить сочинителя, чтобы он переменял эту басню, но надо мной все смеялись.

— Не мудрено, милая кузина, потому что сочинитель этой басни умер еще до французской революции.

— Что это такое?

Я невольно улыбнулся такому милому невежеству и постарался в коротких словах дать моей собеседнице понятие о сем ужасном происшествии...

— Я этого и ожидала, — сказала она после некоторого молчания... — То, что вы называете французскою революциею, непременно должно было произойти от басни „Стрекоза и Муравей“<sup>4</sup>, — а может — в свою очередь —

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 634.

<sup>2</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. С. 367.

<sup>3</sup> Аристотель. Никомахова этика // Сочинения. Т. 4. М., 1984. С. 323.

<sup>4</sup> Одоевский В. Ф. Косморама// Повести и рассказы. М., 1988. С. 209.

оказаться смешным, как персонаж романа Агаты Кристи «Мужчина в коричневом костюме», который, услышав охотничью байку о том, как негры по ошибке в темноте запрягли в повозку вместе с мулами льва, отчего мулы бежали с невероятной скоростью, «остался бледным и серьезным» и взволнованно спросил: «Кто же их распрягал?»

Подобным характером отличались не только выдуманные персонажи. Перси Биши Шелли (1792-1822) «не любил комедии и не мог понять, как можно осмеивать порок, тогда как он должен быть предметом сожаления. Юмористическое отношение ко злу кажется Шелли дурным и безответственным»<sup>1</sup>. Перед нами неожиданная проблема — **полезно** ли комическое? Шелли считает: «нет» и осуждает комедию. Но можно сказать «нет» и одобрить ее за бесполезность. Антиутилитарный подход может быть применен не только к прекрасному, но и к комическому: «Остроумие есть самоцель, подобно добродетели, любви и искусству»<sup>2</sup>, считал Фридрих Шлегель (1772-1829). Его брат Август занимал компромиссную позицию — польза есть, но она мала: «Урок, который способна преподать комедия, не распространяется на нравственную оценку той или иной цели, но остается в сфере пригодности средств. Это... теория благоразумия, мораль достижения успехов, но не мотивов поведения. Последняя же, которая только и является истинной моралью, по существу своему родственна духу трагедии»<sup>3</sup>. На мой взгляд, все эти ответы интересны лишь своей экзотичностью.

Комическое отношение упрощает конфликты. Поэтому юмористические и особенно сатирические персонажи так однозначны, нелепы, анекдотичны, одним словом. В анекдотах речь постоянно идет о несчастьях, смертях, увечьях, ярки — а мы смеемся. В «Истории одного города» кровь льется рекой — а мы смеемся. Дистанция между нами и нашим упрощенным подобием в юморе и сатире достаточно велика, чтобы мы не сопереживали их (в конечном счете — нашим!) несчастьям. Правда, сатира тем и отличается, что за комическим пластом постоянно виден трагический.

То же относится к «черному юмору» — пожалуй, третьей разновидности комического в искусстве, сквозь которую просвечивает больше, чем трагическое — ужасное. Классический пример — речь мизантропа Тимоны, сохраненная Плутархом: «Есть у меня, господа афиняне, участок земли подле дома, и там растет смоковница, на которой уже немало из моих любезных сограждан повесилось. Так вот, я собираюсь это место застроить и решил всех вас предупредить — на тот случай, если кто желает удавиться: пусть приходит поскорее, пока дерево еще не срублено» и его же автоэпитафия:

<sup>1</sup> Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. М., 1978. С. 156.

<sup>2</sup> Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. С. 178.

<sup>3</sup> Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве. С. 247.

Здесь я лежу, разлучась со своею злосчастной душою.  
Имени вам не узнать. Скорей подыхайте, мерзавцы!<sup>1</sup>

Комическое упрощает; когда говорят, что смех казнит пороки, это лишь половина правды. Вторая половина — смех примиряет с пороками. С осмеянным мирятся. Иначе борьба сводилась бы к осмеянию.

В качестве невеселого примера можно привести эпизод из романа Ромена Роллана (1866-1944) «Кола Брюньон»: герой узнает, что его скульптуры, сделанные по заказу герцога, изуродованы владельцем — просто от скуки, безжалостно и непоправимо. Кола Брюньон в отчаянии, но ничего не может поделать: герцог недосыгаем. Ему остается лишь смех — над собой, над жизнью, над своими иллюзиями и своим бессилием — или самоубийство. И он смеется.

Упрощение не должно быть чрезмерным — тогда смех становится пошлым. Непревзойденное изображение такой пошлости, ныне известной под именем «постмодернистской иронии», дал Эдмон Ростан (1868-1918) в образе Дрозда из пьесы «Шантеклер»:

«ШАНТЕКЛЕР

Ты думал о Заре когда-нибудь?

ДРОЗД

Ода.

ШАНТЕКЛЕР

Что это?

ДРОЗД

Как сказать... Ну, это час, когда

На небе красного пускают в середину.

ШАНТЕКЛЕР

Но что ты говоришь, увидев в час утра

Там, на вершинах гор, волшебное блистанье?

ДРОЗД

Что улыбается во весь свой рот гора»<sup>2</sup>.

Впрочем, пошлость (которую я бы определил как агрессивную заурядность) может появиться не только в комическом, но и в трагическом, и в возвышенном — при так называемом «ложном пафосе». Причина — в неоправданном присвоении банальности статуса возвышенного или трагического. Нет ничего пошлого ни в деревьях, ни в домах, ни в детях; но произносимое с пафосом «каждый человек должен посадить дерево» и т. д. — нестерпимая пошлость.

<sup>1</sup> *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания. Т. III. М., ) 964. С. 268.

<sup>2</sup> *Ростан Э.* Шантеклер // Пьесы. М., 1997. С. 483. Ростан был, пожалуй, самым неприимым среди писателей своего времени сторонником реализма и народности в искусстве, поэтому упрек в салонном декадентстве, брошенный ему Л. Н. Толстым, поражает своей нелепостью. Русский почвенник не узнал почвенника французского, увидев в авторе «Принцессы Грезь» чуть ли не второго Метерлинка.

Пошлость существует в человеческом отношении к миру, субъективно; в мире ей соответствует низменно-комическое, единственно видимое пошляком.

Комическое может быть как изящным = смешным (как правило), так и возвышенным (трагикомическим, героической комедией<sup>1</sup>, вечным образцом которого останется бой Дон-Кихота с мельницами), так и низменным (пошлым).

Жизнь людей *трагикомична* — она состоит из множества конфликтов разной глубины; трагикомично и искусство; выделение чистого комизма и чистого трагизма — весьма большая условность. Об этом писал Н. Гартман: в жизни «нет никакого чистого разделения, в ней все основательно перемешано...», искусство «разделяет то, что находит единым, ибо не понимает, как объединить это», «трагикомические материалы» в искусстве «редки и издавна считаются трудно достижимыми», трагикомизм в искусстве оправдан тем, что «в конце концов такова жизнь, а также потому, что поэт таким образом приблизился к жизни»<sup>2</sup>.

Иногда в эстетике сплетение трагического и комического осознается через введение особой категории *драматического*. Например, Э. Сурио считал, что «драматический конфликт — это противоположность между сходными, равными и одинаковыми по своей природе силами. Поэтому борьба их более неистова и они могут противостоять друг другу.

В трагическом конфликте имеется существенная диспропорция между конфликтующими силами... поэтому исключена всякая надежда, всякая возможность уйти путем конечной победы от гигантской силы, которая находилась в конфликте с трагическим героем»<sup>3</sup>.

Скорее всего, драматическое — обобщенное название для конфликтов, лежащих между двумя — очень условными — полюсами. На мой взгляд, драматизм может быть весел, приближаясь к комизму — когда конфликты, пусть даже серьезные, преодолеваются легко («Свадьба Фигаро»; «В бой идут одни старики»); может быть и печален, приближаясь к трагизму — когда конфликты, пусть даже незначительные, преодолеваются с трудом («Вишневы сад»).

## Идиллическое и ужасное

Обычно рассмотрение конфликтных категорий исчерпывается трагическим и комическим; на мой взгляд, их недостаточно. Необходимо обозначить, с одной стороны, бесконфликтность, с другой — безысходность.

<sup>1</sup> Таков, например, жанр «Сирано де Бержерака» и название пьесы Ф. Брукнера (Т. Таггер, 1891-1958) о жизни и борьбе Жермены де Сталь.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 640-641.

<sup>3</sup> Предвечный Г. П. Французская буржуазная эстетика. С. 82.

Лучшими терминами будут *идиллическое* и *ужасное*. В эстетике они частые, но случайные гости (например, первое — в книге Е. Шимукеа, второе — в учебнике Ю. Борева), заслуживающие, однако, полноправного членства среди ее категорий. Ведь жизнь не сводится к трагедии и комедии.

В жизни нередки и идиллия, и, к несчастью, ужас. Но искусство, на мой взгляд, должно ограничиваться трагическим и комическим; идиллическое и ужасное ему противопоказаны.

Очевидно, идиллическое и ужасное в искусстве вызываются нарушением меры (изящного, комического, героического; возвышенного, низменного и трагического соответственно). «Когда художник... хочет сделать изящное особенно прекрасным и возвышает его так, что оно больше не производит впечатления настоящего или истинного, то изящное... больше не привлекает, потому что не убеждает, а не убеждает потому, что не производит впечатления подлинного» («идеальные» герои и героини романтиков). Возвышенное, замечает Н. Гартман, может смениться «дурной» в гегелевском смысле, скучной бесконечностью, чрезмерным однообразием<sup>1</sup>.

Стоит добавить, что нарушение меры героически-возвышенного ведет к однообразию идиллической героики, к скучному суперменству массовой культуры; меры злого возвышенного — к однообразию ужаса, к другому полюсу массовой культуры — скучному злодейству (суперзлодейству, противостоящему супергеройству: Доктор Но против Джеймса Бонда). К аналогичному явлению ведет и чрезмерность разнообразия, утрата цельности — торжество низменного.

Идилличность присуща жанру мелодрамы: все хорошо или может быть хорошим, но к розовой поверхности автором припилены невеста откуда взявшиеся злодеи, чье зло не имеет корней в идиллической жизни. Социальные конфликты сводятся к личным, к уникальной ситуации, к борьбе с персонифицированным злом.

«Пуля калибра пять пятьдесят шесть, та, что делает зигзаг и вместо того, чтобы выйти вот тут, выходит вот там... ведет себя таким образом потому, что блестящий инженер, вполне мирный человек, истый католик, любящий Моцарта и увлекающийся садоводством, провел немало часов, изучая этот вопрос... А потом, закончив все чертежи, с чистой совестью и сознанием выполненного долга, этот убийца с незапятнанными руками выключил свет над своим проектировочным столом и отправился с семьей в Диснейленд»<sup>2</sup>.

Это подделка под конфликт, непонимание и нежелание искать корни зла. О таких авторах — как правило, хороших стилистах, умеющих видеть красоту природы, но неспособных понять незаживающую рану классовых

<sup>1</sup> Гартман Я. Эстетика. С. 583, 564.

<sup>2</sup> Перес-Реверте А. Территория команчей. М., 2003. С. 65.

антагонизмов — хочется сказать словами Дидро о Франсуа Буше (1703—1770): «У этого художника есть все, кроме правды»<sup>1</sup>.

Для сравнения. В античном полисе во время осады человек отказывается принять помощь, обрекая себя и семью на голод. Почему? «В описываемые времена не было того, что позже стало называться милостыней, то есть бескорыстным подаянием. Всякий, кто вкушал хлеб другого, становился от него зависим. Но вкусивший чужого хлеба в дни голода хотя бы один раз считался „оживленным“ и обязывался вечной благодарностью своему благодетелю. И эта благодарность была не только духовным актом. Это был шаг к порабощению, и закон очень ревниво охранял этот обычай...

Античное рабство было подобно болоту, внушавшему людям постоянный страх. Страшная трясина засосать каждого. Одних она уже проглотила с головой, их называли рабами. Другие погрязли в ней по пояс и считались „связанными обязательствами“ — долговыми, этическими. Третьи еще прыгали с кочки на кочку, надеясь уберечься от горькой участи, не оступиться. Ибо стоит погрузить одну ногу в болото рабства, и оно уже не отпустит...

Вот почему Скимн поспешил отделаться от помощи храма... Никто не собирался поработить семью Скимна. Но, независимо от чувств и намерений отдельных лиц, закон автоматически вступал в силу, и никто не мог отменить его...»<sup>2</sup>

Здесь нет только плохих или только хороших людей. Вина лежит на общественном устройстве, которое своей бесчеловечностью определяет бесчеловечное поведение людей и не дает им выйти из конфликта без урона. Поэтому виден подлинный трагизм жизни, а не его идиллический эрзац.

«Так нехорошо... Так тоже нехорошо»<sup>3</sup>, — неожиданно точно определяет суть трагического конфликта один из персонажей пьесы А. В. Вампилова (1937-1972) «Прошлым летом в Чулимске», эвенк Илья. По этой пьесе Г. Панфиловым снят фильм «Валентина»; отличие трагедии от мелодрамы можно увидеть, сравнив его с другим, тоже широко известным фильмом, носящим схожее название — «Валентин и Валентина» (по одноименной пьесе М. Рощина). Если в первом герои буквально вбиты в тиски обстоятельств и счастливая развязка их отношений невозможна, то во втором (хорошо поставленном и хорошо сыгранном, бесспорно), сюжетный конфликт сводится к отдельным недостаткам отдельных людей, толкая к выводу: *так* нехорошо, а вот так было бы хорошо. Это применимо к любому из приведенных примеров. Вот если бы «блестящий инже-

<sup>1</sup> Дидро Д. Салон 1761 года // Собрание сочинений в Ют. Т. 6. С. 41. На мой взгляд, из классиков мировой литературы это определение может быть во многом отнесено, например, к К. Г. Паустовскому (1892-1968) и Дж. О. Кервуду (1878-1927).

<sup>2</sup> Полууднев В. М. У Понта Эвксинского. Т. 1. Великая Скифия. М., 1991. С. 456.

<sup>3</sup> Вампилова А. Прошлым летом в Чулимске // Избранное. М., 1975. С. 323.

нер, вполне мирный человек, истый католик» не стал конструировать пули со смещенным центром... Но трагизм состоит в том, что тогда он стал бы безработным, и пули создавал бы кто-то другой. Мелодрама обещает бесплатный выход — трагедия называет цену. Грань между *еще* не трагическим и *уже* трагическим *относительна*-, то, что поначалу могло кончиться нетрагически, в какой-то момент становится трагедией. М. Шелер, заметивший эту грань, как и следовало ожидать, абсолютизировал ее: «все разрешимые конфликты нетрагичны по существу»<sup>1</sup>.

Аналогично дело обстоит с ужасным: *так* ужасно, а вообще — нет. «Современные „ужасы“ — это антипод античного страха и сострадания, ведущих к очищению. По своей конструкции современный „ужас“ опирается прежде всего на некоторую внешнюю по отношению к человеку или человечеству угрозу, нередко он носит физиологический характер... В античной трагедии герой испытывает чувство страха не перед внешней угрозой, а перед неизбежностью, которая коренится в сущности человека и его рода»<sup>2</sup>.

Ужас губит искусство. Если «трагедия всегда — *оптимистическая трагедия*, в ней даже смерть служит жизни»<sup>3</sup>, то ужасное безвыходно. «Ужас не имеет дня»<sup>4</sup>, — говорится в романе Чарльза Роберта Мэтьюрина (1782-1824) «Мельмот-скиталец» (1820).

Сравним две картины И. К. Айвазовского (1817-1900) — «Девятый вал» и «Волну». В первой есть трагизм, но есть и надежда; во второй надежды нет, потому что нет неба: кажется, что гибнет не только жалкая лодка, но и весь мир, гибнет без возврата, потерпев окончательное поражение, и некому будет вспомнить погибших. Очевидно, Айвазовский подошел к художественному пределу, возможному для живописи.

Так далеко искусство заходить не имеет права: пока мир жив, ужасное должно знать свое место — вне искусства, и гибель человека не должна заслонять жизнь человечества.

Поэтому и возникает «черный юмор» — оправданная защита человека от ужаса. Он пугает, а мне не страшно — знаменитые слова Л. Н. Толстого о Л. Н. Андрееве (1871-1919) — относятся к любому художнику, нарушившему меру трагичности, отчего нам становится не страшно, а скучно. Мы перестаем воспринимать конфликт всерьез. Например, в постановке К. Макмиллана Тибальд убивает Меркуцию *ударом в спину*. Это превышение меры, тот случай, когда «чересчур» переходит в «недостаточно» — трагизм настолько чрезмерен, что исчезает; это превращение «Ромео и Джульетты» в «Вампuku». Подобных дешевок полны экранизации «Вла-

<sup>1</sup> Шелер М. О феномене трагического. С. 313.

<sup>2</sup> Любимова Т. Б. Трагическое как эстетическая категория. М., 1985. С. 108.

<sup>3</sup> Борее Ю. Б. Эстетика. М., 1988. С. 77.

<sup>4</sup> Цит. по: Ванспов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 93.

стелина Колец», «Имени розы», «Пяти поросят», «Цитадели»... список весьма длинен.

Враждебность идиллии и ужаса искусству очень тонко почувствовал Юм в эссе «О трагедии»: «Если в текст пьесы вводятся сцены, рисующие уют и благоденствие, то они не вызывают чувства большой радости и включаются лишь для разнообразия»; «Бесперывные страдания жалостной добродетели, испытывающей на себе десницу торжествующей тирании и гнет порока, составляют неприятное зрелище, и все опытные драматурги тщательно избегают изображать это... Многие живописцы не очень то удачно выбирали свои сюжеты. Поскольку они преимущественно работали для церквей и монастырей, то они изображали в основном такие сцены ужаса... где нет ничего, кроме пыток, ран, казней и пассивного страдания... Слишком сильная ревность заглушает любовь, слишком большие трудности гасят нашу активность...»<sup>1</sup>

То же находим у Гегеля: «Какими бы простыми... ни были идиллические ситуации... именно эта простота представляет столь малый интерес по своему подлинному содержанию, что не может быть признана истинной основой и почвой идеала... эта домашняя и деревенская атмосфера в чувстве любви или наслаждения чашкой хорошего кофе на вольном воздухе и т. д. очень мало интересны, ибо в таких идиллических сценах из жизни деревенских пасторов и т. п. поэт отвлекается от всякой связи с более глубокими перипетиями... В „Германе и Доротее“ Гёте также сосредотачивается на изображении подобного состояния... однако в качестве фона и атмосферы, в которой развивается идиллия, он открывает перед нами великие интересы революции и собственного отечества и связывает ограниченный сам по себе сюжет со значительнейшими, огромнейшими мировыми событиями»; в трагедии Шиллера «Валленштейн» «против жизни встает смерть, и — невероятно! отвратительно! — смерть побеждает жизнь! Это не трагично, а ужасно! Это разрывает сердце, после этого нельзя встать с облегченной душой!»<sup>2</sup>

Замечу, что в наше время привившиеся в кинокритике термины «чернуха» и «светлуха» так же точно показывают чуждость чрезмерной идиллии и ужаса искусству.

Между тем Фридрих Вильгельм Ницше (1844-1900) считал предметом искусства именно их: в «аполлоническом» («Его око... должно быть солнечно; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почивает на нем») и «дионисическом» («чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений») четко узнаются идиллическое и ужасное. Ху-

<sup>1</sup> Юм Д. О трагедии // Хатчесон Ф., 10м Д., Смит А. Эстетика. С. 352,360.

<sup>2</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 200; Т. 4. С. 505.

дожник может быть либо «аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения»<sup>1</sup>.

Необязательно быть ницшеанцем, чтобы разделять заблуждения Ницше в данном вопросе. Многие деятели искусства мотивируют свою приверженность бесконфликтности и безысходности желанием помочь людям.

Две декларации в пользу этих тупиковых путей: одна из 1920-х, другая из нашего времени.

Говорит амершсанская киноактриса Г. Свенсон: «Все житейские передряги на самом деле завершаются плачевно. Тем не менее я снимаюсь только в тех фильмах, которые показывают, что все оказывается как нельзя лучше в этом лучшем из миров. И не признаю ничего иного, потому что играю не для себя, а для других, в кого хочу вдохнуть надежды, иллюзии, оптимизм»<sup>2</sup>.

Говорит новый руководитель Детского музыкального театра имени Н. И. Сац Г. Исаакян: «Общество стало агрессивным, злым по отношению к ребенку. Да, в советское время оно было фальшивым, но там не было детской проституции, наркотиков в школах. А мы будем ребенку рассказывать, что мир прекрасен и волшебен? Нет. Добро пожаловать в ад!»<sup>3</sup>

Две крайности, две лжи, две половинки нуля. Ложна сама альтернатива — сеять иллюзии или нагнетать ужас; и то, и другое чуждо искусству, для которого равно важны правда и красота, и равно враждебны красота без правды и правда без красоты. Если же выбирать, какая крайность хуже, то — ничто не может быть дальше от искусства, чем копирование грязи; создание фальшивого рая все же содержит в себе возможность подлинного искусства, что доказывается опытом классицизма — дополнить условность правдивостью легче, чем пройти обратный путь.

<sup>1</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 61, 63.

<sup>2</sup> Кино, театр, музыка, живопись в США. М., 1964. С. 73.

<sup>3</sup> Время пионеров прошло. Интервью с Г. Исаакяном // Независимая газета. 2010. 22 июля.

## Глава 3

# Эстетическое в искусстве и антиискусстве

### Сущность и назначение искусства

Слово «искусство» имеет два значения: деятельность и ее результат. Первое — сущность, второе — проявление сущности, для которого лучше использовать термин «произведения искусства» или «художественные произведения», т. к. в русском языке прилагательное от слова «искусство» — «художественный» (слова «художество» и «искусственный» неприменимы).

Искусство как деятельность направлено на поиск и воспроизведение (отражение, отображение) существующего в мире совершенства, иначе говоря — на создание красоты. Разумеется, несовершенное тоже является предметом искусства — в совершенном изображении. «Совершенство в произведении изящных искусств измеряется не степенью прекрасного, а степенью совершенства в подражании природе»<sup>1</sup>.

Классификаций искусств по различным основаниям создано столь много, что их количество сопоставимо лишь со скукой, которую они вызывают. Поэтому я буду пользоваться самой простой, впервые применённой, очевидно, в начале XIX века Вильгельмом Трауготом Кругом (1770-1842).

Искусства делятся на *чистые*, не имеющие утилитарного применения — литература, изобразительное искусство, музыка и театр (теперь включая кино, «новую ветвь, привитую к могучему тысячелетнему стволу театра»<sup>2</sup>) — и *прикладные*, создающие не просто произведения искусства, а утилитарно полезные объекты, обладающие эстетической ценностью — архитектура и все виды декоративно-прикладного искусства. В. Круг «установил, что данная дихотомия имеет место не только в сфере пластических искусств (как полагают, между прочим, даже многие современные теоретики), но и во всех прочих, т. к. „эстетическая способность человеческого духа действует повсюду“»<sup>3</sup> и относил к прикладным, например, ораторское искусство, фехтование и верховую езду (два последних, думаю, излишне); в этот список явно просится военный парад как прикладное те-

<sup>1</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. С. 312.

<sup>2</sup> Жуве Л. Мысли о театре. М., 1960. С. 109. Луи Жуве (1887-1953) — французский актер и режиссер.

<sup>3</sup> Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 54.

атральное искусство. Цель прикладных искусств, по определению М. С. Кагана, в том, что «вызывая у человека определенный строй мыслей и чувств, эти искусства (вернее, их образы. — Г. 3.) *помогают* людям органично и *эффективно действовать* в той или иной обстановке»<sup>1</sup>. Потому-то, замечу, никто никогда не построит *прекрасного* офисно-торгового небоскреба — как и прекрасной тюрьмы — хотя может построить *возвышенный*.

В дальнейшем речь будет идти о чистых искусствах. Лучших и худших среди них нет — они различны по способу отражения мира (точнее — его эстетических свойств), по *знакам*, которыми пользуются. Образ Гамлета может быть передан словами, звуками, красками, линиями обработанного камня, движениями танцора, поведением артиста.

Культ какого-либо одного искусства и третирование остальных обычно опирается на отрицание знаковой природы избранного искусства: считается, что оно представляет собой идею без материального носителя.

Так у А. Шопенгауэра трактуется музыка: она «тем отличается от всех прочих искусств, что она не есть отражение явления... но есть непосредственно отражение самой воли»<sup>2</sup> (материальный мир и музыка — два равноценных проявления Воли; все прочие искусства — отражение идей, в которых проявляется Воля).

Схожим путем Дж. Р. Р. Толкиен абсолютизирует слово, обвиняя живопись и особенно театр в использовании «поддельной волшебной палочки»: «зритель видит и слышит *воображаемых героев воображаемого рассказа*»<sup>3</sup>, то есть образы материализованы. «Литература же воздействует не на зрительный центр мозга, а прямо на сознание»<sup>4</sup>. Но это не верно. Слово, написанное или произнесенное — тоже материальный носитель мысли, со своими плюсами (большой простор фангазии читателя) и минусами (меньшая конкретность образа). Слепец или неграмотный не прочтет, глухой не услышит. «Ибо не минуя слово, но только через его данность смотрим мы внутрь являющейся жизни»<sup>5</sup>.

И даже об архитектуре Готфрид Земпер (1803-1879) писал, что она «является в полном смысле искусством творческих изобретений, поскольку в природе для архитектурных форм нет готовых образцов: архитектурные формы являются результатом свободного творчества рассудка и фантазии. Учитывая сказанное, можно было бы считать архитектуру самым свободным изо всех изобразительных искусств, если бы она не была обусловлена общими законами природы...»<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Каган М. С. О прикладном искусстве. Л., 1961. С. 79.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 358.

<sup>3</sup> Галкин Дж. Р. Р. О волшебных сказках // Толкин Дж. Р. Р. Приключения Тома Комбадила и другие истории. СПб., 1994. С. 415.

<sup>4</sup> Там же. С. 445.

<sup>5</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 155.

<sup>6</sup> Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970. С. 163.

Контакт с чужим сознанием, в том числе с созданными им образами искусства, всегда идет через материальный мир и никогда — напрямую. Попытки прямого контакта сознаний утопичны, хотя привлекали и будут привлекать энтузиастов. При этом происходит смешение понятий материального и идеального. Так, даже знаменитый изобретатель Л. С. Термен (1896-1993), создатель «терменвокса» и многих других технических новинок, вынашивал мысль, о «создании такого электромзыкального инструмента, которым человек мог бы управлять так же, как гипнотизер мысленно управляет идеальным перцепиентом, т. е. не только движением рук и тела, но и взглядом, целенаправленным волевым изъяснением»<sup>1</sup>. Взгляд — тоже материальный носитель мысли, а не «волевое изъяснение»; инструмент, управляемый взглядом, ничуть не ближе к мысли, чем инструмент, управляемый руками.

Жалобами на разъединенность душ и неадекватность восприятия переполнена мировая литература:

Присуждены мы к вечной келье,  
И в наше тусклое окно  
Чужое горе и веселье  
Так дьявольски искажено...  
Напрасно дух о свод железный  
Стучится крыльями, скользя.  
Ом вечно здесь, над той же бездной:  
Упасть в соседнюю — нельзя!<sup>2</sup>

В. Татаркевич принижает живопись до уровня материального носителя, чтобы возвысить литературу, не сводимую к носителю: «На картине Моне видны берега Сены. Это ее содержание, но это содержание находится в картине, а не вне ее... Содержание романа вне того, что видит читатель, вне напечатанной страницы, зато содержание картины зритель рассматривает в изображении»<sup>3</sup>. То есть картина только материальна, это предмет, а не образ; литература — нет, это не только предмет, но и образ.

Но сводить картину к тому, что видит зритель, нелепо. Дело в том, что у слова «содержание» два значения. В одном случае речь идет о соотношении искусства и действительности. Тогда содержанием (возможно, лучше использовать слово «предмет») искусства является действительность; если употреблять слово «содержание» в этом значении, то содержание (предмет) находится вне картины и вне книги как материальных вещей (в одном случае — холст и краски, в другом — «напечатанная стра-

<sup>1</sup> Денисов Э. В. Музыка и машины // Художественное и научное творчество. Сборник статей под ред. Б. С. Мейлаха. М., 1972. С. 294.

<sup>2</sup> Брюсов В. Я. Одиночество // Сочинения в 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 145.

<sup>3</sup> Татаркевич В. История шести понятий. С. 245.

ница»). На картине Репина нет Ивана Грозного, как нет его на напечатанной странице.

Если же употреблять слово «содержание» в другом значении — как уже отраженную действительность внутри произведения, как *образ*, то содержание есть и в книге, и в картине. В напечатанной странице трагедии «Смерть Иоанна Грозного» образ Ивана Грозного есть так же, как есть на картине. Вернее, он существует через эти материальные носители. Странно, что В. Татаркевич спутал два значения одного слова. Думаю, что эта наивность у столь рафинированного автора — поддельная, и причина ее — стремление оправдать абстрактную антиживопись, бессодержательную во втором значении (безобразную и оттого безобразную), сведя содержание всей живописи к тому, что видит зритель (хоть берега Сены, хоть черный квадрат).

Каково **назначение** искусства? Наверное, с тех пор, как Квинт Гораций Флакк (65-8 гг. до н. э.) написал:

Либо на пользу людей наставлять, либо радость нести им,  
Либо совместно к тому и другому стремятся поэты<sup>1</sup>,

не прекращается спор: искусство учит или развлекает? И в том, и в другом ответе есть относительная истина, но при ее абсолютизации выходит нечто странное.

Учит (помогает людям познать мир и самих себя, стать нравственнее, приобрести навыки, необходимые в жизни)? Как правило, речь шла о воспитательном (красота служит добру) или о познавательном (красота служит истине) воздействии искусства. В первом случае искусство конкурирует с религией, либо подчиняясь ей, либо заменяя ее; во втором (начиная с XIX века) — вступает в те же отношения с наукой.

Итак, искусство не самоцельно, его цель — **воспитание**. Так считают моралисты, начиная с Платона: «боги из сос традания к человеческому роду, рожденному для трудов... даровали Муз, Аполлона, их предводителя... чтобы можно было исправлять недостатки воспитания...»<sup>2</sup>

Резче всех выразился, очевидно, основоположник анархизма Пьер Жозеф Прудон (1809-1865): «Мы требуем от них (художников. — Г. З.) не их личных впечатлений, а своих; они не для себя рисуют, поют и играют, а для нас»<sup>3</sup>.

Моралистам в приступе самоуничужения склонны вторить многие художники.

«Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, — объясняет Пьер Корнель (1606-1684) действие трагедии, — приводит нас

<sup>1</sup> Гораций. Послание к Пизонам об искусстве и поэзии // Римская литература. М., 1939. С. 213.

<sup>2</sup> Платон. Законы // Собрание сочинений. Т. 4. М., 1994. С. 101.

<sup>3</sup> Прудон П. Ж Искусство, его основание и общественное назначение. СПб., 1895. С- 142.

к боязни такого же несчастья для нас самих; страх — к желанию избежать этого несчастья; желание — к очищению, к обузданию, к исправлению и даже искоренению в нас страсти...»<sup>1</sup> «Сострадание вызывают у нас персонажи, а ужас мы ощущаем за себя самих»<sup>2</sup>, — соглашается Г. Хоум.

«Искусство, если мы хотим его числить среди великих ценностей жизни, должно учить смирению, терпимости, мудрости и великодушию. Ценность искусства — не красота, а правильные поступки»<sup>3</sup>.

«Искусство, литература, музыка — разве не готовят они нас к тому, пусть далекому, времени, когда мы, наконец, вырастем?»<sup>4</sup> И что же мы будем делать тогда? Неужели искусство — признак человеческого несовершенства, а жизнь без искусства стоит того, чтобы к ней готовиться?

Уильям Сомерсет Моэм (1874-1965) и Джером Клапка Джером (1859-1927) говорят об интеллектуальном воздействии искусства, о формировании характера; Ж.-Б. Дюбо и Л. Н. Толстой требуют гораздо меньшего — передачи эмоций.

«Главная цель Поэзии и Живописи состоит в том, чтобы растрогать нас»<sup>5</sup>;

*«Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».*

Изгнав из искусства «все путающее» понятие красоты, Толстой вынужден был придти к этой странной формулировке; но *отличить искусство от неискусства* таким образом невозможно.

«Если мы сравним по заразительности обыкновенный крик ужаса и сильнейший роман или трагедию, то произведение искусства не выдержит этого сравнения»<sup>7</sup>, отмечал Л. С. Выготский. То же пишет А. Н. Веселовский: «всякий аффект повышает выражение, но не всякое словесное выражение аффекта есть непременно поэзия. Граф Лев Толстой не принял во внимание очевидности этого факта, когда главным свойством искусства признал „заражение" других тем чувством, которое испытал сам художник... При чем тут искусство? Искренность и сила аффекта всегда заразительны и вне художественного их выражения»<sup>8</sup>.

В наше время это подтверждается опытом антиискусства: печально известный представитель рода человеческого О. Кулик «засовывает в клетки мониторы, в которых его собственная голова рычит и скалит зубы, —

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 218.

<sup>2</sup> Хоум Г. Основания критики. С. 486.

<sup>3</sup> Моэм У. С. Подводя итоги // Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. М., 1994. С. 442.

<sup>4</sup> Джером Дж. К. Пол Келвер // Избранные произведения. СПб., 1993. С. 284.

<sup>5</sup> Дюбо Ж. Б. Критические размышления о поэзии и живописи. С. 431.

<sup>6</sup> Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 80.

<sup>7</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. С. 270.

<sup>8</sup> Веселовский А. И. Историческая поэтика. С. 355.

и знаете, *дрожь берет*. Или голый, на четвереньках, взглядом соревнуется с десятком сторожевых псов... один пес просто отвернулся, как будто ему стыдно... поверьте — *впечатляет* (выделено мной. — Г. З.)»<sup>1</sup>.

Также трудно понять, зачем нужно заражать других лтодей своими эмоциями. Толстой считал, что так можно сделать их лучше, но, как видим, более верный ответ — так можно сделать свой кошелек толще. За эту «дрожь» люди платят немалые деньги.

«Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства»<sup>2</sup>. Чудо искусства, пишет Л. С. Выготский, должно напоминать не безотрадное чудо насыщения тысячи человек пятью хлебами, а иное — превращение воды в вино. Содержание искусства — это то, что оно отражает, то есть *эстетическое в мире*, а не просто наши эмоции по поводу мира. Между тем определение искусства как передачи эмоций с помощью знаков весьма распространенное заблуждение. Например: «сугь подлинного искусства состоит в передаче мыслей и чувств (эмоций) от одного человека другим людям»<sup>3</sup>. Это результат, но не суть и не специфика искусства: передать мысли и эмоции можно, не прибегая к художественному творчеству.

Другой вариант полезности — искусство как **познание**. В античности этот взгляд можно найти у Клеанфа из Ассоса (ок. 331 — ок. 233 до н. э.): «философское рассуждение хоть и способно в достаточной степени открыть вещи божественные и человеческие, но совсем не имеет собственных выразительных средств для описания божественного величия; а метры, мелодии и ритмы лучше всего достигают истины созерцания божественных вещей»<sup>4</sup>.

Прикладной характер искусства отставив позитивизм (Конт, Спенсер, Тэн, Гюйо), видя в нем средство установления социальной стабильности, инструмент внедрения идей элиты в умы масс, живущих эмоциями («сказав мало — внушить много», по выражению Спенсера). Поскольку элита мыслит научно, тем самым искусство становится служанкой науки; его цель — не воспитание, а обучение.

«Для познания есть два пути: первый — путь науки: открывая с помощью ее причины и основные законы, человек выражает их в точных формулах и отвлеченных терминах; второй — путь искусства, с помощью которого художник выражает эти причины и законы уже не в сухих определениях, недоступных толпе и понятных лишь немногим специалистам, а

<sup>1</sup> Метелица К. Надувательство как искусство // Независимая газета. 2007. 5 июля.

<sup>2</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. С. 272.

<sup>3</sup> Социальная философия. Учебный словарь. Под ред. И. А. Гобозова. М., 2008. С. 106.

<sup>4</sup> Фрагменты ранних стоиков. Т. 1. М., 1998. С. 170.

в осязательной форме, обращаясь не только к разуму, но и к чувствам, к сердцу самого обыкновенного человека»<sup>1</sup>.

В России эти взгляды (только с оппозиционной, «дестабилизирующей», точки зрения) разделяли и пропагандировали, например,

Д. И. Писарев (1840-1868): «Писатели составляют своими произведениями живую связь между передовыми мыслителями и полуобразованной толпой... Они — популяризаторы разумных идей по части психологии и физиологии общества...»<sup>2</sup>;

Н. Г. Чернышевский: «Искусство только напоминает нам своими произведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать»<sup>3</sup>.

Затем традиция была продолжена многими околomarксистскими авторами:

А. А. Богданов (Малиновский, 1873-1928): искусство — «орудие социальной организации людей», «организационный опыт тысячелетий, кристаллизованный в художественной форме», «наука жизни в образах»<sup>4</sup>;

Лукач: «Искусство выполняет здесь двоякую задачу: с одной стороны, достойное воспоминания фиксируется художественным образом... Фиксированный таким образом предмет может исчезнуть из памяти отдельных людей, в памяти же человечества он... сохраняется. С другой стороны, все достойное воспоминания вливается в эту память, как то, что... углубляет наше понимание человека...»<sup>5</sup> Искусство — мемуары человечества, архив опыта, представленный в наглядной форме. Если в обыденной жизни, пишет Лукач, мы пользуемся шаблонными представлениями, не задумываясь над сущностью вещей, то «истинное искусство — целительный разрыв с подобными привычками»<sup>6</sup>;

Мукаржовский: «В функциональном плане его (искусства. — Г. З.) задача — освободить человеческую способность к первооткрывательству от схем влияния, которыми ее окутывает жизненная практика»<sup>7</sup>.

Разумеется, искусство — всегда свежий взгляд и всегда напоминание, но всякий ли свежий взгляд и всякое ли напоминание — искусство?

Пока что мы слышали голоса философов; речь шла об искусстве как «недонауке», но столь же убедительно — увидеть в нем «сверхнауку». Так и случается, когда начинают говорить художники. «Наука лишь вносит

<sup>1</sup> Тэн И. Философия искусства. М., 1933. С. 27.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. С. 384.

<sup>3</sup> Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. С. 172.

<sup>4</sup> Богданов А. Пролетариат и искусство // Критика 1917-1932 гг. С. 14.

<sup>5</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 2. С. 151.

<sup>6</sup> Там же. С. 150.

<sup>7</sup> Мукаржовский Я. Искусство // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 329.

порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнавание, но не познание, — писал В. Я. Брюсов (1873-1924). — Но мы не замкнуты безнадежно в этой „голубой тюрьме“ — пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений... Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения...»<sup>1</sup>

Ошибка у всех авторов одна — *из определения искусства изъято понятие красоты*. Поэтому они и не могут отделить искусство от педагогики, экстаза, науки или надувательства. Лугач прямо отказывается решать проблему сущности красоты, ссылаясь на «непреодолимую расплывчатость и многозначность», и солидаризируется с позицией Чернышевского об «общееинтересном» (неужели это понятие яснее?) как содержанию искусства, элементами которого якобы служат прекрасное, трагическое и т. д.<sup>2</sup>

Если мы полностью встанем на рассмотренную позицию, то придется признать искусство разновидностью пропаганды, причем мало эффективной: школа, СМИ, церковь и реклама выполняют пропагандистские задачи куда лучше.

«Разве до возникновения драматических представлений не уважали людей добродетельных и не ненавидели злых? — возмущался Жан-Жак Руссо (1712-1778). Можно ли утверждать, что простой рассказ об их злодеяниях вызвал бы в нас меньшее отвращение, чем те краски, которыми он (автор. — Г. З.) их живописует?»<sup>3</sup>

«Если бы кто-нибудь был в состоянии творить... и подлинник, и его подобие, — думаешь ли ты, что такой человек старательно стал бы делать одни подобию и считал бы это лучшим и самым главным в своей жизни?» — спрашивал Платон и торжествующе отвечал: «Так не установим ли мы, что все поэты, начиная с Гомера, воспроизводят лишь призраки добродетели и всего остального, что служит предметом их творчества...»<sup>4</sup>

Да и ответов на вопрос, какие поступки правильные и чему нужно учить людей, весьма много. Популяризация науки «в осязательной форме» сталкивается с тем же препятствием. Если цель искусства — только познание, оно становится ненужным. «Есть какое-то ребячество в том, чтобы стеснять свой язык единственно для услаждения слуха, и притом до такой степени, что часто говоришь меньше, чем хотел бы сказать, а порою и нечто совсем другое»<sup>5</sup>, весьма логично рассудил Бернар Фонтенель (1657-1757).

<sup>1</sup> Брюсов В. Я. Ключи тайн // Сочинения в 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 86.

<sup>2</sup> Лугач Д. Свообразие эстетического. Т. 4. С. 185.

<sup>3</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 398.

<sup>4</sup> Платон. Государство // Собрание сочинений. Т. 3. М., 1994. С. 394—396.

<sup>5</sup> Спор о древних и новых. М., 1985. С. 25.

В конце концов нам придется согласиться с математиком из анекдота, который, прослушав оперу «Кармен», спросил: «Ну и что это доказывает?» Впрочем, зачем вспоминать анекдот, когда был на свете печальной памяти ЛЕФ 1920-х.

«Художник, пропагандируя идеи, ничего не доказывает; он только убеждает. Значит, его труд или бесполезен (если истинность идеи может быть доказана), или вреден (если идея ложна)»<sup>1</sup>. Далее мы придем к Платону и Кампанелле, оставившим в своих Государствах только то искусство, которое учило истине и правильным поступкам в их понимании («недостойн имени поэта тот, кто занимается ложными вымыслами»<sup>2</sup>) и к Руссо, желавшему заменить театр спортивными состязаниями.

Вершина утилитарного подхода — искусство как способ достижения практических результатов окольным путем: не просто обучение, а тренировка перед достижением тех целей, к которым по-настоящему стремятся взрослые, солидные люди. Эту мысль со всей возможной серьезностью проводил фрейдизм.

По словам Фрейда, художник «не единственный, кто живет в фантазии, вспомогательный мир фантазии санкционируется общим человеческим одобрением... но он обладает непостижимой способностью формировать свой частный материал до тех пор, пока не выразит правильно идеи своей фантазии; и затем он знает, как сопроводить рефлексию своей воображаемой жизни столь сильным потоком удовольствия, что, по крайней мере на момент, подавленность перевешивается и рассеивается им. Если он может все это сделать, он открывает для других обратный путь к поддержке и утешению их собственными бессознательными источниками удовольствия и таким образом пожинает благодарность и восторг. После этого благодаря своей фантазии он добивается того, чем до этого мог обладать в фантазии: почести, власти и любви женщин»<sup>3</sup>.

Общественное значение художника Г. Рид видит в «способности материализовать инстинктивную жизнь наиболее глубоких уровней психики»<sup>4</sup>. Зачем? Смотри выше.

То же (с заменой индивидуального на коллективное) утверждает Кодзулл: «поэзия — это средство приспособления человека к окружающей действительности»<sup>5</sup>. Характерный пример того, как здравая мысль, став шаблоном, превращается в свою противоположность: попытка объяснить происхождение поэзии земными причинами становится растворением поэзии в земных причинах. Дух захватывает от неприспособленности непо-

<sup>1</sup> Брик О. М. Художник и Коммуна // Критика 1917-1932 гг. С. 304.

<sup>2</sup> Кампанелла Т. Город Солнца. М., 1954. С. 107.

<sup>3</sup> Цит. по: Рид Г. Искусство и бессознательное // Современная книга по эстетике. С. 198.

<sup>4</sup> Там же. С. 206.

<sup>5</sup> Кодзулл К. Иллюзия и действительность. С. 275.

этот!»: «культуры, у которых было искусство, оказались живучее и заменили те, у которых искусства не было, потому что искусство приспособливает психику человека к окружающей действительности и, следовательно, является одним из условий развития общества... Взяв предмет из окружающей нас действительности и изменив его, искусство делает этот предмет непохожим на объект внешней действительности, но гармонирующим генотипу. Искусство подгоняет внешний мир под требования инстинктов генотипа. Но так как инстинктивный генотип — воплощение неконтролируемых произвольных желаний, следовательно, искусство приспособливает внешний мир к нашим внутренним желаниям»<sup>1</sup>. Не знаешь, чему больше удивиться — тому ли, что у животных нет искусства, хотя из сказанного выше следует его неизбежность, или тому, что у людей приспособление психики к жизни оказывается подгонкой внешнего мира под наши желания, что издавна считалось признаком психической болезни. Или тому, что условием развития общества являются *неконтролируемые им произвольные желания*.

Фрейдизм в принципе не отличает произведение искусства от фантазий больного (или здорового — для Фрейда нет разницы, «здоровые не могут нам сказать ничего такого, чего бы мы не знали от больных») человека, а искусство как деятельность — от терапии. Искусство не исчезнет лишь потому, что желания человека (или животного для Фрейда и тут нет разницы) вечно подавлены культурой и не могут быть исполнены до конца. Искусство «дает эрзац удовлетворения, компенсирующий древнейшие, до сих пор глубочайшим образом переживаемые культурные запреты и тем самым как ничто другое примиряет с принесенными им (запретам. — Г. З.) жертвами»<sup>2</sup>. Искусство как полезный самообман больного животного, без которого ему не выжить в чуждом мире — последнее слово психоанализа. Лучше пусть люди фантазируют, чем едят своих отцов. И это уже напоминает не обучение перед жизнью, а игру в жизнь.

Тогда, может быть, искусство **развлекает**? «Эстетическое творческое побуждение незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье, радостное царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением как в физическом, так и моральном смысле»<sup>3</sup>.

«Деятельность, называемая игрой, — вторит Шиллеру Спенсер, — имеет с эстетической деятельностью одну общую черту: ни та, ни другая не помогают непосредственно процессам, служащим для поддержания

<sup>1</sup> *КодуэтК.* Иллюзия и действительность. С. 333.

<sup>2</sup> *Фрейд З.* Будущее одной иллюзии // Сумерки богов. М., 1989. С. 103.

<sup>3</sup> *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека. С. 355.

жизни»<sup>1</sup>. (Это противоречит позитивистскому взгляду на искусство как пропаганду, но Спенсер не замечает противоречия).

И так, игра как антипод реальности? И такие смиренные мысли посещали творцов, например, Готфрида Земпера: «Искусство преследует ту же цель, что и религия — избавление от жизненных неурядиц, забвение земных страданий и борьбы...»<sup>2</sup> или Уильяма Морриса (1834-1898): «Цель искусства — увеличивать счастье людей, наполняя их досуг красотой и интересом к жизни, не давая им уставать даже от отдыха, утверждая в них надежду и вызывая физическое наслаждение от самого труда. Короче говоря, цель искусства — сделать труд счастливым, а отдых плодотворным»<sup>3</sup>. Разумеется, да, но неужели это — все?

При желании можно совместить обе функции и связать искусство и с наукой, и с религией. «Назначение поэзии — не только приготовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли возведенное ею здание, — писал А. А. Погребня (1835-1891). — В этом заключается давно замеченное сходство поэзии и философии. Но философия доступна немногим; ее тяжеловесный ход не внушает доверия чувству недовольства одностороннею отрывочностью жизни и слишком медленно исцеляет происходящие отсюда нравственные страдания. В этих случаях выручает человека искусство, особенно поэзия и первоначально тесно связанная с нею религия»<sup>4</sup>.

А вот апофеоз смирения, достигнутый Карелом Чапек (1890-1938): «Я смотрю на искусство как на возможность развлечься или, если угодно, утешиться»<sup>5</sup>. Как мало человечности в этой мнимо человеческой декларации — и как много желаний ничего не менять!

Подобными перлами отмечены и взгляды лефовцев. «Будущий читатель... не станет искать в романах и рассказах „прямого ответа на проклятые вопросы“. Литература для него займет ее подлинное место: не поучения, не обличения, а только и исключительно развлечения. Качественно ничем не отличающегося от всякого другого развлечения... Не чтения — с трепетом душевным и благоговением — будет искать новый читатель, а занятого, дающего отдых читателя...

Подлинный потребитель театра имеет лишь один подход к театру: как к отдыху после трудового дня — и предъявляет лишь одно требование к нему — развлекать, а не утомлять, причем ему глубоко безразлично, как это развлечение осуществляется...

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 880.

<sup>2</sup> Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970. С. 194.

<sup>3</sup> Моррис У. Цели искусства // Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973. С. 61.

<sup>4</sup> Погребня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 195.

<sup>5</sup> Чапек К. Пролетарское искусство // Чапек К. Письма из будущего. СПб., 2005. С. 386.

Да, все это будет гораздо проще. Но здоровее. Меньше издержек производства и больше общедоступных результатов. Дешевле, но общественно полезнее»<sup>1</sup>. Страннее всего, что ЛЕФ — это Левый фронт. Думаю, авторы таких инструкций по разведению пошляков были бы удовлетворены современной массовой культурой капитализма, которому они якобы искали альтернативу.

Как развлечение, как средство от усталости, как удовольствие искусство тоже мало эффективно: есть удовольствия куда более острые, есть развлечения куда более доступные. И вообще, тогда выбор между поэзией и игрой в крестики-нолики вполне оправдан, как выбор между двумя видами развлечений. Так и считал Иеремия Бснтам (1748-1832): «Если игра пушпин доставляет вам столько же удовольствия, сколько и поэзия, то игра пушпин ничуть не хуже поэзии»<sup>2</sup>. В нелепейшую ситуацию попал, не учтя это обстоятельство, Ролан Барт (1915-1980). Утверждая, что цель текста — удовольствие, более того, «удовольствие гарантирует истинность текста», он недовольно констатирует: «каждый второй француз ничего не читает: половина Франции лишена (сама себя лишает) возможности получать удовольствие от текста. Однако все сетования по поводу этого национального бедствия являются выражением только одной точки зрения, гуманистической — как, словно, бойкотирова книгу, французы отвергают лишь некое моральное благо...»<sup>3</sup> Но гедонизм не терпит предписаний. Легкомыслие нельзя проповедывать с серьезным видом. Его вообще нельзя проповедывать. Половина Франции могла бы ответить Барту: месье, у нас другие удовольствия!

И потом — разве воздействие красоты на человека сродни отдыху? Нет, она тревожит, мучает недостижимостью, мешает жить прежней жизнью. Красота уводит от обыденности, как Сильфида, она губительна, как Венера Илльская в новелле Мериме. Поэтому красота как часто вызывает ненависть у людей: она несовместима с той жизнью, которую они ведут.

Так, в рассказе А. П. Ладинского (1896-1961) «Гренада» герой видит во сне прекрасный город, названный им Гренадой, но попытка рассказать знакомым о приснившейся красоте приводит к отчуждению и неприязни. «Ясно было, что они обиделись, но почему — я никак не мог понять»<sup>4</sup>.

«Есть песни до того волшебные, что ими нарушается порядок... Хороший певец лучших своих песен не поет друзьям, людям, которых любит. Эти песни вносят в жизнь разлад. Хороший певец не может не петь, у него всегда на душе песня; если ему не петь — мысли у него путаются, в груди томит, все что-то не клеится; запоет — растревожит духов»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Левидов М.* Организованное упрощение культуры // Критика 1917-1932 гг. С. 332-333.

<sup>2</sup> Цит. по: *Данэм Б.* Мыслители и казначеи. С. 361.

<sup>3</sup> *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 500.

<sup>4</sup> *Ладинский А. П.* Гренада // Ладинский Анг. XV легион. М., 1994. С. 490.

<sup>5</sup> *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 334.

Часто встречается и сюжет о человеке, волшебным образом получившем красоту, которая ему не нужна и от которой он рад отделаться: «Красавчик» Марселя Эме, «Марсианское зелье» Кира Булычёва и самый жуткий вариант — волшебным образом полученное уродство, которое в жизни необходимо — «Амалия» Б. А. Садовского.

Есть доля истины в горьких словах Мюэма: «Прекрасное — это тупик. Это горная вершина, достигнув которой дальше идти некуда»<sup>1</sup>.

Неполнота обоих ответов побуждает к радикальной постановке вопроса: соотносить *искусство* не с какой-то одной функцией жизни людей, а с *жизнью* как таковой. Либо они радикально противоположны (искусство вне жизни и бесцельно) либо совпадают (цель искусства — стать жизнью). К этим крайностям, обем сразу и бессистемно, пришел романтизм, впервые в истории поставивший художника выше всех людей, а искусство выше всех людских дел. «Чем люди являются среди прочих творений земли, тем являются художники по отношению к людям»<sup>2</sup>, — считал Фридрих Шлегель. Такую форму приняло у романтиков неприятие буржуазного отнесения искусства к сфере услуг.

Значит, **у искусства нет цели** (возможно лишь искусство для искусства)? И в этом ответе есть зерно истины. Искусство не может не стремиться к собственному совершенству.

«Искать в искусстве иной пользы, кроме выражения прекрасного, значит выказывать ограниченность ума»<sup>3</sup>, — решительно объявил Теофиль Готье (1811-1872). Верно, но и на этом пути можно зайти слишком далеко.

«Искусство не выражает ничего, кроме самого себя»<sup>4</sup>, — это уже Оскар Уайльд. Однако он не смог (и никто не сможет) провести эту мысль последовательно. Для людей XIX века, продолжает он, «достойным предметом искусства может стать любой век, кроме нашего собственного»<sup>5</sup>. Но это уже совершенно другая мысль: это признание зависимости искусства от жизни.

Век пошел, и художник, «отказавшись его изображать, тем самым рабоблачает его»<sup>6</sup>, как великолепно определил позицию романтика современный литературовед. Однако другой век он может изобразить.

И уж совсем нелогично утверждение Уайльда: «если мы хотим понять народ, исходя из созданного им искусства, то лучше обратиться к архитек-

<sup>1</sup> *Мюэм У. С.* Пирог и пиво, или Скелет в шкафу // Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. М., 1991. С. 268.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 250.

<sup>3</sup> Там же. С. 679.

<sup>4</sup> *Уайльд О.* Упадок лжи. С. 244.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> *Кочелов С. Л.* Жанровая природа «Повелителя Колец» Дж. Р. Р. Толкина // Проблемы метода и жанра в зарубежной художественной литературе. М., 1981. С. 89.

туре или музыке»<sup>1</sup>. Одно из двух: или искусство не выражает ничего, кроме самого себя, тогда архитектура и музыка, выражающие дух народа — не искусство, или любое искусство может воспроизвести реальность.

Изоляция от мира гибельна для любого человека; тем более она гибельна для художника, когда искусство для искусства неизбежно становится искусством для автора (даже не узкого круга единомышленников, потому что тогда художника можно заподозрить в поучении или развлечении).

Но тогда — **искусство преобразует мир** (поглощает жизнь и само поглощается жизнью)? Пигмалион создает не статую — это полдела — он создает живую Галатею. Так считали, забыв смирение, только что цитированные авторы.

«Цель искусства, — продолжает У. Моррис, — снять проклятие с труда»<sup>2</sup>. Но освобождение труда — дело политической борьбы, а не искусства.

«Общество, — обещает О. Уайльд, — рано или поздно должно вернуться под опеку своего бывшего лидера, каковым является просвещенный и покоряющий смелостью фантазии лжец»<sup>3</sup> (то есть — но Уайльду — художник).

Прибавлю к ним Шелли: «Поэты... являются не только творцами языка и музыки, танца и архитектуры, скульптуры и живописи; они — создатели законов, основатели общества...»<sup>4</sup> и Рихарда Вагнера (1813-1883): «В этой грядущей жизни художественное произведение будет тем, чем оно теперь только хочет, но не может быть, а жизнь эта будет... той, какой она может быть. Она будет такой потому, что воспримет в себя истинное художественное произведение!»<sup>5</sup>

Схожие мысли можно найти у представителей русской религиозной философии конца XIX — начала XX веков, например, у символистов или у Н. А. Бердяева (1874-1948) в работе «Смысл творчества» (1916). Единственно возможным завершением этой тенденции является советское «производственничество» 1920-х годов, требовавшее замены искусства производством вещей: «искусство — поскольку оно мыслится нами как временная, впредь до полного растворения в жизни, своеобразная, построенная на эмоции деятельность — *есть производство нужных классу и человечеству ценностей (вещей)*»; «От беспредметной живописи дальнейший шаг — к чистой изобразительной „беспредметности“<sup>44</sup> — к *творчеству предметов...*»<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Уайльд О. Упадок лжи. С. 240.

<sup>2</sup> Моррис У. Цели искусства. С. 69.

<sup>3</sup> Уайльд О. Упадок лжи. С. 231.

<sup>4</sup> Шелли П. Б. Защита Поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 327.

<sup>5</sup> Вагнер Р. Опера и драма // Избранные работы. М., 1978. С. 493.

<sup>6</sup> Чужак Н. Под знаком жизнестроения // Из истории советской эстетической мысли. 1917-1932. М., 1980. С. 354.; Аркинд. Е. Изобразительное искусство и материальная культура // Там же. С. 177.

Отсюда полшага до пародии: «реальное у обэриутов — антипод „реалистическому“. В отличие от реализма, „реальное“ не метод правдоподобного изображения действительности, но сама действительность, организованная по законам литературы... Поэтому обэриуты выстраивали свою художественную практику и биографии так, как если бы они сами были комическими, травестированными персонажами из романов Достоевского и рассказов Чехова...»<sup>1</sup>

Надо сказать, что сама идея растворения искусства в жизни выглядит у ее адептов пародийно: «телефон, унитаз с педалью, белый эмалированный холодильник — вот предметы, полные истинной и первозданной поэзии!»<sup>2</sup>; «не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, — вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики... Такие книги, как Лес, Хлеб, Уголь, Железо... — не написаны. Они нам нужны...»<sup>3</sup> Характерно, что эти дикарские восторги перед техникой проявились в странах-золушках индустриализации — Испании и России.

Идея слияния жизни и искусства может проводиться людьми абсолютно разных политических взглядов. «Искусство есть временная мера: это — тактический прием в борьбе человечества с роком»<sup>4</sup>. «Главная задача искусства — не создание совершенных произведений, а создание совершенного мира»<sup>5</sup>. Первая цитата принадлежит Андрею Белому (Б. Н. Бугаев, 1880-1934); вторая — Карлу Либкнехту (1871-1919).

На искусство тем самым возлагается непосильная ноша преобразования жизни. Специфика искусства исчезает, а в будущем должно исчезнуть и само искусство, прорвав свои границы и слившись с жизнью. На закате романтизма Гегель объявит о конце искусства. В наши дни это пророчество окажется опасно правдоподобным: чрезмерности романтизма аукнутся постмодернистским стиранием граней между искусством (вернее, антиискусством) и жизнью: «жизнь как перформанс», каждый человек — сам себе художник и произведение искусства, каждый поступок — художественный акт, каждая вещь — инсталляция, каждый слог — текст, свалка не хуже музея, издающий звуки Пригов не хуже собрания сочинений Пушкина и т. д. Хотя романтики мечтали о слиянии искусства с новой, *преобразованной красотой искусства* жизнью, и не приняли бы капитуляции перед современностью, преемственность налицо и свидетельствует о ложности исходной посылки.

<sup>1</sup> Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 291.

<sup>2</sup> Дали С. Поэзия стандарта // Называть вещи своими именами... Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 249.

<sup>3</sup> Третьяков С. Биография вещи // Критика 1917-1932 гг. С. 387.

<sup>4</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. С. 599.

<sup>5</sup> Либкнехт К. Мысли об искусстве. М., 1971. С. 145.

«Традиционно театр говорил зрителям: „Сидите, а я вам поведаю одну историю“. Но почему бы ему не сказать: „Поднимайтесь, и мы поиграем вместе?“»<sup>1</sup> Да потому, что тогда искусство исчезнет. «Феномен рамы в живописи является не внешним, а существенным. Он служит отделению от реальности, он противодействует нехудожественной иллюзии...»; то же в театре: «сами подмостки действуют как выделяющий фактор. Они не есть мир, они только обозначают мир. Рампа является непреходимой границей; она никогда не переступается, даже в спектакле»<sup>2</sup>.

Граница искусства и жизни неуничтожима; неумелые Пигмалионы не оживляют Галатю, а разрушают статую.

Вопрос о цели искусства все четыре раза был поставлен неверно. Искусство не может уйти от жизни и не может слиться с жизнью, всегда оставаясь «эстетической видимостью». Ни обучение, ни развлечение в чистом виде не являются его задачей. Оно воздействует на человека специфическим, лишь ему присущим образом, заставляя пережить то потрясение от открывшегося совершенства мира (в том числе — моральных качеств человека), которое мы за неимением лучшего называем аристотелевским термином «катарсис».

*Катарсис* неразрывно связан с *совершенством* как сутью эстетического и целью искусства. Даже Лукач, формально не признававший ни того, ни другого, говоря о катарсисе (который он справедливо связывает с эстетическим как таковым, а не только трагедией), меняет свою позицию: «в самой общей формулировке катарсис означает, что отображенный феномен или группа феноменов, сохраняя внутреннюю жизненную правду, перерастают тот уровень, который вообще достижим в повседневной жизни... Катарсис состоит как раз в том, что человек утверждает самое существенное в своей собственной жизни, обнаруживая его с помощью волшебного зеркала художественного изображения, которое потрясает и посрамляет его своим величием, показывает всю шаткость, половинчатость, неспособность к самосовершенствованию его собственного обыденного существования. Катарсис есть переживание подлинной действительности человеческой жизни, сравнение которой с повседневной жизнью вызывает очищение страстей под воздействием художественного произведения, приводящее их на уровне его последствия в сферу этического»<sup>3</sup>.

...«Смутно чувствуя, что он создает особый мир, в который могут проникнуть только люди, способные на нежные чувства, Бертран рассказывал в песне историю двух сердец. Но даже граф Рауль подпер кулаком щеку и в какой-то редко слетавшей к нему грусти, может быть впервые

<sup>1</sup> Тоффлер Э. Шок от будущего. М., 2001. С. 253.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 151, 161.

<sup>3</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 4. С. 67.

в жизни подумал, что на свете существуют более важные вещи, чем ночные набеги, охота или мытные сборы на каменных мостах»<sup>1</sup>.

Антиискусство отличается от искусства невозможностью катарсиса. Для сравнения: «знаменитый авангардист-шестидесятник» А. Брусиловский сообщает о своем великом открытии: жизнь — это мясо, искусство — просто гарнир<sup>2</sup>. Не существует более важных вещей, чем ночные набеги, охота или мытные сборы...

И еще откровенное признание — режиссера К. Серебренникова: «мне нравится история, когда в Риме горожане поили рабов до скотского состояния, они валялись в грязи пьяные, а богатые люди приводили своих детей и говорили: смотри, до какого низа может дойти человек. Это и были первые артисты — те, кто показывал человеческий низ..»<sup>3</sup> Ну что ж, у искусства — своя родословная, у антиискусства — своя. Первыми артистами были те, кто создавал на сцене особый мир — похожий и непохожий на наш. Те же, кто напивался на самом деле (убивал, лгал, воровал, насиловал), ничего не создавали и не показывали — они *были* «человеческим низом». Ссылки на воспитательное значение пакостей, скорее всего, лицемерны. Но даже будучи искренни, они не имеют отношения к эстетике: стань Рим городом трезвенников (чего не произошло), все равно пьяница не станет артистом, а шок — катарсисом.

Искусство и катарсис нераздельны. Как ни стремился, например, Дж. Р. Р. Толкиен противопоставить трагедии — волшебную сказку, а катарсису — «поворот», когда «у детей и у взрослых перехватывает дыхание, сильнее бьется сердце и на глаза наворачиваются слезы», само великолепное описание «поворота» — «ткань повествования словно взрывается, наружу устремляется сияние — и нас пронзает радость, будто исполнились все заветные желания»<sup>4</sup> — показывает, что перед нами по-прежнему «очищение страстей», «катарсис».

И поучение, и развлечение входят в него в снятом виде; их единство вызвано тем, что искусство всегда *и обращается* к людям — таким, каковы они сейчас — *и отрывается* от них, от их представлений о жизни. Оно не должно ни падать до их уровня, ни забывать об этом уровне. Нелеп художник, заявляющий, что его поймут немногие (или через 200 лет, или вообще никогда), и пошел — гордящийся сиюминутным успехом.

Собственное совершенство *произведения искусства* является средством достижения катарсиса и тем самым — *целью художника*, но цель эта про-

<sup>1</sup> *Ладиский А. П.* Когда пал Херсонес. Анна Ярославна — королева Франции. Минск. 1987. С.437-438.

<sup>2</sup> *Чернышева В.* Жизнь — это мясо, искусство — просто гарнир // Независимая газета. 2007. 18 мая.

<sup>3</sup> Искусство сейчас // Российская газета. 2010. 17 сентября.

<sup>4</sup> *Толкин Дж. Р. Р.* О волшебных сказках. С. 433^135.

диктована внешним по отношению к искусству фактором — миром, чье совершенство воспроизводит произведение искусства. (Миром, включающим как материю, так и сознание других людей, которое, разумеется, идеально. Для понятия, объединяющего и материю, и чужое сознание, общепризнанного термина нет, поэтому я буду называть мир просто «внешним».)

При этом не следует считать, что искусство существует «для» достижения катарсиса. Ни в коем случае. Вопрос «зачем» здесь неуместен. Искусство существует не «зачем», а «почему» — просто потому, что окружающий мир красив, мучительно красив, и человеку нечего делать с этой красотой — «ни съесть, ни выпить, ни поцеловать» — кроме как попытаться воспроизвести ее. Искусство вызывающе бесполезно, вернее сказать — *выше пользы*, и этот факт издавна приводит в отчаяние практических людей, стремящихся хоть как-то примирить искусство с пользой, сведя его то ли к дозе нравучений, то ли к какому-то «наслаждению», принимаемому как средство от усталости и скуки.

Но что нам дает картина Эндрю Уайеса (Уайета) «Мир Кристины»? Ничего, кроме понимания того, как красива необъятная даль небес и ширь земли, и волосы, спутанные ветром, и вся фигура девушки-подростка, приподнявшейся из травы навстречу огромному миру, и властное стремление человеческой души к недоступному горизонту. Кто, кроме законченного пошляка, станет искать здесь «эстетическое наслаждение»?

То, как отзовется произведение искусства в душах людей, действительно трудно — да и незачем — предугадать. Кто-то захочет стать художником, кто-то — путешественником, кто-то будет всю жизнь искать женщину, похожую на Крестину, для кого-то прибавится факт в изображении жизни «одноэтажной Америки». Но создавалась картина не для этого. Поэт, как точно заметил Эккерман, «печется только о целом — наши слезы ему не надобны»<sup>1</sup>.

То же самое мы видим во всех видах искусства, даже в литературе, более других искусств тяготеющей к однозначности выводов. Читая в «Песне о Нибелунгах»:

Вскочил он и, неистов, метнулся вдоль ручья  
 С засевшим меж лопаток в спине концом копья:  
 Сыскать пытался витязь свой лук иль добрый меч,  
 Чтоб смерти, как и надлежит, предателя обречь.  
 Но из-за тяжелой раны он не нашел меча.  
 Лишь щит лежал, как прежде, у звонкого ключа...<sup>2</sup>

— мы не утешаемся и не учимся. Мы страдаем из-за трагизма жизни и одновременно видим ее совершенство — совершенство боли, гибели, преда-

<sup>1</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. Ереван. 1988. С. 8.

<sup>2</sup> Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975. С. 470 (Перевод К. Корнеева).

тельгва, безумия, предсмертного тумана, застилающего взор Зигфрида. Все это вошло в стихотворную речь и стало прекрасным и нетленным.

Лучше других эту проблему поняли Гердер и Гегель.

«Истинный художник... по существу, работает... для самого себя. Идея, которая родилась у него, которая его движет и воодушевляет, — выразить ее — вот его забота; видеть ее выраженной — вот его награда» — и в то же время — «послушайте и почитайте истинных поэтов и посмотрите на ту массу наставлений, утешений, философии и мудрости, которой они, как из рога изобилия, осыпают весь мир, посмотрите на вечно живые образы истины, добра и красоты, которые они создают для всего человечества!..»<sup>1</sup>

«Искусство призвано раскрывать *истину* в чувственной форме» — и в то же время — «оно имеет конечную цель в себе самом»<sup>2</sup>.

Об истоках искусства лучше всего свидетельствует этнография. «Например, А. А. Гербрандс, рассматривая мотивы, побуждающие людей первобытной культуры к художественной деятельности, ссылается на принадлежащие западноафриканским резчикам по дереву высказывания о том, что при виде красивой женщины, красивого мужчины или красивого животного они порой ощущают потребность отложить все дела и заняться творчеством, уединившись в лесу»<sup>3</sup>.

Поэтому на вопрос — *возможно ли искусство для искусства* — нельзя дать однозначный ответ. И да, и нет. Да — потому что цель искусства — собственное совершенство. Нет — потому что искусство является посредником между совершенством мира и людьми, воспринимающими это совершенство.

Человек, полностью принимающий точку зрения искусства для искусства, находится в непоправимом разладе с современным ему обществом, как прекрасно показал Плеханов в работе «Искусство и общественная жизнь», но человек, полностью ее отвергающий, ничего не понимает в специфике искусства.

«Поэзия есть погружение в то, чего другие не замечают и, не видя, проходят мимо. Взор поэта всегда направлен на скрытые ценности, скрытые сокровища», находящиеся «среди мусора обыденного». И в то же время искусство «показывает все это в его своеобразии и загадочности и таким образом оставляет его нетронутым»<sup>4</sup>.

Последний тезис требует пояснения. Бессмысленно утверждать, что «искусство не имеет последствий» (А. Жид, 1869-1951) — сам этот подход, как заметил американский философ-марксист Берроуз Данэм (1905-1995), возник недавно: «невозможно представить, чтобы Фра Анжелико отказался

<sup>1</sup> Гердер И. Г. Каллигона// Избранные произведения. М.; Л., 1959. С. 211, 224.

<sup>2</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 61.

<sup>3</sup> История первобытного общества. Эпоха классового образования. М., 1988. С. 378.

<sup>4</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 424-4.26.

писать очередную Мадонну на том основании, что это будет пропаганда и попытка укрепить верующих в их вере»<sup>1</sup> — но, требуя от искусства преобразования мира (например, в форме «дефетишизации»<sup>2</sup> отношений между людьми), мы либо возлагаем на него непосильное бремя, как романтики, либо сводим его к пропаганде и популяризации определенных идей, как позитивисты.

Конечно, искусство служит познанию — и особенно самопознанию — но опять-таки служит невольно. Мы можем использовать произведение искусства (вероятно, кроме музыки) как документ, источник наравне с другими, если хотим узнать, в каком родстве находились династии Валуа и Бурбонов, как одевались голландцы XVII века и как честный человек реагирует на шантаж. Мы можем использовать произведение искусства как пример в аргументации научных тезисов, почерпнув из него самые разнообразные сведения — от уголовного жаргона до цвета лондонского тумана — но, по справедливому замечанию Н. Гартмана, *выводы* делает исследователь; произведение искусства учит косвенно, *показывая жизнь*. Так учит и сама жизнь. Правда в искусстве является условием красоты — не более, хотя и не менее.

Возражая Платону, Джироламо Фракасторо (1478-1553) писал: «Поэт, пишущий о земледелии или природе, знает свой предмет не поскольку он поэт... а поскольку его изучил. Причем знать обязательно надо... и не только знать, но и тончайшим образом знать, иначе не раскрыть все красоты и совершенства описываемых предметов»<sup>3</sup>.

Приведу лишь один пример. «Евгений Онегин с набережной Невы слышал, как „дрожек отдаленный стук с Мильоиной раздавался вдруг". Сказано неспроста. Все другие улицы в тех местах были покрыты гладким каменным клинкером или деревянным торцом, а Мильонную, теперя улицу Халтурина, замостили булыжником. Дрожки потому и дребезжали»<sup>4</sup>.

Врата красоты ведут к истине, говорил Шиллер; не менее верно обратное — врата истины ведут к красоте. «Художник (в идеале) есть служитель истины путем красоты»<sup>5</sup> — это слова И. Н. Крамского (1837-1887).

Конечно, искусство меняет людей, соприкоснувшихся с ним, и через их поступки — мир, но это лишь неизбежное следствие, а не цель искусства. Искусство воспринимается эмоционально, но не потому, что эмоции — его содержание, а потому, что мир, как сам по себе, так и показанный искусством, затрагивает наши интересы и тем самым вызывает в нас эмоции.

<sup>1</sup> Данэм Б. Человек прощ мифов // Данэм Б. Гигант в цепях. С. 270.

<sup>2</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 2. С. 314-317.

<sup>3</sup> Фракасторо Дж. Наугерий, или О поэзии // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 104.

<sup>4</sup> Михайлов И.Н. Черствые именины. М., 1974. С. 49 Автор — писатель и географ — собрал большое количество подобных примеров создания красоты с помощью точности в описаниях. В частности, подробный анализ пейзажа в рассказе Чехова «Страх» на стр. 86-88.

<sup>5</sup> Крамской И. И. Письма, статьи. В 2 т. Т. 2. С. 339.

Произведение искусства дополняет окружающий нас мир, и этот дополненный мир влияет на жизнь людей. Именно так искусство преобразует мир — отнюдь не напрямую. Галатея оживает в душах людей; только в этом смысле история Пигмалиона правдива. Поэтому прекрасное — не абсолютный тупик, как считал Моэм; лучшая реакция на произведение искусства, по словам Р. Шумана, это создание нового произведения искусства.

Не думаю, что есть смысл в выделении разных функций искусства — «катарсической» *наряду* с «эвристической», развлекательной и т. д.<sup>1</sup> Если всерьез принять точку зрения Мукаржовского о «многофункциональности искусства» (на первый план выходит то эстетическая, то педагогическая, то политическая, то еще какая-нибудь), то можно числить среди функций искусства возможность быть орудием убийства (отравленная книга), мотивом убийства (достаточно вспомнить гофмановского ювелира Кардутьяка), и средством накопления капитала, и способом дрессировки животных (музыка), и поводом для деловой встречи (театр), не говоря уж о латании крыш с помощью холста и разбивании орехов мелкой пластикой.

Иногда все возможные функции искусства объединяются в наукообразном понятии «социально-художественная коммуникация» как разновидности «социальной коммуникации»<sup>2</sup> (то есть связи между людьми). Но понятие «социальная коммуникация» столь эластично, что включает абсолютно все социальные явления (войну, торговлю, медицину, религию и т. д. — даже бокс, который англичане определяют как обмен мнениями с помощью жестов) и никакой ясности не даст. Специфика искусства все равно ищется в обучении, развлечении, передаче эмоций.

Еще меньше смысла в определении искусства как «способа уравновешивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни»<sup>3</sup>; как модели действительности, «активизирующей функции организма»<sup>4</sup>; как средства удовлетворения «потребности людей в переживаниях»<sup>5</sup>; как «самого экономного и компактного способа хранения и передачи информации»<sup>6</sup>. Все эти цели достигаются и иными средствами и к *специфике* искусства ни малейшего отношения не имеют.

Очень чутко диалектику искусства (влияет на жизнь — и находится вне жизни) уловил Ю. Ким в стихотворении «Театральный эпилог». Арти-

<sup>1</sup> *Столович Л. Н.* Жизнь. Творчество. Человек. Функции художественной деятельности. М., 1985.

<sup>2</sup> *Еремеев А. И.* Границы искусства. М., 1987.

<sup>3</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. С. 285. «Уравновешивание» (идея Дж. Дьюи) как-то связано с переживанием катарсиса, на котором как на цели искусства также настаивает Выготский,

<sup>4</sup> *Шингаров Г. Х.* Эмоции и чувства как форма отражения действительности. М., 1971. С. 171.

<sup>5</sup> *Марков М.* Искусство как процесс. М., 1970. С. 68.

<sup>6</sup> *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 33.

сты покидают сцену, говоря об иллюзорности происходившего на ней, и вдруг из зала раздается голос:

Только я, очарованный зритель,  
 Глубоко потрясенный до слез,  
 Я ведь брошу родную обитель  
 И коня оседлаю всерьез!  
 И поеду скакать и бороться  
 Против темных таинственных сил,  
 Ибо есть на земле благодородство:  
 Я в себе его вдруг ощутил!  
 И в беде никого не покину,  
 И удары приму на себя,  
 И наверно — конечно! — погибну,  
 А потом вы играйте меня...

Искусство влияет на жизнь, но этим дело не кончается — измененная жизнь снова становится материалом для искусства.

## **Искусство и действительность: философские проблемы искусства**

Все ли произведения искусства равноценны? Если нет — что является критерием таланта в искусстве?

Я бы ответил так: доступность формы и глубина содержания. Если одно из условий не выполнено, имеет место эстетическая неудача, более или менее полная. Это положение ясно сформулировано А. А. Потебней: «Известная множественность черт и прочность их связи, то есть легкость, с которой их совокупность схватывается и сохраняется понимающим, есть мера художественности»<sup>2</sup> и в наукообразной форме — болгарским эстетиком К. Горановым: «произведение искусства является одновременно моделью изображенной действительности и знаком, сигналом по отношению к воспринимающему», поэтому в равной степени важны «познавательный» (правдиво ли) и «коммуникативный» (понятно ли) «аспекты соответствия объекта и образа»<sup>3</sup>.

Изумительно точно определение Честертона: «Картина или книга удалась, если, заметив после нее облако, дерево, характер, мы скажем: „Я это видел сотни раз и ни разу не видел“»<sup>4</sup>. То же самое говорит В. Г. Белинский в своей известной характеристике литературного персонажа как «знакомого незнакомца»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ким Ю. Летучий ковер. М., 1990. С. 26.

<sup>2</sup> Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 353.

<sup>3</sup> Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. С. 111.

<sup>4</sup> Честертон Г. К. Упорствующий в правоверии // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 325.

<sup>5</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. С. 231.

Здесь мы уже вплотную подходим к проблеме соотношения искусства и жизни, то есть к основному вопросу философии применительно к искусству.

### **Отражение и творчество в искусстве**

Отражает ли искусство объективно существующую реальность? Воспроизводит оно мир или творит? Повторяет или создает новое? Мир в произведении искусства и мир вне его — тот же или не тот же? Часто эта проблема принимала вид проблемы правил искусства — если есть отражение, оно идет по правилам, если нет — нет и правил.

**Отражение?** Античности мысль о появлении в мире чего-то принципиально нового была чужда. Поэтому и красота считалась объективной (материальной или идеальной), и искусство — подражанием (**природе** или миру идей).

«Любое искусство подражает природе»<sup>1</sup>, — под этим утверждением Луция Аннея Сенеки (4 до н. э. — 65) подписались бы почти все античные философы, включая Платона, не любящего искусство именно за то, что оно подражает природе (материальному миру), но исключая Плотина.

Снова идея подражания природе появилась в эпоху Возрождения.

«Поистине, искусство заключено в природе, — писал Альбрехт Дюрер, — кто умеет обнаружить его, тот владеет им... Отсюда следует, что ни один человек никогда не сможет создать из собственной фантазии ни одной прекрасной фигуры, если только он не наполнил таковыми свою душу в результате постоянной работы с натурой»<sup>2</sup>.

«Единственной подражательницей всем видимым творениям природы»<sup>3</sup> называет живопись Леонардо да Винчи, ставя ее выше поэзии и музыки потому, что живописное подражание является наиболее полным. Общеизвестно его сравнение ума живописца с зеркалом, отражающим природу<sup>4</sup>. «Искусство есть подражание природе»<sup>5</sup>, объявляет Кампанелла.

В Новое время концепцию мимесиса встречаем у просветителей.

«Изобретательные люди придумали по примеру природы изящные искусства», — повторяет Ш. Баттё, отмечая, что в произведениях искусства тем самым «нет ничего реального» («эстетическая видимость», скажет Шиллер), «все вымышленное, скопированное, искусственное»<sup>6</sup>.

«Всякое произведение искусства, согласное с естественным ходом наших мыслей, тем самым нам приятно, а всякое произведение искусства, нарушающее это согласие, тем самым неприятно», — констатирует

<sup>1</sup> Сенека. Нравственные письма к Луцилию. Трагедии. М., 1986. С. 122.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 596.

<sup>3</sup> Там же. С. 542.

<sup>4</sup> Леонардо да Винчи. Избранные опрыски // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 366.

<sup>5</sup> Кампанелла Т. Поэтика // Там же. С. 179.

<sup>6</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 385.

Г. Хоум. Естественный ход мыслей «всегда соответствует ходу вещей в природе»<sup>1</sup>.

Поэзия — «подражание природе и зависящим от нее действиям»<sup>2</sup>, определяет Баумгартен.

Радикально вопрос ставит Дидро: «Красота в искусстве имеет то же основание, что и истина в философии. Что такое истина? Соответствие наших суждений созданиям природы. Что такое подражательная красота? Соответствие образа предмету»<sup>3</sup>. «Чем более совершенно подражание и чем более оно соответствует первоначальному образцу, тем более оно нас удовлетворяет»<sup>4</sup>. В то же время Дидро, тонкий и проницательный критик, менее всего был систематическим мыслителем. В «Парадоксе об актере» находим нечто иное: «Нельзя слишком близко подражать даже природе, далее прекрасной природе, даже правде... есть границы, в которых нужно замкнуться»<sup>3</sup>. Границы установил «здравый смысл», что, конечно, верно, но ничего не объясняет.

Наиболее четко приоритет жизни перед искусством сформулировал другой просветитель — Жан-Батист Дюбо: «Копия предмета должна, так сказать, возбуждать в нас копию страсти, которую мог бы вызвать сам предмет»; впечатление от копии слабее впечатления от самого предмета: «это поверхностное впечатление, произведенное подражанием, исчезает без прочных последствий, как это было бы в результате впечатления от реального предмета»<sup>6</sup>.

Эта максималистская линия, в следующем веке продолженная в России Чернышевским<sup>7</sup>, сильно ограничивает возможности искусства и в конечном счете отрицает его.

Аристотелевское понимание мимесиса, включающее «парадокс безобразного», было гораздо глубже; его развитие находим, например, у Леопарди: «гениальные творения, даже когда они живейшим образом являют нам ничтожество всех вещей и воочию показывают... неизбежность несчастья в жизни, даже когда в них выражено самое страшное отчаяние, все же обладают свойством утешать высокую душу...»<sup>8</sup>

В XIX-XX веках верность мимесису стала редкой. Отмечу позицию Леопарди: «не прекрасное, но истинное, или же подражание всякой природе, есть предмет изящных искусств»<sup>9</sup>;

<sup>1</sup> Хоум Г. Основания критики. С. 59, 57.

<sup>2</sup> Цит. по: Шестаков В. П. Эстетические категории. С. 279.

<sup>3</sup> Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. С. 168.

<sup>4</sup> Дидро Д. Опыт о живописи // Там же. Т. 6. С. 213.

<sup>5</sup> Дидро Д. Парадокс об актере // Там же. Т. 5. С. 632.

<sup>6</sup> Дюбо Ж. Б. Критические размышления о поэзии и живописи. С. 44-45.

· Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. С. 149.

<sup>8</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. С. 339.

<sup>9</sup> Там же. С. 311.

- американского пантеиста Ральфа Уолдо Эмерсона (1803-1882): «произведение искусства — это абстракция или воплощение мира. Это результат или выражение природы — в миниатюре»<sup>1</sup>;
- Рихарда Вагнера: «искусство становится свободным, лишь перестав стыдиться своей связи с жизнью»<sup>2</sup>;
- Ипполита Тэна (1828-1893): «все школы вырождаются и приходят в упадок именно потому, что забывают о точном подражании и покидают живые образцы»<sup>3</sup>;
- А. Н. Веселовского: «всякое искусство и поэзия в высшей степени, отражают жизнь»<sup>4</sup>;
- левого феноменолога Микеля Дюффрена: «Красота мира побуждает художника творить прекрасное, в котором природа сама себя выражает»<sup>5</sup>. Правда, дюффреновское понимание «природы» как чего-то, существующего «до реальности», скорее соответствует тому, что называется «богом».

Следует подчеркнуть, что нигде и ни когда ни один философ-материалист не понимал подражание (отражение) искусства природе как механическое копирование. Напротив, всегда декларировался его творческий характер, который, однако, не мог быть обоснован домарксовым материализмом, декларировавшим, но не умевшим объяснить активность сознания.

Сомнительная честь объявить мимесис копировкой принадлежит Платону, выдумавшему этот призрак для того, чтобы объявить ему войну.

«Пифагорейцы рассматривали подражание как изображение переживаний, в том смысле, в каком подражает хороший актер. Демокрит понимал подражание как выполнение функций, подобных функциям того, кому подражают, то есть в том смысле, в каком ученик подражает учителю. Только Платон понимал подражание как изготовление вещей, похожих на модель, то есть в том смысле, в каком подражает копиист»<sup>6</sup>. При этом Платон требовал от художника именно копировки — но не природы, а идеи. «Перед художником стоит только одна задача: открыть и воспроизвести ту единственную форму, которая присуща каждой вещи. Любое отклонение от совершенства этой формы представляет собой ошибку, фальшь, вину»<sup>7</sup>.

Именно Платон остался в истории мысли главным ненавистником творчества, желающим превратить художника в автомат.

<sup>1</sup> Эмерсон Р. У. Природа // Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 189.

<sup>2</sup> Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. С. 145. Отдельным изданием вышла в URSS в 2010 г.

<sup>3</sup> Тэн И. Философия искусства. М., 1933. С. 12.

<sup>4</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 384.

<sup>5</sup> Дюффрен М. Вклад эстетики в философию // Феномен человека. Антология. М., 1993. С. 346.

<sup>6</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 138.

<sup>7</sup> Там же. С. 127.

От Платона идет **идеалистический вариант теории подражания** — представление о том, что художник находится в контакте с божественным сознанием, выполняя его волю, или, более научно — реализует изначально заложенные в его уме формы (Аристотель).

«Плотин и Шеллинг пытались, в рамках самого учения об идеях, снять с искусства смертный приговор Платона. Причем подобное спасение искусства возможно лишь в том случае, если оно понимается как непосредственное отображение мира идей; тем самым, однако, его противопоставленность земной жизни скорее усиливается, чем смягчается...»<sup>1</sup>

Цицерон: «И когда художник изготовлял изображение Юпитера и Минервы, он вовсе не созерцал какое-либо [действительное существо], которому уподоблял бы свои произведения. Но в его собственном уме жил некий возвышенный образ красота. Созерцая его и будучи в него погружен, он направлял к уподоблению ему и свое искусство и свою руку»<sup>2</sup>.

Плотин: «Произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям... Так, например, Фидий создал своего Зевса без отношения к тому или иному чувственному предмету, но взявши его таким, каким он стал бы, если этот Зевс захотел бы явиться перед нашими глазами»<sup>3</sup>.

Таким образом, искусство — подражание, но не материальному, а объективно-идеальному. Собственно творчество — создание нового — обосновать таким образом невозможно: «Художник воспроизводит не действительность, но внутреннюю форму, пребывающую в его разуме. Эта внутренняя форма не является, однако, его творением, а отражением вечного образца. Плотин создавал, насколько индивидуален труд художника, воспринимающего предметы своеобразно и потому создающего своеобразные предметы. Но Плотин традиционно толковал этот процесс как род автоматизма»<sup>4</sup>. Законченный характер этот автоматизм приобретает в христианском учении об иконе. «Икона Христа является для защитников изображений в прямом смысле фотографией... Художник в данном случае по своей функции отождествляется с механической системой, воспроизводящей отражение оригинала. Не случайно у начала бесконечного ряда изображений Христа легенда ставит его „нерукотворные" изображения, сделанные самим Христом механическим способом — путем прикладывания матерчатого плата к своему лицу. Эти „документальные" изображения и должны размножить живописцы. Понятно, что для выполнения этой функции изображение должно быть максимально похожим»<sup>5</sup>. Отсюда и строгость канона.

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 4. С. 190.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 192.

<sup>3</sup> Там же. С. 225.

<sup>4</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 306.

<sup>5</sup> История эстетической мысли. Т. 1. С. 354.

Фома Аквинский: «Во всем, что возникает не случайно, необходимо, чтобы форма была конечной целью какого бы то ни было возникновения. Но агент не действовал бы ради формы, если бы в нем самом не было бы подобия этой форме»<sup>1</sup>. Источник форм, разумеется — бог.

К подражанию идее обратился классицизм, дистанцируясь и от материализма Возрождения, и от субъективизма барокко. С точки зрения Джованни Пьетро Беллори (1615-1696), сущность искусства «заключается в „идее“, а „идея“ есть представление высшей, совершеннейшей красоты. Художник находит эту „идею“ не в вещах и явлениях природы, а лишь в своем представлении, так как в природе идея красоты воплощена в несовершенном виде. Но извлечь идею красоты художник может только из природы, на основе изучения и отбора. В этом существенное отличие „идеи“ Беллори от отвлеченной, априорной „идеи“ Цуккарро. Искусство, по мысли Беллори, выше природы, как дух выше материи, или, как этот же тезис сформулировал Буало: натура — слепой, который нуждается в поводыре»<sup>2</sup>. По остроумному замечанию Поля Гогена (1848-1903), классицизм (он говорит об Энгре, но это верно и для предыдущего века) смотрит «одним глазом на Грецию, а другим — на природу»<sup>3</sup>.

«Когда хороший художник или хороший скульптор пользуется моделью... не надо думать, что он копирует то, что видит: он старается уловить в своей модели зачатки совершенства и воплотить по своему разумению замысел природы, никогда не осуществляемый ею, — пишет Шарль Перро (1628-1703). — Мало обозначить характеры достаточно ясно, чтобы их узнавали, нужно... довести их до совершенного соответствия их идее, которая выше не только чистой природы, но и прекрасной природы»<sup>4</sup>.

Абсолютный образец предполагает абсолютное искусство. Какое именно? Эта проблема неизбежна для платоников. Поэтому на закате классицизма и разгорелся знаменитый «спор о древних и новых»: о том, античное или французское искусство лучше соответствует идеальному образцу.

«Новые» (братья Перро, а также Бернар Фонтенель) считали, что «есть некоторое расстояние между идеей совершенства и самыми прекрасными творениями древних», поэтому новое искусство может «занять промежуточное место между этими творениями и этой идеей»<sup>5</sup>. «Древние» (Никола Буало (1636-1711), Жан Расин (1639-1699)) отстаивали непревзойденность античного образца. Их позиция, как ни странно, была менее консервативной, так как признавала решающую роль таланта, а не правил

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 291.

<sup>2</sup> История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. С. 156.

<sup>3</sup> Мастера искусства о искусстве. В 7 т. Т. 5 (1). С. 172.

<sup>4</sup> Спор о древних и новых. М., 1985. С. 213-214.

<sup>5</sup> Там же. С. 62.

(античность не знала правил XVII века!), а на следующем этапе полемики (Ж. де Лабрюйер, Ф. Фенелон) стала замаскированной критикой существующих порядков, сомкнувшись с политической оппозиционностью.

Как верно скажет впоследствии французский художник Одилон Редон (1840—1916), тремя источниками искусства являются *традиция, реальность и вымысел*<sup>1</sup>. С философской точки зрения двум последним соответствуют материализм и субъективный идеализм; традиция же оказывается компромиссом, тяготеющим к смешению материального и идеального, каким в философии является объективный идеализм. В том случае, когда она становится, как в классицизме, главным источником искусства, печать компромисса ложится и на эстетику.

В целом эстетика классицизма осталась эклектичной, колеблясь между подражанием природе и подражанием идее. Приведу высказывания Никола Пуссена (1594—1665), из которых видно, как принцип мимесиса, материалистический в практике художника, становится идеалистическим в теории: живопись — «подражание всему, что находится под солнцем»; «искусство не отличается от природы, не может выйти за ее пределы» — но — «красота не имеет ничего общего с материей... живопись не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах»<sup>2</sup>.

В следующем веке то же противоречие воспроизводит Джошуа Рейнольдс (1723-1792): «Природа является и должна быть источником, который один неисчерпаем и из которого проистекает все совершенство» — но — «все, что нраий гся, содержит нечто, родственное сознанию»<sup>3</sup>.

К тому же приходит Дидро, испуганный перспективой вырождения искусства в копировку: «Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером. Вот в чем чудо... Никогда актер ничего не говорит и не делает в обществе так, как на сцене: это другой мир»<sup>4</sup>.

Объективная основа этих метаний — понимание, что искусство отражает не только единичное, но и общее; при этом само общее понимается как *другое* (нематериальное) *единичное* — идея. В мире общего нет.

Ориентация на подражание *только идее*, которая должна была исключить подражание безобразному, вместо этого обедняет и схематизирует искусство. «Художник должен подражать тому, что внутри явления, — утверждал, например, Кольридж. — У всего живущего, как и у отдельного этапа любого явления, есть свои моменты самовыражения, если мы устраним разрушительную силу случайности. Задача искусства и состоит в

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 5 (1). С. 186.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 231,233.

<sup>3</sup> Там же. С. 190-191.

<sup>4</sup> Дидро Д. Парадокс об актере // Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. С. 580,619.

том, чтобы устранить подобные случайности из образов детства, юности или старости, у мужчин или женщин. Вот поэтому-то хороший портрет всегда абстрагирование от личности...»<sup>1</sup> Скажи Кольридж: «в том числе абстрагирование от личности», он был бы прав, но *только* абстрагирование от личности — явная нелепость, вызванная неумением диалектически объединить общее и единичное: или одно, или другое.

Очень хорошо это подмечено Лукачем в ранней работе «Литературные теории XIX века и марксизм»: «Если „род“ субъективируется... в „родовое понятие»<sup>11</sup>, то всякое воспроизведение объективной действительности естественно оказывается „плоским подражанием»<sup>41</sup>, фотографированием»<sup>2</sup>.

К чему это приводит в художественной практике — показывает проведенный доктором искусствоведения М. И. Свидерской (р. 1937) анализ творчества Аннибале Карраччи (1560-1609). В работах художника, с одной стороны, мы видим принципиальную искусственность, сочиненность мифологических и религиозных композиций, красоту без правды, а с другой стороны — столь же принципиальную грубость реалистических картин, правду без красоты. Так, в «Бобовой похлебке», изображающей крестьянина за едой, «социальная типичность, присущая образу героя, эстетически оценивается как неполнота его физического облика и как духовная ущербность...

Это недоверие к обыденной действительности, неспособность изнутри преодолеть присущие ей черты ограниченности и тем самым во всей полноте... освоить ее с гуманистических позиций, представляет собой обратную сторону той устремленности в сферу классической гармонии, потребности „призывать миф красоты", склонности к „аристократическому красноречию" в сочинении „историй" и погружению в романтическое „сентиментальное путешествие", которые были так характерны для образного видения знаменитого болонца. Обе эти стороны взаимно обуславливали и питали друг друга. Действительность, увиденная с позиций классического идеала, представляла низменной и эстетически неполноценной — идеал, воспринятый из этой действительности, открывался как далекая мечта, достижимая... „силой искусства": сосуществование грубова-того гротеска, иррационализма и искусственности в работах Карраччи находит здесь свое объяснение»<sup>3</sup>.

Плотиновская традиция под разными именами продолжается и в XIX, и в XX веке. Она узнаваема, например:

- у Шеллинга: «Искусство есть эманация абсолютного»<sup>4</sup>;

<sup>1</sup> Кольридж С. Т. О поэзии или искусстве // Избранные труды. М., 1987. С. 228.

<sup>2</sup> Лукач Г. Литературные теории XIX века и марксизм. М., 1937. С. 256.

<sup>3</sup> Свидерская М. И. Творчество Аннибале Карраччи как историко-художественная проблема // Искусство Запада. М., 1971. С. 131.

<sup>4</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. С. 70.

- у Зольгера: «Творческое начало в художнике — это идея, или само божественное существование, а отнюдь не его личность»<sup>1</sup>;
- у Шопенгауэра: произведение искусства — «сообщение» идеи; гениальность состоит в умении созерцать идею<sup>2</sup>;
- у Мартина Хайдеггера (1889-1975): «Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость»; «искусство есть становление и совершение истин»<sup>3</sup>;

Ханса-Георга Гадамера: «древнейшее понятие мимесиса, предполагающее представление только порядка, и ничего другого»<sup>4</sup>, прямо апеллирует к Платону и через него — к Пифагору.

Итогом «подражания идее» может быть либо полный субъективизм (я, гений, вдохновленный свыше, вижу идею; неслучайно неотомист Э. Жильсон и православный богослов П. А. Флоренский оправдывали авангардизм в лице П. Мондриана и В. Кандинского), либо рабское следование образцам, в которых предполагается воплощение пресловутой «идеи» — «нерукотворным иконам» в Средние века, античным образцам в классицизме.

По сей день, нередко беспомощные объяснения фантастических образов как подражания (мимесиса) «иному миру»: «Существуют разные точки зрения на истоки творчества Дж. Р. Р. [Толкисна]. По нашему мнению, мы имеем дело с прекрасной работой визионера, связавшего в своем сердце мир человеческий с мирами инобытия. Такая связь во все времена живет в сознании поэтов и живописцев, художников в широком смысле слова, стремящихся методами искусства дать людям возможность приблизиться к высшей правде и высшему свету, любуясь из миров иных»<sup>5</sup>; «Иногда трудно сказать, что за пейзаж на картине — земная красота так близка к надземной!.. Где увидено циклопическое ущелье со скалами, отражающееся в водной синеве вместе со звездным небом? Все это на Земле или снова мир иной, запредельный?»<sup>6</sup> Это попытка свести творчество к мимесису; угроза творческому началу исходит в наши дни не слева — от материалистов, а справа — от мистиков.

**Синтез двух подражаний** находим у Френсиса Хатчесона: существует *абсолютная красота* в восприятии (красоты нет без воспринимающего

<sup>1</sup> Зольгер К. в. Ф. Эрвин. С. 222.

<sup>2</sup> Шопенгауэр А. Избранные произведения. Ростов н/Д. 1997. С. 469.

<sup>3</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX XX вв. М., 1987. С. 293, 304.

<sup>4</sup> Гадамер Г. Г. Искусство и подражание // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 242.

<sup>5</sup> Григорьева И, Грушецкий В. Несколько слов вначале... // Толкиен Дж. Р. Р. Властелин Колец. Л., 1991. С. VII.

<sup>6</sup> Румянцева О. В. Земное и Надземное // Б. А. Смирнов-Русецкий. Живопись и графика из собрания Государственного музея Востока. Самара. 2004. С. 17.

сознания; есть ли она в предметах — загадка) предметов и *относительная* (сравнительная) красота искусства, «которую можно ожидать в каком-либо *предмете*, обычно рассматриваемом как *подражание* какому-то оригиналу... Оригиналом может быть либо какой-либо предмет в *природе*, либо какая-либо *установленная идея*»<sup>1</sup>.

В дальнейшем идея двойного подражания станет общим местом романтизма: «Художник должен рисовать не просто то, что видит перед собой, но и то, что видит в себе, — говорит величайший романтик живописи Каспар Давид Фридрих (1774-1840). — Но если он не видит в себе ничего, ему не надо рисовать и то, что видит перед собой»<sup>2</sup>.

При всей очевидности этих слов, неясным остается главное — откуда в художнике его внутренний мир? Поэтому большинство романтиков рано или поздно заменяло двойное подражание единственным — воспоминанием об ином мире в духе Платона (картины в душе художника столь прекрасны, что «не могут принадлежать здешнему миру»<sup>3</sup>, говорит А. Дюрер в повести Э. Т. А. Гофмана (1776-1822) «Враг»).

Последним воспроизведением эклектики двойного подражания станет французский спиритуализм XIX века (В. Кузен, Т. Жуффруа), для которого «характерно стремление утвердить двойную природу эстетического предмета. При этом особо *подчеркивалась несводимость прекрасного как к чистой материальности, так и к чистой духовности*. На основе этого положения Жуффруа выводил два закона, соблюдение которых обязательно для искусства. Первый из них: искусство действует на человека только потому, что выражает невидимое. В второй: художественное произведение должно выражать духовное с помощью естественных знаков», то есть через видимое<sup>4</sup>.

«Теория подражания показывала, в чем искусство ниже природы, но не могла показать, в чем оно выше ее»<sup>5</sup>. Поэтому неизбежно было появление противоположного взгляда.

**Творчество?** Очевидно, впервые творчество было радикально противопоставил отражению Марсилио Фичино, связав безобразное с сопротивлением материи, противостоящей божественной красоте. «Художник должен не просто „скрывать“<sup>14</sup> недостатки природы, но „исправлять“ их, как бы заново творить природу. В XV веке эта концепция не оказала существенного влияния на теорию искусства. Но во второй половине XVI века она стала философской основой эстетики маньеризма»<sup>6</sup>. «Ее представители считали, что вместо того, чтобы наблюдать за природой и выбирать лучшее

<sup>1</sup> Хатчесон Ф. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели. С. 79.

<sup>2</sup> Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 500.

<sup>3</sup> Цит. по: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. С. 150.

<sup>4</sup> Лекции по истории эстетики. Кн. 2. Л., 1974. С. 139.

<sup>5</sup> Кремлёв Ю. А. Очерки по эстетике музыки. М., 1972. С. 113.

<sup>6</sup> Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. С. 145.

из ее творений, следует подражать идеальному искусству, которое уже осуществило свой выбор. Одновременно начинает складываться убеждение в том, что прекрасное в искусстве стоит выше прекрасного в природе... Художник стремится улучшить, превзойти и исправить природу, изображая на картине предметы, которые природа никогда не создавала... Культура при такой трактовке является не тем, что человек добавляет к природе, а тем, что выступает независимым в отношении к природе»<sup>1</sup>. Естественность отвергается во имя неестественности.

Для истории мысли выдвижение новой идеи, в преувеличенной форме отражающей одну из сторон проблемы, всегда плодотворно. Но художественный результат маньеризма оказался несопоставим с результатом Возрождения, что явно связано с отказом от принципа отражения реальности.

Независимость от природы была куплена ценой политической конъюнктуры. «Благодарный художник, — пишет теоретик маньеризма Джованни Паоло Ломаццо (1538-1600), — изображая властителя, должен придать ему благородство и достоинство, если даже на самом деле он не таков»<sup>2</sup>. Отказ от материализма ведет к отказу от принципиальности, которой просто не на что опереться. Эго первый урок маньеризма.

Не менее важен и второй. Следствием ориентации на чужое творчество вместо природы было сначала эпигонство, а затем — и переход от изображения красоты к изображению безобразного, отдаленно предвосхищающий антиискусство нашего времени. Идея у маньеристов, «став субъективной формой человеческого творчества, предполагает какое угодно изображение жизни, а раз какое угодно, то, значит, и уродливое»<sup>3</sup>.

«Некоторые вещи кажутся нам прекрасными только потому что они деформированы, и они нравятся нам, возбуждая одновременно отвращение — писал Целио Кальканьини, выражая характерное для эстетики маньеризма стремление к причудливости»<sup>4</sup>. И вот художник Лука Камбиазо (1527—1585) начинает рисовать кубы вместо голов<sup>5</sup>, а Джузеппе Арчимбольдо (1530-1593) плодит чудовищные «арчимбольдски» — лица, составленные из изображений предметов — одобренные сюрреалистами 400 лет спустя<sup>6</sup>.

Барокко, продолжая субъективистскую линию, в отличие от маньеризма не создало целостной системы эстетики. Но настроение *творчества*

<sup>1</sup> История эстетической мысли. Т. 2. С. 208-211.

<sup>2</sup> Ломаццо Дж. Трактат об искусстве живописи // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 524. Также см.: Всеобщая история искусств. Т. 3. С. 230.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетики Возрождения // Эстетика и жизнь. Вып. 7. М., 1982. С. 169.

<sup>4</sup> История эстетической мысли. Т. 2. С. 212.

<sup>5</sup> Всеобщая история искусств. Т. 3. С. 230.

<sup>6</sup> Мировое искусство. Мастера итальянского Возрождения. СПб.; М., 2005. С. 16.

вместо отражения ясно выражено в выдвинувшейся на первый план категории «острого ума» (не тождественно «остроумию» в современном понимании), «*умения сводить несхожее*»<sup>1</sup>.

Люди острого ума «подобно богу, из несуществующего творят существующее... — пишет Эммануэле Тезауро (1592-1675). — Те, кто в совершенстве умеют подражать симметрии природных тел, называются учнейшими мастерами... но ни одна картина, ни одна скульптура не заслуживает титла гениальной, если она не является плодом острого разума»<sup>2</sup>. «Нет красоты, которая не нуждалась бы в посторонней помощи, и нет совершенства, которое не стало бы грубым без применения искусства... Самое лучшее создание природы без искусства лишено изящества»<sup>3</sup>, — вторит ему Бальтазар Грасиан (1601-1658), автор книги «Остроумие, или Искусство ума».

«И Марино, и Гонгора, и Донн, и большинство других барочных поэтов увлекались особыми метафорами, которые принято называть *кончетти*. Эти метафоры основаны не столько на уподоблении одного предмета другому, сколько на сближении несхожего... Донн, например, сравнивает морские волны с движущимися траншеями, а Марино — соловьиные трели с винтовой лестницей»<sup>4</sup>. Кончетти сразу приводят на ум архитектуру барокко — изгибы, завитки, отлитые в камне и бронзе неподвижные лучи света, мрамор, похожий на облака, объемы, притворяющиеся бесконечностью — вычурность, перенапряжение, застывший экстаз, столь же сильно поражающий, сколь быстро становящийся скучным. Можно сравнить ежа с сапожной щеткой, как заметил Энгельс, но отсюда ровным счетом ничего не следует.

И тут преемником барокко стал сюрреализм: «самые прекрасные образы — те, что самым прямым и быстрым путем соединяют элементы действительности, далеко отстоящие друг от друга»<sup>5</sup>. Непревзойденным по глупости останется обобщающее сравнение «прекрасно, как случайная встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки», принадлежащее Изидору Дюкасу (1846-1870), писавшему под псевдонимом граф де Лотреамон — автору, не замеченному современниками и обретшему загробную жизнь в литературе XX века в качестве предтечи сюрреализма. Достойными продолжателями выступают российские авторы «иронических детективов», названия которых ежедневно мелькают даже перед теми, кто не берет подобную продукцию в руки — «Синий мопс счастья», «Бутик

<sup>1</sup> Лекции по истории эстетики. Кн. 1. С. 129.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 626.

<sup>3</sup> Там же. С. 701.

<sup>4</sup> Горбунов А. Н. Ответ на вечные вопросы // Колесо Фортуны. Из европейской поэзии XVII века. М., 1989. С. 11.

<sup>5</sup> Гошъ И. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. С. 201.

ежовых рукавиц», «Шопинг в воздушном замке», «Мачо чужой мечты», «Квазимодо на шпильках», «Лягушка Баскервилей» и т. д. и т. п.

В изобразительном антиискусстве, к примеру М. Оппенгейм в 1936 году выставила «чашку с блюдцем и ложку, плотно обтянутые настоящим мехом. „Сочетание несочетаемого<sup>11</sup> рождает уже вполне сюрреалистический образ, вроде как бы реальный и вместе с тем противоестественный, бредовый. Исчезла материальная, привычная структура предметов — мягкая чашка с торчащим поблескивающим ворсом кажется каким-то живым, возбуждающим гадливое чувство существом, а между тем вещи сами по себе простые, совершенно безобидные»<sup>1</sup>.

Как и маньеризм, барокко не избежало падения в антиискусство: «Поэты барокко... поют хвалы карлице, заике, горбуны, рябой...»<sup>2</sup> Антонио Рокко пишет трактат «Об уродстве» (1635): «В Природе наибольшим безобразием отмечены картины гниения, смерти, голода, бедности и т. д... Однако... мы должны признать, что они-то и являются самыми благими в мире. Гниение, означающее распад, дает начало каждому новому поколению»<sup>3</sup> и т. д. Разумеется, это софистика (если гниение оправдано рождением нового, это не значит, что они равноценны; если равноценны, то столь же логично проклясть рождение за его гнилые истоки), нацеленная на разрушение эстетических норм.

Философия вслед за искусством начинает разворачиваться к субъективизму в следующем веке. Этот поворот еще не очень ощутим у швейцарских критиков И. Я. Бодмера (1698-1783) и И. Я. Брейтингера (1701-1776), выделивших в качестве основного признака поэзии «абстрагирование с помощью воображения», позволяющее «поэту разгадать возможные миры, скрытые в реальном, доступном для наших ощущений мире»<sup>4</sup> и у Канта, считавшего, с одной стороны, что «гений — это врожденная способность души, посредством которой природа дает искусству правила», а с другой — что гений предполагает такую «настроенность» способностей, к которой «не ведет никакое следование правилам, будь то науки или механического подражания, но может создать лишь природа субъекта»<sup>5</sup>.

Зато XIX, а за ним и XX век сделают все, чтобы творчество заменило отражение, гений — природу, вдохновение — правила. Из множества высказываний приведу самое четкое: «В то время, как художнику кажется, будто он открывает и познает природу, на самом деле он открывает и познает не нечто абсолютно независимое от его деятельности; художественное производство есть не что иное, как возникновение мира, осуществ-

<sup>1</sup> Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1987. С. 205.

<sup>2</sup> История уродства. Под ред. У. Эко. С. 170.

<sup>3</sup> Цит. по: Там же. С. 149.

<sup>4</sup> Гилберт К., Кун Г. История эстетики. С. 317.

<sup>5</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 180, 191.

ляющееся в человеческом сознании и для этого сознания, все это производство и работа сознания совершаются исключительно ради создания зримого явления»<sup>1</sup>. Это слова неокантианца Конрада Фидлера (1841—1895), чье безумие и последующее самоубийство образуют жуткую гармонию с приведенной проповедью солипсизма. Но борец и трибун Карл Либкнехт также утверждал, что задача искусства — «не подражание действительному, не его отражение, а создание недействительного»<sup>2</sup>, а не склонный расставаться с жизнью Роже Гароди (р. 1913) в унисон Фидлеру говорил, что в изображении яблок Сезанном важны не яблоки, а Сезанн.

Даже лучшие из художников, как Эдвард Коули Берн-Джонс (1833—1898), отстаивают свое право на мечту так, что создается впечатление отказа от реализма: «Я представляю картину как красивый романтический сон о том, чего никогда не было и никогда не будет»<sup>3</sup>. То же говорит композитор Венсан д'Энди (1851-1931): цель искусства — «не копирование реального, а идеализация жизни»<sup>4</sup>.

Кульм творчества, исключаяющего отражение — болезненное, но неизбежное явление. «Раскол искусства и жизни на почве „отчуждения" и буржуазного обесчеловечивания действительности возник уже в творчестве романтиков. Одним из последствий этого раскола явился своеобразный парадокс, который можно условно назвать „обратно пропорциональным отношением искусства к жизни". В представлениях художников, которые были настроены против действительности... получалось, что чем меньше в искусстве жизни, тем больше оно является искусством, и наоборот... Однако искусство по природе своей не мирится с подобной „обратной пропорцией"... В рамках своей специфики... искусство подчинено закону прямой, а не обратной пропорции в отношениях с жизнью»<sup>5</sup>.

Иначе говоря, если красота — только в искусстве, то и там ее не останется. Достаточно вспомнить «Неведомый шедевр» Бальзака, «эту прощескую книгу, чтение которой заставляло Сезанна бледнеть от ужаса»<sup>6</sup>.

«Встав на путь чисто формального артистизма, искусство словно хочет уподобиться портрету Дориана Грея, стремясь сохранить внешнюю красоту при полной идейной и моральной деградации... Но критическое неприятие действительности, лишившись позитивной (хотя бы и иллюзорной) опоры, перерастает в *эстетизацию безобразного*, начавшуюся

<sup>1</sup> Цит. по: Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века. М., 2003. С. 51.

<sup>2</sup> Либкнехт К. Мысли об искусстве. М., 1971. С. 145.

<sup>3</sup> Цит. по: Прерафаэлизм. Иллюстрированная энциклопедия. СПб., М., 2006. С. 25.

<sup>4</sup> Цит. по: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX - начало XX века. Книга 1. С. 542.

<sup>5</sup> Ванслов В. В. Прогресс в искусстве. М., 1973. С. 185.

<sup>6</sup> Гароди Р. О реализме без берегов. М., 1966. С. 44. Типичная для Гароди эклектика: шаг в сторону реализма, после которого последуют два шага в сторону модернизма.

уже у Бодлера в его знаменитых „Цветях зла“<sup>1</sup>, продолжавшего, как говорилось выше, линию, что наметилась в маньеризме и барокко.

«В самом деле, как эволюционировало искусство последних полтора столетия?»

Наивный реализм полагал, что красота и порядок — „там“, в реальности, в природе, в жизни. Задача художника — заставить говорить саму реальность чистым, внятным, членораздельным языком искусства. Правда искусства — правда самой жизни.

А что есть жизнь? Вы найдете в ней столько же высокого, сколько и низкого, столько же прекрасного, сколько и безобразного, столько же порядка, сколько и беспорядка — как посмотреть, как взглянуть. И вот на первый план выходит *вИдение*... Если бытие есть вечное исчезновение, становление, то упорядочивает это течение *вИдение* художника. Стало быть, в нем начало порядка...

Он *узнаваем*. Не порядок жизни узнаваем, нет. Узнаваем художник... Он законодатель. Отсюда рукой подать до того художника, который сказал: я плюнул, и это есть факт искусства, ибо я художник... Вы боготворили безусловную индивидуальность... Получите. Переместив порядок общего и целого из объекта в субъект... вы получили восхитительный, бесспорный, уникальнейший и омерзительнейший беспорядок...

Где же, в какой момент произошло превращение объективного в субъективное, субъективного в индивидуальное, индивидуального в оригинальное, оригинального в элитарное, элитарного в дерьмо? Там, именно там, где „мое“ выперло из разумного порядка вещей...»<sup>2</sup> К смене искусства антиискусством мы еще вернемся; пока что речь идет о соотношении искусства и жизни.

На ложный путь противопоставления творчества и мимесиса (иначе говоря, изображения мира и воздействия на человека) часто сворачивали и авторы, формально отрицавшие этот путь, причем даже в советское (и тем более — в нынешнее) время. Причина, разумеется — неумение мыслить диалектически.

«Даже применительно к лесу, реке, животному нужно сказать, что предмет не только изображается иначе, чем в науке, но это **иной** предмет, ибо он нигде не берется в чистом виде, в каком существует в природе вне человека»<sup>3</sup>.

В качестве примера берется фильм М. Калатозова «Неотправленное письмо» с его изумительными пейзажными съемками: утверждается, что

<sup>1</sup> Ванслов В. В. Прогресс в искусстве. С. 193.

<sup>2</sup> Науменко Л. «Наше» или «мое»? Марксизм и постмодернизм // Альтернативы. 2008.

№ 3. С. 31-32.

<sup>3</sup> Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 1. С. 76.

«мысок, река, лес в кадре отражают не мысок, реку, лес в природе», а человеческие чувства, трагизм борьбы человека с природой.

«Средство выражения в живописи есть цвет и в картине он *не указывает на что-либо, а представляет* (выделено мной. — Г. З.) самую выраженную мысль или чувство. Никто не скажет, что красный цвет есть знак ярости, желтый — разлуки, зеленый — покоя и т. д. и что художник использует их соответственно этой классификации. Например, в картине... Э. Мунка „Крик“ ее эмоционально-смысловое значение — отчаяние и страх — выражено не только данной на переднем плане фигурой человека... но и возбужденностью желтовато-зеленоватых, красных и синих цветов моря, неба и фигуры... которые сами кричат и сами являются этим страхом и отчаянием. Также и в картине Тинторетто „Распятие“, — как отмечает Сартр, — желтый цвет *не изображает* чувство печали и страшного потрясения, *а есть само* (выделено мной. — Г. З.) потрясение и печаль»<sup>1</sup>.

«В искусстве познаются не собственно объекты в их природном бытии, а человеческие переживательные ощущения и состояния»<sup>2</sup>.

«Знак в искусстве рождается тогда, когда нет сходства между самим знаком и тем, что он изображает. Так, пауза в музыкальном произведении обозначает не тишину (нет звука), а особый эмоциональный момент»<sup>3</sup>.

Если «не обозначает, а является», значит, искусство не связано с жизнью и, по Уайльду, выражает само себя — или ничего — или все, что угодно. Тогда ту же трагедию «Неотравленного письма» можно было снимать хоть в ванной комнате; тогда Сезанну не нужно рисовать яблоки; тогда вместо паузы можно поставить любой звук. *И обозначает, и является* — вот ответ. Никто не скажет, что красный цвет есть знак ярости?.. Отчего же? «Кастаньо особенно любил плотный темно-алый цвет домотканного флорентийского сукна — цвет густой и горячей крови, питавшей республиканские добродетели»<sup>4</sup>.

**Отражение и творчество?** Проблема — как объединить отражение и творчество — была камнем преткновения для материализма. В античности их единство было осознано как подражание *нескольким* образцам для создания *одного* художественного образа — творчество понималось как компиляция.

«Рисую красивые человеческие образы, — говорит Сократ Паррасию, — вы берете у разных людей и соединяете вместе какие есть у кош наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым.

<sup>1</sup> Топуридзе Е. И. Эстетика Бенедетто Кроче. Тбилиси. 1967. С. 168. Цитируется статья Сартра «Что такое литература?» (См.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С. 315).

<sup>2</sup> Филиппов Ю. А. Что и как познает искусство. М., 1976. С. 78.

<sup>3</sup> Заховаева А. Г. Искусство: социально-философский анализ. М., 2005. С. 41.

<sup>4</sup> Муратов П. П. Образы Италии. Т. 1. СПб., 2005. С. 212. Андреа Кастаньо (1423-1457) — флорентийский художник.

Да, мы так делаем, отвечал Паррасий»<sup>1</sup>. Предание приписывало открытие этого метода художнику Зевксису (или Апеллесу), писавшего Елену Прекрасную с пяти самых красивых девушек Афин. У софиста Горгия, кроме этого стандартного тезиса, есть и более тонкое наблюдение: трагедия — обман, в котором обманщик (автор) более добросовестен, чем необманиваемый, а обманутый (зритель) — более мудр, чем необманутый<sup>2</sup>. Искусство — и ложь по форме, и правда по сути. Та же проблема встанет перед Августином, который «понял, что искусство, чтобы быть истинным, должно одновременно быть ложным. Пример он заимствовал в театре. Актер Росций, играющий Приама — писал он — является истинным актером, но чтобы быть таковым, он должен быть ложным Приамом. Эта чрезвычайная взаимозависимость истины и лжи появляется, как считал Августин, и в других искусствах. Как же картина, представляющая коня, может быть истинной картиной, если бы нарисованный на ней конь не был ложным конем»<sup>3</sup>.

Поэтому неправ А. Банфи, противопоставляющий античному (подражательному) искусству новое (ищущее) и считающий гранью творчества Леонардо, чье искусство «возвещает о конце изящного искусства... ибо направленность искусства теперь меняется: это уже не создание идеального образа на основе действительности... а открытие реальности... Искусство — это уже не подражание, а поиски (выделено мной. — Г. З.), поиски в виде тонкого, глубинного проникновения в действительность»<sup>4</sup>.

Подражание в искусстве всегда неотделимо от поиска; античность не исключение.

Второе толкование творчества — как маскировки недостатков материального объекта, «улучшения природы» — является оборотной стороной первого. Если мы собираем красоту, одновременно мы ставим преграду на пути безобразного, даже если оно есть в воспроизводимом объекте. Об этом пишет Аристотель в «Поэтике». Одним из первых после него это понимание необыкновенно изящно сформулировал Джованни Фиданца, известный как Бонавентура (1221-1271):

«Примером может служить нерасколотый кубок, который разбивается и его перевязывают серебряной или золотой нитью: он бывает лучше потом, чем раньше, однако не по той причине, что был разбит, а потому, что был перевязан»<sup>5</sup>.

В эпоху Ренессанса широкую известность получили слова Альберти о том, что «когда древние живописцы изображали царей, которые имели ка-

<sup>1</sup> Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. С. 100.

<sup>2</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 91.

<sup>3</sup> Татаркевич В. История шести понятий. С. 323.

<sup>4</sup> Банфи А. Философия искусства. С. 158.

<sup>5</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 288.

кой-нибудь телесный изъян, они не хотели делать его вовсе незаметным, но по мере возможности его исправляли, сохраняя при этом сходство»<sup>1</sup> (Антигона — только с той стороны его лица, на которой не был выбит глаз, Перикла — в шлеме, чтобы не бросалась в глаза слишком длинная голова).

Развитием этого подхода стало представление о двух методах — подражании (*imitare*) и воспроизведении (*ritrare*), сформулированное применительно к изобразительному искусству скульптором, архитектором и инженером Винченцо Данти (1530-1576): «Тот художник, что пойдет в нашем искусстве этими двумя путями — то есть в вещах, которые совершенны — путем подражания, а в вещах несовершенных — путем воспроизведения — тот будет на истинном и добром пути»<sup>2</sup>. Это, очевидно, первое появление в эстетике идеи **двух искусств** — подражательного и творческого.

Третий ответ — красота потенциально содержится в материи, художник же ее актуализирует. Не очень ясно высказанная Аристотелем («о бытии в возможности мы говорим, как о Гермесе, что он — в дереве, и о половинной линии, что она — в целой» *Met.* 1048a 30), эта точка зрения пришлась по вкусу материалистически мыслящим художникам, особенно скульпторам. «Наилучший из художников не может создать такого образа, которого единый кусок мрамора не заключал бы уже в себе под своей оболочкой. И лишь в этом — достижение руки художника, послушной его творческому гению»<sup>3</sup>, — гласит 60-й сонет Микеланджело Буонаротти (1475-1564).

(«И величайший гений не прибавит  
Единой мысли к тем, что мрамор сам  
Таит в избытке, — и лишь это нам  
Рука, послушная рассудку, явит».)<sup>4</sup>

Таково же мнение его наследника, второго гения скульптуры Возрождения и барокко — Джанлоренцо Бернини (1598-1680). «Бернини считал, что природа дает своим творениям прекрасное, а задача человека заключается в том, чтобы это прекрасное распознать. Творческий гений должен, однако, не только сравняться с природой, он должен ею овладеть. Триумф технического мастерства над материалом является для него триумфом духа и гения над материей»<sup>5</sup>. Нарушение правил не является самоцелью: «Кто не нарушает иногда правила, тот не превосходит его никогда»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 531.

<sup>2</sup> Цит. по: *Пановст Э. Idea*. М., 2002. С. 168-169. Также см.: Данти В. О совершенных пропорциях // *Эстетика Ренессанса*. Т. 2. С. 454.

<sup>3</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 560.

<sup>4</sup> Поэзия Микеланджело. М., 1992. С. 33.

<sup>5</sup> История эстетической мысли. Т. 2. С. 230.

<sup>6</sup> Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 3. С. 44.

Ни античность, ни средневековье не усомнились в понимании творчества как компиляции (золотая гора в душе художника = золото + гора во внешнем мире); но Новое время устами Фрэнсиса Бэкона (1561-1626) высказалось против: «Не существует такой красоты, у которой не было бы какой-либо необычности в пропорциях. Нельзя сказать, кто был более безумен, Апеллес или Альбрехт Дюрер, из которых один создавал образы с помощью геометрических пропорций, а другой — беря лучшие черты у разных лиц и составляя из них одно совершенное... Не то, чтобы я полагал, что художник не может нарисовать лицо более красивое, чем когда-либо существовавшее в реальной жизни; но тогда ему должна придти на помощь своего рода удача (как к музыканту, создающему арию), а не установленные правила»<sup>1</sup>.

Это концентрированное выражение новой эстетики: и утверждение индивидуальности красоты, и отказ от прежнего понимания творчества как компиляции, и - в зародыше — культ гения, творящего без правил.

Очень схожее понимание искусства — на этот раз поэзии — дается Франческо Патрици (1529-1597): поэзия не просто «подражание», ее главное свойство вызывает «изумление»<sup>2</sup>. Подражают не только поэты: *через подражание специфику искусства не определить*.

Патрици и Бэкон не отрицают подражание, но переносят центр тяжести на творчество, четких формулировок которого, разумеется, у них еще нет.

К этим авторам стоит прибавить А. Смита, наряду с традиционным компиляторским пониманием творчества<sup>3</sup> давшего иное: «создать вещь одного рода, которая имела бы сходство с вещью другого рода, и является [именно] тем самым обстоятельством, которое во всех подражательных искусствах и составляет ценность подражания»<sup>4</sup> (рисунок ковра, а не новый ковер).

Пожалуй, лучше всех до-романтическое понимание творчества выразил Клод Адриан Гельвеций (1715—1771), извлекая максимум из прежних формулировок:

«В чем великие поэты подражают природе? В том, что они всегда заставляют своих героев говорить в соответствии с той страстью, которую они в них вложили. Во всех других отношениях они украшают природу и поступают правильно...

Все наши идеи получаются из наших чувств, мы сочиняем лишь на основании того, что мы видим. Как вообразить что-нибудь, чего нет в природе?..

<sup>1</sup> Бэкон Ф. Опыты, или Наставления нравственные и политические. О красоте // Сочинения. Т. 2. М., 1978. С. 448.

<sup>2</sup> Патрици Ф. Поэтика // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 156.

<sup>3</sup> Смит А. О природе того подражания, которое имеет место в так называемых подражательных искусствах // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. С. 444.

<sup>4</sup> Там же. С. 441.

Дело в том, отвечу я, что в описаниях, например, под новым сочинением понимают простое соединение уже известных предметов. Этого нового их соединения достаточно, чтобы поразить воображение...

Каким образом художники и скульпторы создают своих сфинксов? Они берут для этого крылья орла, тело льва и голову женщины... (далее снова идет ссылка на метод Апеллеса. —Г. 3.).

Но что это за фея, всеисиле которой позволяет нам превращать и заново слагать таким образом предметы, создавая, так сказать, во вселенной и человеке новые вещи и ощущения? Эта фея есть сила абстракции...

Сила абстракции творит в сказках и романах пигмеев, гениев, волшебников, кобольдов... Способности человека удалить... из предмета все его отрицательные свойства, создать розу без шипов, он обязан почти всеми своими вторичными удовольствиями и страданиями»<sup>1</sup>.

Таким образом в эстетике преломляется основной тезис эмпиризма: мышление — комбинирование опытных данных.

Прав ли Гельвеций? И да, и нет. Украшение природы и перетасовка качеств всегда присутствуют в творчестве, но оно не сводится к дарам феи абстракции.

Сфинкс неразложим на составные части; Елена Апеллеса — на пять (или десять) моделей художника; золотая гора — на золото и гору. Они те же и не те же, что в реальном мире. Это новые *единичности, сложенные из общих свойств*, а не просто суммы общих признаков, взятых у единичных предметов внешнего мира. Над их созданием потрудились иная фея — фея фантазии. «Простое соединение известных предметов» невозможно уже потому, что любой предмет всегда известен и неизвестен. Алые паруса капитана Грея — не «простое соединение» алого цвета и паруса; это выявление таких их черт, которые прежде были неизвестны и остались бы неизвестными без участия феи фантазии, овладевшей душой Александра Грина.

«Чтобы почувствовать существо процесса, представьте себе на минуту, что писатель передает читательскому сознанию только и исключительно то, о чем прямо и конкретно упоминает, — справедливо заметила историк М. В. Нечкина (1899-1985). — Вы сразу ощущаете, что никакого образа не получится — он вообще не функционирует. Из треугольной шляпы и серого походного сюртука вы бессильны сложить Наполеона — это только сюртук и шляпа, больше ничего»<sup>2</sup>.

Любопытна причина, по которой отвергалось участие фантазии: ее индивидуальность. Как писал Менгс, художник должен «избирать на арене природы части, наиболее прекрасные по всем человеческим понятиям, но не породить новых, невозможных частей, которые умалили бы ис-

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 373-375.

<sup>2</sup> Нечкина М. В. Функция художественного образа в историческом процессе // Содружество наук и тайна творчества. Сборник статей под ред. Б. С. Мейлаха. М., 1968. С. 72.

куство, так как... его красоты оказались бы недоступными другим людям (выделено мной. — Г. З.)»<sup>1</sup>. Здесь мы снова сталкиваемся с метафизическим мышлением: **или** общее (правила, подражание) **или** индивидуальное (фантазия, творчество). Если индивидуальное, то не общее, и наоборот. Но ничего полностью индивидуального нет; фантастические образы создаются на основе реальных, хотя и не путем простой компиляции; понятность фантастического служит доказательством его реальных корней.

Но мыслители XVIII века знают только разрыв общего и единичного. В мире есть только единичное. В искусстве — только общее. Как искусство отражает жизнь? Обобщает единичные явления. Ведь иначе — простая копировка, пошлость, удвоение реальности. Чтобы избежать се, приходится по сути возвращаться к отвергнутому за нежизненность классицизму, к торжеству схемы.

На этой основе возник просветительский реализм, специфика которого состоит в том, «что истина и правда не в истории, не в индивидуализации. Следовательно, реализм базируется не на верности фактам, а на типовой логике характеров... В этой концепции реализма бросается в глаза отсутствие исторического подхода... игнорирование конкретных условий национальной специфики. Лессинг исходит из просветительской концепции „человека вообще“. Из такого понимания природы человека и вытекает логический реализм, предусматривающий прежде всего правдоподобное развитие страстей и их согласие с характерами и „естественным ходом вещей“»<sup>2</sup>.

С точки зрения Лессинга, «мы смотрим на факты как на нечто случайное, как на нечто такое, что может быть общим для нескольких лиц»<sup>3</sup>; поэт «во всем, что не касается характеров, может отступать насколько хочет. Только характеры священны для него»<sup>4</sup>; «в театре нам следует узнавать не то, что сделал тот или другой человек, но что сделает каждый человек с известным характером при известных данных условиях»<sup>5</sup>.

Характерно, что та же проблема стала перед советской эстетикой 1920-х годов, заново открывшей для себя проблему общего и единичного. «В. Перцов, один из ведущих критиков „Лефа“... начисто отрицал индивидуализацию как средство создания характера героя. В. Перцов полагал, что „одинаковость“ социального положения героев предполагает „одинаковость“ психики, поэтому интерес к психическому миру отдельного человека неправомерен»<sup>6</sup>. Совпадение полное. На противоположной пози-

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 488.

<sup>2</sup> История эстетической мысли. Т. 2. С. 349-350.

<sup>3</sup> Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. С. 130.

<sup>4</sup> Там же. С. 92.

<sup>5</sup> Там же. С. 76.

<sup>6</sup> Артюхин А. В спорах о герое. Из истории формирования эстетики социалистического реализма// Эстетика и жизнь. Вып. 1. М., 1971. С. 338.

ции стояли теоретики РАПП и «Передела» (А. К. Воронский), под явным влиянием интуитивизма Бергсона искавшие «живого человека», индивидуальность вне типического.

Возвращаемся в век Просвещения. «Скупец и Тартюф, — пишет Дидро, — были созданы по образцу Гуанаров и Гризелей всего мира, это их наиболее общие и примечательные черты, но отнюдь не точный портрет кого-нибудь из них, а поэтому *никто* (выделено мной. — Г. З.) себя в нем не узнает»<sup>1</sup>. Это явное продолжение классицизма, которому Дидро хочет лишь «подрезать слегка ходули и оставить все почти таким, как оно есть»<sup>2</sup>; в философском плане — понимание мимесиса как подражания *общему* (*идея* — для платоников: «хороший портрет всегда абстрагирование от личности»), по приведенному выше определению Кольриджа; *сходству* — для номиналистов). Поэтому **или** никто не узнает себя, **или** кто-то узнает. Раз не кто-то, значит никто. Реализм предполагает диалектику: никто **и** кто-то, в предельном случае — все.

Просветительский реализм пришел к антиномиям, не менее важным, чем кантовские. Привожу их в классической формулировке В. Р. Гриба (1908-1940):

«Мир сцены отражает мир действительный, но отражение это совершенно непохоже на свой образец.

Художественное обобщение исходит из множества действительных фактов и вместе с тем устраняет их.

Типический характер есть слепок с живых людей, и вместе с тем он не походит на живого человека.

Поэзия, красота не могут расходиться с правдой и в то же время они ей противоположны»<sup>3</sup>.

Лессинг и Дидро, как раньше классицисты (Пуссен, Рейнольдс) выбирают что-то одно; иногда меняя мнение на следующей странице, но никогда не объединяя противоположности в диалектическом единстве.

Еще один шаг вперед по сравнению с другими просветителями делает испанский последователь Локка (и одновременно монах-иезуит) Эстебан де Артеага (1747-1798):

«Есть четыре степени подражания. Первая, самая низшая, имеет место в том случае, если художнику, который подражает природе, не удастся выразить ее такой, как она есть. Вторая степень — когда художник копирует природу как она есть, ни больше, ни меньше. Третья — когда художник отбирает свойства различных предметов, дабы собрать их в одном. Четвертая — когда он совершенствует свой образец, придавая ему вы-

<sup>1</sup> Дидро Д. Парадокс об актере // Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. С. 596.

<sup>2</sup> Там же. С. 633.

<sup>3</sup> Гриб В. Р. Жизнь и творчество Лессинга // Избранные работы. С. 62.

мышленные атрибуты, почерпнутые из известных сюжетов либо из собственной фантазии...

Деление художников на натуралистов и идеалистов — предрассудок, порожденный тем, что над этой темой мало размышляют... ибо нет идеалиста, который не брал бы у природы элементы для своего мысленного образца, как нет натуралиста, который не добавлял бы идеальное к своим портретам... Труд художника должен быть подражанием, а не копией; подражание по самой своей идее непременно должно возвышаться над заурядной природой, приспособливая ее к цели, которую ставит перед собой искусство»<sup>1</sup>.

Классификация степеней подражания превосхищает романтизм, а конечные выводы Артеаги — превосходят.

Как видим, поиск красоты и недопущение безобразного как задачи искусства были поняты художниками еще в античности и осмыслены с некоторым опозданием, но четко. Но общей формулировки творчества, да еще такой, которая бы не исключала отражение (и правила, которые следует соблюдать), мы не найдем вплоть до гстетского «у художника двойственные отношения с природой: он ее господин и он же ее раб... художник являет миру целое, но это целое не заготовлено для него природой, оно плод собственного его духа»<sup>2</sup> и особенно — приводимого ниже определения Жан-Поля.

Как уже говорилось, метафизика при решении любой проблемы вместо двух сторон одного объекта видит два объекта. В начале XIX века, когда несводимость творчества к отражению внешнего мира была интуитивно ясна, не могло не возникнуть представление о двух искусствах: высшем — творческом и низшем — подражательном. Оно и возникло в концепции *таланта* и *гения*, качественное разделение которых стало одним из постулатов романтизма. Формально речь идет о соблюдении правил или превосходстве над правилами, но проблема правил в искусстве всегда скрывает проблему отражения и творчества.

«Талант работает, гений творит»<sup>3</sup>, — определил Роберт Шуман (1810—1856). В. В. Ванслов в книге «Эстетика романтизма» (1966) дает развернутый комментарий к этому афоризму: «Талант, по мнению романтиков, в большей мере основан на техническом умении, навыке; гений — на непосредственном творческом самовыражении. Таланту более свойственно повторение старого; гению — создание нового. Талант создает отдельные новые явления в пределах данного рода; гений — новые роды явлений. Талантом обладает тот, кто может творить, гениальностью — тот, кто не может не творить»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Артеага Э. Философские изыскания об идеальной красоте // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. С. 524—526.

<sup>2</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. С. 512 (запись от 18.04.1827).

<sup>3</sup> Цит. по: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. С. 178.

<sup>4</sup> Там же. С. 179.

Опять-таки формально о полной субъективности гения речь еще не идет: гениальность мотивирована связью гения с иным миром; но шеллинговский Абсолют — не платоновский «мир идей», не образец для копирования, а гарант свободы творчества. Ему не подражают, он сам воплощается в гении.

Гений, по определению систематизатора романтизма К. В. Ф. Зольгера — «сама идея, раскрывающаяся в индивидуальности художника»<sup>1</sup>. Даже чуждый мистицизму Генрих Гейне (1797-1856) пишет, что таланты «заставляют вспомнить обезьян, у которых преобладает внешняя подражательность, — в их сознании нет ничего, что бы они не восприняли через органы чувств. Но существуют также люди, у которых все исходит от души, гении... гений носит в душе отображение природы...»<sup>2</sup>

Еще немного — и понятия поменяются местами: то, что гений носит в душе, станет считаться подлинным отображением природы, а общество получит неразрешимую проблему: кого считать гением? Увы, к настоящему времени ответ продиктован рынком: того, чьи произведения покупают, даже если это не человек, а животное. Ни Гейне, ни Кант, ни Шуман этого не подразумевали, однако отрицание мимесиса неизбежно приводит к столь прискорбному результату.

Эпигонами романтизма в данном вопросе выступают те авторы, для которых одни виды искусства (как правило, проза) отражают мир, другие (как правило, поэзия и музыка) — какую-то иную, подсознательную, реальность (Сартр, Кодуэлл); те, для которых один метод (реализм) связан с копированием, другой (модернизм) — с самовыражением или проникновением в иную реальность (Дюфрен, Бергсон, Жильсон и т. д.).

«Либо признают, что субъект находится перед лицом объективной вселенной, которую он, копируя, познает, и тогда чувственный мир, общий всем людям, более истинен, чем замкнутый, индивидуальный, иллюзорный мир сновидений. Либо — и это романтическая концепция — мир, называемый „объективным“<sup>14</sup>, есть просто соглашение, на какое мы ссылаемся и какое мы „полагаем“ для удобства осуществления отношений между людьми, а мир сновидений, напротив, есть мир, данный нам изнутри; этот мир реально общий для всех, поскольку в нем мы причастны к универсальной Реальности»<sup>3</sup>, — четко формулирует персоналист А. Беген.

В полемике с романтическим произволом («поэтическим нигилизмом») Жан-Поль и дал свое определение:

«Именно тем и отличается гений, что видит природу богаче и полнее... каждый новый гений созидает для нас новую природу — снимая еще один покров со старой»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. С. 179.

<sup>2</sup> Гейне Г. Мысли, заметки, импровизации // Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. С. 157.

<sup>3</sup> Цит. по: Вдовина И. С. Эстетика французского персонализма. М., 1981. С. 71.

<sup>4</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 65.

Определение безупречно, тем более, что Жан-Поль ставит «поэтический нигилизм» ниже копировки («поэтического материализма»): «При равных задатках покорный переписчик природы даст нам больше... чем художник, не знающий правила и рисующий эфир эфиром по эфиру»<sup>1</sup> — но интуитивный поиск золотой середины не опирался на развитую гносеологию, поэтому гениальная находка не была оценена не только современниками, но и самим автором, вскоре заявляющим, что искусство подражает «одно-временно двойственной природе — внутренней и внешней»<sup>2</sup>. Это плоское решение опять сводит творчество к отражению.

Идеализм также пытался в поисках золотой середины сочетать субъективность и объективность. Много внимания уделил этой проблеме Гегель. Искусство для него, как для всей платиновской традиции — явление идеи в мире через творчество художника, что чревато скорее недооценкой, чем переоценкой субъективности.

«Оригинальность состоит... в субъективном вдохновении, когда художник... избирает в себе и для себя разумный материал и, руководствуясь своим внутренним чувством, своей художественной субъективностью, формирует его как в согласии с сущностью и понятием определенного вида искусства, так и в соответствии со всеобщим понятием идеала.

Оригинальность поэтому тождественна с истинной объективностью... Оригинальность, с одной стороны, открывает нам подлинную душу художника, а с другой стороны, не дает нам ничего иного, кроме природы предмета, так что это своеобразие художника выступает как своеобразие самого предмета и проистекает из него в такой же мере, как и предмет из продуктивной деятельности субъекта.

Поэтому не следует смешивать оригинальность с произволом художника, фиксирующего свои случайные мысли...»<sup>3</sup>

Или, как сформулировал В. Р. Гриб, «высшее проявление индивидуального заключается в совпадении с действительностью, с объективным. Высшая форма состоит в отсутствии ее»<sup>4</sup>.

Удалось ли Гегелю найти в данном случае диалектическое решение? На мой взгляд, не вполне. Формулировки безупречны, но гегелевский идеалистический монизм не дает возможности увидеть творчество, *субъективность* как таковую: прав тот, кто вместит в свою душу максимум объективности, заранее данной в объективной идее. Для материалиста художник имеет дело с неисчерпаемым, но несовершенным материальным миром, что дает простор творчеству как *созданию* красоты; для идеалиста —

<sup>1</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 65.

<sup>2</sup> Там же. С. 75.

<sup>3</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 305-306.

<sup>4</sup> Гриб И. Р. О принципах построения марксистской эстетики // Под знаменем марксизма. 1929. №2-3. С. 178.

с готовой идеей красоты («всеобщим понятием идеала»), которую надо лишь *воспринять*. Если по отношению к природе «художник — и господин, и раб» (Гёте), то по отношению к идее — только раб. Это неизбежно: красота уже есть, господство невозможно. Проблема отношения *сознания* и *мира* подменена проблемой отношения *личного* и *общественного* сознания; отсюда понятная неприязнь к субъективному как произволу. Результатом будет сведение искусства к познанию, что проявилось в цитированной статье В. Р. Гриба, где он находит мысль Гегеля важной для марксистской эстетики (значение формы «только тогда проявится в полной мере», когда ее будут рассматривать «не как самоцель, зависящую от *индивидуального* произвола, а как проявление содержания»).

Поэтому мне хотелось бы дополнить Гегеля высказыванием архитектора Анри ван дер Вельде (1863-1957), «бельгийского Морриса»: «Красота возникает только в том случае, когда в произведение искусства вкладывается его творцом и нечто личное, трудно определяемое разумом»<sup>1</sup>.

Снова гегелевские мысли в марксистской упаковке находим у Лукача. Абсолютная Идея заменена самосознанием человечества; это самосознание воспроизводит себя в искусстве. В отсутствии материального мира (если он и есть, то эстетического в нем нет и искусству он тем самым неподвластен) общественное сознание ст ановится последней инстанцией.

У Лукача, как и у Гегеля, не искусство соотносится с миром, а художник — с общественным сознанием. «*Весь жизненный путь человека зависит в конечном счете от того, как решает этот человек, практически осуществляя свое бытие, проблему отношения партикулярности к роду* (выделено мной. — Г. З.)»<sup>2</sup>. Эстетическое от удовольствия (индивидуальной пользы) отличается именно по этому критерию. «Мирозидание эстетического отражения находит критерий своей собственной объективности именно в этом возвышении к родовому»<sup>3</sup>.

Назначение искусства — «эвокация» (напоминание) «о пройденном пути и его этапах»: архив человечества, всегда готовый к услугам. Художник играет роль «эвокатора», напоминателя (этого термина у Лукача нет, но он напрашивается). Опять-таки он может лишь подчиняться, но не господствовать: создание нового исключено, так как оно *может быть обосновано только эстетическими свойствами материальных объектов*, а не простым «выражением» идей.

«Собственный же мир искусства, неотразимость его эвокативной мощи основаны именно на конкретном выражении самосознания рода»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX - начало XX века. Книга 1. С. 237.

<sup>2</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 4. С. 231.

<sup>3</sup> Там же. С. 232.

<sup>4</sup> Там же. Т. 2. С. 241.

Понять творчество как нечто отличное от иллюстрации общественно значимых фактов и, соответственно, отличить художника от нехудожника в этом случае невозможно.

К концу XIX века оригинальные решения проблемы были почти исчерпаны. Представляет интерес позиция Г. В. Плеханова, с совершенно новых позиций принявшего идею двух искусств — отдельно подражательного, отдельно творческого. Для него подражательным является искусство господствующего класса, людей, удовлетворенных жизнью («насладиться хотя бы (! —Г. З.) снимком с привлекательной для них действительности»); творческим — искусство нового класса, который не удовлетворен жизнью и тем искусством, которое эту жизнь отражает («художники такого рода не удовлетворяются и не могут удовлетворяться действительностью; им, как и всему представляемому ими классу, хочется частью *переделать*, а частью *дополнить* ее сообразно своему идеалу»). Жизнь Плеханов, как Дюбо и Чернышевский, ставит настолько выше искусства, что наличие последнего частично о&ьясняет невозможностью постоянно любоваться *настоящей* красотой (например, гор).

Напомню, что А. Банфи считает подражательное искусство первой стадией, творческое — второй. Таким образом, разделение двух искусств может производиться по двум о&ъектам (В. Данги), двум эпохам (А. Банфи), двум субъектам (романтизм), двум стадиям развития любого общества (Г. В. Плеханов).

В XX веке единственное четкое решение проблемы отражения и творчества находим у Н. Гартмана: «Плодотворное искусство никогда не может быть далеким от жизни и реальности. Поэтому в нем должна сохраняться часть мимесиса. Оно должно прочно корениться в реальной жизни... С другой стороны, искусство может дать великие образцы творчества... лишь тогда... когда искусство может творчески видеть то, чего нет, и все же оно действует убедительно, потому что, оставаясь в рамках действительной жизни, оно вместе с тем выходит и за ее пределы»<sup>2</sup>.

Приблизился к решению и Мукаржовский в наиболее глубокой, на мой взгляд, работе «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве» (1947). Произведение искусства «выходит за границы своего знакового воздействия и становится не знаком, а чем-то иным: отдельные его части напоминают о фактах действительности, не относящихся к смысловой области произведения, и тем самым оно обретает характер особой, призрачной вещественности». (В пример приводится живопись Андреа Мантеньи (1431-1506), чьи картины «напоминают то скульптуру, то материалы, которые в ней даже... не изображены: сталь, бронзу и т. д.», но то же можно

<sup>1</sup> Плеханов Г. В. Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского // Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. Т. 2. С. 273-274.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 377.

сказать и о других искусствах). Конечный вывод — «преднамеренность дает почувствовать произведение как знак, непреднамеренность — как вещь». «Знак» воздействует на сиюминутное в нашем восприятии искусства, «вещь» — на общечеловеческое<sup>1</sup>. В более традиционных терминах, думаю, создание «знака» — мимесис («рамки действительной жизни», по Гартману), создание «вещи» — творчество («выход за ее пределы»). Тем самым получает объяснение диалектика сознательного и бессознательно-го, впервые отмеченная Шеллингом: «Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинуюсь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка»<sup>2</sup>. (Сам Шеллинг сводит искусство к воздействию Абсолюта, поэтому для сознательного творчества в его системе нет отдельного источника, независимого от Абсолюта, каким мог бы быть только материальный мир).

Наконец, в марксистской традиции единство отражения и творчества в искусстве утверждали:

- Л. С. Выготский: «искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится»<sup>3</sup>;
- Г. Лукач — в ранних работах: «Всякое значительное произведение искусства... создает „собственный мир“. Личности, ситуации, поступки и т. д. обладают в нем особым качеством, которое не имеет ничего общего ни с каким другим художественным произведением и отлично от повседневной действительности... Но может быть такое определение своеобразия художественного произведения упраздняет его как отражение действительности? Нет! Оно только резко подчеркивает своеобразие художественного отражения действительности... Несходство — только видимость, хотя и необходимая, к сущности искусства принадлежащая видимость»<sup>4</sup>;
- Тодор Павлов (1890-1977): «искусство не есть ни отражение без творчества, ни творчество без отражения, а есть одновременно отражение-творчество или творчество-отражение»<sup>5</sup>; «правда искусства является и должна быть не просто правдой, не какой бы то ни было правдой, а художественной правдой, то есть правдой-красотой, а с другой стороны,

<sup>1</sup> Мукарежовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Мукарежовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 222, 244.

<sup>2</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Дедукация произведения искусства вообще // Литературная теория немецкого романтизма. С. 279.

<sup>3</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. С. 273.

<sup>4</sup> Лукач Г. К проблеме объективности художественной формы // Литературный критик. 1935. №9. С. 9.

<sup>5</sup> Павлов Т. Предисловие // Горанов К. Содержание и форма в искусстве. С. 18.

красота искусства... не только немислима, но и не нужна человеку, если она не является красотой-правдой»<sup>1</sup>.

Подведем итоги. Отражение и творчество в восприятии мира человеком предполагают друг друга. Мы отражаем объективный мир, только творя субъективный, и никак иначе. Поэтому и искусство творит, отражая, и отражает, творя.

Нельзя не согласиться со словами Джона Рёскина (1819-1900): «Ничто не в состоянии искупить недостаток правды»<sup>2</sup>. И в то же время нельзя не согласиться со словами М. А. Лифшица: «Давно замечено, что избыток жизненности придает изображению вульгарный оттенок»<sup>3</sup>.

Для искусства неприемлемы и недостаток, и избыток правдивости. Нужна мера, и этой мерой является поиск и воспроизведение совершенного (не только прекрасного, но и возвышенного, трагического и т. д., включая прекрасно изображенное безобразное и низменное). Правда в искусстве, по словам французского романтика Альфреда де Виньи (1797-1863), «это выбор характерной черты того прекрасного и великого, что есть в *жизненной правде*, но это не она сама, а нечто большее...»<sup>4</sup> В марксистскую философию понятие «эстетическая мера» ввел Тодор Павлов<sup>5</sup>.

*Искусство воспроизводит мир, выделяя эстетическое. Иначе говоря, оно воспроизводит совершенство мира.* Поэтому копирование — не искусство. Как классически точно сказано в одной из лучших отечественных работ по эстетике — книге театроведа А. А. Михайловой «О художественной условности» (1970): «Художник как будто сказал: „Остановись, мгновение!“ — но забыл прибавить: „Ты прекрасно!“»<sup>6</sup>

Природа, как правило, не права, говорил Уистлер, имея в виду именно отсутствие отбора. Так, на фотографию, в отличие от картины, попадает «чистое» безобразное наравне с прекрасным. Фотоаппарат не может осуществить отбор. Фотографирование — по большей части природный, химический процесс, человеческое участие в котором ограничивается выбором ракурса; верно поступают художники, которые создают картины, используя не только свою память, но и фотографии. Для литературы приблизительным аналогом будут дневниковые записи.

«[Так, невозможно], чтобы существовали такие [люди], каких писал Зевксид, но оно и лучше, так как [произведение искусства] должно превосходить

<sup>1</sup> Павлов Т. Избранные труды по эстетике. М., 1978. С. 341.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 863.

<sup>3</sup> Лифшиц М. А., Рейнгардт Л. Я. Кризис безобразия. М., 1968. С. 60.

<sup>4</sup> Виньи А. де. Размышления о правде в искусстве // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980. С. 422.

<sup>5</sup> Павлов Т. Избранные труды по эстетике. М., 1978. С. 130,250 и др.

<sup>6</sup> Михайлова А. А. О художественной условности. М., 1970. С. 253.

образец»<sup>1</sup>. Это же имел в виду, например, Ипполит Тэн, говоря: «художественное произведение имеет целью обнаружить... преобладающую идею яснее и полнее, чем она воплощена в предметах» (или, как пишет Тэн в другом месте, сущность искусства — «обнаружить путем сосредоточения»)².

Произведение искусства «становится окном в мир должествующего совершенства»³; **этот мир и тот же, что реальный мир, и не тот же. Он есть вне искусства как часть реального мира, как его грань, скрытая другими гранями, но в то же время его нет вне искусства в чистом виде.**

Сказанное верно и по отношению к комическому. «Комизм, который всегда имеет дело с некоторыми преувеличениями и который не предполагает, конечно, точного воспроизведения реальной жизни, в состоянии показать удивительно объективно и беспощадно определенные черты человеческой жизни, не обрисовывая при этом невыносимые картины жалкого и плачевного в человеке»⁴. «Карикатура может иметь больше сходства с оригиналом, чем фотография. Она не столько портрет, сколько комплекс примет, характеристика»⁵.

Исходя из этого и следует решать вопрос о связи искусства и жизни; говоря словами П. П. Муратова (1881-1950), «мир, изображаемый художником, лучше мира действительного, потому что действительный мир для нас — это лишь тот, который мы видим собственными глазами, глазами не художника, воспринимаем собственным низшим ощущением обыкновенного человека»⁶.

То же относится ко всем искусствам. «Поэзия обращается к нам не с поучениями, а с конкретно видимыми лицами, которые... открывают нам глаза на глубину жизненных конфликтов, которую мы сами в жизни не замечаем. Внутренний рост и зрелость при таком действии не являются иллюзией. Каждый, кто приобщается к большому искусству, испытывает это на себе... — пишет Н. Гартман. — Именно здесь лежит главная причина того, почему искусства не могут оторваться от реальной жизни, хотя они, без сомнения, имеют своего рода автономию. По крайней мере в том случае, если они не хотят потерять свою собственную жизнь. Из жизни, то есть из того, что волнует души людей, вытекают темы различных искусств, их материал, и именно к этой жизни снова обращено их действие»⁷.

Мир сам по себе неисчерпаем, и в силу этого его изображение является основой любого искусства. Но мир для нас формируется под воздействием

<sup>1</sup> *Аристотель*. Поэтика. С. 678.

<sup>2</sup> *Тэн И.* Философия искусства. С. 24, 334.

<sup>3</sup> *Алпатов М. В.* Эпосы по всеобщей истории искусств. М., 1979. С. 62.

<sup>4</sup> *Гартман Н.* Эстетика. С. 646-647.

<sup>5</sup> *Шерфиг Х.* О Бидструпе // Бидструп Х. Рисунки. Т. 2. М., 1968. С. 5.

<sup>6</sup> *Муратов П. П.* Образы Италии. Т. 3. СПб., 2005. С. 262.

<sup>7</sup> *Гартман Я.* Эстетика. С. 66-67.

произведений искусства; художник, умеющий воспроизводить красоту (в том числе моральную) и ее отсутствие, учит других людей различать их в мире.

«У всякого предмета тысячи сторон — и не только одно данное искусство, с своими строго ограниченными средствами, но и все они в совокупности не в силах воссоздать своего предмета. Какими, например, средствами повторяют они его вкус, запах и стихийную жизнь? Но в том-то и дело, что художнику дорога только одна сторона предметов: их *красота*, точно так же, как математику дороги их очертания или численность. Красота разлита по всему мирозданию... но для художника недостаточно бессознательно находиться под влиянием красоты... пока глаз его не видит ее ясных, хотя и тонко звучащих, форм там, где мы их не видим, или только смутно ощущаем — он еще не поэт...

Итак, поэтическая деятельность, очевидно слагается из двух элементов: объективного, представляемого миром внешним, и субъективного, зоркости поэта — этого шестого чувства, не зависящего ни от каких других качеств художника»<sup>1</sup>.

Эта блистательнейшая цитата в оригинале обрамлена двумя нелепостями, где А. А. Фет (1820-1892) противоречит себе, говоря, что «искусство есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала» и «внешний, предметный элемент творчества безразличен». Это противоречие неизбежно для метафизика. **Или** предмет, **или** красота; **или** внешнее, **или** внутреннее. Любопытнее всего, как мысль Фета неожиданно совершает скачок от метафизики к диалектике, заменяя **или** на **и**, а затем — возвращается назад.

Помочь здесь может только марксистская гносеология, видящая в познании диалектическое единство отражения и творчества; упор на одну из крайностей рушит всю постройку.

Искусство всегда реалистично — в том смысле, что оно всегда воспроизводит существующее. Это **реализм в широком смысле**. Но его можно подразделить на **реализм в узком смысле**, который воспроизводит существующее через могущее существовать, и **фантастику**, которая воспроизводит существующее через несуществующее.

Два свидетельства писателей, задумавшихся над этим вопросом. Джон Голсуорси: «Для меня слова реализм, реалистический не связываются с методом, для которого гораздо больше подходят слова натурализм, натуралистический. Не связаны они и с вопросом о силе воображения — реализм требует его не меньше, чем романтизм... Для реалиста ни в коей мере не обязателен натуралистический метод — он может быть поэтом, мечтателем... Этим словом определяется художник, который по самому своему складу в первую очередь стремится уловить и показать взаимо-

<sup>1</sup> **Фет А. А. О** стихотворениях Ф. Тютчева // Фет А. А. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1988. С. 282-283.

связь жизни, характера и мышления, чтобы *научить чему-то* себя и других; в отличие от того художника (я называю его романтиком), который по своему складу тяготеет к тому, чтобы *доставить радость* себе и другим... Реалист и романтик! Передать что-то новое — рассказать сказку! Итак, реализм и романтизм в таком толковании — вот две основные категории, на которые можно разделить искусство»<sup>1</sup>.

Кир Булычёв (И. В. Можейко, 1935-2003): «Для меня вся литература мира делится на две равные по масштабам категории — литература реалистическая и литература фантастическая. Фантастика не жанр, не подвид литературы — это мировоззрение. Так что мне кажется допустимым фантастическое произведение, в котором ничего фантастического не произошло, либо это фантастическое может быть объяснено вполне обыденными причинами»<sup>2</sup>.

Это разделение существовало с первобытных времен (продолжу цитату о мотивах творчества африканских резчиков по дереву: «В одних случаях такой творческий подъем ведет к попытке воспроизвести черта человека или животного, облик которого вдохновил скульптора в других — появляется художественное произведение (особенно часто маска), ничем не напоминающее источник вдохновения, иногда — совершенно фантастический образ»<sup>3</sup>) и было осознано с появлением романтизма, *сознательно* обратившегося к фантастике: таким образом стал ясен и противоположный путь реализма («в узком смысле»), и тот факт, что искусство прежних эпох зачастую невольно прибегало к иносказаниям, используя мифические образы.

Среди марксистов широкое понимание реализма отстаивало «течение» М. А. Лифшица и Г. Лукача: содержание произведения искусства — действительность, которую оно отражает, поэтому любое искусство реалистично («большой реализм»); а также Тодор Павлов: реализм — не направление, а принцип искусства<sup>4</sup>.

Упрек в неисторичности такого понимания реализма<sup>5</sup>, на мой взгляд, выдает непонимание диалектики: в искусстве есть не только меняющееся, но и неизменное: реализм как воспроизведение существующего.

По справедливому замечанию Луи Арагона (1897-1982), «все теоретические платформы, направленные против реализма, на практике воплощаются в искусство, которое не может совсем отвернуться от реальности и которое отличается от реализма лишь нежеланием упорядочить эту реальность — то есть триумфом детали как таковой, вырванной из органи-

<sup>1</sup> *Голсуорси Дж.* Туманные мысли об искусстве // Голсуорси Дж. Собрание сочинений в 16 т. Т. 16. С. 340-341.

<sup>2</sup> *Булычёв К.* Пришельцы в Гусяре. М., 1998. С. 173.

<sup>3</sup> История первобытного общества. Эпоха классового образования. С. 378.

<sup>4</sup> *Павлов Т.* Избранные труды по эстетике. М., 1978. С. 131, 250 и др.

<sup>5</sup> Лекции по истории эстетики. Кн. 4. С. 93.

ческой связи с целым»<sup>1</sup>. Это вполне очевидно при взгляде на наследие маньеризма, классицизма, барокко, романтизма.

*Несуществующее* воспроизвести невозможно; подобная попытка будет не искусством, а ложью. Иллюстрацию находим у Честертона: «Если вы будете уверять меня, что Гладстон на первом приеме у королевы Виктории не снял шляпы, похлопал королеву по спине и предложил ей сигару, я буду решительно возражать»<sup>2</sup>. А. К. Толстой (1817 -1875) приводит в пример писателя, «который заставил бы Дмитрия Донского петь серенату под балконом своей возлюбленной», и актера, «который в роли Пожарского стал бы расшаркиваться, держа шапку под мышкой»<sup>3</sup>. «Фальшивый сам по себе образ не будет мне нравиться, — замечает Гельвеций. — Если художник нарисует на морской глади цветник из роз, то это сочетание двух несвязных в природе образов будет мне неприятно»<sup>4</sup>.

С этой точки зрения и следует оценивать правдивость искусства.

«— Я не могу это играть, потому что не могу в это поверить. Ни одна девушка никогда так себя не держала и не говорила так. Это неправда.

— Конечно, неправда, — сказал Кеттл. — Но ведь так же точно ни одна девушка не говорила, как Виола или Розалинда.

— Это не одно и то же. Мы хотели бы говорить, как Виола и Розалинда. Это то, что мы чувствуем, выраженное удивительными словами. Но здесь совсем другое. Это просто ерунда»<sup>5</sup>.

Когда ерунда становится принципом творчества, перед нами — ан искусство: «Мое единственное желание в живописи — материализовать образы конкретной иррациональности»<sup>6</sup>, прямо объявлял Сальвадор Дали (1902-1989).

Прав неотомист Ганс Зедльмайр: «Прекрасный образ беса прекрасен, потому что он соответствует сущности беса, в более острой формулировке — потому что он *истинен*. Красота образа требует соответствия образа предмету...

Чтобы сказать, что образ беса прекрасен, нужно а) знать, что такое бес, б) знать, что это образ именно беса. Пока искусство находится во всеохватывающей связи целого, оба эти момента могут быть чем-то само собой разумеющимся... там, где эта связь распалась, часто об этом сообщает что-либо только номер в каталоге выставки, однако данные его ненадежны. Из этого опять-таки становится ясным, что определение прекрасного об-

<sup>1</sup> *Арагон Ж.* Надо называть вещи своими именами // Называть вещи своими именами... С. 321.

<sup>2</sup> *Честертон Г. К.* Проклятие золотого креста // Избранные произведения. М., 1990. Т. 2. С. 350.

<sup>3</sup> *Толстой А. К.* Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» // Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 589.

<sup>4</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 370.

<sup>5</sup> *Пристли Дж. Б.* Дженни Вильерс // Избранное. М., 1985. С. 260.

<sup>6</sup> Цит. по: *Афасижев М. Н.* Западные концепции художественного творчества. М., 1990. С. 140.

раза не может существовать безотносительно к общему порядку вещей... такая включенность поставила бы границы той беспредельной власти, которой требует для себя (мнимо)автономный художник»<sup>1</sup>, поэтому модернизм никогда не соглашался признать связь искусства с истиной, заменяемой субъективным «ВИдением».

Как заметил еще Б. Брехт, правду можно открыть множеством способов — и утаить множеством способов. Внешнее правдоподобие тоже может быть ложью: произведение «напоминает о фактах действительности, не относящихся к смысловой области произведения» (Мукаржовский), и ложь будет заключаться в *подразумеваемом*, а не непосредственно изображенном. Именно так проникает в искусство — и губит его — политическая предвзятость.

«Но как же так, разве поэт не должен *обманывать!*... Разумеется, поэт меня обманывает, когда переносит меня в свой род мышления, в свое действие и чувство... я вижу, слышу, мыслю то, что он *заставляет* меня видеть, слышать, мыслить. Если он это не способен сделать, — он не поэт... Если он задумает другой обман — скажем, если он захочет лишить меня рассудка, чтобы я поверил в то, что, согласно его собственному представлению, не заслуживает веры; если он будет будет воспевать чувства, которые каждое мгновение будут мне напоминать, что в них нет правды, что все это одна игра, то я... объявлю его игру пустым кривлянием...»<sup>2</sup>

Пример. Фильм венгерского режиссера М. Месарош «Донос на Анну» рассказывает о судьбе А. Кетли — одного из министров правительства Имре Надя, бежавшей в 1956 году на Запад; о противостоянии эмигрантов и властей ВНР и тем самым — о противостоянии Запада и Востока времен «холодной войны». По словам кинокритика В. Кичина, «есть своя правда в словах Петера (отрицательный герой, агент спецслужб. — Г. З.) о том, что при Кадаре расцветали искусства, венгерские книги и фильмы получали международные призы, у них была огромная аудитория, о какой теперь можно только мечтать. Но куда убедительней аргумент Анны: нельзя жить в империи, постросной на лжи, доносах и уничтожении инакомыслия...

Марте Месарош удалось в самом воздухе фильма передать контраст между душливой атмосферой „соцлагеря" и свободой, которая проявляется во всем — от естественного ритма жизни до осанки людей на улицах (! — Г. З.). Угарный газ, просачивающийся с Востока (!! — Г. З.), образует свои завихрения и резервации даже в беззаботном (!!! — Г. З.) Брюсселе: переступая порог венгерского посольства, мы попадаем в другой мир — зажатости, принудительности и всеобщей бдительности»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб., 2000. С. 217-218.

<sup>2</sup> Гердер И. Г. Каллигона // Избранные произведения. М., Л., 1959. С. 222.

<sup>3</sup> Кичин В. Донос на историю. Московский фестиваль об особенностях национального сознания // Российская газета. 2010.24 июня.

Итак, по ту сторону Берлинской стены жили свободные люди, не знавшие зажатости, принудительности, лжи, доносов и уничтожения инакомыслия, а по эту — жалкие совки, не умеющие даже ходить по-человечески. Только советская система предполагает перечисленные мерзости; капитализм от них свободен.

Мне скажут: разве это неправда?

Я отвечаю: смесь правды и лжи, что по сути равно полному отсутствию правды и гораздо страшнее бесшабашного вранья барона Мюнхгаузена. И приведу хотя бы этот житейский факт, не укладывающийся в благостную схему: «...несколько наблюдений, рассказанных моим приятелем, инженером по профессии, эмигрировавшим после событий 90-х в Калифорнию. Сегодня он работает водителем маршрутного автобуса, и в его копилке немало таких историй. Вот одна из них.

Водитель автобуса всегда должен помнить о правах других граждан. Помнить постоянно, что он находится в демократической стране. Выполнить требуемое иногда довольно трудно. Например, водитель-эмигрант видит, что в салоне стоит старушка-инвалид и все места вокруг заняты. У него пробуждается естественный инстинкт человека советской системы воспитания.

— Девушка, уступите, пожалуйста, место пожилому человеку!

— И не подумаю!..

В итоге место старой даме уступает эмигрантка из Болгарии. На следующий день водителя маршрутки просят в управление на воспитательную беседу.

— С вас штраф и вам предупреждение.

— За что?

— Девочка пожаловалась родителям, они потребовали от компании призвать вас к ответу за нарушение прав ребенка.

Шофер — жертва варварского воспитания — в большом недоумении покидает офис...»<sup>1</sup>

И смотрели на нас тогдашние жители западных стран отнюдь не так, как сейчас смотрят наши западники. «Сегодня я часто рассказываю неаполитанцам свою историю почти 20-летней давности о том, как их соотечественники приветствовали советские лайнеры, входившие в Неаполитанскую бухту, а мужчины на улицах наблюдали за гражданками великой страны со стороны, деликатно улыбаясь и не допуская никаких фамильярных замечаний. Итальянцы безоговорочно подтверждают правдивость моей истории: „Е cosi!“ — „это так!“... А один мой хороший приятель, известный в Неаполе певец, когда я в очередной раз закончила свой рассказ, как-то грустно заметил: „Вы даже не представляете, что вы значили для нас в те годы. Ваша страна в нашем сознании ассоциировалась с теми

<sup>1</sup> Савицкая Н. Как мы ищем национальную идею // Независимая газета. 2010. 13 августа.

огромными судами, что приходили в нашу бухту, а вы оказались ‘Титаником’»<sup>1</sup>.

О беззаботной жизни в Бельгии тоже можно сказать многое. Как раз во времена действия фильма, 31 января 1966 года при разгоне полицией демонстрации шахтеров против закрытия шахт в поселке Звартберг (провинция Лимбург) двое рабочих было убито и несколько десятков ранено. В подавлении шахтерских волнений участвовала армия<sup>2</sup>.

Автор должен уметь отразить в своем произведении мир, как в капле воды — так, чтобы ощущалось и то, что существует, но о чем прямо не говорится. Все равно, идет ли речь о Бельгии, СССР или средневековом феоде — в этой капле должны отразиться все стороны жизни данного общества.

Мне скажут: но ведь это искусство! Нельзя требовать от него всей правды!

Я отвечу: именно от искусства надо требовать всей правды, а не той половины, которая выгодна власти имущим. Иначе перед нами — пропаганда, а не искусство. Искусство должно уметь отразить мир во всей его сложности — иначе оно бездарно.

Мне скажут: художник имеет право на выбор.

Я отвечу: мы имеем право спросить, чем этот выбор обусловлен.

И о «холодной войне» можно писать непредвзято — как, например, в трагикомедии Л. А. Филатова (1946-2003) «Свобода или смерть». Главный герой, писатель-диссидент Толик Парамонов эмигрирует на Запад. После первого телячьего восторга от свободы слова (при встрече на улице с советской делегацией — «Наши!.. Галстучки на резиночках! Стадный способ передвижения! Ожидание провокации в глазах!... Передайте вашему гребаному правительству и лично товарищу Суслову...») наступает разочарование («Вот это свобода! Когда голубые хватают тебя за задницу — никакой полиции рядом нет»), тем более что местная печать не нуждается в его услугах («Тут тебе не Москва, паренек!.. Качать права будешь в родном жэке!..»). Случай сводит его с латиноамериканскими левыми эмигрантами (сначала полное неприятие — «Я бежал от коммунистов!.. Я не могу терпеть рядом с собой гнездо ненавистной мне идеологии!..»; затем, по мере нарастающего отчаяния, ощущение общности — «Да, я против насилия!.. И в этом смысле их идея несовершенна!.. Но она объединяет людей!.. Они хотят отдавать, а не хапать!..»); участвуя в их демонстрации, он погибает от полицейской пули. Странная, нелепая, противоречивая судьба слабого, в какой-то мере честного, несомненно искреннего, никому не нужного, несовместимого ни с какой жизнью человека («Тебя читают только в КГБ.

<sup>1</sup> *Бонакорсо В.* Мистика и контрасты Неаполя // Туризм и отдых. 2008. № 24 (510).

<sup>2</sup> Всемирная история. Т. 13. М., 1983. С. 268.

И то по долгу службы)'. И в этой судьбе персонажа — судьба всей советской антисоветской интеллигенции, враждебной тому строю, который ее породил, и ненужной тому строю, за который она боролась.

Не слишком сложный вопрос правдивости искусства оказывается запутан тогда, когда прямо или косвенно отрицается наличие мира самого по себе, и он подменяется миром для нас (в духе социального конструктивизма и прочих ветвей фикштеанства). Немецкий историк русской философии Б. Гройс (р. 1947) пишет: «Социалистический реализм нельзя считать реализмом в традиционном смысле этого слова, поскольку он не является миметическим, а проектирует жизнь будущего, как это делает искусство авангарда».

Прерываю цитату, чтобы сделать два замечания. (1) реалистическое искусство изображает не только настоящее, но и прошлое, и будущее (т. к. время во всех трех формах принадлежит миру, а не только нашему уму); его признак — не замкнутость в настоящем, а отражение (мимесис) мира. (2) ложь не является искусством — она является ложью; лживое изображение мира (прошлого, настоящего, будущего) порождается либо нехваткой знаний (невежеством), либо нежеланием знать (идеологической предвзятостью, диктуемой интересами той или иной группы).

Продолжаю цитату. «С. Дали писал как-то, полемизируя с классическим авангардом, что его художественным идеалом является цветная фотография, при том, что сама фотографируемая реальность подвергается художественной трансформации, превращается в фантазм. Любопытно, что почти идентичную цитату можно найти в одном из докладов Иогансона сталинского времени, в котором Иогансон утверждает, что фотограф, делающий цветные фотографии (причем последние откровенно ассоциируются им с картинами социалистического реализма), является творцом постольку, поскольку „режиссирует“<sup>14</sup> саму запечатлеваемую действительность. Искусство снова становится реалистическим по форме постольку, поскольку авангард победил по содержанию: сама действительность теряет статус реальности, превращается в фантом, симулякр, произведение искусства»<sup>2</sup>.

Снова замечание: действительность сама по себе никуда не исчезает, ее просто игнорируют; тогда действительность для нас оказывается не отражением действительности самой по себе, а видимостью (ложью, симулякром — синонимов сколько угодно). Такое игнорирование мира в пользу лжи характерно как для антиискусства нашего времени, так и для придворного псевдо- (или полу-) искусства любых эпох, что знали еще маньеристы. Сколько же словесного хлама положено поверх верной мысли о родстве вранья официального и индивидуального!

<sup>1</sup> *Филатов Л. А.* Свобода или смерть // Филатов Л. А. Сукины дети. М., 1992. С. 248-311.

<sup>2</sup> *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № II. С. 72.

Скрытой формой лжи в искусстве является *штамп* (попытка изобразить то, что не чувствуешь, по определению Станиславского), подгонка материала под схему — как правило, в литературе, кино и на сцене замаскированную реалистическими и даже натуралистическими деталями.

В свою очередь штамп может послужить основой для пародии, вплоть до создания индивидуальности автора штампованных произведений — Козьмы Пруткова — и тем самым вернуться в искусство в новом амплуа. Самые затасканные штампы могут ожить — лишь бы время и место были правильно выбраны, как в песне В. С. Высоцкого (1938-1980) из фильма «Опасные гастроли», исполняемой на сцене варьете:

...Искала роза счастья  
И не видала, как  
Сох от любви и страсти  
Почти что зрелый мак.  
Но думала едва ли,  
Как душен пошлый свет —  
Все лепестки опали  
И розы больше пег!

Подобным целям служит, например, эпизод «Пианисты» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса.

Но пародия — наиболее искусственное из искусств; обычно штамп означает ложь, то есть художественную несостоятельность.

В произведении искусства могут существовать валькирии, хоббиты, ледяные пейзажи ада и молнии Зевса. Но это лишь средство изображения людей и природы нашего мира. Радости и печали шестиногого семирука не могут быть предметом искусства людей; Данный персонаж имеет право существовать только как иносказание каких-либо сторон человеческой жизни.

«Чтобы фантастическое произведение было эффективным, оно должно быть крепко связано с реальностью, — заметил английский историк-марксист Артур Лесли Мортон (1903-1987). — Нужно, чтобы, если принимаются за основу определенные предпосылки, какими бы они ни были, все остальное вытекало бы из них логически. Мир, где может случиться *что угодно*, не имеет для нас никакой ценности»<sup>1</sup>.

Разумеется, и реализм в узком смысле всегда предполагает фантазию: точно таких же людей и вещей, как в реальности, в искусстве быть не может. Они *те же и не те же*. Уберите одну из частей этой формулы (обычно убирают первую) — и искусство умрет.

Эта вроде бы лежащая на поверхности истина оспаривается с постоянством, достойным лучшего применения. «Теоретики литературы постмодернизма впервые открыто признались в том, что текст *не отображает реальность, а творит новую* (выделено мной. — Г. З.), вернее, много реаль-

<sup>1</sup> Мортон Л. Л. Английская утопия. М., 1956. С. 239.

ностей, независимых друг от друга»<sup>1</sup>. Или: «в то время как немецкий экспрессионизм не выходит за рамки классической системы, т. е. остается на уровне интерпретации реальности (выделено мной. — Г. З.), целью кубизма является создание „новой реальности“»<sup>2</sup>.

Ничего нового в этом заблуждении нет: это банальнейшее неумение мыслить диалектически. Или отражение, или творчество — раз творчество, значит не отражение.

Еще пример: «Вообще „литературный реализм“ — явление очень позднее. И уникальное. Тысячелетиями (! — Г. З.) писатели не решались подступить к такой неподъемной задаче, как словесное воссоздание действительности. Наверное, они понимали, что *человеческая мысль несхожа с реальностью и живет по иным законам* (выделено мной. — Г. З.). Литература пробавлялась тем, что рассказывала занимательные истории, как Шахерезада. И не было в них никакого „реализма“. Даже Пушкин-прозаик — отнюдь не реалист, он — сказитель (подумайте-ка, в какой степени реалистично внезапное превращение туза в пиковую даму)»<sup>3</sup>. Автор аттестован «литературным критиком». Неловко, но придется напомнить, что мысль существует только потому, что отражает реальность; что законы мысли — отражение законов реальности; что иной задачи, кроме воссоздания эстетических свойств реальности, у искусства нет; что решена эта задача была постепенно; что история искусства — история решения этой задачи; что, наконец, повесть «Пиковая дама» рассказывает не о превращении туза в пиковую даму, а о вполне реальных вещах — об алчности, о страданиях, порожденных ею, о катастрофе, завершающей проложенный ею путь; что сто лет назад Саша Чёрный в стихотворении «Критику» дал совет:

Когда поэт, описывая даму,  
Начнет: «Я шла по улице. В бока впился корсет», —  
Здесь «я» не поймай, конечно, прямо —  
Что, мол, под дамою скрывается поэт.  
Я истину тебе по-дружески открою:  
Поэт — мужчина. Даже с бороною<sup>4</sup>.

Надо сказать, что встречались и попытки убрать первую часть формулы, представив реализм как точное копирование жизни (по словам одного автора, рассказ Хемингуэя «Мотылек и танк» «есть точное воспроизведение действительного события, авторский замысел в рассказе начисто отсутст-

<sup>1</sup> *Власов В., Лукина Н.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь. СПб., 2005. С. 237.

<sup>2</sup> *Мириманов В. Б.* Европейский авангард и традиционное искусство // *Arbor Mundi* (Мировое древо). Международный журнал по теории и истории мировой культуры. 1993. №2. С. 106.

<sup>3</sup> *Анкудинов К.* Морская свинка. Социалистический реализм как магическая практика // *НГ-Ex Libris*. 2008. 31 июля.

<sup>4</sup> *Саша Чёрный.* Стихотворения. М., 1991. С. 23.

вует»<sup>1</sup>), но эта крайность редка и откровенно нелепа. Впрочем, ее можно найти даже у В. Татарквича в его попытке отделить изобразительное искусство от литературы: «Ведь несомненно, что одни искусства *демонстрируют вещи*, другие же только *намекают* на них при помощи знаков языка»<sup>2</sup>. Только демонстрация (те же) — или только намек (не те же).

«Искусство — это зеркало, но волшебное: природа не отражается в нем, как она есть. Зеркало так же избирательно, как и искусство: оно дает нам свет пламени, но не его тепло; краски цветка, но не его аромат; лица женщин, но не их голоса; внушительные размеры биржевых маклеров, но не их внушительные сбережения... а серебро, которое мы видим в зеркале, — не продается»<sup>3</sup>.

Классический образ из стихотворения Фета, цитируемого В. Соловьёвым —

...листок, что иссох и свалился,  
золотом вечным горит в пенопенье...

— вечный листок в пенопенье — это *и тот, и не тот листок*, что упал осенью с дерева в материальном мире.

Именно поэтому абстракционизм — не искусство: если «Черный квадрат» изображает черный квадрат, то он *только тот же-*, если живого царственного младенца (или автопортрет Малевича, или судьбу России и т. д.), то он *только не тот же*.

Попыток найти альтернативу реализму было предостаточно. Откроем «Дегуманизацию искусства», этот «Майн Кампф» эстетики.

Дегуманизированный художник, утверждает Ортега-и-Гассет, «далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности... решает пойти против нее. Он ставит своей целью дерзко деформировать реальность; разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее. С тем, что изображено на традиционных полотнах, мы могли бы мысленно сжиться... а вот с вещами, изображенными на современных полотнах, невозможно ужиться... Художник заточает нас в темный, непонятный нам мир»<sup>4</sup> и т. д.

Как достигнуть этой цели? Не просто избавившись от форм реального мира, а исказив их: «Дело не в том, чтобы нарисовать что-нибудь совсем непохожее на человека, дом или гору, но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека... Эстетическая радость дня нового художника проистекает из этого триумфа над человеческим; поэтому надо конкретизировать победу и в каждом случае предьявлять удушенную жертву.

<sup>1</sup> Бепик А. П. Эстетика и современность. М., 1963. С. 161.

<sup>2</sup> Татарквич В. История шести понятий. С. 78.

<sup>3</sup> Честертон Г. К. Серебряные кубки // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 202.

<sup>4</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. С. 127.

Толпа полагает, что это легко — оторваться от реальности, тогда как на самом деле это самая трудная вещь на свете. Легко произнести или нарисовать нечто, начисто лишенное смысла, невразумительное, никчемное: достаточно пробормотать слова без всякой связи или провести наудачу несколько линий. Но создать нечто, что не копировало бы натуру и, однако, обладало бы определенным содержанием — это предполагает дар более высокий.

„Реальность" постоянно караулит художника, чтобы помешать его бегству»<sup>1</sup>.

Поучительный вывод — к нему просто невозможно не прийти.

Роман Ингарден также начинает с высокомерного третирования реализма во имя «деформации»: «Возможность изображения в картинах предметов (вещей и людей), которым свойственны различные „деформации" и явным образом отличающихся... от реальных вещей, дает художнику возможность наделять... изображенные предметы такими эстетически ценными моментами, которые обычно не свойственны видам реального мира. Данная проблема непосредственно связана с двумя наметившимися в европейском искусстве тенденциями... одна из них состоит в стремлении к тому, чтобы изображенные в картине предметы воспроизводили... предметы реального мира. Такое верное воспроизведение в произведении искусства того, что существует вне искусства, в природе, принимается за идеал... Согласно второй тенденции, воспроизведение природы в искусстве не только не является необходимым условием эстетической ценности картины, но, напротив... „деформации" — обязательное условие получения эстетически ценных качеств...»<sup>2</sup>

А результат? «Неизображающая живопись является, вероятно, одним из наиболее трудных видов искусства, и многие творческие усилия в этой области не приводят к удовлетворительным результатам. Огромное большинство „абстрактных" картин не являются... картинами, имеющими какую-либо эстетическую ценность — это просто-напросто мазня»<sup>3</sup>.

Дальше всех в отрицании реализма как «антипода искусства» и создании альтернативы продвинулся неотомист Этьен Жильсон (1884-1978). С его точки зрения, живопись идет от изображения вещей к изображению цвета и линий, что и является ее подлинным назначением. Каждый эстетик, говорит он, должен дать ответ на слова Паскаля о тщетности искусства, стремящегося вызвать восхищение подражанием предметам, которые сами по себе не восхитительны<sup>4</sup>. Строго говоря, ответ можно найти еще у Ари-

<sup>1</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. С. 128-129.

<sup>2</sup> *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. С. 343-344.

<sup>3</sup> Там же. С. 367.

<sup>4</sup> *Жильсон Э.* Живопись и реальность. М., 2004. С. 271.

стотеля; кроме того, Паскаль с его религиозной экзальтацией Жильсону здесь не союзник — его не удовлетворит все мирское, включая изображение красок и линий, а не только реализм в искусстве.

Но главный парадокс взглядов Жильсона даже не в этом: цвета и линии — тоже отражение свойств предметов, ничуть не более восхитительные и ничуть не менее реальные, чем сами предметы.

Итак, подражать линиям и цветам можно, а вещам — нет. Можно рисовать белый цвет, но не белую лошадь. Пока художник чертит линии, он достоин своего искусства, если же эти линии сложатся в человеческое лицо, это будет крайней степенью падения — «производством картинок».

Еще до того, как Жильсон написал свою книгу, ему был дан ответ: «Когда мы молоды, сильны и просты, мы верим в предметы; когда мы постарели и выдохлись, мы верим в их свойства. Тот, кто так видит — ушибен, покалечен... Глухой узнает, что корабль движется, потому что движется берег. Слепой — по звуку разрезаемой волны. Глухой слепец — по приступу морской болезни. Это уже импрессионизм, типично современное явление»<sup>1</sup>. Импрессионизм закрывает 9 999 999 средств восприятия, кроме одного, замечает Честертон, превращая людей — вопреки природе — в стадо циклопов.

Думаете, Жильсон не знает, что ответить? Он знает. Ответ звучит как злая шутка, но дается всерьез. Цвета должны быть не существующими в природе, а линии — прямыми, так как прямых линий в природе нет. Тогда живопись выйдет из того лабиринта, куда ее завлекли художники Возрождения. Свой идеал Жильсон обретает в картинах П. Мондриана, представляющих собой крашенные прямоугольники. В них «воображение зрителя выставлено за дверь, а дверь заперта»<sup>2</sup>.

«Произведение, не трогающее соответственной струны в душе человека, — труп»<sup>3</sup>, — справедливо констатировал Фет. Вряд ли Жильсон так ненавидел материальный мир, что хотел заменить живопись смертописью; боюсь только, что, судя по его трактовке прямой линии, он никогда не видел горизонта.

И, разумеется, в конце идет знакомое: «Нет ничего более гнетущего, чем выставки абстрактного якобы искусства...»<sup>4</sup>

Дело, конечно же, в том, что уйти от реальности невозможно и не нужно (а не просто «очень трудно»). Тот, кто хочет найти красоту, не должен отворачиваться от мира: он должен лучше в него всмотреться. Он будет искать не деформации, а скрытые возможности; поставит целью не отрыв от реальности, а умение заглянуть в глубину; постарается не зато-

<sup>1</sup> Честертон /! К. Могильщик // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 279.

<sup>2</sup> Жильсон Э. Живопись и реальность. С. 269.

<sup>3</sup> Фет А. А. О стихотворениях Ф. Тютчева. С. 287.

<sup>4</sup> Жильсон Э. Живопись и реальность. С. 268.

чить человека в иной мир, а открыть ему этот. «Правда удивительней выдумки. Иначе и быть не может; ведь выдумка должна угодить нам»<sup>1</sup>.

«Мы обращаемся к воображению не для того, чтобы бежать от мира, а для того, чтобы приобщиться к нему»<sup>2</sup>, — этот афоризм принадлежит Айрис Мэрдок (1919-1999).

Прав Н. Гартман: «Творить свободно вовсе не значит метаться из стороны в сторону или непременно гнаться за чем-то новым; это значит, что надо понять, схватить интуитивно внутреннее единство и необходимость построения в целом... и тем самым найти способ придать материи внешнюю чувственную форму... Творчество является „свободным“<sup>3</sup> в том смысле, что оно открывает новые возможности, позволяет увидеть скрытое»<sup>3</sup>.

Ортега-и-Гассет, Жильсон и Ингарден ищут какую-то «внутреннюю» правду, эмоции и красоту, *никак* не связанные с внешними — и удивляются, найдя мазню и никчемность.

«Изобразить похоже» или «изобразить непохоже» — не цель, а средство. Первое — годное средство; второе — негодное. Цель же — воспроизвести совершенство объективного мира, «освободить от оков красоту, разлитую повсюду в природе, но не всегда лежащую на поверхности вещей»<sup>4</sup>, как формулировал свою задачу художник Стефен Десмонд, герой романа Арчибальда Кронина (1896-1981) «Памятник крестоносцу». Никакой другой красоты и никакой другой Цели у искусства нет.

*Художнику важны не объекты (вещи, события, люди) сами по себе, а их эстетические свойства (совершенство), но изобразить совершенство можно, лишь изображая объекты.* Это положение было четко сформулировано Т. Павловым (эстетического нет вне природы и общества, поэтому изобразить эстетическое «возможно лишь через изображение природной и общественной действительности», одной из сторон, проявлений которой является эстетическое<sup>5</sup>).

Отсюда можно сделать еще один вывод:

*Правдивость искусства состоит в раскрытии эстетических свойств именно данного объекта.*

Именно так, на мой взгляд, надо понимать слова Н. Гартмана: «реализм в искусствах есть, по существу, проблема формы»<sup>6</sup>.

«Правдоподобие лишь предпосылка, определенная ступень творческого процесса, которая иногда может даже опускаться, но не вобрази-

<sup>1</sup> *Честертон Г. К.* Бернард Шоу // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 68.

<sup>2</sup> Цит. по: *Аникин Г. В.* Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. М., 1986. С. 89.

<sup>3</sup> *Гартман Н.* Эстетика. С. 407.

<sup>4</sup> *Кронин А.* Памятник крестоносцу. М., 1993. С. 383.

<sup>5</sup> *Павлов Т.* Предисловие // Горанов К. Содержание и форма в искусстве. С. 13.

<sup>6</sup> *Гартман Н.* Эстетика. С. 428.

тельных искусствах, где стремление миновать эту ступень чревато разрушением эстетического контакта между произведением и зрителем. В таких же искусствах, как архитектура, музыка, критерий правдоподобия вообще неприменим, ибо оно здесь невозможно. Там лее, где оно возможно, оно прежде всего недостаточно. В то же время, стремясь к правдоподобию, искусство никогда полностью и не достигает его. Правдоподобие само по себе, таким образом, не предпрещает идейно-художественной ценности произведения»<sup>1</sup>.

Если для изобразительного искусства главной проблемой является искус беспредметности, то театр и кино подвержены противоположной напасти — копировке реальности, в особенности — сквернословия и физиологических проявлений, вызванной, конечно, не эстетическим, а коммерческим требованием «давай подробности».

«Серьезно писать о сексе, сделать физическую сторону любви стержнем повествования — это значит ошибаться в эстетическом плане... ибо изображение требует от читателя небольшого стимула в этом направлении, а сексуальный импульс настолько силен, что любое сильное физическое описание лишает картину перспективы... Благодаря физической стороне любви мы все слишком земные, а наименее предубежденные из нас интуитивно знают как много об этом, что рассказывать больше, чем содержится в научных трактатах, — это все равно, что возить уголь в Ньюкасл»<sup>2</sup>.

В 2004 году газета «Театральный курьер» провела опрос руководителей московских театров на тему «Допустим ли мат на сцене?» Практически все начинали ответ с констатации сложности вопроса. На самом деле вопрос и ответ просты: нет, не допустим, никогда и ни под каким предлогом, что отнюдь не противоречит реализму. Точно так же на сцене не может произойти убийство.

«Поразмыслите над тем, что в театре называют быть правдивым? — предлагал Дидро. — Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость»<sup>3</sup>.

Развернутый ответ на вопрос о театральной правдивости находим у А. К. Толстого — не только автора, но и постановщика своих трагедий.

«Полная и голая правда есть предмет науки, а не искусства. Искусство не должно *противоречить* правде, но оно не принимает ее в себя *всю, как она есть*. Оно берет от каждого явления только его типические черты и отбрасывает все несущественное. Этим живопись отличается от фотографии, поэзия от истории... Иллюзия, производимая искусством, не должна быть иллюзией полного обмана. Удовольствие, ощущаемое нами при виде художественного портрета, есть иное чувство, чем созерцание оригинала в зеркале.

<sup>1</sup> Леонтьева Э. В. Искусство и реальность. JL., 1972. С. 220-221.

<sup>2</sup> Голсуорси Дж. Вера романиста // Называть вещи своими именами... С. 491.

<sup>3</sup> Дидро Д. Парадокс об актере. С. 580.

Напротив, оригинал часто бывает нам неприятен, а воспроизведение нас привлекает. Причина в том, что живопись отбрасывает все, что в оригинале случайно, незначительно... и сохраняет только его сущность... Как фигуры в драме не суть повторения живых личностей, но идеи этих личностей, очищенные от всего, что не принадлежит к их сущности, так и драматический артист должен в исполнении воздерживаться от всего, что не составляет сущность его роли... *Его игра должна быть согласна с природой, но не быть ее повторением* (выделено мной. — Г. З.). Нет сомнения, что Юлию Кесарю случалось иногда кашлять и чихать, как и все другим смертным, и художник, который в его роли вздумал бы кашлять и чихать, не отступил бы от природы, но... умалил бы идею Юлия Кесаря, ибо его сущность состояла не в чиханье, которое он разделял с другими римлянами, но в чертах, ему одному принадлежащих»<sup>1</sup>.

Помимо точных формулировок реализма у А. К. Толстого есть и неточные, заимствованные у Просвещения, у Лессинга и Дидро: подражание только общему («идея», «идеал», «сущность»), что выводит нас к проблеме **соотношения искусства и науки**. Если они занимаются одним и тем же делом — выявлением сущности, то не дублируют ли они друг друга?

### **Проблемы отражения: искусство и познание**

Ключевой проблемой здесь является существование эстетического как специфического объекта искусства. Если его нет в мире, то либо художник видит мир без специфического объекта искусства, то есть видит так же, как ученый — либо видит специфический объект искусства (как правило, «эмоции») в своем сознании, не видя мира.

Крайности понятны. Или искусство — познание, или нет. (1) С одной стороны, *отрицание* познавательных возможностей искусства, что наиболее характерно для неопозитивизма и прагматизма, считающих утверждения искусства неверифицируемыми, но эмоционально полезными: «поэзия постоянно выглядит так, будто делает утверждения, причем важные; это одна из причин, почему иные математики не приемлют ее... Псевдоутверждение — это форма словесного выражения, которая оправдывается исключительно своим воздействием в смысле освобождения или организации наших импульсов и отношений»<sup>2</sup> и т. д.). Человек живет среди фраз: осмысленных (научных) и бессмысленных, но «освобождающих жизненные импульсы» (литература).

Эпигонами прагматизма выступали наши теоретики ЛЕФа. Например, Николай Чужак (Н. Ф. Насимович, 1876-1937): «Искусство как метод *познания* жизни (отсюда — пассивная созерцательность) — вот наивысшее... содержание старой, *буржуазной* эстетики. Искусство как метод *строения*

<sup>1</sup> Толстой А. К. Проект постановки на сцену трагедии «Царь Фёдор Иоаннович». С. 587.

<sup>2</sup> Ричардс А. А. Наука и поэзия // Современная книга по эстетике. С. 327-328.

жизни (отсюда — преодоление материи) — вот лозунг, под которым идет *пролетарское* представление о науке искусства»<sup>1</sup>.

В более мягкой форме искусство от познания отделяли «общественники»: искусство «познает» не мир, а интересы (эмоции) человека. Слово «познает» я ставлю в кавычки, потому что такое познание, игнорирующее внешний мир, невозможно, а термин — обман или самообман.

Наиболее ясно подмена мира эмоциями выражена у Кодуэлла: «Искусство подобно магическому прожектору, с помощью которого на фоне Вселенной проецируемся мы сами»<sup>2</sup>; нудно — у советских авторов: «в художественном мышлении не ставится... задача исследовательского отношения к объекту самому по себе... все это смещается к глубокому раскрытию тех значений, которые способны вызвать в живом человеческом восприятии изображаемые объекты»<sup>3</sup>; «предмет науки — весь сущий мир, включая людей, но безотносительно к личности самого человека. Предмет искусства — тоже весь сущий мир, включая людей, но уже в соотносительности с личностью самого познающего человека, со всем его жизненным опытом, со всем многообразием навыков и переживаний... Сама познавательная ситуация „субъект-объект“ для ученого иная, чем для художника»<sup>4</sup>. Все это — повторение известной фихтеанской мысли Новалиса: у Новалиса мы отражаемся в зеркале, здесь — проецируемся на экран; у Новалиса — видим чудо чудес, себя самого, здесь свою личность и т. д.

В переводе на русский язык это означает беседу с самим собой, что не является познанием. В этом случае нельзя говорить о правдивости или лживости искусства: его предмет — эмоции, его результат — самовыражение в условных знаках. (В последнее время так стали толковать предмет не только искусства, но и гуманитарных наук<sup>5</sup>. Причина, думаю, та же — попытка рассмотреть человека вне мира, что невозможно.)

(2) С другой стороны, *сведение* искусства к познанию. Тут возможны три варианта: искусство — служанка науки или наука — служанка искусства, или они — одно и то же. Первый позитивизм и гегельянство (в том числе выступавшие под видом марксизма) видели в искусстве иллюстрацию научных и философских положений. Наука (для Гегеля — философия) дает нам понятие «олень», «война», «капитализм» и т. д.; искусство — чувственно воспринимаемое изображение оленя, войны и т. д. Любопытно, что в сталинское время доктрина так называемого «социалистического

<sup>1</sup> *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // Из истории советской эстетической мысли. 1917-1932. С. 353.

<sup>2</sup> *Кодуэлл К.* Иллюзия и действительность. С. 334.

<sup>3</sup> *Филиппев Ю. А.* Что и как познает искусство. С. 70.

<sup>4</sup> *Рунин Б. М.* Вечный поиск. М., 1965. С. 42-43.

<sup>5</sup> Современные философские проблемы естественных, технических и социально-и-уманитарных наук. Под ред. В. В. Миронова. М., 2006. С. 553.

реализма» прямо требовала от искусства отражения *идей*. Е. Г. Яковлев, обративший внимание на этот факт, приводит массу цитат: «Подлинно классическими произведениями будут те, в которых великие идеи коммунизма найдут вполне отвечающую им совершенную художественную реалистическую высокую форму» (выступление президента АХ СССР А. М. Герасимова на I сессии Академии, 1947); «содержание нашего искусства — это великие идеи Ленина и Сталина» (выступление скульптора М. Г. Манизера на II сессии, 1948); «искусство отражает художественные, эстетические взгляды того или иного класса» (статья И. Б. Астахова «О специфике искусства и литературы», 1951)<sup>1</sup> и т. д. и т. п.

Замечу, что еще в 1928 году эту опасность уловил сподвижник А. К. Воронского по литературному объединению «Перевал» литературный критик Д. А. Горбов (1894—1967): «Основной взгляд сводится к тому, что произведение искусства имеет форму — раз и содержание — два. Дело в том, что „художественное произведение“ — это только так говорится. На деле каждое художественное произведение есть не что иное, как публицистическое произведение. Содержание же публицистического произведения сообщается ему извне: оно исходит от политического руководства. А форма? Форму берите откуда угодно. На то вы, товарищи, и фельетонисты... то бишь художники, чтобы найти занимательную и вообще, как говорится, адекватную форму для содержания, которое вам указали»<sup>2</sup>.

В свою очередь, сторонники «чистого искусства», часто перерастающего в эстетический иррационализм, как у Шеллинга, Шопенгауэра или Новалиса, претендовали на то, что искусство опережает науку. Оно напрямую познает идею оленя, а наука следует за искусством, постигая в понятиях то, что художнику дано интуитивно.

«Наука, — считал Шопенгауэр, — у каждой достигнутой цели посылается все дальше и дальше и никогда не может дойти ни до конечной цели, ни до полного удовлетворения... искусство, напротив, всюду у цели. Ибо оно выхватывает объект своего созерцания из потока мирового течения и ставит его изолированным перед собою...»<sup>3</sup>

«Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями, — четко сформулировал В. Я. Брюсов. — Искусство — то, что в других областях мы называем откровением»<sup>4</sup>.

Современный вариант: «Хлебников даже не был сосредоточен только на поэзии. Он предвосхитил учения Чижевского, Вернадского и даже Эйнштейна. Если коротко, то он первым догадался о влиянии солнечных пятен

<sup>1</sup> Яковлев Е. Г. Эстетическое как совершенное. М., 1995. С. 327.

<sup>2</sup> Горбов Д. А. Поиски Галатеи // Из истории советской эстетической мысли. 1917-1932. С. 317.

<sup>3</sup> Шопенгауэр А. Избранные произведения. Ростов н/Д. 1997. С. 469.

<sup>4</sup> Брюсов В. Я. Ключи тайн. С. 85.

на ход земных событий. А будучи первокурсником, на год раньше Эйнштейна связал время с пространством. Поэтическая интуиция пробивалась у него и в научных делах. Правда, Хлебников никакого научного труда не написал, но просто сказал — солнце пульсирует. Каким образом он догадался об этом за 59 лет до ученых? Поэтому к Хлебникову относятся еще как к провидцу»<sup>1</sup>.

Наконец, искусство и наука могут быть объявлены одной и той же деятельностью. К этому приходит неогегельянец Робин Джордж Коллингвуд: «Хорошая философия и хорошая поэзия — это не два различных вида творчества, а один, сиречь просто хорошее творчество... Писатели полагают, что существует художественное письмо, радикально отличающееся от нехудожественного, принятого учеными... если понять, что искусство и язык представляют собой одно и то же, это различие исчезнет»<sup>2</sup>. Если учесть, что материальный мир Коллингвуд не признает, а искусство (= язык) считает результатом воображения («воображаемый опыт всеобщей деятельности»), то это отождествление — плохой комплимент науке. Выходит, не только о «Кармен» можно спросить: «Ну и что это доказывает?» — а о любом «письме».

И опять современный пример: интервью с доктором философских наук В. П. Рабиновичем (р. 1935):

«— Мне кажется, что ваши философские работы — это скорее художественные, чем научные тексты.

— Неудивительно... я считаю, например, самой короткой поэмой — уравнение Эйнштейна  $E = mc^2$ .

— Здесь вы сходитесь с Константином Кедровым...

— Да. Это гениальная поэма»<sup>3</sup>.

Если априори считать, что красота — только в искусстве, то все красивое неизбежно будет объявлено искусством. Это ясно. Неясно только, что от этого пострадает больше — наука или искусство.

Итак, познает ли искусство сущность изображаемого? И да, и нет.

Сущность объекта во всей полноте раскрывается наукой. Истинная научная теория красива, но это не делает ее искусством. Формула — не поэма. Верно и обратное: поэма — не формула.

Искусство занято не сущностью как таковой, а одной из ее сторон — совершенством объекта. Ради совершенства оно легко жертвует другими сторонами, увлекаясь тем, что ложно, подло, опасно, неприятно по своей сущности, доказательством чего служит «парадокс безобразного». В про-

<sup>1</sup> Годунова Е. Слово "Волгоград" придумал Хлебников. Интервью с заведующим домом-музеем Хлебникова в Астрахани А. Мамаевым // Российская газета. 2007. 25 сентября.

<sup>2</sup> Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. М., 1999. С. 271.

<sup>3</sup> Сквозь термины к звездам // ИГ-Ex Libris. 2010. 20 мая.

тивном случае искусства не было бы. Можно ли сказать, что искусство лишь говорит правду и учит добру, разоблачая ложь и зло? Нет, оно прежде всего выявляет их эстетические свойства, что чуждо любой науке, кроме эстетики, во многом лишь осмысливающей результаты искусства.

Сфера искусства по сравнению со сферой науки (как целого, включая эстетику) иерархична — все прочие свойства действительности интересуют искусство лишь потому, что без них нет эстетических.

Признав эстетические свойства действительности, легче решить старую проблему формы и содержания. Как всегда, мы видим две крайности: (1) содержание — все, форма — ничто; (2) форма — все, содержание — ничто. Они сходятся на обычном заблуждении — содержание существует в мире как «общеинтересное», форма — в сознании (художника или общества), а их соединение — в искусстве.

С одной стороны, как отмечал еще Н. Н. Страхов (1828-1896), «обыкновенно хватаются прямо за содержание и даже заявляют, что форма дело второстепенное, не важное. Но это значит только — под содержанием разуметь вовсе не истинно поэтическое содержание, а что-нибудь другое»<sup>1</sup>.

С другой стороны, то же самое происходит, когда говорят, что в искусстве важна *только* форма. Так считал основатель вульгарной социологии Вильгельм Гаузенштейн (1882-1957): «Так как искусство есть форма, то социология искусства только тогда заслуживает этого названия, когда является социологией формы. Социология содержания возможна и нужна, но она не является социологией искусства... Социология содержания есть, в сущности, общая социология...»<sup>2</sup>

Если уж выделять в искусстве (точнее, в его образах) форму и содержание, то содержанием будут эстетические свойства действительности (не существующие в отрыве от внеэстетических), а формой — их закрепление и развитие (не просто закрепление!) в желательном для художника направлении.

Думаю, что именно так следует понимать известные, хотя и туманные, слова Шиллера: «Так как в действительности чисто эстетического действия не бывает... то превосходство известного произведения искусства может состоять лишь в большем его приближении к идеалу эстетической чистоты... Настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе...»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Страхов Н. Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. 2-е изд. Киев. 1897. VIII.

<sup>2</sup> *Гаузенштейн В.* Опыт социологии изобразительного искусства. М., 1924. С. 27.

<sup>3</sup> *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека. С. 324-326.

Содержание «вне формы не существует, неотделимо от нее, а потому превращает форму в отражение жизни. Разумеется, художественная форма отражает жизнь не сама по себе, а только вместе с содержанием... она не просто закрепляет идею, а именно отражает жизнь, неся в себе ее содержание. Содержание и форма в искусстве имеют единую природу — отражение жизни, и только поэтому едины между собой»<sup>1</sup>.

При этом «формой» называют, с одной стороны, соотношение частей, структуру («противоположностью формы в этом случае являются элементы, которые форма собирает в целостность. Форма портика является соотношением колонн, мелодия — соотношением звуков» ), то есть *умопостижаемое*, с другой — *чувственно-воспринимаемое*, «то, что дано чувствам»<sup>3</sup>. Это то, что Гегель называл «внутренней» и «внешней» формой.

Разумеется, одного нет без другого, а формы в целом — без содержания. Лишим стихи ритма, переставим слова, советовал литературный критик А. Г. Горнфельд (1867-1941), и мы увидим — вместе со стихотворной формой «отпала некоторая неопределимая часть содержания»<sup>4</sup>.

Содержание и форма неразрывны; попытка отделить «как» от «что» приводит к выделению не формы, а техники искусства. Форма существует только для своего содержания (уже во втором значении слова, для образа). Допустим, в «Свадьбе Фигаро» Бомарше невероятно убыстряет темп действия: на один акт приходится более 300 реплик (вместо прежних: «Евгения» — 130, «Лионский купец» — 205, «Севильский цирюльник» — 219)<sup>5</sup>. Но формальное новаторство связано с тем, что драматическое искусство ищет эстетическое в новом содержании — боевом настроении третьего сословия Франции.

С другой стороны, нельзя отделить и содержание. «Неудовлетворительность художественного произведения, — отмечал Гегель, — не всегда следует рассматривать как субъективную неискренность, ибо *неудовлетворительность формы* проистекает также из *неудовлетворительности содержания*»<sup>6</sup>.

Бездарное произведение на «содержательную» тему бездарно не потому, что ему «не хватает» формы; у него *не то содержание* — автор не сумел увидеть эстетические свойства действительности и, изображая все подряд, уподобился той крысе, о которой поет Мефистофель — «бежит туда, бежит сюда и пьет из любой грязной лужи». Особенно это характерно

<sup>1</sup> Ванслов В. В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы истории и теории. М., 1983. С. 173-174.

<sup>2</sup> Татаркевич В. История шести понятий. С. 233.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Горнфельд А. Г. Пути творчества. Петроград. 1922. С. 84.

<sup>5</sup> Зонина Л. Жизнь и похождения Пьера-Огюстена Карона де Бомарше // Бомарше. Драматическая трилогия. М. 1984. С. 16.

<sup>6</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 80.

для бездарных произведений, претендующих на изображение героики, трагизма, подвига. В этом случае минимум ответной реакции людей обеспечен; но это отклик не на произведение, а на материал; не на содержание произведения искусства, а на содержание фактов; на сущность, но не на совершенство. Достаточно сообщить о подвиге и показать на экране портрет героя, чтобы зал встал, но этого недостаточно для того, чтобы факты стали искусством. Сущность подвига передана, его эстетические свойства — нет.

Поэтому неверно считать, что «содержание — это тот же предмет, но уже осознанный, пережитый и отраженный художником, то есть предмет *плюс эстетическая идея* (выделено мной. — Г. 3.)»<sup>1</sup> или что в искусстве нет «исследования свойств, принадлежащих самому объекту», а вместо этого «раскрывается *совершенно иная сфера* (выделено мной. — Г. 3.) — сфера воздействия объекта или явления на живое человеческое восприятие и значимость этого явления для человеческих чувств, эмоций, впечатлений, переживаний»<sup>2</sup>.

Ни в коем случае: идея (содержание) не просто «плюсуется» из головы автора к предмету; она и создается, и «извлекается» из предмета, являясь отражением его эстетических свойств. *Именно потому, что эти свойства присущи самому объекту, искусство и нуждается в объектах.*

*Воздействие искусства на человека неотделимо от воспроизведения искусством мира, то есть от мимесиса.* (Интересно, что несколькими страницами раньше тот же автор справедливо утверждал: «воображение человека играет очень большую роль, но все-таки самый первичный стимул для появления эмоционально-значимых ощущений — это действие в предметах и явлениях таких свойств, которые как носители способны возбуждать в живом восприятии человека соответствующие им эмоциональные значимости»<sup>3</sup>. Отчего же эта мысль сменилась противоположной? На мой взгляд, из-за непонимания того, *какие именно свойства предмета важны для искусства — то есть из-за неумения понять сущность эстетического.*)

Бег оленя не исчерпывает проявления его сущности. Изображение бега (в слове, красках, камне, танце, звуках) и проникает, и не проникает в сущность оленя: это фиксация той стороны сущности, которая нужна художнику. Для изображения не важны продолжительность жизни оленя, его место в эволюции живых существ и многие другие стороны его сущности; важно лишь предельное раскрытие присущих ему качеств — то есть совершенство. Если оно найдено — произведение состоялось. Вот каким олень может войти в искусство:

А зверь стоял все так же — гордо, смело.  
Потом, рога на спину положив,

<sup>1</sup> Дмитриева Н. А. О прекрасном. М., 1960. С. 79.

<sup>2</sup> <I>Ильев Ю. А. Что и как познает искусство. С. 74-75.

<sup>3</sup> Там же. С. 34.

Собрав в комок пружинистое тело,  
 Одним прыжком перелетел обрыв  
 И вдаль пошел упругими скачками,  
 Опережая каждый свист стрелы,  
 И было слышно, как, срываясь, камень  
 Катился, спотыкаясь об углы<sup>1</sup>.

« — Сегодня, — сказал Мерлин, — день первого рыцарского приключения. В грядущие годы много удивительных приключений начнется здесь, когда вы будете сидеть за Круглым Столом, но меня не будет с вами, и я не увижу их... А сейчас молчите, ибо вы увидите нечто странное и чудесное.

И когда они сидели в молчаливом ожидании, в залу вбежал белый олень...»<sup>2</sup>

И, в предсмертном томленьи  
 озираясь назад,  
 убегают олени,  
 нарываясь на залп.  
 Кто-то дуло наводит  
 на невинную грудь...  
 Пусть былое уходит,  
 пусть придет что-нибудь<sup>3</sup>.

«Олень представляется мне коронованной короной»<sup>4</sup>.

Все трактовки не противоречат сущности оленя, но обращены к его эстетическим свойствам, к совершенству — красоте как таковой, возвышенному, трагическому или комическому его аспектам. Исходный пункт, как ни банально это звучит — именно сам олень, а не наши эмоции и не мир идей.

С одной стороны, это совершенство оленя, а не «идеи оленя». Идея предмета, как и его идеал, существуют в мысли человека, будучи отражением этого предмета.

С другой стороны, это не просто наши эмоции по поводу оленя для «освобождения или организации наших импульсов», это не отражение нашего «многообразия навыков и переживаний» в условном знаке. Тогда олень может быть заменен хоть на крысу, хоть на черный квадрат.

Художник воспроизводит не «идеал» объекта, не его сущность в целом («полную и голую правду»), не себя и свои эмоции (они неизбежно сопровождают объекты и не нуждаются в особом внимании автора), а его совершенство с позиций определенного (общественно обусловленного)

<sup>1</sup> *Рождественский В. А.* Избранные произведения. Т. 2. С. 65.

<sup>2</sup> *Грин Р. Л.* Приключения короля Артура и рыцарей Круглого Стола. М., 1981. С. 46.

<sup>3</sup> *Высоцкий В. С.* Нерв. М., 1982. С. 102.

<sup>4</sup> *Манн Т.* Признания авантюриста Феликса Круля. М., 2005. С. 446.

идеала, отвлекаясь не просто от случайного, а от *эстетически ненужного*, в каждом конкретном случае — разного.

Потребность в пище для человека — отнюдь не случайность, но нелеп будет тот автор, который станет задерживаться на еде своего героя больше, чем нужно для совершенного раскрытия темы.

Война мерзка по своей сущности и лишь случайно красива, но искусство находит эти крупницы эстетически притягательного и потому изображение войны (*любой войны*) в определенном ракурсе может быть прекрасно:

Солдат всегда здоров,  
Солдат на все готов,  
И пыль, как из ковров,  
Мы выбиваем из дорог,  
И не остановиться,  
И не сменить ноги,  
Сияют наши лица,  
Сверкают сапоги —  
По выжженной равнине,  
За метром метр,  
Идут по Украине  
Солдаты группы «Центр».  
На первый-второй — рассчитайсь!  
Первый шаг вперед — ив рай.  
А каждый второй — гоже герой,  
В рай попадет вслед за тобой,  
Первый-второй, первый-второй, первый-второй...  
А перед иами все цветет,  
За иами — все горит,  
Не надо думать — с иами тот,  
Кто все за нас реши т.  
Веселые, не хмурые,  
Вернемся по домам,  
Невесты белокурые  
Наградой будут нам...<sup>1</sup>

На свете мало столь отвратительных явлений, как пьянство, но и в нем могут быть найдены эстетически выигрышные черты: достаточно вспомнить балет И. А. Моисеева (1906--2007) «Ночь на Лысой горе».

Что же касается наихудшего — смерти, то она столько раз становилась темой искусства (включая музыку), что примеры бесконечны.

«Раненый вздохнул, тело его сделало несколько судорожных движений и застыло, а мертвые глаза устремили неподвижный взгляд к небесам, где его ждал, раскрывая отеческие объятия, солдатский бог Геркулес»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> **Высоцкий В.** Солдаты группы «Центр».

<sup>2</sup> *Ладинский Ант.* В дни Каракаллы. Минск. 1987. С. 186.

Не просто сущность смерти как естественного конца всякого живого существа (и тем более не просто наши эмоции по поводу смерти) передана в этом отрывке или в траурном марше из «Гибели богов», а ее эстетические свойства — присущее ей совершенство.

Все, к чему прикоснется искусство, превращается в красоту, сметая любые заранее установленные границы — так, Рёскин считал, что скряга не может петь об утраченных деньгах<sup>1</sup>, и это казалось аксиомой, пока фильм С. Дружининой «Сватовство гусара» (по водевилю Н. А. Некрасова «Петербургский ростовщик») не доказал обратное.

Какую красоту можно найти в случайной связи без любви? Тем не менее —

Да и ты пойдешь своей дорогой  
Распылять безрадостные дни...  
Только нецелованных не трогай,  
Только не горевших не мани<sup>2</sup>.

«Накопление капитала само по себе не может быть увлекательной темой для художественного произведения»<sup>3</sup>... Разве?

Капитан в двадцать два года, в двадцать три женат,  
Десять тысяч людей на службе, сорок судов прокат.  
Пят ь десятков средь них я прожил и сражался немало лет,  
И вот я, сэр Антони Глостер, умираю — баронет!  
Я бывал у его высочества, в газетах была статья:  
«Один из властителей рынка» — ты слышишь, Дик, это — я!  
Я начал не с просьб и жалоб. Я смело взялся за груд.  
Я хватался за случай, и это — удачей теперь зовут.  
Что за судами я правил! Гниль и на щели щель!  
Как было приказано, точно, я топил и сажал их на мель.  
Жратва, от которой шалеют! С командой не совладать!  
И жирный куш страховки, чтоб рейса риск оправдать.  
Другие, тс не решались — мол, жизнь у нас одна.  
(Они у меня шкиперами). Я шел, и со мной жена<sup>4</sup>.

В драме «Принц Гомбургский» Генрих фон Клейст (1776-1811), по словам Франца Меринга, «почти невозможное сделал возможным: он сумел старое пруссачество с присущей последнему смесью тупости и жестокости поднять в выси искусства»<sup>5</sup>.

На мой взгляд, искусство не столько «идеализирует» (термин применяется и для обозначения научного абстрагирования) реальность, сколько

<sup>1</sup> Рёскин Дж. Лекции об искусстве. М., 2006. С. 117.

<sup>2</sup> Есенин С. А. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. С. 132.

<sup>3</sup> Казарлицкий Б. Ю. Восстание среднего класса. М., 2003. С. 41.

<sup>4</sup> Киплинг Р. Рассказы. Стихотворения. М., 1989. С. 269.

<sup>5</sup> Меринг Ф. Избранные труды по эстетике. Т. 2. М., 1985. С. 93.

«эстетизирует» ее в художественных образах. *Первично совершенство объектов*, воссоздание которого является для искусства целью; *вторично теоретическое отражение совершенства* (не «высшей нормы совершенства»<sup>1</sup> — это тавтология) *в сознании, обозначаемое термином «идеал»* — дорога к этой цели. Чем адекватнее идеал, тем короче дорога. Поклоннику Гитлера никогда не написать о солдатах группы «Центр» так, как написал Высоцкий.

Проблема эстетического идеала как одного из аспектов общественного идеала, многословно обсуждавшаяся советскими эстетиками, в общем, сводится к тому, что разные социальные группы видят (но отнюдь не создают) разные стороны неисчерпаемой действительности, игнорируя другие стороны. Крестьянин скорее увидит красоту мирной жизни, чем красоту войны; воин — наоборот. В этом и заключается то, что на языке вульгарной социологии называлось «социальным заказом» искусства.

Теоретики этого направления ошибались не тогда, когда говорили, что «социальный заказ» есть, а в следующем пункте — когда не могли определить, в чем его *специфика* для искусства, потому что сама специфика искусства, как чего-то несводимого к пропаганде, была для них псевдопросом. «Возьмем любую сферу деятельности в любом обществе — деятельность вождя армии, дипломата и т. д.; каждый из них чувствует себя живым членом общества или, вернее, того класса, который в данный момент организует общество в своих интересах... каждый из них получает точный и ясный заказ... определенный участок общей работы»<sup>2</sup>, — писал П. С. Коган (1872-1932). В чем же участок работы писателя? «О продажных писателях вообще не стоит говорить, потому что они ничего не могут прибавить к литературе». Но что прибавляют настоящие писатели? Разумеется, пресловутую «форму» — «художественное оформление мыслей» класса, что в данном случае является пустой фразой: собственно эстетическая проблематика подменяется пропагандистской, «художественное» значит «доходчивое». Оттого эта социология искусства и носит эпитет «вульгарной». Отсюда и принятый в ней термин «социологический эквивалент» искусства, поиск которого считался главной научной задачей. На самом деле у искусства ни в мире (природе и обществе), ни в иных формах общественного сознания *нет эквивалента, а есть материал*.

Проведенная последовательно, вульгарно-социологическая трактовка формы приводила к взгляду, получившему еще в 1920-е годы ироническое название «благодаризм» (в противовес «вопрекизму»): художник *благодаря* таланту воплощает мировоззрение своего класса, и чем более он талант-

<sup>1</sup> Философская энциклопедия. Т. 2. С. 199.

<sup>2</sup> Коган П. С. О социальном заказе // Из истории советской эстетической мысли. 1917-1932. С. 221.

<sup>3</sup> Там же. С. 222.

лив, тем лучше воплощает. История искусства — музей художественного оформления (= ясных формулировок) мыслей различных классов; преемственности нет. На подобной позиции стоял, например, литературовед И. М. Нусинов (1889-1950).

Корень ошибки — подмена действительности коллективным представлением о ней, то есть материализма — коллективным идеализмом. (То же у Кодуэлла: «поэзия изображает не столько зерно как таковое и не уборку урожая... она выражает эмоциональный, социальный и коллективный комплекс, заключающий в себе отношение племени к уборке урожая»<sup>1</sup>.)

Любой класс мыслит о мире по-своему, но он мыслит именно о *мире* (и *его объектах*) в соответствии со своими интересами, а не просто о своих интересах, так как интересы сами обусловлены существованием мира. Художник, чтобы преодолеть односторонности, должен стремиться к тому, чтобы выразить общечеловеческий взгляд. Искусство ищет идеал (норму) любого явления; норму не с современной, а с общечеловеческой точки зрения, что зачастую осознается художниками в форме «подражания идеям», а не реальности, в форме раздражавшего П. С. Когана «получения мандата от шестикрылого серафима». Поскольку при наличии классов невозможно входить в человечество напрямую, минуя классы, общечеловеческая точка зрения всегда выражена неполно.

Эстетический идеал может быть сформулирован прямо, а может существовать через формулировки общественного идеала, не сводясь к нему. Эта проблема применительно к идеалам «низов» античного общества прекрасно раскрыта исследователем кинизма И. М. Паховым: отрицание киниками аристократического идеала «калокагагии» и утверждение нового идеала — внешнего безобразия как символа моральной красоты — имеют и чисто эстетическое, и более широкое социальное значение<sup>2</sup>.

Эстетической составляющей общественного идеала уделено внимание и в исследованиях польского философа Марии Оссовской (1896—1974), посвященным «рыцарской» и буржуазной морали. Например: «рыцарь должен был отличаться красотой и привлекательностью. Его красоту обычно подчеркивала одежда, свидетельствующая о любви к золоту и драгоценным камням. Доспехи и упряжь были под стать одежде»<sup>3</sup>. «„Мещанской“ установке всегда вменялось в вину равнодушие к прекрасному... Между тем Альберти на все смотрит с эстетической точки зрения. Художнику он отводит самое высокое место в обществе. Гнев, чревоугодие, разврат для него прежде всего безобразны»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. С. 57.

<sup>2</sup> Паков И. М. Очерк истории кинической философии// Антология кинизма. М., 1996. С. 11-14.

<sup>3</sup> Оссовская М. Рыцарь и буржуа. М., 1987. С. 81-82.

<sup>4</sup> Там же. С. 394.

Иногда пишут об объективном существовании идеала (в жизни, в произведении искусства)<sup>1</sup>; если это не пережиток гегельянства, то терминологическая путаница: следует говорить о воплощении идеала, о максимальном соответствии объекта идеалу, но никак не об идеале вне человеческого сознания.

Роль идеала в искусстве великолепно проиллюстрирована Мозмом в образе художника Дирка Стрёва, писавшего Италию так, чтобы она соответствовала ожиданиям северян:

«— Тамошним жителям нравится думать, что Италия похожа на мои картины... Такой представлялась она и мне до того, как я сюда приехал.

На самом деле это представление навек засело в нем и так его ослепило, что он уже не мог видеть правду; и, вопреки жестоким фактам, перед его духовным взором вечно стояла Италия романтических разбойников и живописных руин. Он продолжал писать идеал — убогий, пошлый, затасканный, но все же идеал...»<sup>2</sup>

Противопоставление идеала и жизни, характерное для романтизма, не главная проблема; идеалы, будучи рождены жизнью, отличаются друг от друга так же, как их земная почва. Мечты Бальзаминова — не мечты Фауста. Любить все несуществующее («все же» идеал) лишь за то, что его нет, опасно для художника. Если верить В. Ф. Ходасевичу (1886-1939), к этому был склонен М. Горький (А. М. Пешков, 1868-1936): «Этому „великому реалисту" поисгине нравилось только все то, что украшает действительность, что от нее уводит, или с ней не считается, или просто к ней прибавляет то, чего в ней нет... Его потрясало и умиляло не качество читаемого, а сама наличность творчества, тот факт, что вот — написано, создано, вымыслено»<sup>3</sup>.

Если мы согласимся, что целью искусства является воспроизведение совершенства (суженно — красоты) мира, то станет легче решить вроде бы нерешаемую проблему прогресса в искусстве: он заключается в более глубоком познании красоты мира (проникновении в ее сущность) и более полном умении ее воспроизводить. Периоды в развитии того или иного вида искусства, отвечающие этому критерию — периоды прогресса, иные — застоя или упадка. Прогресс искусства — прогресс его реализма в широком смысле слова.

В книге В. В. Ванслова «Прогресс в искусстве» (1973) критериями художественного прогресса названы: (1) расширение «познавательных возможностей искусства», (2) накопление художественных ценностей и (3) «расширение сферы воздействия искусства»<sup>4</sup>. Я бы сказал, что (3) -т- критерий

<sup>1</sup> Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества. М., 1977. С. 124.

<sup>2</sup> Мозм У. С. Луна и грош // Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. М., 1991. С. 59.

<sup>3</sup> Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 362-363.

<sup>4</sup> Ванслов В. В. Прогресс в искусстве. С. 91-92.

прогресса не столько искусства, сколько духовной культуры, а (2) — неизбежное следствие (1), который и является подлинным критерием, не очень точно сформулированным. В другой работе В. В. Ванслов уточняет: «Прогресс искусства состоит в приращении, возрастании, накоплении его реалистической и гуманистической ценности, в обогащен™ и расширении его возможностей, границ, горизонтов в художественном познании мира и человека. Все это в конечном счете — лишь особое выражение того, что составляет сущность и общественного прогресса»<sup>1</sup>. Не следует ни полностью отождествлять, ни полностью разрывать общественный и художественный прогресс.

Также им проанализированы основные заблуждения: понимание прогресса искусства как прямой линии (раз ее нет — нет никакого прогресса), как «возрастания масштаба таланта или меры гениальности сменяющих друг друга художников»<sup>2</sup>, как роста «художественных возможностей»<sup>3</sup> (только возможность — еще не прогресс), как выражения все более прогрессивных идей, как прогресса «внутри» эпохи при несоизмеримости эпох (идея Б. Кроче: «Шекспир не является прогрессом сравнительно с Данте, а Гёте — сравнительно с Шекспиром; зато Данте являет собой прогресс по сравнению со средневековыми авторами видений, Шекспир по сравнению с драматургами Елизаветы...»<sup>4</sup>)

Любопытно, что при повсеместном отрицании прогресса мало кто сомневается в существовании прогресса искусства: люди, отрицающие реализм, всегда объявляют реалистическое (как правило, критический реализм XIX века, советское и даже ренессансное — «возрожденское», как с христианской кротостью писал Флоренский<sup>5</sup>) искусство ложным, тупиковым, ушедшим в сторону и т. д.

Таким образом, если рассматривать искусство только как познание, то его отличие от науки — в *объекте* (эстетические свойства действительности), а не в том, что художник слеп к миру и не в состоянии видеть ничего, кроме своих эмоций, не в том, что «познавательная ситуация „субъект-объект“ для художника не та, что для ученого». Познавательная ситуация та же, объект иной: действительность познается искусством только потому, что без нее нет совершенства. Эмоциональное восприятие искусства (катарсис) вызвано не тем, что содержание произведения — эмоции автора, а тем, что совершенство мира затрагивает наши интересы и потому воспринимается заинтересованно, то есть эмоционально.

<sup>1</sup> Ванслов В. В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы истории и теории. М., 1983. С. 26.

<sup>2</sup> Ванслов В. В. 1 [прогресс в искусстве. С. 73.

<sup>3</sup> Там же. С. 51.

<sup>4</sup> Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика. Ч. 1. М., 1920. С. 155.

<sup>5</sup> Флоренский П. А. Иконостас // Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 167.

Спрашивается, в чем же тогда субъективность искусства? Искусство — не только познание, но и, главным образом, создание; оно сродни не только науке, но и ремеслу. Именно здесь и начинается сфера субъективности. Хрестоматией пример нескольких художников, пишущих один пейзаж по-разному.

### **Проблемы творчества: художественный образ и знак в произведении искусства**

Объекты внешнего мира в искусстве предстают в виде **художественных образов**. Слово «образ» многозначно: в широком смысле «образ» — синоним «отражения» (образами называют и ощущения, и восприятия, и представления, и понятия, и сознание в целом). В данном случае используется узкое значение — образ как инструмент искусства, в отличие от понятия, инструмента науки, отражающего общее.

Образ единичен, как и объект; однако, возникая в сознании, оперирующем общим, он складывается из общих качеств, представляя, говоря языком средневековья, «агрегат универсалий». (Этим термином Уильям Оккам (ок. 1280-1347) обозначал невозможное, на его взгляд, существование общего в мире: если бы универсалии существовали, то единичное было бы «агрегатом универсалий». Сократ складывался бы из идей человека, эллина, мудреца, старика, лысости, разговорчивости и т. д. В мире общее и единичное неразрывны; в сознании же дело обстоит именно так: свою единичность образ обретает через сложение универсалий).

Обретя индивидуальность, образ обретает и свойственную единичным материальным объектам неисчерпаемость. Образ (единичное) не может быть полностью выражен понятиями (общим); в нем, как и в материальном объекте, всегда остается непознанное.

Поэтому эстетика оказывается перед проблемой типического и индивидуального в искусстве. Напомню неизбежные крайности: (1) искусство занято *индивидуальным*, понимаемым как *досоциальное*, *инстинкты* (иррационализм, особенно «философия жизни», в том числе у нас в РАПП и «Перевале» 1920-х годов), или как *внесоциальное*: например, Бенджамин (Бен) Джонсон (1573-1637), «отказавшись от универсальной типичности сценических образов, тяготел к изображению конкретно-индивидуальных проявлений личности, понимаемых... чрезвычайно узко: под индивидуальными особенностями он подразумевал отклонения от „естественных“ общих норм человеческого мышления и поведения — индивидуальные странности, которые и назывались „юморами“»<sup>1</sup> и (2) искусство занято *общим*, *социальными типами* (классицизм, Просвещение, теоретики ЛЕФа). Здесь всех превзошел С. М. Эйзенштейн (1898-1948), считавший «живого человека» преградой, стоящей «поперек пути» нового искусства:

«Товарищ „живой человек“<sup>41</sup>!... Кинематограф — не ваше место!..

<sup>1</sup> Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 539.

Кинематография способна, а следовательно — должна осязаемо, чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде. Не прибегая к посредничеству фабулы, сюжета или живого человека»<sup>1</sup>.

Сказано в общем то же самое, что за век до того — Шеллингом в похвалу П. Кальдерону (1600-1681): в отличие от Шекспира «здесь даны не реальные отношения... но абсолютные отношения, сам абсолютный мир»; Кальдерон «менее нуждается в характерном, ибо у него есть истинная судьба»<sup>2</sup>.

Неизбежна и эклектика двух искусств, пример которой можно найти

- у Зиммеля в книге «Рембрандт»: классическое искусство *формы, ставшего*, и искусство *Жизни, становящегося*, примером чего и является живопись Рембрандта<sup>3</sup>;
- у Лессинга, который, как известно, провел различие по тому же основанию не между эпохами, а между двумя видами искусства: живописью и поэзией. «У художника боги являются олицетворением отвлеченных понятий, которые должны обладать постоянными характерными чертами для того, чтобы их можно было узнать. У поэта же они действительно живые существа, которые, кроме основных своих черт, обладают и другими свойствами и страстями... Венера для ваятеля есть только любовь... Для поэта Венера есть также любовь, но вместе с тем богиня любви, имеющая, кроме этого своего основного характера, и свои собственные индивидуальные черты...»<sup>4</sup>;
- у Пейтсера: «в поэзии и живописи перевешивает ситуация, а не тип и не характер; в скульптуре же преобладает именно тип или характер»<sup>5</sup>.

Разумеется, это крайности. Задача искусства не ограничена воспроизведением только типического, только сущности. В той же мере искусство воспроизводит индивидуальное — явления, которые в совокупности богаче сущности. Одними из первых это заметили Карло Гольдони (1707-1793): «хотя они (характеры. — Г. 3.) не могут быть бесконечны в типах, он бесконечны в видах, потому что всякое качество, всякий порок, всякий недостаток делается иным в зависимости от разнообразия обстоятельств»<sup>6</sup> и Август Шлегель: художник не может писать *только* единичную вещь, например, драпировку, потому что в ней присутствуют законы тяготения, распространения света и т. д., то есть общее («идея»)<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. М. Перспективы // Из истории советской эстетической мысли. 1917—1932. С. 283-284.

<sup>2</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. С. 436.

<sup>3</sup> См.: Банфи А. Философия искусства. С. 270.

<sup>4</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. С. 147.

<sup>5</sup> Пейтсер У. Ренессанс. М., 2006. С. 333.

<sup>6</sup> История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. С. 265.

<sup>7</sup> Литературная теория немецкого романтизма. М., 1934. С. 104.

«Типический образ не сокращает, а сгущает, — пишет Виктор Гюго (1802-1885). — Типические образы — живые существа. Они дышат, трепещут, мы слышим их шаги по полу, они существуют... У этих призраков больше плотности, чем у человека»<sup>1</sup>. Характер персонажа в романе, по справедливому замечанию Зольгера — «и существенное, и ничтожное»<sup>2</sup>. То же можно сказать и о типическом. Характер Евгения Онегина существенен, ибо без него нет романа, а есть социологическая схема «лишнего человека», и несущественен, ибо роман только о нем не представляет интереса для других людей (поэтому существенен тип «лишнего человека»).

«Владычество случайности, то есть беспорядка и произвола, — замечает Хоум, — всегда нас угнетает»<sup>3</sup>. Но так же нас угнетает и ее отсутствие, то есть фатализм.

«Индивидуальность призрачна без общего; общее, в свою очередь, есть призрак без... индивидуального проявления»<sup>4</sup>, — писал В. Г. Белинский. Типичность обусловлена общественным сознанием, «которое она интерпретирует, символизировать и, отражая, усиливает»<sup>5</sup>, замечает А. Банфи. Скульптор Паоло Трубецкой (1866-1938), отвечая на вопрос, к чему он стремился при создании памятника Александру III, к портретное™ или выражению идеи, отвечал: «Конечно, я преследовал обе цели, ибо без портретное™ не может быть памятника, а без символа — произведения искусства»<sup>6</sup>.

Отсюда вывод: разрыв типического и индивидуального может быть вызван стремлением ослабить действие искусства. «Итальянские комедиографы сохранили в неприкосновенности социальные характеристики, заданные еще театром Менандра: в итоге общественное положение зрителя всегда оставалось на порядок выше общественного положения персонажа. .. Однако тут еще нет гарантии, что он никогда не узнает в персонаже комедии себя и не ощутит его проблемы как свои. Зрителя нужно было всячески ограждать от универсальности, заложенной в любом художественном обобщении...»<sup>7</sup>

Замечу, что, если уж нужно выделять искусство не в особый язык, а в особую сигнальную систему, принципиально отличную от языка (что мне вообще представляется сомнительным), то она заслуживает обозначения не «один-штрих» (Г), как у Лукача, а «два-штрих» (IP), так как превосходит по своим возможностям обычные языки, создавая из общего новые

<sup>1</sup> Гюго В. Вильям Шекспир // Собрание сочинений в 15 т. Т. 14. С. 282 -283.

<sup>2</sup> Зольгер К. В. Ф. Эрвин. С. 419.

<sup>3</sup> Хоум Г. Основания критики. С. 488.

<sup>4</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. С. 232.

<sup>5</sup> Банфи А. Философия искусства. С. 125.

<sup>6</sup> Трубецкой П. К 125-летию со дня рождения. Каталог выставки в ГТГ. М., 1991. С. 50.

<sup>7</sup> Андреек М. Я. Социальная проблематика в комедии итальянского Возрождения // Культура Возрождения и общество. М., 1986. С. 139.

индивидуальности. В романтическом представлении о художнике как о полубоге, творящем миры, больше правды, чем в позитивистско-гегельянском представлении о нем как о получеловеке, живущем «непосредственной чувственностью».

Художественные образы — посредники между миром и человеком. Но каковы они по своей природе? Где обитает «эстетическая видимость», как назвал искусство и его образы Шиллер, или «эстетическая реальность», по выражению Т. Павлова? Перед философией встает проблема их принадлежности к материальному или идеальному мирам.

(Возможно, первым ввел понятие «эстетическая реальность» и поставил эту проблему А. И. Герцен (1812-1870) в «Письме о свободе воли»: «Прекрасное, конечно, не ускользает от законов природы; невозможно ни создать его без материи, ни ощущать его без органов чувств; но ни физиология, ни акустика не могут создать теорию художественного творчества, искусства... Каждый звук производится колебаниями воздуха и рефлексами слуха, но он приобретает для нас иную ценность (или существование, если хочешь) в единстве музыкальной фразы. Струна обрывается, звук исчезает, но, пока она не оборвалась, звук не принадлежит исключительно миру вибраций, но также и миру *гармонии*, в недрах которого он является *эстетической реальностью*...»<sup>1</sup>)

Одной крайностью будет сведете образов к материальным объектам или сумме наших восприятий, слияние (1) *восприятия и образов*, (2) *материала и образов*, или, наконец, (3) *знаков и образов*. В этом случае абсолютизируется наше творчество при интерпретации искусства и игнорируется его собственное бытие. Это номинализм, что хорошо заметно в словах литературного критика А. Г. Горнфельда: «Лев Толстой сравнил действие художественного произведения с заражением; это сравнение здесь особенно уясняет дело. Я заразился гифом от Ивана, но у меня мой тиф, а не тиф Ивана. А тиф *вообще* есть абстракция, необходимая для теоретической мысли и ею созданная. Свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя»<sup>2</sup>.

(1) Утверждал, например, К. Фидлер в своей концепции «чистой зрительности» по отношению к живописи: картина — то, что мы видим. «Для нас нет чувственного бытия, кроме восприятия и представления»<sup>3</sup>.

(2) Характерно для современного анти искусства: «Творческий акт, совершающийся где-то в недрах Духа и не имеющий ничего общего с вызовом конкретной физической реальности, — это что-то чересчур бледное и призрачное: красота, истина, вымысел, творчество... связаны с миром вещей, которые можно пощупать, понюхать... Для большей части совре-

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. С. 280.

<sup>2</sup> Горнфельд А. Г. Пути творчества. Петроград. 1922. С. 114.

<sup>3</sup> Цит. по: Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века. С. 47.

менного искусства материя становится не только плотью произведения, но и его целью, объектом эстетического дискурса) (пятна, трещины, комья, мешковина, металл и т. д.) «В том же ключе следует рассматривать и поэтику „готового предмета<sup>1</sup>», в т. ч. «отходы производства или какой-нибудь бытовой предмет, отслуживший свое и извлеченный из мусорного бака»<sup>1</sup>. Творческая установка (анти)скульптора Г. Мура (1898-1986) гласила: «быть верным материалу, не делая камень похожим на плоть»<sup>2</sup>. То же повторяет (анти)композитор Д. Кейдж (1912-1992): «Надо позволить звукам быть звуками, они не должны быть носителями идеи или ассоциации с чем бы то ни было»<sup>3</sup>. «Самоценное в живописном творчестве есть цвет и фактура, — считал К. С. Малевич (1878-1935), — эта сущность всегда убивалась сюжетом»<sup>4</sup>. В (анти)литературе можно вспомнить эксперименты Велемира Хлебникова (1882-1922), искавшего «самовитое», т. е. ничего не значащее слово. С теорией антилитературы выступил структурализм. Р. Барт: «литература есть явление языка... иначе говоря, литература в своем отношении к предметам как таковым, по своей основе, по своей сути нереалистична; литература — это сама ирреальность; точнее, литература отнюдь не является копией, аналогом реальности, *напротив, ее задача состоит в осознании ирреальности языка*». Самое любопытное, что Барт не видит на этом пути никаких перспектив: «всякие опыты разрушения языка имеют зачаточный характер, они неспособны к развитию; непредсказуемую новизну, бесконечное богатство литература скорее обретет, обратившись к различным формам *ложной рациональности языка*»<sup>5</sup>. Как тут не вспомнить Маркса: скептики «всё оставили по-старому, сообразуясь с этой видимостью так же, как другие сообразуются с действительностью; они только переменяли название»<sup>6</sup>.

(3) «Семиотический» (знаковый) подход к искусству. Это синтез заблуждений, то сеть сведение образов и к материальным объектам, и к сумме наших восприятий. Знак, с одной стороны, материальный объект; с другой — как знак существует только для сознания. Бесспорно, что произведение искусства не существует помимо системы знаков. Неверно, что оно есть только система знаков, то есть существует *только* для нашего сознания и не обладает самостоятельным существованием. Поэтому «семиотики» отрицают образность искусства и тем самым — его связь с внешним миром.

<sup>1</sup> История красоты. Под ред. У. Эко. М., 2005. С. 402, ^109.

<sup>2</sup> Европа—Россия—Европа. Каталог выставки в ГТГ. М., 2007. С. 35.

<sup>3</sup> Цит. по: Леонтьева Э. В. Искусство и реальность. Л., 1972. С. 202.

<sup>4</sup> Цит. по: Яковлев Д. Е. Философия эстетизма. М., 1999. С. 77.

<sup>5</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 243-244.

<sup>6</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 3. С. 127.

Примерно так рассуждали охотники за Снарком у Льюиса Кэрролла, смотря на карту:

Для чего, в самом деле, полюса, параллели,  
Зоны, тропики и зодиаки?

И команда в ответ: «В жизни этого нет,  
Это — чисто условные знаки»<sup>1</sup>.

Другой крайностью будет признание нематериальности образов и их независимости от произведения искусства. В этом случае абсолютизируется бытие образов искусства; в духе схоластического реализма оно считается самобытием: (1) в нашем сознании или (2) в мире идей.

- (1) Наиболее прост субъективный идеализм — например, Коллингвуда: «Музыка как произведение искусства — это не набор звуков, это мелодия в голове у композитора. Звуки, производимые исполнителями и слышимые аудиторией, это вовсе не музыка, а только материальное средство (выделено мной. — Г. З.), благодаря которому аудитория... сможет реконструировать для себя воображаемую мелодию, существующую в голове у композитора»<sup>2</sup>. Он же называет «чепухой» взгляд на слова и звуки как материал для стихов<sup>3</sup>. Так и хочется посоветовать создать, хотя бы мысленно, стихи без использования слов и звуков.
- (2) Здесь возможны различные варианты, объединенные отрицанием материальности произведения искусства. «Герои ведь это же не совсем материя, — утверждал, например, кинорежиссер А. А. Тарковский (1932-1986). — Это прежде всего дух. А поскольку дух неразрушим, то для меня очень важно увидеть реальность, которая разрушается, вопреки духу, который не разрушается»<sup>4</sup>. Сколь странные художественные следствия получаются из этой теоретической посылки, хорошо известно по фильмам Тарковского, но нас в данном случае будет интересовать теория.

Рассмотрим данную точку зрения подробнее.

Прежде всего — самый наивный взгляд: «красота всего нижнего мира происходит от мира духовного — в формах и благодаря формам — в телах. Эти формы... не имеют связи с бесформенной материей, являющейся препятствием для их красоты... Чтобы понять, что красота искусственных тел происходит от формы искусства, вообрази два одинаковых куска дерева и в одном из них вырезана прекрасная Венера, а в другом нет, и ты поймешь, что красота Венеры зависит не от дерева...»<sup>5</sup> (Пример легко пари-

<sup>1</sup> Кэрролл Л. Охота на Снарка. СПб., 2007. С. 25.

<sup>2</sup> Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. С. 135.

<sup>3</sup> Там же. С. 34.

<sup>4</sup> Феноменология искусства. М., ИФРАН. 1996. С. 182.

<sup>5</sup> Эброе Л. Диалоги о любви // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 334.

ровать иным: одна форма в разном материале — Венера в дереве и Венера в сливочном масле или слепленная из окурков и т. д.)

Но платоники на то и платоники, что материя у них всегда виновата. Эту логику от платонизма унаследует богословие: образы искусства обитают (да, обитают!) в ином мире. «Есть доска с красками и есть Сама Матерь Господа... Иконописец показал мне Ее, да; но не создал: он отверз завесу, а Та, Кто за завесой — предстоит объективной реальностью не только мне, но равно — и ему, им обретается, ему является, но не сочиняется им, хотя бы и в порыве самого высокого вдохновения»<sup>1</sup>.

Если мы спросим Флоренского, будут ли объективную реальностью боги Олимпа, явившиеся античным художникам, он ответит, что в образе «благостной Деметры» «эллины собрали часть своих предчувствий о Матери Божией»<sup>2</sup>. Мы спросим: а почему не наоборот, почему не признать реальность Деметры, полузабытым воспоминанием о которой является Богородица? Но вопрос о критерии истины так лее не поставит Флоренского в тупик: «сочинять и предписывать есть дело не живописца, а святых отцов»<sup>3</sup>. Святость же — предмет веры. Зададим последний вопрос: а зачем святым отцам нужен художник? Ответ будет таков: искусство существует лишь потому, что мы еще живем на земле, когда же мы научимся «дышать эфиром и жить в свете славы Божией», «вещественный иконостас сам собою упразднится, с упразднением всего образа мира сего и с упразднением даже веры и надежды и с созерцанием чистою любовью вечной славы Божией»<sup>4</sup>. Таким образом, необходимость «доски с красками» — лишь печальное следствие грехопадения Адама и Евы.

Перейдем к менее радикальным трактовкам.

Вопрос о существовании произведения искусства как целого верно поставлен, но виртуозно запутан феноменологией (в первую очередь, Р. Ингарденом) с ее «интенциональным предметом», существующим не в сознании, а для сознания — отдаленным подобием платоновской идеи вне мира и сознания (скульптура шагающего коня: материально конь стоит; а интенционально — идет).

Более того, с точки зрения Р. Ингардена интенционально существуют все культурные явления, вся социальная конструкция: материален кусок ткани, интенционально знамя.

В очерке «Музыкальное произведение и вопрос о его идентичности» (1957) Р. Ингарден утверждает, что музыкальное произведение *не есть* ни часть психической жизни автора или слушателя, ни нотная запись, ни совокупность исполнений («музыкальное произведение и его исполне-

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Иконостас. С. 103.

<sup>2</sup> Там же. С. 118.

<sup>3</sup> Там же. С. 111.

<sup>4</sup> Там же. С. 99.

нис — это не одно и то же»<sup>1</sup>), то есть его *нет* ни материальном, ни субъективно-идеальном мире, оно лишено «того способа существования, который свойственен всем реальным предметам в строгом значении этого слова»<sup>2</sup>, оно существует *помимо* нот и звуков.

Подобные взгляды очень распространены. В качестве примеров можно привести:

- М. С. Кагана: «Подлинным бытием обладает только материальная конструкция — носительница образа, так называемый артефакт»<sup>3</sup>. (Образы называются им то «кажимостью бытия», то прямо «небытием», обладающим такой же силой воздействия на людей, как подлинное бытие и т. д. — как будто в подтверждение слов М. А. Лифшица: «М. Каган полагает, что, ориентируясь в ценностях, мы невменяемы»<sup>4</sup>);
- Мориса Мерло-Понти (1908-1961): «Животных, изображенных на стене пещеры Ласко, на самой стене нет в том смысле, в каком там есть трещины или отслоения известняка. Они тем более не существуют *где-то еще*... они лучатся близ поверхности стены, никогда не обрывая свои невидимые швартовы»<sup>5</sup>;
- Сартра: «Картина должна пониматься как материальная вещь, время от времени (когда зритель занимает позицию воображающего) посещаемая ирреальным... Симфония *не здесь*, между этими вот стенами и на конце вот этих смычков. Нет ее и в прошлом, как если бы я думал, что она — то самое произведение, которое такого-то числа зародилось в уме Бетховена. Симфония эта полностью вне реальности... симфония предстает как постоянное отсутствие здесь и непрерывное наличие в каком-то другом месте»<sup>6</sup>.

«Искусство не может находиться в материальных вещах, — обобщает неотомист Жак Маритен (1882-1973), — оно как бы за ними»<sup>7</sup>.

На мой взгляд, проблема решается следующим образом.

Вещи, созданные человеком, для того, чтобы быть самими собой, должны быть нами восприняты (если никто не знает, что такое шариковая ручка, то она не существует в качестве шариковой ручки). В этом смысле они *зависят* от нашего сознания. Но в то же время они *не зависят* от него. Знамя как объект, будучи порождено общественным сознанием, обретает независимость от него и существует *для* сознания только потому, что су-

<sup>1</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. С. 410.

<sup>2</sup> Там же. С. 466.

<sup>3</sup> Каган М. С. Эстетика как философская наука. С. 90.

<sup>4</sup> Лифшиц М. А. Бессистемный подход. С. 153.

<sup>5</sup> Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М., 1995. С. 223.

<sup>6</sup> Сартр Ж. П. Произведение искусства. С. 23.

<sup>7</sup> Цит. по: Манжорей О. Б. Проблема онтологии художественного произведения в эстетике Э. Жильсона // Вопросы истории и теории эстетики. Вып. 9. М., 1976. С. 57.

ществует *вне* сознания, *материально*, как определенные свойства куска ткани, видимые не зрением напрямую, а разумом через зрение, и в силу этого воздействуя на сознание людей; социальная конструкция — не «третье бытие», а особый вид материи, созданный сознанием, одновременно зависящий и не зависящий от него.

Тем более это относится к искусству: скульптура коня содержит в себе такие материальные свойства, которые позволяют нам увидеть идущего коня, увидеть не зрением напрямую, а разумом через зрение; *не будь эти свойства материальными (существующими вне сознания), зрение не помогло бы их воспринять.*

Музыкальное произведение существует *через* ноты и звуки, а не помимо них, но не сводится к ним. Исполнение и произведение — *и одно, и не одно и то же.*

Об этом, кстати, можно прочесть у крупного немецкого социолога и, одновременно, музыковеда Макса Вебера (1864-1920): «музыкальное произведение нельзя ни создать, ни сохранить, ни воспроизвести, не пользуясь средствами нашей нотной записи: оно помимо нее вообще не может существовать никак и нигде, даже и как внутреннее состояние своего творца»<sup>1</sup>.

(Поэтому бесплодна идея композитора Э. В. Денисова (1929 -1996) о «создании такого аппарата, который улавливал бы все этапы возникновения музыкальной мысли композитора (соответствующие биотоки мозга) и мгновенно фиксировал их соответствующим графическим образом»<sup>2</sup> — это была бы фиксация работы мозга, а не работы сознания.)

То же можно сказать о любом искусстве. Его нет без материального носителя. Чтобы для сознания существовал образ, в материальном объекте должны быть свойства, порождающие его — **знаки**, с помощью которых автор воплощает образ. Образ должен быть воплощен — иначе его нет: таково неизбежное следствие индивидуальности образа.

Легко заметить, что обе рассмотренные крайности признают только самое бытие — либо материальное, либо нематериальное.

Нет произведения *помимо* материального носителя, но *произведение искусства как система образов не сводится к производству искусства как системе знаков.* Термин «произведение искусства» («музыка», «спектакль», «книга» и т. д.) употребляется в обоих значениях; вероятно, лучше говорить о произведении искусства и о материальном носителе произведения искусства. В носителе Е. В. Волкова выделяет собственно «материальный объект-носитель» и «материально-значащий план» произведения искусства, что особенно важно для кино (кинолента и экранное изображе-

<sup>1</sup> Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. Образ общества. М., 1994. С. 522.

<sup>2</sup> Денисов Э. В. Музыка и машины // Художественное и научное творчество. Сборник статей под ред. Б. С. Мейлаха. М., 1972. С. 294.

ние) и музыки (ноты и звуки)<sup>1</sup>. В литературе, изобразительном и театральном искусстве оба плана слиты.

Образ не сводится к знаку. Образы умопостигаемы, обладают материальным инобытием (существуют через другое); знаки, а также носитель (картина, книга) как система знаков — самобытием, чувственно воспринимаемы. В чистом виде (самобытия) образы существуют в сознании — как автора, так и читателя, зрителя, слушателя.

Как верно сформулировал Гумилёв, «мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия, вполне подобного нашему, не может доставить нам чувственной общения с иными реальностями... Думать иначе — значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желающих склевать нарисованные плоды»<sup>2</sup>.

Множественность интерпретаций образа не противоречит его единству. Если бы искусство было только знаками, всё зависело бы от нашего восприятия, образы не были бы стабильны; между тем они «упрямы», как факты. С другой стороны, если бы искусство не зависело от своего носителя, творчество не существовало бы, а образы обитали бы в ином мире. Но никакого образа *помимо* сознания и произведения искусства нет: нет Лаокоона вне скульптуры и мыслей людей, ее видевших. Нет — вопреки Тарковскому — и «неразрушимых» киноперсонажей вне ленты, экрана и *наших* душ. Их души сами по себе не существуют. С гибелью материального носителя и всех людей, воспринимавших его, кончается и жизнь произведения искусства.

Можно согласиться с В. В. Прозерским, писавшим, что только в талантливых произведениях «ощущается неразрывная связь вещественной и информационной сторон..., настолько проникающих друг в друга, что образуется нечто третье — эстетическая реальность самого произведения. В других случаях эстетическая реальность не образуется, и мы „читаем“ сообщение, не очень обращая внимание на средства его выражения, поскольку они взаимозаменяемы (в таких случаях говорят об иллюстративности). Или, наоборот, видим раскрашенный предмет (холст), не имея возможности (из-за пренебрежения художником законами языка живописи) прочитать его...»<sup>3</sup>

Проблема творчества — то есть соединения *образа*, воспроизводящего объект, и *знака*, материализующего образ, подробно разработана Н. Гартманом в концепции «слоев» *произведения искусства*. Гартману в гораздо большей степени, чем Ингардену (выдвинувшему эту идею), свойственно

<sup>1</sup> Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры. М., 1988. С. 60-61.

<sup>2</sup> Гумилёв Н. С. Жизнь стиха // Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. С. 49.

<sup>3</sup> Прозерский В. В. Позитивизм и эстетика. Л., 1983. С. 114.

чувство реальности, поэтому его построения представляют несомненный интерес для искусствоведения. Приведу его концепцию слоев живописи.

- первый слой — «единственно реально данное — пятна красок на полотне, расположенные в двухмерном пространстве»;
- первый слой заднего плана — трехмерное пространство и ирреальный свет;
- второй слой заднего плана — «движение, живая телесность»;
- третий слой заднего плана — «человек с его внутренним миром... Этот слой исключительно богат»;
- идея о человеке, каким он должен быть;
- «нечто, сопровождающее проявление идеи... неуловимое... нечто общечеловеческое, которое каждый наблюдатель воспринимает как свое собственное... Здесь светится нечто такое, что касается каждого, показывает каждому его собственную душу». Это-то и есть то общее, что составляет величие и вечное значение великих произведений искусства: это общее не устаревает. Для него «не существует иного выражения, кроме художественного»<sup>1</sup>. (Здесь Гартман очень хорошо показывает несводимость искусства к науке и вообще познанию: глубинные пласты искусства непередаваемы с помощью понятий. Искусство не делится на познание без остатка. Остается «что-то» несводимое. Дело отнюдь не в чувственно-воспринимаемой форме произведений искусства — с этим гегельянским тезисом согласны были и позитивисты, видевшие в искусстве эрзац-науку — а в проявляющихся в этой форме слоях содержания, заставляющих нас мучиться и ликовать от того, что мы не можем объяснить в понятиях. Особенно это чувствуется в игре великих артистов, включающей «что-то» сверх написанной роли. Возможно, объяснение этому содержится в словах Мукаржовского: «Как и каждый знак, произведение указывает на определенную реальность, которую подразумевает и о которой высказывается. Но предметом образа является не только изображенная реальность, а одновременно и вся реальность вообще»<sup>2</sup>.)

Аналогичные слои выделены Гартманом и в других искусствах, в том числе музыке и игре музыканта-исполнителя (против чего возражал Ингарден, считавший музыку просто звуками). Интересно, что в скульптуре им выделено меньше слоев, чем в живописи. Возможно предположить закономерность: чем условнее знаки искусства (живопись отказывается от объема), чем дальше оно от копирования, тем больше необходимо внут-

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 243-244. В принципе можно выделить и другие слои: эпоху, в которой живет изображенный человек; сходство человека на портрете с другими известными изображениями и др.

<sup>2</sup> Мукаржовский Я. К терминологии чехословацкой теории искусства // Современная западно-европейская и американская эстетика. С. 67.

ренных слоев для *воссоздания* реальности, для *приближения* к ней (не для удаления!). Более *условное* благодаря работе художника оказывается и более *правдивым*. В парадоксальной форме эта мысль выражена Генри Джеймсом (1843-1916) в рассказе «Подлинные образцы»: хорош тот натурщик, который меньше похож на персонажа. Но возможности всегда чреватны опасностями: при забвении диалектики, когда *условность* становится самоцелью (абстракционизм), *правдивость* гибнет, и живописи приходит конец.

Каждый слой существует для проявления более глубокого слоя. Нарушение последовательности слоев ведет к нарушению единства произведения — то есть художественной неправде. Особую важность в любом искусстве имеют «средние» слои, то есть не материал и не идея, а образы, воплощающие идею в материале. Замечу, что первым подобную концепцию выдвинул А. А. Потебня, применительно не только к литературе, но и живописи: внешняя (материальная) форма — внутренняя форма (образ) — содержание (идея)<sup>1</sup>.

Собственно философские проблемы касаются обоснования единства отражения и творчества в искусстве. Поэтому философ должен поставить вопрос: правомерно ли употреблять в данном контексте термин «правда» (истина); применима ли классическая концепция истины как соответствия между миром и сознанием к «художественной правде»?

Думаю, что ответить можно так. Согласованность существует в мире, а не только в художественном произведении; согласованность внутри произведения является отражением согласованности, единства мира, и в этом смысле — истинным отражением; несогласованность внутри произведения — ложным отражением. Это верно и для музыки, и для архитектуры. «Что касается архитектуры, то, несмотря на ходячее представление, согласно которому она как бы выпадает из сферы действия общего закона отражения действительности, как искусство она тоже по-своему изобразительна. Архитектура изображает мир не в живых явлениях его, отличающихся органической формой конкретного, каково, например, человеческое тело, а в более абстрактных, всеобщих и тем не менее все более объективных связях, без которых нельзя представить себе ни образование кристаллов, ни практику человека. Таковы законы симметрии, ритма, тектоники. Если все это не отражает или, если хотите, не изображает реальный мир в его самых широких ситуациях, то не изображают действительный мир и категории диалектической логики, и наши отвлеченные понятия вообще. Когда более легкое лежит на более тяжелом, у нас возникает ощущение прочности — противоречие решено. Если вы, наоборот, положите тяжелое на легкое, у вас будет ощущение зыбкости — архитектурный парадокс. Можно

<sup>1</sup> Потебня Л. Л. Эстетика и поэтика. С. 179, 175.

спорить о ценности такого парадокса, но отрицать тот факт, что в архитектурных формах отражаются ситуации, тысячи раз повторяющиеся в природе, невозможно. Архитектура — такое же воспроизведение правды действительного мира, как и живопись<sup>1</sup>.

Фантазия всегда раскрывает неизвестные доселе черты реальности, создавая в произведении искусства «вторичный» мир, отличающийся от первичного *большим совершенством*; для того, чтобы она не превратилась в произвол, необходима опора на прежние результаты, на культурную традицию, за счет которой мы и понимаем друг друга (пусть не всегда и не во всем): в каждом человеке за тонкой пленкой его личного опыта скрывается опыт других людей, определяющий его поведение — то есть, как уже говорилось, то, что называют культурой.

Никто не может жить и творить так, будто истории не существовало. Любая наша мысль (а значит — и слово, линия, звук) имеет фундамент, унаследованный от прошлого. Идеалы не творятся и не уничтожаются людьми по своему произволу: они даны всем ходом человеческой истории, и в этом — их сила.

Поэтому искусство всегда символично; его знаки — не просто знаки, а неоднозначные (хотя и не произвольные, имеющие смысловое ядро) знаки, *символы*, отсылающие нас к тем дополнительным значениям, которые они приобрели в ходе человеческой истории; наше сознание усваивает эти значения в процессе овладения культурой.

Неудивительно, что объективный идеализм, склонный мистифицировать общественное сознание, отрывая его от индивидуального, проявлял к проблеме символа повышенный интерес и видел в нем отсылку к иному — понимаемому как неземной — миру («символ... это истинное откровение идеи»<sup>2</sup>; «символический образ предполагает предшествующую ему идею»<sup>3</sup>, символ — дыра, пробитая в нашей субъективности, по словам Флоренского).

Резкое разграничение у Шеллинга и Зольгера (а затем — у Лосева) символа как вестника неземной реальности и аллегории как создания людей неоправданно. Шеллинг считает образ Мадонны или святой Цецилии символом («обладает существованием, независимым от своего значения»<sup>4</sup>), а ночи, природы, судьбы — аллегорией; объяснить это можно лишь убеждением в существовании Мадонны, святой Цецилии, Христа и т. д. как индивидуальности в ином мире. То, что изображение ночи — изображение и данной ночи, и ночи вообще, ускользает от его внимания; единство общего и единичного он видит только в сверхъестественном персонаже, обладающем человеческими чертами и названном «символом». По сути это

<sup>1</sup> *Лифшиц М. А.* Бессистемный подход. С. 106.

<sup>2</sup> *Зольгер К. В. Ф.* Эрвин. С. 228.

<sup>3</sup> *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. С. 260.

<sup>4</sup> Там же.

распространение платоновско-христианского понимания искусства с икон на другие произведения искусства.

Ту же линию продолжает современный идеализм, так же перерастающий в мистику: «Символ легко преодолевает „земное тяготение“. Он стремится обозначить вечное и ускользящее, то, что в учениях с мистическими тенденциями считается подлинной реальностью, не поддающейся концептуализации... Метафора углубляет понимание реальности, символ уводит за ее пределы»<sup>1</sup>; «условность в случае знака имеет характер произвольной конвенции, в случае же символа она обретает свое обоснование из некоей внутренней необходимости. Отсюда — особый, зачастую сакральный статус символической значимости. Символ... сверх-знак, исключительность которого... вызывается *значительностью* символизируемой им предметности... символ из знака, отражающего явления, становится, по выражению Лосева, *моделью*, порождающей их“, становится *законом возникновения индивидуальностей*»<sup>2</sup>.

Надо так понимать, что свастика порождает нацистов, а символ доллара — купюры. Здесь откровенно спутаны идеальное бытие — бытие в сознании, где действительно происходит процесс *возникновения* мысленных образов в результате *отражения* сознанием символа, и материальное бытие, на которое символ влияет лишь через сознание. Слова о «некоей внутренней необходимости» ничего не объясняют, наоборот, они требуют объяснения, которое идеализм дать не может. Проблема, разумеется — в том, как понять существование *общего* и его связь с единичными объектами; последовав за Платоном в отрыве общего от единичного («реальности»), приходится идти вслед за ним в мистический туман («за пределы реальности»).

Ничего неземного в символе нет: он историчен, как все культурные явления. Мы не можем воспринимать крест так, как его воспринимали римляне, и свастику — как люди начала прошлого века. Если же обратиться к менее мрачным примерам, то вряд ли кто-нибудь мог предположить символические свойства ушей от мертвого осла — до Ильфа и Петрова, фамилии Ноздрв — до Гоголя, детской коляски, едущей вниз по лестнице — до Эйзенштейна; для носителей русской культуры в настоящее время эти знаки — подлинные символы. В английском языке есть идиома «выслать на остров Ковентри», означающая, что человека игнорируют; один из героев «Ярмарки тщеславия» получает назначение губернатором на остров Ковентри. Носители английской культуры понимают этот символ; в переводах, разумеется, дается примечание.

В символе самом по себе нет и идеального: это материальный объект. Идеальным является смысл, приписываемый ему нашим сознанием, наши мысли, вызываемые им. То, что они не произвольны, а в целом детерми-

<sup>1</sup> Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 25.

<sup>2</sup> Николаева С. И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. М., 2003. С. 21.

нированы — охватывают определенный круг явлений — объясняется наличием общественного сознания, а не иного «сакрального» мира.

«Символ есть развернутый знак, — справедливо замечает Лосев, — но знак тоже является неразвернутым символом, его зародышем»<sup>1</sup>.

То есть — знак становится символом в лишь определенном контексте. Не только, допустим, слово «воротник» в «Евгении Онегине» открывает в себе глубину, невозможную в тексте объявления, но и союз «и» приобретает символичность, если им соединены имена Тристана и Изольды.

«В дальнем углу сада  
росло одинокое дерево,  
и под ним струился ручей.  
Он пробегал под замком,  
под тем помещением,  
где женщины жили,  
где женщины прями  
прекрасную пряжу...

Самые простые слова: дерево, ручей, пряжа, дуб... Но кто-то дал певцу такую власть, что из этих простых слов слагалась возвышенная песня, волнующая душу. Под звуки виелы они складывались в историю любви двух сердец. Воображение, подогретое печалью, рожденной внутренней тревогой, помогало Анне представить себе и одинокое дерево в саду, и прихотливо вырезанные дубовые листья, и волны пряжи, и серебряный ручей, и шевелившиеся от движения струй зеленые водоросли, и суетливого водяного жучка. Анна припомнила вдруг запах речной воды, нагретой полуденным солнцем, когда над склоненными ивами трепещут зеленые стрекозы»<sup>2</sup>.

Где были эти образы? В словах, в знаках-символах. С сожалением переходя к несимволичному научному изложению мыслей, добавлю: *талант художника заключается именно в том, чтобы правильно распорядиться знаками, с их помощью передав совершенство мира*. Говоря словами Марка Твена (1842-1910), «автор должен найти нужное слово, а не его троюродного брата»<sup>3</sup>.

Никакой «непосредственности» восприятия красоты в том смысле, о котором писали Плеханов, Банфи («результат непосредственной встречи „я“ с окружающим миром»<sup>4</sup>) или Татаркевич («эстетическая красота в наиболее точном значении — красота, являющаяся предметом непосредственных наблюдений, а не ассоциаций»<sup>5</sup>) нет. Есть единство умопости-

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 131.

<sup>2</sup> Ладинский А. П. Когда пал Херсонес. Анна Ярославна — королева Франции. С. 437.

<sup>3</sup> Твен М.. Литературные грехи Фенимора Купера // Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. С. 432.

<sup>4</sup> Банфи А. Философия искусства. С. 354.

<sup>5</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 156.

гасмого (образов) и чувственно-воспринимаемого (знаков-символов) в произведении искусства, которое невозможно свести ни к ощущениям, ни к мыслям; которое невозможно создать ни только мыслями, ни только материалом.

Технические (знаковые) средства искусства могут быть рассмотрены как язык, созданный людьми для создания красоты через отражение эстетических свойств мира; все признаки искусства вытекают из этого истока. (Профессионал искусства, забывший о его назначении, похож на полиглота, строящего на иностранном языке правильные фразы, не имеющие отношения к реальности; стремящийся к созданию безобразного — на сознательно коверкающего язык.)

Научный же текст (чертеж, модель) играет роль инструкции по воссозданию мира в сознании. Он служебен, произведение искусства самоценно. «В теоретической функции знак является инструментом, в эстетической — составной частью объекта»<sup>1</sup>.

По словам Б. Р. Виппера (1888-1967), духовная возвышенность героев Рембрандта основана на «прочности Рембрандтова мазка; и наоборот, сила живописи Рембрандта именно в том, что этот мазок смотрит, а тот дышит, один приближается, другой уходит в глубину»<sup>2</sup>.

В поставленной М. И. Петипа (1818-1910) картине «Тени» из балета «Баядерка» «косые линии широко развернутых балетных алезгонов... линия-серпантин сложного встречного движения танцовщиц-теней» — «прямая линия неотвратимой судьбы той неотвратимой судьбы, которая в спектакле скрыто ведет действие и сюжет и ход которой в антре „теней”<sup>11</sup> как бы демонстрируется открыто. Линия роКа, если перевести это на романтический язык; рок линии, если перевести это на язык профессиональный»<sup>3</sup>.

«Звучания четырех валторн показалось Вагнеру недостаточным для изображения плавного течения воды, и ради создания этого эффекта Вагнер удваивает их состав. Когда волны сменяются облаками, Вагнер ищет более тусклого и сдержанного тембра и находит искомый эффект в звучании тринадцати медных инструментов на рiано. В конце оперы, в картине шествия богов, над долиной повисает радуга; ее блеск должны передать шесть арф с индивидуальной партией для каждой!»<sup>4</sup>

Возвращаясь к сартровскому примеру с цветовой гаммой картины, «не обозначающей печаль и страх, а являющейся печалью и страхом», мы увидим как раз символ — *и знак, и индивидуальность*. Образ (печальный и страшный колорит картины) отражает ту или иную сторону реальности

<sup>1</sup> Мукаржовасий Я. Место эстетической функции среди прочих функций. С. 159.

<sup>2</sup> Виппер Б. Р. Искусство без качества // Из истории советской эстетической мысли. 1917-1932. С. 259.

<sup>3</sup> Гаевский В. М. Дом Петипа. М., 2000. С. 81.

<sup>4</sup> Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975. С. 239.

(явления, вызывающие в человеке печаль и страх); знак-символ (мазки краски на холсте) материализует образ.

Признание знаковости отнюдь не означает отрицания образности: не следует перегибать палку в другую (по сравнению с семиотиками) сторону. Вряд ли можно говорить, что, например, музыка не является языком, потому что «в основе музыкальных интонаций лежит не символичность, а образность», «музыкальные интонации... претворяют реальные интонации переживаний и явлений». Тогда музыка была бы звукоподражанием, в то время как тот же автор выше утверждает: «логика, форма музыкального образа, выражающего человеческое горе, может и должна показывать процесс развития не только звуковых проявлений горя, но горя вообще, во всех его проявлениях»<sup>1</sup>, что предполагает как раз знаковость, символичность, *обозначение* чего-то, существующего вне материала искусства (в данном случае — вне музыки, чего-то извучающего).

Тот же автор, музыковед Ю. А. Кремлёв (1908-1971), утверждает: «будь музыка (шире — искусство вообще) языком, то есть системой условных обозначений, она обладала бы обязательным свойством языка — способностью переводиться на другие языки. На деле же образы музыки и искусства вообще непереводимы... Можно сделать зарисовку архитектурного сооружения, гравюру картины, клавираусцуг оперы и т. п., но все это будет не переводом на другой язык, а лишь переходом к другому типу образности...»<sup>2</sup> Да, образы в чистом виде непереводимы, так как индивидуальны. Но они существуют в произведениях искусства не в чистом виде, а через знаки; другой тип образности создается использованием другого типа знаков.

Если же знаки данного искусства неспособны отразить какую-либо сторону реальности, невозможен и образ: «Когда Мусоргский в финале „Картинок с выставки”<sup>1</sup>, не стремясь к невозможному и не пытаясь нарисовать „Богатырские ворота” звуками, собрал воедино характерные звуковые элементы, которые могли возникать вблизи старинных славянских ворот и присущи нашим представлениям о славянском быте... получилась подлинно реалистическая „звукописная картина”. Но когда тот же Мусоргский в том же сочинении задумал передать звуками „свечение черепов” („Катакомбы”), то путь условных аналогий не привел и не мог привести в данном плане к реалистической отчетливости образа.

„Звуковые молнии” не удались ни Гайдну, ни Глинке, ни Верди, ни Р. Штраусу, т. к. они не могут удасться вообще... Рассуждают так: молния быстра, быстрый полет чего-нибудь в воздухе можно якобы передать в музыке звонкими свистящими звуками; однако реальный звук молнии — гром, а не свист, — и вся ассоциация оказывается на поверку ошибочной... Вовсе

<sup>1</sup> Кремлёв Ю. А. Очерки по эстетике музыки. М., 1972. С. 235, 192.

<sup>2</sup> Там же. С. 236.

насильственный характер носит замысел фортепианной пьесы Дебюсси „Отражение в воде“. Отражения, разумеется, не могут звучать, а ассоциации водных плесканий, капаний и т. д. с отражением носят отдаленный и случайный характер. Не менее, если не более, неудачна попытка Дебюсси звукописать запахи („Ароматы ночи“ из „Иберии<sup>4\*</sup>»)»<sup>1</sup>.

Знак-символ *одновременно однозначен и неоднозначен*, поскольку одновременно обозначает общее и единичное. Поэтому, например, точность научного слова (знака-индекса, по классификации Ч. Пирса), обозначающего общее и только в силу этого применимого к единичным объектам, отличается от точности литературного слова, стремящегося непосредственно воспроизвести неисчерпаемость единичного.

Без знака нет ни образа, ни произведения, а есть замысел в голове потенциального автора; без символичности знака нет глубины содержания, нет «проявления внутренних слоев» (И. Гартман), а есть сообщение (видимое или слышимое), чьи эстетические достоинства не дотягивают до уровня искусства. «Поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто *иное и большее*, чем то, что в нем непосредственно заключено»<sup>2</sup>.

Аллегория, скорее всего, может быть рассмотрена как недоразвитый, недостаточно индивидуальный символ; грань между ней и символом зыбка, и «точное их отличие вряд ли осуществимо на практике»<sup>3</sup>. Схема (персонафикация, олицетворение) еще менее индивидуализирована и поэтому противопоставлена искусству.

Выше речь шла о знаках-символах, из которых строится образ и шире — произведение искусства. Но они сами, если автор достиг цели, должны стать знаком-символом, обозначающим нечто иное: образ Отелло — символом слепой ревности; музыка «Прощания славянки» — символом разлуки. Здесь мы имеем символ второй степени, по удачному выражению Лосева: «он несет с собой не чисто художественные функции художественного произведения, но его соотношенность с другими предметами»<sup>4</sup>.

В этом случае общее в символе начинает преобладать над индивидуальным. Характерно, что Лосев, склонный преувеличивать *индивидуальное* в символе и по-шеллинговски сближать его с *мифом* (мифическим персонажем) как высшим выражением символической индивидуальности, недооценивает *знаковое, обобщающее* в символе и резко отделяет символ от *типа*. Аргументы странны: «Художественность ни в коем случае нельзя сводить на типичность. Убийство сыном собственного отца и женитьба

<sup>1</sup> Кремлѣв Ю. А. Очерки по эстетике музыки. М., 1972. С. 225-228.

<sup>2</sup> Потебня А. А. Эстетика и поэтика. С. 341.

<sup>3</sup> Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971. С. 228.

<sup>4</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 145.

на собственной матери отнюдь не типичны ни для древних греков, ни для нас. Тем не менее „Эдип-царь“ Софокла»<sup>1</sup> и т. д.

Но Эдип типичен — и символичен — не отцеубийством, а бессилием перед судьбой. Именно это бессилие человека перед слепой необходимостью и символизирует его образ. Равно и Гамлет типичен не тем, что он сын короля, убитого братом (сравнительно редкий случай), а тем, что «во-первых, мы должны поступать справедливо, даже если нам очень не хочется; во-вторых, справедливость может потребовать, чтобы мы наказали человека, как правило, сильного; в-третьих, само наказание может вылиться в форму борьбы и даже убийства... Долг, пугавший принца, пугает и нас...»<sup>2</sup>

С другой стороны, Лосев отождествляет символ с «моделью» как «наилучшим, идеальным образцом», причем идеальным в обоих значениях — не только наилучшим, но и «бессубстратным»<sup>3</sup>, проще говоря — нематериальным, плюс к тому — «законом возникновения индивидуально-стей», то есть первичным по отношению к ним. Если вспомнить, что «модель» по Лосеву — это *самобытие общего* (треугольник как «модель» может быть воплощен в разных «субстратах» — стена, земля, металл), а его противоположность — «копия» («модель — образец для копии, копия — подражание модели»), мы увидим платоновский идеализм практически в первоизданном виде, запоздало изумившись как косности идеалистической мысли, так и патриархальной беззубости советской цензуры.

Блюдя чистоту платонизма, Лосев ограничивает символ (так же резко, как от типа и аллегории) от метафоры, которая якобы не указывает на предмет вне ее. «Предмет... растворен в образности и не является чем-то таким, для чего метафора была бы символом»<sup>4</sup>. Вряд ли с этим можно согласиться. Метафора и символ «первой степени» — явления разного порядка. Символ — знак; метафора — один из способов построения художественного образа с помощью знаков<sup>5</sup>, идет ли речь о литературе, как у Лосева, или о других искусствах (пилястры — метафора колонн<sup>6</sup>).

«Каждое слово насыщено всякого рода „коннотациями“... этим свойством языка, отражающим всеобщую сравнимость мира вещей, и пользуется поэзия»<sup>7</sup>. Это уже, конечно, не Лосев — это М. Лифшиц.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 157. То, что Лосев называет «мифом» (Петр I и Евгений в «Медном всаднике», Демон у Лермонтова), это, скорее, художественные образы, имеющие опору в искусстве прошлого (гнев Евгения против Медного Всадника напоминает гнев Ахилла против богов), а не персонажи мифа в точном значении этого слова.

<sup>2</sup> Честертон Г. К. Гамлет и психоаналитик // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 213.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 117, 119.

<sup>4</sup> Там же. С. 153.

<sup>5</sup> «Теория метафоры» (1990) определяет ее как «сокращенное сравнение» и «сокращенное противопоставление» (С. 18).

<sup>6</sup> Николаева С. И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. С. 22.

<sup>7</sup> Лифшиц М. А. Маркс и Энгельс об искусстве // Собрание сочинений. Т. 1. С. 367.

Удачная метафора и символ «второй степени» — одно и то же. Взяв тот же пример, что и Лосев — горьковское «Море — смеялось» — мы увидим, во-первых, что сама метафора строится из знаков (слова «морс» и «смеялось»), превращая их в символы; во-вторых, что внешний предмет, для которого этот метафорический образ является символом «второй степени» — само море, увиденное некогда автором и воссозданное им с помощью знаков-символов в художественном образе. Образ существует через знаки-символы, символизируя объект. Речь может идти лишь о том, насколько удачен символ второй степени. Метафора «море — смеялось» действительно не стала таковым в полной мере, но, например, метафора «рукописи не горят» — стала.

Иначе говоря, Лосев видит в символе либо общее — «идею», либо индивидуум — мифический персонаж, но никак не отражение материального мира. Логически преодолеть это раздвоение символа на модель и существо невозможно, поэтому их единство подразумевает антилогичность, иррационализм («миф есть... буквальное... овеществление... общей идеи с обязательным представлением всех этих овеществленных частных в виде живого существа»<sup>1</sup>). В символе мы имеем дело не с нашим, а с иным — к тому же высшим — миром, являющимся моделью нашего.

В действительности такой мир существует — это мир нашего сознания, который, как всегда, принимается идеализмом за первичный и необъяснимый, а его обратное влияние на нашу жизнь — за создание этой жизни. Проблема символичности искусства как такового, реалистического в широком смысле — проблема реальная и вполне разрешимая, если не забывать о том, что искусство отражает внешний мир в образах, а образы создаются знаками-символами.

Разумеется, символичность искусства, о которой шла речь, не имеет ничего общего с символизмом как вульгарно-идеалистическим мировоззрением, принимающим вещи за знаки, символизирующие неземное содержание («Видимая природа — волшебница Лорселся, отвлекающая меня от подлинной жизни к жизни видимой... Искусство — особый вид творчества, освобождающий природу образов от власти волшебницы Лорелеи... Изучение природы есть изучение эмблем подлинности, а не самой подлинности»<sup>2</sup>). Мир ни кем не создан, он просто есть; знаковую природу имеет лишь то, что создано человеком.

Символизм принимает вещи за слова, но возможна и обратная подмена — слова принимаются за вещи. Весьма часто мистификации подвергалась поэтическое слово, противопоставленное слову прозаических жанров литературы.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 174.

<sup>2</sup> Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. М., 1994. С. 260-261.

«Поэзия, — пишет Кроче, — никогда не является символом, то есть знаком другого. Универсальное в ней не символизировано, а дано как универсально-индивидуальное»<sup>1</sup>.

«Поэты, — вторит ему Сартр, — это люди, отказывающиеся *использовать язык*», слова для них «есть вещь, а не знак», поэзия «создает миф о человеке», в отличие от прозы, которая пользуется словами для обозначения объектов и поэтому может «быть ангажирована», то есть влиять на жизнь. Поэзия остается в мире снов и грез, поэт «видит слова наизнанку, будто бы и не принадлежит сам к человеческому роду... не умея пользоваться словом как *знаком* того или иного аспекта мира, он видит в нем *образ* одного из таких аспектов»<sup>2</sup>. Та же постановка вопроса — **или** знак, **или** образ.

«Поэзия сосредотачивается на непосредственных аффективных ассоциациях слов, вместо того, чтобы сначала обратиться к объекту или сущности, обозначенной словом, а затем из этого извлекать аффективную ассоциацию», — утверждает Кодуэлл. Посему поэзия противоположна прозе. «Роман прежде всего исходит из реальности», а «поэзия собирает вместе инстинктивные перспективы реальности, взятые из одного источника», причем источника, я бы сказал, грязного — «в ней инстинкты издают громкий крик, крик, выражающий общее в обычном отношении каждого человека к современной жизни, как к целому»<sup>3</sup>. В другом месте Кодуэлл уверяет нас, что внешняя реальность, отражаемая поэзией — «синтаксические и грамматические законы языка»<sup>4</sup>.

Создается впечатление, что авторы никогда не читали стихов.

Жди меня, и я вернусь,  
Только очень жди...

Нет отражения реальности? Слова ничего не обозначают? Поэтическое слово — не знак реальности, а крик инстинктов — или вещь — или звук — или сны — или отражение грамматики языка?... Отличие поэзии от прозы, на мой взгляд, не в том, что поэзия не пользуется знаками, а напротив — в том, что поэзия использует для создания художественных образов знаки разных видов — не только слова, но и звуки — то есть включает в себя элемент другого искусства — музыки, оставаясь тем не менее частью литературы. Поэтому граница поэзии и прозы подвижна.

Ассоциации слов (характерные отнюдь не только для поэзии, но и для прозы) вызваны именно положением дел в реальном мире: плох поэт, под-

<sup>1</sup> Цит. по: *Топуридзе Е. И.* Эстетика Бенедетто Кроче. С. 130.

<sup>2</sup> *Сартр Ж. П.* Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX XX вв. С. 317-318.

<sup>3</sup> *Кодуэлл К.* Иллюзия и действительность. С. 264—265; Современная книга по эстетике. С. 216-217 (более точный перевод).

<sup>4</sup> *Кодуэлл К.* Иллюзия и действительность. С. 332.

гоняющий содержание под рифму и размер. Сатирический образ художника, ежесекундно меняющего замысел, создал Герберт Джордж Уэллс (1866-1946) в рассказе «Искушение Харрингея»: его герой как раз сосредоточился «на непосредственных аффективных ассоциациях» линий и красок, «вместо того, чтобы сначала обратиться к объекту». Ссылка на «инстинкты» ничего не объясняет, лишний раз показывая бесплодность психоанализа.

«Историзованный» вариант мистификации поэтического слова восходит к Джамбаттиста (1668-1744), отождествившему поэзию с незнанием реальности, а первобытных людей — с поэтами. Первобытный человек не знает причин магнетизма и говорит, что магнит влюблен в железо. Это выражение с нашей точки зрения — фигура поэтической речи. Значит, человек, говорящий так — поэт и одновременно творец мифа. Наука, открывая истинное устройство мира, сужает возможности поэзии. Чем меньше мы знаем, тем больше мы поэты в своих речах, и наоборот.

Подобные взгляды, доведенные до прямого вызова науке, разделяются многими авторами, в диапазоне от неопозитивиста Айвора Армстронга Ричардса (1893-1982) — «поэзия, как и другие искусства, возникла вместе с магическими взглядами» (воздействием словом па сверхъестественные силы) и, очевидно, «исчезнет вместе с ними»<sup>1</sup> — до русского символиста Андрея Белого — слово есть «выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы... процесс наименования есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор... слово творит причинные отношения, которые уже потом познаются»<sup>2</sup>.

Но поэзия как искусство появилась только тогда, когда *обособилась* от практических нужд, включая религию как иллюзорную практику (используя высказывание Веселовского о драме: «выход из культа стал моментом ее художественного зарождения»<sup>3</sup>), и обратилась к воспроизведению совершенства реального мира с помощью определенного рода знаков — слов.

Поэтическое слово противостоит не прозаическому (где граница?), а утилитарному, как линии картины — линиям чертежа. Слова колдуна времен первобытности утилитарны и сродни словам его современных коллег (хоть колдунов, хоть церковников), а не словам поэта. Поэтому развитие науки и исчезновение религии не может повредить поэзии. Человек, *считающий*, что магнит влюблен в железо (а монарх происходит от божественных предков, а земля лежит на трех китах) — не поэт. Его слова — не художественные образы, а ложные утверждения — ошибки или иллюзии — которые могут показаться образными нам, знающим, как обстоят дела в реальности.

<sup>1</sup> Ричардс А. А. Наука и поэзия // Современная киша но эстетике. С. 322-323.

<sup>2</sup> Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. С. 227-228.

<sup>3</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 291.

Вико считает ложные утверждения поэзией; Ричардс — поэзию ложными утверждениями: оба не понимают сути поэзии. Поэзия, как и любое искусство, не «творит мифы» (или, выражаясь наукообразно — не «делает псевдоутверждения»). Она отражает реальность в художественных образах с помощью слов, используя опыт прошлого, превращающий слова в символы.

Необходимостью опираться на опыт прошлого вызвано и использование искусством *мифологических образов* (на что первым обратил внимание Дж. Вико).

«В своей классической форме миф представляет собой повествование, в котором те или иные социальные или природные явления истолковываются и объясняются как результаты действий определенных персонажей — героев этого рассказа»<sup>1</sup>. Первые мифы были попыткой истолкования тотемизма (светской иллюзии, утверждающей единство общины как единство происхождения ее членов от тотемного животного); затем в ходе взаимопроникновения мифологии и религии (веры в сверхъестественную силу, от которой зависит исход человеческой деятельности) возникла религиозная мифология. Тотемные предки приобрели способность вмешиваться в жизнь людей; демоны (а затем — боги) наделялись историей. В дальнейшем «ослабленный» вариант мифа, предназначенный для «непосвященных» (женщин и детей) дал начало волшебным сказкам, уже относящимся к художественной литературе как таковой. С переходом к классовому обществу миф породил эпос.

«Основные ступеньки процесса трансформации мифа в сказку: деритуализация и десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических „событий“, развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени — сказочно-неопределенным, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные и с космических на социальные...»<sup>2</sup>

Когда миф утрачивает свое религиозное содержание, замечает М. С. Каган, он «оказывается для общества чистой художественной ценностью — как же, как языческие идолы, тотемные столбы или иконы»<sup>3</sup>.

Мифология, будучи иллюзией, в то же время является обобщением опыта первобытности, первых шагов человека на Земле, и этим отличается от позднейших идеологических иллюзий. За счет своих земных корней она применима к любым временам. Мифический персонаж — одновременно индивидуальность и явление материального мира: так, в исландской мифо-

<sup>1</sup> Семёнов Ю. И. Тотемизм, первобытная религия и первобытная мифология // Скепсис. № 3/4 (2005).

<sup>2</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 264.

<sup>3</sup> Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 179.

логии «Сурт — это юг, осознанный как существо, которое своим огненным мечом сожжет мир... В любом мифе, каким бы фантастическим он ни был, все его отдельные элементы — всегда образы той действительности, в которой он возникал»<sup>1</sup>. Надо ли напоминать о персонажах греческих мифов, где красота осознается как живое существо — богиня Афродита, смерть — как бог Танатос, любовь — как стрела, выпущенная богом Эротом, где разум — огонь, данный людям титаном Прометеем, а их несчастья вышли из ящика Пандоры. Все эти явления сопровождают нас по сей день, и для людей европейской культуры естественно помнить их греческие имена.

Не было, конечно, первого «культурного героя» (создателя всего хорошего) и первого «трикстера» (создателя всего плохого), но есть хорошее и плохое, как и люди, их создавшие; поэтому актуальны образы Одина и Локки, Прометея и Эпиметея. В испытаниях нам не помогает волшебный помощник, но испытания есть, есть и помощники, есть победы и поражения, продлевающие жизнь образам мифов, эпоса, волшебных сказок.

Символика искусства уходит корнями в миф, а корни мифа — в реальную жизнь людей: реальность возвращается к нам, отразившись в нескольких зеркалах. Для искусства мифические образы значимы не тем, что в них когда-то верили, а тем, что благодаря прежней вере их теперь узнают. Именно поэтому мифы «пробуждают в нас голос более громкий, чем наш собственный»<sup>2</sup>.

Немецкий искусствовед Беттина Баумгертель пишет о картине Карла Вильгельма Хюбнера (1814—1879) «Силезские ткачи» (1844), восхитившей в свое время Энгельса<sup>3</sup>:

«В центре композиции изображена упавшая на каменные плиты пола женщина, поза которой напоминает о христианской традиции, так как подобна позе девы Марии, оплакивающей своего Сына у подножья Креста. Женщина в отчаянии: хозяин отверг сотканное ею полотно... В левой части картины доминирует фигура владельца фабрики, облик которого вызывает в памяти портреты самодержцев эпохи абсолютизма. Вместо скипетра он сжимает в левой руке развернутый рулон полотна; он кажется пародией на властного и беспощадного феодала»<sup>4</sup>.

Вопрос о том, стоял ли какой-нибудь силезский фабрикант в такой позе в тот момент, когда ткачиха упала в обморок, не имеет никакого отношения к проблеме реализма искусства.

<sup>1</sup> Стеблин-Каменский М. И. Миф. М., 1976. С. 41.

<sup>2</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. С. 230.

<sup>3</sup> Энгельс Ф. Быстрые успехи коммунистов в Германии // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 2. С. 519.

<sup>4</sup> Гармония и контрапункт. Россия — Германия. Живопись. XIX век. Каталог выставки в ГМИИ им. Пушкина. М., 2003. С. 130.

Искусство, по словам Джона Констебла, «доставляет удовольствие тем, что оно *напоминает*, а не тем, что *обманывает*»<sup>1</sup>.

Думаю, что старый спор о том, правду или ложь говорит нам искусство, можно на этом закончить — искусство говорит правду с помощью фантазии (формально могущей быть названной ложью); при этом стоит взглянуть на его ответвление — спор о **мастерстве** (то есть умении соблюдать правила) и **вдохновении**. Как ни странно, их часто противопоставляют и спрашивают — что важнее?

Мнению Платона — «кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых»<sup>2</sup> — здесь противостоит мнение раннего классициста Лодовико Кастельветро (1505-1571): «все, что делается внезапно, на самом деле делается после долгих упражнений и с помощью приобретенного навыка... поэт при этом прекрасно сознает, отчего нужно делать так, а не иначе, ибо не жалеет времени на размышление и исследование...»<sup>3</sup> Применительно к театру то же писал Дидро в «Парадоксе об актере», затем О. Уайльд в «Портрете Дориана Грея», У. С. Моэм в «Театре».

Искусство есть, только если есть и то, и другое. Для замысла, отмечает Леопарди, «не только не нужен, но и вреден тот миг, когда мы охвачены жаром восторга» — благоприятны «сумерки восторга», а не его полдень<sup>4</sup>. Буквально то же находим в письме П. И. Чайковского: «Для артиста в момент творчества необходимо полное спокойствие. В этом смысле художественное творчество всегда *объективно*, даже и музыкальное. Те, которые думают, что творящий художник в минуты *аффектов* способен посредством своего искусства выразить то, что он чувствует, ошибаются»<sup>5</sup>.

«Всякий талантливый художник должен быть одновременно и техником, и поэтом, — писал Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908), — и его личная характеристика зависит лишь от преобладания того или другого. Понятно, что одной техникой нельзя создать настроения, но ведь и одним поэтическим чутьем нельзя создать произведения»<sup>6</sup>.

Заслуживает внимания позиция Шеллинга: «Искусство в своем совершенстве создается двумя целиком отличными по своему роду деятельностями» (сознательной — «искусством в узком смысле» и бессознатель-

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 846.

<sup>2</sup> Платон. Федр // Собрание сочинений. Т. 2. С. 154.

<sup>3</sup> Кастельветро Л. «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. С. 87-88.

<sup>4</sup> Леопарди Дж. Этика и эстетика. С. 338.

<sup>5</sup> П. И. Чайковский о композиторском мастерстве. М., 1952. С. 64.

<sup>6</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. С. 702.

ной — «поэзией»); «ни одна из этих сторон не в состоянии иметь какое-либо значение без помощи другой... скорее можно ожидать известных достижений со стороны искусства, лишенного поэзии, нежели какого-либо прока от поэзии, не умудренной искусством»<sup>1</sup>.

Мастерство — не синоним бездушия, искренность — не синоним бесформенности. Для того, чтобы воплотить свое горе в произведении искусства, надо его чувствовать и надо уметь придать ему совершенную форму в соответствии с требованиями поэзии, музыки или живописи.

Значит ли это, что человек, имитирующий песню соловья, может преодолеть птицу? В такой форме вопрос о столкновении искусства и жизни поставлен в пьесе испанского драматурга Алехандро Касоны (1903-1965) «Деревья умирают стоя». Автор склонен сказать «нет», отдав предпочтение искренности. Увы, иногда даже мастера с подозрением смотрят на мастерство. На мой взгляд, следует ответить «да» и не бояться обвинений в цинизме.

Снова прибегну к помощи Честертона: «Всякий знает рассказ о том, как кто-то мастерски верещал и хрюкал, а соперника его, который спрятал настоящую свинью, безжалостно освистали. Слушатели были правы — они тонко и прекрасно разбирались в искусстве. Обыкновенную свинью они могли услышать и в свинарнике. Они пришли за другим. Они пришли узнать, как воздействует голос свиньи на бессмертный дух человека; как посмеивается человек над свиньей, что именно считает сутью, достойной преувеличения. Словом, они хотели услышать визг, который бы выразил мнение человека о свинье...»<sup>2</sup>

«Природа прекрасна, когда она похожа на искусство, — писал Кант, — а искусство может быть лишь тогда названо прекрасным, когда мы сознаем, что это искусство, но вместе с тем видим, что оно выглядит, как природа»<sup>3</sup>.

Поэтому правила есть всегда, но они не вечны (самый яркий пример — «три единства» классицизма). Развитие искусства уничтожает старые правила и создаст новые, чье существование оправдано художественным результатом. В этом смысле правила искусства можно сравнить с производственными отношениями, способствующими развитию производства и погибающими тогда, когда перестают играть эту роль; в противном случае наступает регресс. Правила искусства меняются, и чем глубже искусство отражает мир, тем меньше в нем искусственности. Хорошо сказал об этом классик венгерской литературы Кальман Миксат (1847-1910):

«Я убежден, что темы как драматургии, так и прозы, должны все больше приближаться к жизни, отбросив оковы, которые эстетика наложила на старые темы еще в их детстве.

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Дедукция произведения искусства вообще. С. 278-279.

<sup>2</sup> Честертон Г. К. Теория и театр // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 220.

<sup>3</sup> Кант И. Критика способности суждения. С. 179.

Некоторые из этих правил, даже лучших и почти незаменимых, *вредят естественности и губят иллюзии* (выделено мной. — Г. З.)... Если платье должно вызывать иллюзию, будто снято с живого человека, большая ошибка гладить его, хотя выглаженное платье красивее. Все это так, но формы живого человека оно обрисует лучше в неглаженном виде»<sup>1</sup>.

Я не случайно выделил курсивом слова о естественности и иллюзии: искусство — их единство, «единство правдивости и условности», по выражению упоминавшегося выше К. Горанова. Разумеется, сказанное о литературе и театре относится и к изобразительному искусству.

На частный вопрос реалистического понимания искусства — чему подражает музыка? — лучше всего искать ответа у профессионалов этого вида искусства. Однако эстетика тоже может предложить ответы:

Дидро: «...естественным шумам и проявлениям страстей»<sup>2</sup>.

Батте: «Существуют два вида музыки. Один подражает только не окрашенным чувством звукам и шумам и соответствует пейзажу в живописи. Другой выражает одушевленные звуки и обращается к чувствам; он — как картина, изображающая события»<sup>3</sup>.

Джеймс Хэррис (1709-1780): «Объектами подражания в музыке могут являться все объекты и события, которые характеризуются звуками и движениями»<sup>4</sup>.

Б. Я. Пастернак (1890-1960): «Композитор-реалист это то же самое, что реалист писатель. Изобразительные возможности слова ничуть не проще. Слово „земля“ совсем не содержит черных комьев того, что оно означает»<sup>5</sup>.

Клод Леви-Стросс (1908-2009): музыка дает «уменьшенную модель» человеческого существования «с его надеждами и разочарованиями, испытаниями и удачами, ожиданиями и свершениями»<sup>6</sup>.

Лукач: «...мимесис тончайшей субстанции, в-себе-сущего мира человека»<sup>7</sup>.

Т. Павлов: «Мир состоит не только из вещей, красок, линий, объемов и проч. Он состоит также и из энергии, силы, звуков, ритма и проч. Особенное звучание, тональность, ритм... присущи также и самим обществен-

<sup>1</sup> МиксатК. Избранное. М., 1986. С. 606.

<sup>2</sup> Дидро Д. Племянник Рамо // Собрание сочинений в 10 т. Т. 4. С. 166.

<sup>3</sup> Батте Ш. Изящные искусства, сведенные к единому принципу // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. С. 402.

<sup>4</sup> Хэррис Д. Трактат о музыке, живописи и поэзии // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 323.

<sup>5</sup> Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М., 1990. С. 375.

<sup>6</sup> Цит. по: СилчевД.А. Эстетические взгляды К. Леви-Стросса // Вопросы философии. 1986. №3. С. 142.

<sup>7</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 4. С. 72.

ным эпохам, историческим и личным событиям в жизни человека. Музыка как искусство должна своим своеобразным способом... давать нам свои музыкальные субъективные образы объективно-реальных звуковых тоналных, мелодичных, гармоничных и т. п. явлений в жизни человека, а через него и в природе»<sup>1</sup>.

М. А. Лифшиц: «Музыка не изображает только звучащие явления, она изображает все явления мира, даже воображаемые, но изображает их звуками. Симфоническая фантазия Чайковского „Франческа да Римини" изображает ад, и мы видим его своим умственным взором, как видим его в литературном описании Данте... Музыка есть изображение внутренней жизни человека, изображение тех естественных реакций, которые вызывает в нас окружающий объективный мир, а через посредство этой субъективности и нечто более широкое — изображение самого объективного мира»<sup>2</sup>.

«Музыка не есть шахматная игра со звуками, — пишет Н. Гартман. — Она была бы таковой, если бы не было душевного заднего плана»<sup>3</sup>.

Даже музыкальный критик Эдуард Ганслик (1825-1904), противник реалистического понимания музыки, признавал, что музыка может изобразить «динамику» чувств, хотя не может изобразить содержание<sup>4</sup>.

В ответ на утверждения Ганслика: «волнующий эффект какой-либо темы достигается не предполагаемой глубокой скорбью композитора, но чрезмерными интервалами, не биением его сердца, а тремоло литавр» ит. д., его оппонент прагматист Джон Хосперс (р. 1918) задает вопрос: «почему композитор избрал эту структуру, а не другую?» Ясно, что средства зависят от объекта отображения, иначе они ни к чему.

«Все варианта восприятия обоснованы объективно данными свойствами самого музыкального произведения. Они и определяют границы ассоциативного переживания, выход за которые приводит к разрыву с объективными данными произведения. При всем многообразии индивидуальных эмоций и ассоциаций... общий эффект музыки остается удивительно постоянным и единообразным... Прав, например, Д. Фергюсон, утверждая: „воинственный клич никто не спутает с любовной песней". В качестве примера можно привести также толкование Второй баллады Шопена. Рубинштейн трактовал контраст образов этой баллады как столкновение: цветок — ветер. Другие расценивали ее как музыкальную параллель к „Свитезянке" Мицкевича. Но и в том, и в другом случае подчеркивалось, что основное содержание баллады — драматический конфликт, а не веселая жанровая сцена или идиллическая картина»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Павлов Т. Избранные труды по эстетике. С. 128.

<sup>2</sup> Лифшиц М. А. Бессистемный подход. С. 106-107.

<sup>3</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 288.

<sup>4</sup> Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. М., 1910. С. 56.

<sup>5</sup> Хосперс Дж. Содержание в музыке // Современная книга по эстетике. С. 315.

<sup>6</sup> Леонтьева Э. В. Искусство И реальность. С. 200.

Как заметил еще писатель и композитор Мишель Шабанон (1729—1792), «по природе своей протяжные звуки носят характер грустный. Не считайте это чем-то условным. Нет, люди не заключали договора, который бы велел считать жалобным крик горлицы и веселым — пение дрозда»<sup>1</sup>.

Правомерен вывод словацкого эстетика Еугена Шимунека о том, что музыка способна к мимесису таких свойств действительности, которым она каким-либо образом родственна<sup>2</sup>.

Условность музыки отнюдь не безмерна. Так, философ и поэт предромантического склада Джеймс Бёгги (1735-1803) считал, что «существует еще один прием подражания, который не следует применять в музыке: это изображение подъема... так называемыми высокими нотами... мы называем ноты высокими или низкими в соответствии с их расположением на нотном стане в гамме, написанной на бумаге. С таким же успехом можно было бы договориться об изображении высоких нот внизу линейки, а низких — поверх нотного стана»<sup>3</sup>, но ему можно возразить: «восприятие низких звуков как тяжелых, а высоких как легких объясняется различиями в количестве обертонов. Низкие звуки, включающие множество обертонов, воспринимаются как „толстые“, массивные (что имеет свое физиологическое обоснование), а высокие — как „тонкие“, легкие (входящие в них обертоны находятся большей частью за верхним порогом слышимости и потому не воспринимаются сознанием). Поэтому переход от низких звуков к высоким рождает представление о смене тяжелого (находящегося внизу) легким (находящимся сверху), то есть о подъеме... Само понятие высоты является по отношению к звукам метафорой, возникшей на основе указанной связи между ощущениями»<sup>4</sup>.

Заканчивая тему реализма искусства, я приведу без комментариев две цитаты — из К. Чапека и Г. В. Адамовича (1892-1972).

«Фантазировать не значит просто представлять себе вещи такими, какими они не бывают, а воображать их себе такими, какими они могли бы быть! Или представлять себе, что из них можно сделать»<sup>5</sup>.

«Теперь постоянно приходится читать и слышать, что реализм выдохся. И это верно... Былые открытия превратились в мелкообщедоступные, механизированные приемы...

Но если бы люди острее чувствовали неисчерпаемую таинственность повседневности, реализм мог бы продержаться еще века и века. Изменилась

<sup>1</sup> Шабанон М. О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII ввек. С. 530.

<sup>2</sup> Шимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусств. М., 1980. С. 166.

<sup>3</sup> Бетти Дж. Очерки о поэзии и музыке // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII ввек. С. 647.

<sup>4</sup> Сохор А. Музыка как вид искусства. М., 1970. С. 36.

<sup>5</sup> Чапек К. О фантазии // Чапек К. Письма из будущего. С. 169.

бы манера, но сущность осталась бы той же. Глупые теперешние романы, где все „совсем как в жизни“, глупы потому, что жизнь в них и не ночевала. Повседневность фантастичнее всякой фантастики, сказочнее любой сказки... Достаточно растворить окно, выйти на улицу, сказать два слова со случайным встречным, — и при этом, конечно, заставить себя вдруг очнуться от привычного житейского забытья, — чтобы ощутить, до чего непонятно наше существование, даже в примелькавшейся своей оболочке... Есть какое-то малодушие в бегстве новых художников от непостижимости ближайшей, земной, реальной во всевозможные сны и выдумки. От реализма к „сюрреализму“, хотя бы в самых оболыстительных и усовершенствованных его формах»<sup>1</sup>.

### Границы допустимого

Есть ли для искусства недопустимые темы? Лучшего определения, чем дал В. Г. Короленко (1853-1921) — «говорить можно *обо всем, но не по-всякому*»<sup>2</sup>, на мой взгляд, дать невозможно.

Отсюда, кстати, следует, что и смеяться (плакать) тоже можно «обо всем, но не по-всякому». Смех, как и пафос, не должен быть пошлым; к пошлomu юмору относится, на мой взгляд, насмешка богатого над бедностью (например, в некоторых рассказах («Арчибалд и массы») крупнейшего английского юмориста Пелема Гренвилла Вудхауза (1881-1975), в невероятных количествах переводимого сейчас на русский язык — боюсь, именно ради худших сторон его творчества).

Можно смеяться над самыми прекрасными человеческими чувствами — не забывая о том, что они таковы (как подсмеивается Генрик Ибсен (1828—1906) в «Пер Гюнте» над материнскими чувствами Озе — «О, чтоб ты кувырком слетел оттуда, свернул бы шею... Ой, поосторожней!»<sup>3</sup>); можно сострадать гибели самого страшного зла — помня, что это — зло (на мой взгляд, так, без карикатурности и глумления, но и без всепрощения, переданы в заключительной серии киноэпопеи «Освобождение» сцены самоубийства Гитлера и Геббельса).

Можно ли в таком случае согласиться и с неотомистом Жаком Маритеном: «Если футуристу угодно изобразить даму с одним только глазом или с четвертью глаза, никто не станет отрицать за ним права на это: все, что мы имеем право требовать... чтобы *в данном случае* даме было вполне достаточно этой четверти глаза»<sup>4</sup>?

<sup>1</sup> *Адамович Г. В.* Одиночество и свобода. М., 1996. С. 197-198.

<sup>2</sup> В. Г. Короленко о литературе. М., 1957. С. 607.

<sup>3</sup> *Ибсен Г.* Пер Понт // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. С. 429.

<sup>4</sup> *Маритен Ж.* Красота и подражание // Современная книга по эстетике. С. 89.

На мой взгляд, Маритен ушел от ответа, не определив, что значит «в данном случае достаточно». Объективно — для создания произведения искусства — или субъективно — для скандала и денег — достаточно? Примеров изображения человека в необычном ракурсе искусство знает немало; красота результата оправдывает эксперимент: так, в серии рисунков Херлуфа Бидструпа (1912-1988) «Молитва» мимо молящегося монаха в разные стороны проходят две девушки; он смотрит вслед обеим двумя лицами (*четырьмя* глазами), что является единственно возможным графическим изображением вертящейся головы.

Но, похоже, здесь речь идет о другом — об уничтожении критерия красоты, что согласуется с позицией Маритена в другой работе: «Единственное правило для совершенного художника — „будь верен своей творческой интуиции и делай, что хочешь"»<sup>1</sup>. Ошибок не бывает, можно писать по-всякому. Проблема одна, но зато неразрешимая: как отличить творчество от бреда или, мягче, удачу от неудачи? Отказ от мимесиса («не копировать внешнюю форму, а интерпретировать ее»<sup>2</sup>) ведет к утрате границ таланта и бездарности. Поэтому будем говорить об искусстве в традиционном понимании, об искусстве, занятом внешним миром, а не только подсознанием художника, и поэтому способном на ошибку.

Недопустимых тем нет, тем не менее художественная неудача возможна. Выше речь шла о чисто эстетических ошибках (нарушении единства произведения — меры отражения и творчества), но к произведению искусства применяется не просто эстетический, а *художественный* критерий — единство этического и эстетического. Красота в искусстве предполагает правду и добро. Чем же вызывается художественная неудача? Что значит «не по-всякому»?

### **Искусство и факты: границы вымысла**

Еще Аристотель, как известно, сформулировал три возможные ошибки: противоречить правде, морали и правилам искусства. Практически то же, хотя и сместив акценты, говорит и другой эстетик, признающий, что искусство отражает объективный мир — Н. Гартман: «искажение познанной действительности» может произойти из-за (1) творческого бессилия, (2) склонности к преувеличению отдельных сторон объекта за счет других (готические скульптуры, классицистская трагедия), (3) замены эстетических целей неэстетическими<sup>3</sup>.

### **Как же искусство должно обращаться с фактами?**

Как всегда, есть две крайности. П. В. Анненков (1812-1887) в письме к И. С. Тургеневу от 26 января 1853 года рассказывает о своем споре с

<sup>1</sup> *Маритен Ж.* Творческая интуиция в искусстве и поэзии. М., 2004. С. 61.

<sup>2</sup> Там же. С. 25.

<sup>3</sup> *Гартман Н.* Эстетика. С. 394.

П. А. Катениным (1792-1853), осуждавшим Пушкина за клевету на Сальери. «На последнее я отвечал, что никто не думает о настоящем Сальери, а что это только тип даровитой зависти. Катенин возразил: Стыдитесь! Ведь вы, полагаю, честный человек и клевету одобрять не можете. Я на это: Искусство имеет другую мораль, чем общество. А он мне: мораль одна»<sup>1</sup>.

Это еще один аспект старой проблемы мимесиса и творчества и старая же ошибка: мир в произведении искусства объявляется *только тем же*, что реальный мир. Факт неприкосновенен; если реальный Сальери не убивал Моцарта, то и вымышленный не может этого сделать. Тогда встает вопрос: а что вообще можно писать о реально существовавшем человеке, и можно ли? Мог ли вымышленный Сальери войти не в ту дверь, в которую вошел реальный? Сказать фразу, которую не говорил прототип? Если быть последовательным, то фантазировать нельзя. Вымысел — клевета, литература невозможна.

Поэтому более распространена другая крайность. «Поэт имеет только одну обязанность: быть верным самому себе и создавать характеры так, чтобы они сами себе не противоречили; *человеческая* правда — вот его закон; *исторической* правдой он не связан. Укладывается она в его драму — тем лучше; не укладывается — он обходится и без нее»<sup>2</sup>, — категорически утверждал А. К. Толстой.

Мы снова стоим перед проблемой мимесиса и творчества и снова видим, как мир в произведении искусства объявляется *только не тем*, что реальный мир. Конечно, вымысел оправдан: смещение хронологии, введение в действие вымышленных персонажей и другие отступления от фактов еще не есть художественная неудача. Но противопоставить факты «человеческой природе» — значит искать эту «природу» не в исторической реальности, а где-то в стране химер.

Следствия не заставят себя долго ждать. А. де Виньи: «Искусство могло бы обойтись без *жизненной правды*, так как та *правда*, которой оно должно быть проникнуто, состоит в *верности наблюдений над человеческой природой*, а не в *подлинности фактов*. Имена действующих лиц ничего не значат»<sup>3</sup>. И с этим уже согласиться невозможно. Поэтому разделить человеческое и историческое так резко, как это декларирует А. К. Толстой, тоже невозможно: *ложь историческая — неизбежно и ложь характеров*.

Иначе бывает так. Факты: «Сен-Жюст в пору ранней юности очень серьезно относился к новому для его семьи социальному статусу, к приобретенному отцом на военной службе дворянскому достоинству. Этот традиционный путь аноблирования, связанный с происхождением и функ-

<sup>1</sup> Цит. по: Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. С. 228.

<sup>2</sup> Толстой А. К. Проект постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного» // Сочинения в 2 т. Т. 2. С. 506.

<sup>3</sup> Виньи А. де. Размышления о правде в искусстве. С. 424.

циями дворянского сословия как сословия военного, стал в XVIII в. крайне редким, и юный Луи Антуан имел основания гордиться своим дворянством, хотя и новоприобретенным, но полученным по праву, а не купленным за деньги. Но, оторвавшись от своего круга, он так и не примкнул к новому, и в результате оказался практически в изоляции, в чем ему вскоре пришлось убедиться. Первое юношеское чувство оказалось неожиданно сильным и глубоким. Терезе Желе было пятнадцать лет, Антуану — почти на год меньше. Вероятно, в конце 1785 или в начале 1786 г. он сделал предложение — и получил отказ от ее отца, нотариуса Антуана Желе. Его избранницу в июле 1787 г. спешно выдали замуж за сына другого блеранкурского нотариуса. Оставаться дома стало невозможно, да и пора было выбирать какое-то дело: ему исполнилось девятнадцать, коллеж окончен. Однако ни юридическая карьера деда, ни духовная карьера крестного, сулившие благополучие и спокойную жизнь, его не привлекали. Только военная служба достойна дворянина, только в Париже и только в королевской гвардии, как заявил он позднее на допросе. Но для этого требовались немалые средства, а мать не желала тратить деньги впустую... Собрав подвернувшиеся под руку серебряные вещи, Луи Антуан бежит в Париж. Но три недели спустя по просьбе матери его арестовывают и препровождают на полгода в исправительный пансион Мари де Сен-Колон. Вынужденный досуг заставил Антуана о многом задуматься. Прежде всего, почему ему отказали? Почему верхушка третьего сословия Блранкура отторгала его? И почему он арестован, заключен без суда и следствия? Преступления он не совершил: являясь законным наследником своего отца, он по достижении совершеннолетия (в 25 лет) становился владельцем всего движимого имущества. Полгода, проведенные в пансионе мадам де Сен-Колон, стали переломными. В одно и то же время Сен-Жюсту суждено было пережить личную драму и ощутить себя жертвою социальной несправедливости»<sup>1</sup>.

Интерпретация: «Можете пожирать меня глазами, бывший шевалье де Сен-Жюст, начавший революционную деятельность с кражи денег собственной матери. Вы вор и друг воров...»<sup>2</sup>

Здесь нет *человеческой* правды — потому что нет *исторической*.

Нет ее и в книгах А. И. Солженицына (1918-2008). «Ленин в Цюрихе» (1975) содержит эпизод встречи между В. И. Лениным (1870-1924) и агентом немецкой разведки Парвусом (А. Л. Гельфанд, 1869-1924), якобы состоявшейся в мае 1915 года, в результате которой произошла революция 1917 года. Но встречи не было. А. И. Солженицын выдумал ее, о чем откровенно написал в дневнике: «С главой Парвус—Ленин получается парадоксально:

<sup>1</sup> Черноверская Т. А. Личность и судьба // Сен-Жюст Л. А. Речи. Трактаты. СПб., 1995. С.394-395.

<sup>2</sup> Сабатини Р. Жатва // Собрание сочинений. Т. 14. М., 1996. С. 360.

фантастическая глава в строго историческом романе. Встречи, конечно, не было»<sup>1</sup>. Причина лжи та же, что причина, побудившая А. И. Солженицына к написанию большинства текстов — политическая.

Пример из сегодняшнего дня. В Лондоне ставят спектакль о захвате заложников «Норд-Оста». «Несмотря на то, что спектакль точно передает фабулу хода событий во время захвата, в финальной сцене, когда спецслужбы пускают газ перед началом штурма, одна из террористок прикладывает свой платок ко рту сидящей рядом заложницы, пытаясь ее спасти от смертельного газа. Но тут врываются российские спецслужбы, принимают обеих за террористок и убивают».

Сопредседатель общественной организации «Норд-Ост» Т. Карпова «не видит в такой подаче провокационной направленности и попытки обелить террористов. По ее мнению, это просто такое сценарное видение»<sup>2</sup>. Осталось снять фильм о коменданте Освенцима, который спасает евреев, переодевая их в немецкую форму, после чего те гибнут от рук советских солдат. Тоже будет «сценарное видение». Здесь мы видим подмену более опасную, чем наивный ригоризм Катенина: уже не вымысел назван клеветой, а клевета названа вымыслом.

Вообще говоря, с темой нацизма в западном (о нашем и говорить нечего<sup>3</sup>) кино творится нечто странное.

Премьеры 2007 года. Пункт первый: фильм Д. Леви «Мой фюрер. Абсолютно достоверная правда об Адольфе Гитлере».

«Я чувствовал, что нужен какой-то новый подход к теме», — объясняет режиссер. Конечно: старое плохо продается. И вот результат.

«Гитлер изображен самой что ни на есть глубокой и трагической натурой. „Так и хочется, — пишет еженедельник ‘Цайт’, — нежно взять его под ручку, как случайно поскользнувшегося на банановой кожуре неудачника“... Если следовать духу комедии, то выходит, что никакого Холокоста не было... Сам Гитлер про Грюнбаума (персонаж фильма. — Г. З.) говорит: „Мой еврейский друг“... А что до лагерей, то из уст Геббельса в блестящем исполнении С. Гроте мы слышим, что они были не такими уж плохими. Такое лицемерие даже в комедии вызывает слишком много обоснованных вопросов»<sup>4</sup>.

Пункт второй: фильм П. Верховена «Черная книга».

«Верховен недогнувшей рукой хватается темы, к которым, исходя из практики, следует обращаться с придыханием (новый подход к теме! — Г. З.)... Если у Вайды обывательская осторожность заставляет выгнать

<sup>1</sup> Солженицын А. И. Три отрывка из «Дневника Р-17» // Между двумя юбилеями. 1998-2003. Альманах. М., 2005. С. 18-19.

<sup>2</sup> Борисов Т. Террористы в Лондоне // Российская газета. 2006. 14 сентября.

<sup>3</sup> См. например: Вислое А. «Сволочи» в «Полумгле» истории // Литературная газета. 2006. №11-12.

<sup>4</sup> Еришов Ю. Бедный Адольф // Российская газета. 2007. 13 января.

прячущуюся еврейку, то у Верховена герои Сопротивления, картинно затягиваясь папироской, то и дело обсуждают, стоят ли тридцать еврейских жизней одной голландской...

Все вверх ногами. Самое большое сочувствие испытываешь к расстрелянному начальнику гестапо, который вдруг оказывается порядочнее и симпатичнее всех голландцев-сопротивленцев; в массовой гибели евреев виноваты не фашисты, а сами же голландцы, сдающие евреев... освобожденный народ Голландии сбивается в оголтелые стада свиней...

Бюджет в 20 млн долларов для маленькой Голландии огромен. Верховен, дорвавшись до денег, осваивает их с такой широтой, удовольствием и даже отчасти бесстыдством, смазывая скрипучую мораль жирным, подчас вульгарным натурализмом, словно это последний фильм и последние деньги в его жизни<sup>1</sup>. Будем надеяться.

Интересно, что ответят режиссеры на вопрос, почему в Европе растет численность неофашистских организаций и число голосов, поданных за них на выборах?

«Поэты не должны, — замечает Дюбо, — убивать Брута руками Цезаря»<sup>2</sup>. Они так же не должны заставлять Ленского и Ольгу петь хором «Ой, цветет калина», что имело место в английской экранизации «Евгения Онегина», или приписывать Марксу этику Гегеля и политику Нечаева, как делает Том Стоппард («самый известный и успешный из европейских драматургов», гласит аннотация) в пьесе «Берег Утопии». У него Маркс произносит следующие слова:

«Разбитые жизни и ничтожные смерти миллионов будут осознаны как часть высшей реальности, высшей морали, которым бесполезно сопротивляться. Мне видится красная от крови Нева, освещенная языками пламени, и кокосовые пальмы, на которых болтаются трупы...»<sup>3</sup>

Реально существовавший Карл Генрих Маркс (1818-1883) даже о куда более умеренном революционном садизме Бакунина высказывался однозначно: «Все мерзости, которыми неизбежно сопровождается жизнь деклассированных выходцев из верхних общественных слоев, провозглашаются ультрареволюционными добродетелями»<sup>4</sup>. Формулировка «ничтожные смерти миллионов как часть высшей морали» немыслима в устах человека, писавшего: «Париж рабочих с его Коммуной всегда будут честовать как славного предвестника нового общества. Его мученики навеки запечатлены в великом сердце рабочего класса»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Барабаш Е.* Свиньи рыла вместо лиц // Независимая газета. 2007. 1 февраля.

<sup>2</sup> *Дюбо Ж. Б.* Критические размышления о поэзии и живописи. С. 149.

<sup>3</sup> *Стоппард Т.* Берег Утопии. М., 2006. С. 149.

<sup>4</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Альянс социалистической демократии и Международное Товарищество Рабочих // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 18. С. 426.

<sup>5</sup> *Маркс К.* Гражданская война во Франции // Там же. Т. 17. С. 306.

Авторским видением тут не отговоришься. Это уже не вымысел, это невежество или ложь. Маркс в пьесе — *не тот и только не тот*, что в реальности. «Если бы я написал роман, — спрашивал Чехов, — где у меня анатом ради науки вскрывает свою живую жену и грудных детей или ученая докторша едет на Нил и с научною целью совокупляется с крокодилем и с гремучей змеей, то неужели бы этот роман не был клеветой? А ведь я бы мог интересно написать и умно»<sup>1</sup>.

Фантазия отличается от лжи, но точная формула этой разницы будет очень абстрактна. Очевидно, можно сказать так: *искажение фактов допустимо исключительно в эстетических целях*. Тогда художественный результат достигнут.

Обратимся к известной в истории литературы полемике Шиллера и Иоганна Петера Эккермана (1792-1854) о трагедии Гёте «Эгмонт». «Исторический Эгмонт был женат и оставил после себя девять, а по словам некоторых — одиннадцать, человек детей, — пишет Шиллер. — Это обстоятельство могло быть известно и не известно поэту — в зависимости от того, что его интересовало; но он не должен был оставить его без внимания, раз ввел в трагедию обстоятельства, бывшие естественным его следствием» (Эгмонт боялся эмиграцией навлечь на семью немилость короля, разорение и бедность и, оставшись в Нидерландах, погиб на плахе). «А что такое Эгмонт в трагедии? Лишив его семьи и детей, поэт разрушает последовательность его поведения. Он вынужден объяснять злополучное нежелание Эгмонта уехать легкомысленной самонадеянностью и тем слишком уж понижает наше уважение к уму героя, не возмещая этой потери со стороны чувств»<sup>2</sup>.

«Если бы Гёте, — возражает Эккерман, — создал своего героя таким, каким хотел его видеть Шиллер, то есть без легкомыслия, исполненным всевозможными добродетелями супругом и отцом то ли девяти, то ли даже одиннадцати детей, — кто бы выдержал его насильственную смерть и слезы его близких?... Эгмонт уходит из улыбавшейся ему жизни, он — *счастливый Эгмонт*, полный сил и молодости»<sup>3</sup>.

Мы видим две возможности создания художественного образа на основе одного реального объекта — жизни графа Ламорала Эгмонта (1622-1668). Не знаю, была ли реализована та, более реалистическая трактовка, которую отстаивал Шиллер, но она в любом случае не отменяет гётевской (удачно ли было воплощение той — другой вопрос).

В случае с историей Марии Стюарт (1542-1587) возможность стала действительностью. Стефан Цвейг осуждает Вальтера Скотта (1771-1832)

<sup>1</sup> Чехов А. П. Письмо А. С. Суворину от 15.05.1889 // Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. С. 366-367.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Об «Эгмонте», трагедии Гёте // Собрание сочинений. Т. 6. С. 601-602.

<sup>3</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. Ереван. 1988. С. 8.

так же, как Шиллер осуждал Гёте: «Вальтер Скотт упорно забывает рассказать, что его романтическая принцесса была в ту пору в тягости от убийцы своего мужа, а ведь в этом, в сущности, и заключалась величайшая ее душевная драма в те страшные месяцы унижения... Мы лишь в том случае до конца постигнем душевные терзания отчаявшейся женщины, когда вспомним, что предстоящее рождение ребенка открыло бы миру с календарной точностью начало ее преступной страсти...

Уже то обстоятельство, что стражи Марии Стюарт помогли ей скрыть опасную дату рождения... незаконного ребенка, доказывает, что они отнюдь не были теми извергами, какими их — черным по черному — рисует романтическая легенда»<sup>1</sup>.

Всё так. Но это отнюдь не лишает роман Вальтера Скотта «Аббат» художественной ценности. Не ложью, а отбором необходимого материала создан романтический образ Марии Стюарт; подобное явление имеет место в комических интерпретациях серьезных тем, о чем речь шла выше. Мария Стюарт Цвейга существует наравне с Марией Стюарт Шиллера или Скопа, не отменяя ни их, ни исторической фигуры Марии Стюарт.

Не было в действительности, например, и факта, легшего в основу пьесы Иржи Губача «Корсиканка»: в действительности на остров Святой Елены к Наполеону Бонапарту (1769-1821) не проник ни один посторонний. Но образы Наполеона, его свиты, британского губернатора в пьесе не искажены по сравнению с прототипами; напротив, художественный эксперимент дает возможность посмотреть, как прототипы вели бы себя в случае появления на острове вдовы гренадера, требующей от экс-императора награды, некогда обещанной солдатам Великой Армии; выявить доселе неизвестные черты их личностей и их эпохи («новый гений созидает для нас новую природу — снимая еще один покров со старой»).

Это отнюдь не то же самое, что представить Наполеона серийным убийцей — «капитаном Перережь-Горло», по ночам лично убивающим политических противников, как в одноименном романе Джона Диксона Карра (1906-1977). В данном случае подтекст лжи ясен: в качестве положительного героя корсиканскому чудовищу противопоставлен британский агент, по словам переводчика — «человек устойчиво либеральных убеждений», «испытывающий отвращение к диктаторским замашкам, оголтелому милитаризму и циничной популистской демагогии *новоявленного* (выделено мной. — Г. З.) императора»<sup>2</sup>. Как видим, старый режим сводит счеты с Наполеоном как наследником революции даже в наши дни. Но дело даже не в политике как таковой. Если четко не разграничить допустимое и недопустимое искажение фактов, то подобный — не скажу, полет —

<sup>1</sup> Цвейг С. Мария Стюарт // Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. С. 265-266.

<sup>2</sup> Туратов В. Послесловие // Карр Д. Д. Капитан Перережь-Горло. Сабатини Р. Западня. М., 1992. С. 441.

кувырок фантазии может сделать Наполеона, к примеру, роялистом, клептоманом или тайным мусульманином (ничуть не большая дикость, чем стоппардовский озверелый Маркс, сабабиниевский вор Сен-Жюст, человеколюбивая террористка или сентиментальный Гитлер-юдофил).

Как заметил еще Лессинг, если автор «берет иные характеры, а не исторические, или даже совершенно противоположные им, то он не должен брать и исторических имен. Лучше приписывать известные нам поступки совершенно неизвестным личностям, чем навязывать несоответствующие характеры личностям известным»<sup>1</sup>.

Н. Гартман различает «жизненную правду» и «правду сущности». Второй (общей для всех искусств) нельзя пренебрегать в принципе; первой (необходимой для литературы и изобразительного искусства) — возможно для создания фантастических образов при условии верности «правде сущности», то есть ради художественной цели, а не из каприза. Одной стороной поэтической правды является «внутренняя согласованность, единство, замкнутость, выдержанность, другая ее сторона — это жизненная правда, и эта последняя имеет один полюс своей сущности вне поэзии, в трансцендентном ей реальном мире, конечно, не в его частностях, но все же в его существенных чертах... Жизненно неправдивая поэзия не может нас убедить, то есть вовсе не является поэзией...» В то же время «поэт представляет какой-нибудь образ в мифически преувеличенном виде и все же достигает области сущности...»<sup>2</sup>

Примеры можно множить. Допустим, идеализация средневекового рыцарства в живописи прерафаэлитов не соответствует историческим фактам. Но она не преследует никаких целей, кроме художественных. Она изображает рыцарей легенд, а не реальности, что очень емко выразил

А. В. Луначарский: «Эти благородные дамы, складки платьев которых льются и падают так ритмично, которых волосы лежат как золотые венцы, глаза чутко спрашивают и уста таинственно молчат, эти рыцари, преданные и восторженные, полные отваги и любви, эта густая тень завороженных лесов, эти травы и цветы, полные кроткой мудрости, эти животные — наши сестры и братья, — весь мир, сказочный, темный, но в глубине которого чувствуется какое-то радостное обещание...»<sup>3</sup> За изображением прошлого скрывается мечта о будущем.

Забавно, что современный английский исследователь Кристофер Вуд охарактеризовал движение прерафаэлитов как «смесь романтического идеализма, научно обусловленного рационализма и морализаторства»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Лессинг Г. 3. Гамбургская драматургия. С. 130.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 433-434.

<sup>3</sup> Луначарский Л. В. Вильям Моррис в Париже // Собрание сочинений в 8 т. Т. 5. С. 323-324.

<sup>4</sup> Цит. по: Светлов И. Прерафаэлиты. М., 2006. С. 22.

Уничжительными терминами он обозначил фантазию, правдивость и моральность содержания, без которых нет искусства, сказав тем самым, что все условия, поставленные еще в античности, прерафаэлитами выполнены.

Надо ли напоминать о том, что не могли произойти в России при Николае I ключевые события фильма Э. Рязанова «О бедном гусаре замолвите слово» — инсценировка расстрела заговорщика (формально смертная казнь была отменена, ее заменял прогон «сквозь строй»). Но фильм — о чем прямо говорит авторский текст за кадром — не претендует на фактическую достоверность, отражая реальность на более глубоком уровне — борьбы подлости и чувства долга в душе человека.

Не мог и советский полковник Максим Исаев играть роль штандартенфюрера СС фон Штирлица: «Офицеров СС такого ранга было не так уж много, и специально учрежденная служба проверяла их с особой тщательностью. Проверке подлежало их расовое происхождение, генеалогическое древо начиная с 1750 года, в том числе происхождение всех родственников, даже дальних... И все это было прекрасно известно руководству нашей внешней разведки, оно никогда не пошло бы на такую авантюру... Советская резидентура была внедрена и в такие сферы Германии, но состояла она из чистокровных немцев...» У героя фильма был реальный прототип — гауптштурмфюрер СС Вилли Леман, шеф реферата общей контрразведки гестапо<sup>1</sup>.

Разумеется, ошибка остается ошибкой. Автор может чего-то не знать или, зная, пренебречь. Персонаж песни Высоцкого «Диалог у телевизора» Зина «обращается к мужу со словами: „А тот похож — нет, правда, Вань — на шурина...“ Но шурин — это брат жены, а, значит, у Зины шурина быть не может»<sup>2</sup>.

Как мог, иронизирует Н. И. Надеждин (1804-1856), пушкинский Самозванец «проскочить сквозь окно корчмы, которая и поныне красна бывает пирогами, а не углами и окнами?»<sup>3</sup>

Дж. О. Кервуд устами своего героя критикует, не называя по имени, Э. Сетон-Томпсона: «Послушать их, так выходит, что достаточно медведю подняться во весь свой рост да сделать на дереве отметину — и вся округа будет принадлежать ему, пока не зайвится другой медведь, побольше, и не переплунет первого. В одной книге, помнится, рассказывается, как один гризли прикатил под дерево бревно и взобрался на него, чтобы сделать отметину выше, чем была у предыдущего... Да ведь отметины, которые оставляют медведи, не имеют ровно никакого смысла!.. Трутся они потому,

<sup>1</sup> Штейнберг М. Юстаса подвела безответственность Алекса. Прототип Штирлица слишком доверял Центру//Независимая газета. 2003. 18 июля.

<sup>2</sup> Новиков В. И. Живая вода. Заметки о языке поэзии В. Высоцкого // Русская речь. 1988. № 1. С. 33.

<sup>3</sup> Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 266.

что чешется, а не чтобы оставить визитную карточку для своих собратьев... Те же писаки считают, что у каждого гризли есть своя зона. Ну а у них этого не водится. Вот не водится, да и всё тут!»<sup>1</sup>

На картине Джозефа Меллорда Уильяма Тёрнера (1775-1851) «Улисс» «галера Улисса залита солнцем даже в тех частях, куда не могут проникнуть его лучи... Но Тёрнера никогда не смущали неточности натуралистического порядка, он смело увеличивал размеры замков и колоколен, перемещал их туда, куда считал нужным, если этого требовала структура картины, или увеличивал звучность цвета, если, по его мнению, выразительность целого выигрывала»<sup>2</sup>.

«Вспомним, как были поражены современники при появлении таких картин, как, например, „Скачки в Эпсоме“ Т. Жерико или „Меншиков в Берёзове“ В. Сурикова, тем обстоятельством, что именно отступление от правдоподобия в отдельных деталях помогает достичь художественной правды и выразительной силы образа в целом. В картине Т. Жерико это неправдоподобно распластанные в воздухе, вытянувшиеся в одну прямую линию ноги лошади, благодаря чему возникает метафора: лошадь-стрела, лошадь-птица. В картине В. Сурикова это неправдоподобно низкий потолок, при котором, как заметил Крамской, Меншиков реально не мог бы встать, но благодаря этому возникает ассоциация придавленности его судьбой, загнанности в клетку..»<sup>3</sup>

Как отнестись к таким ошибкам?

Напомню слова Аристотеля: «Если [поэт] сочиняет невозможное, он делает ошибку; но если [благодаря этому] он... делает разительнее эту или иную часть произведения, то он поступает правильно... Однако если возможно было более или менее достичь этой цели, не противореча соответствующему искусству, то ошибка допущена неправильно, ибо следует по возможности совсем не допускать ошибок». И дальше — знаменитые слова о том, что «ошибка меньше, если поэт не знал, что лань не имеет рогов, чем если он опишет ее неподражательно (amimetos)»<sup>4</sup>.

Аристотель явно не представлял себе такого подхода к правде в искусстве, какой описан в романе Агаты Кристи «Неоконченный портрет». Редактор говорит начинающей писательнице:

« — Возможно, вы все написали об этом неправильно, но вы видите их такими, какими видят их девяносто девять процентов читателей, то есть те люди, которые вообще ничего не знают об этих вещах. И эти девяносто девять процентов читателей никогда не будут получать удовольст-

<sup>1</sup> Кервуд Дж. О. Гризли // Кервуд Дж. О. Бродяги Севера. М., 1991. С. 41-42.

<sup>2</sup> Некрасова Е. А. Тёрнер. М., 1976. С. 97.

<sup>3</sup> Ванслов В. В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы истории и теории. М., 1983. С. 77-78.

<sup>4</sup> Аристотель. Поэтика. С. 676.

вие от знакомства с аккуратно подобранными фактами — им нужен вымысел, правдоподобная ложь. Запомните, все должно быть правдоподобно»<sup>1</sup>.

Итак, если читатели думают, что у лани есть рога, пишите лань с рогами. Если читатели думают, что бог отвечает на молитвы, коммунисты едят детей, человеческие расы не равны — пишите так, как они думают, они купят вашу книгу. Если они хотят услышать, что единственная достойная жизнь — жизнь крестьянина, солдата удачи или богатого бездельника — пишите это, чем чаще, тем лучше. Неважно, что существует на самом деле: за это не платят. Искусство имеет четко выраженного потребителя; потребитель прав.

### **Искусство в классовом обществе: границы общечеловеческого**

Так мы невольно обращаемся к теме, которую не любит никто, кроме марксистов: **общечеловеческое и классовое в искусстве**. Если человек не признает существование классов, для него этой проблемы нет. Но классы есть, значит есть и проблема.

Крайностями в ее решении будут либо (1) абсолютизация классового подхода (даже при словесном отрицании классов) и отнесение искусства к сфере пропаганды (шире — сфере услуг), отвечающей *интересам* той или иной *общности*, когда «чужое» искусство по определению не представляет ценности (Прудон: «едва я подумаю, что статуя Венеры Милосской была изображением греческого божества, я улыбаюсь, и все ее эстетическое очарование для меня исчезает»<sup>2</sup>), либо (2) абсолютизация общечеловеческого и безнадежный поиск его где-то помимо классового, то есть *вне интересов* реально существующих людей, вне истории, а диалектической золотой серединой — признание, что общечеловеческое существует через классовое; разные классы на разной стадии истории воплощают его в разной степени; то же относится к их искусству. Ценность произведению искусства придает общечеловеческое в восприятии представителя того или иного класса.

Это определение, разумеется, предельно абстрактно. Конкретизирую его в форме свободного рассуждения.

На любое социальное явление можно взглянуть справа — с позиции верхов — и слева — с позиции низов общества. Позиция низов иллюзорна в той или иной степени, в зависимости от эпохи; позиция любых верхов иллюзорна в самой своей сердцевине — потому что предполагает вечность социального порядка, при котором они находятся наверху.

<sup>1</sup> Кристи Л. Неоконченный портрет // Избранные произведения. Новосибирск. 1996. Т. 28. С. 255.; Сама А. Кристи, когда бралась за политические темы, сочиняла именно по этому рецепту («Часы», «Таинственный противник», «Мужчина в коричневом костюме», «Врата Рока»),

<sup>2</sup> Прудон П. Ж. Искусство, его основание и общественное назначение. С. 329.

Поэтому место художника в обществе — всегда слева от господствующей идеологии. Искусство всегда «объективно левое». Эта позиция заключает в себе максимум общечеловеческого (как в моральном, так и в научном плане), так как отрицает вечность неравенства. «То, что в статус Фидия отразилось рабство большинства... вовсе не так достоверно. В каждом изгибе тела прекрасной статуи отразилось не рабство, в нем отразилась свобода, и притом не только в ее ограниченной исторической форме, но и в той, безусловной, которая всегда будет близка человечеству, освобождая его снова и снова»<sup>1</sup>. «Политика и поэзия — это самостоятельные области; нельзя стирать грани между ними; рифмованные передовицы всегда неприятнее нерифмованных. Но именно если считать, что место поэта не на „вышке партии“, а на более высоких позициях, он обязан смотреть направо и налево, обязан зорким взором разглядеть не только *старый*, но и *новый* мир, открыть в царящей нужде не только беду сегодняшнего дня, но и надежду на завтрашний»<sup>2</sup>.

И настоящий художник это понимает, пусть и не отдавая себе отчет в своих побуждениях.

Поэтому аполитичный К. Д. Бальмонт (1867-1942) оценил политику Николая II пророческим:

Кто начал царствовать — Ходынкой,  
Тот кончит — встав на эшафот.

Поэтому наш современник А. Добрынин, поэт из охального Ордена куртуазных маньеристов, написал однажды:

Когда раздают винтовки  
На заводских дворах,  
Кому-то зрелище эго,  
Должно быть, внушает страх.  
Когда течет по проспектам  
Зернистая лава толп,  
Должно быть, кто-то от страха  
Готов превратиться в столб.  
Когда соловьем железным  
Защелкает пулемет;  
Кто-то мертвеет от страха,  
Я же — наоборот.  
Я тогда оживаю,  
Я слышу тогда во всем  
Жестокий язык восстанья  
И сам говорю на нем.  
Вся жизнь, что была дотоле,

<sup>1</sup> Лифшиц М. А. Читая Герцена // Собрание сочинений. Т. 3. С. 99-100.

<sup>2</sup> Мерит Ф. Избранные труды по эстетике. Т. 2. С. 288-289.

<sup>3</sup> Бальмонт К. Д. Избранное. М., 1983. С. 243.

Есть только прах и тлен,  
 Если народ ты видел,  
 Который встает с колен.  
 Молись, чтобы хоть однажды  
 Увидеть такое впредь —  
 Даже от пули брата  
 Не жаль тогда умереть<sup>1</sup>.

И, честное слово, за эти стихи ему перед судом истории простятся все остальные.

Поэтому защитники существующего строя уже заходятся от ужаса: «Может статься, что левая идея, которая проявляет себя все более настойчиво даже там, где ее раньше никто не встречал, еще заставит кинематографистов от мейнстрима посочувствовать „восставшему трудовому народу“ в 17-м и „обманутому народу“ в 91-м. Тем более что дорожка, которую прокладывает современное кино, вероятно, вопреки задуманному, уже забирает куда-то в сторону Карла Маркса. Еще буквально один поворот — и там»<sup>2</sup>. У страха глаза велики, на самом деле впереди — много поворотов, но в конце концов, надеюсь, дорога ведет прочь из классового общества.

Цель человечества — уничтожить классы, а не примирить их. За те 5-6 тысяч лет, которые на Земле существует классовое общество, никто не доказал его вечности. Человек смиряется с неизбежным — со старением, утратами, смертью, если видит, что неизбежность подлинна. Но неизбежность социального неравенства отнюдь не стоит в этом ряду.

Поэтому мораль так и не смирилась с тем, что большая часть людей приносится в жертву социальному неравенству. Не смирилось и искусство. Общечеловеческое в морали и в искусстве протестует против классового деления и, особенно, против попыток сделать его вечным, подменив уничтожение классов химерической идеей мира между оставленными в неприкосновенности классами. Человек, разделяющий иллюзии верхов о возможности гармоничного устройства классового общества, живет в нереальном мире; лживым будет и его искусство, «склонное к преувеличению отдельных сторон объекта за счет других» (Н. Гартман), причем — второстепенных за счет основных.

Бертольту Брехту (1898-1956) принадлежит эссе «Если бы акулы были людьми». В этом случае, пишет он, «в море воцарилась бы культура» — появились бы школы, где маленьких рыб учат, как правильно вплыть в пасть акулы; мораль, по которой они должны приносить себя в жертву акулам; религия, согласно которой истинная жизнь для них начинается в брюхе акулы... наконец, искусство. «Возникли бы прекрасные полотна, изображающие в ярких красках акульи зубы; пасти акул они представили

<sup>1</sup> «Как упоителен в России маньеризм...» // Завтра. 2000. № 47 (364).

<sup>2</sup> Богуславская О. Гибель империи на большом экране // Октябрь. 2009. № 10.

бы как парки для гулянья, где можно вдоволь резвиться. В театрах на морском дне показывали бы, как рыбки в героическом восторге устремляются в акулий зев; и музыка была бы столь прекрасна, что под ее звуки рыбки с оркестром во главе»<sup>1</sup> вплывали бы в акули глотки.

Все это не так уж далеко от реалий буржуазного псевдоискусства:

Я люблю вас, новые русские,  
 Все гребущие в закрома,  
 Пиджаки ваши, слишком узкие  
 Краснокаменные дома,  
 Ваши «Ауди» и «Лендрроверы»,  
 Вас, лобастый крутой народ.  
 Нет, не вы страну обескровили.  
 Все, скорее, наоборот.  
 Умножайте Бог весть как нажитый  
 Обратный свой капитал,  
 Чтобы вид городов и пажитей  
 Поскорей обновляться стал.  
 Вам не стану читать морали я,  
 Уподобясь косым бомжам,  
 Так когда-то ст рана Австралия  
 Поднималась от каторжан.  
 Богатейте, новые русские,  
 Сердцем, разумом и казной,  
 И не слушайте речи грустные,  
 Что, мол, сделали со страной,  
 Стариков, что в прошедшем ведали  
 Лишь войну, нищету и плеть.  
 Если вы не будете бедными,  
 И России не обеднеть<sup>2</sup>.

Причины, побудившие автора «Атлантов» написать ЭТО, могут быть разными — в том числе и отчаяние. Отчаяние, помноженное на непонимание законов общественного развития, характерное для большинства постсоветской интеллигенции.

Приведенный выше рифмованный текст написан в 1997 году. В 2006 году численность «среднего класса» в России (доход на человека — от 10 427 рублей в месяц) составила 14 %, богатых — 3 %<sup>3</sup>. Остальные (83 %) — различные категории бедных. Положение не меняется: в 2009 году часть населения с доходом на человека свыше 25 000 рублей в месяц составляет

<sup>1</sup> Брехт Б. Если бы акулы были людьми // Альтернативы. 2002. №1. С. 170 (См.: Брехт Б. Истории господина Койнера. М., 2007. С. 63).

<sup>2</sup> Городницкий А. М. Имена вокзалов. СПб., 2001. С. 24.

<sup>3</sup> Добрынина Е. Золотая середина // Российская газета. 2007. 24 января. Панина Т. В тесноте и в обиде живут более 50 миллионов россиян // Там же. 9 февраля.

18,5 %; на долю «верхних» 10 % населения приходится 31 % всех доходов; на долю нижних — 1,9 %. «Децильный коэффициент» равен 1:17. «Доля среднего класса, даже при самых мягких подсчетах, держится в пределах 20 %, причем половину занимают чиновники»<sup>1</sup>.

Состояние 17 богатейших людей России превышает 50 % денежной массы страны<sup>2</sup>, в то же время более 50 % работающих получают зарплату ниже 13 тысяч рублей; 60 % семей, имеющих трех и более детей живут ниже порога бедности. Среди бедных (напомню, у нас таковыми считаются те, у кого доходы ниже прожиточного минимума) — 23 % детей, 25 % — молодежь до 30 лет, 39 % — люди от 30 до пенсии, 13 % — пенсионеры<sup>3</sup>.

Классовое общество с неизбежностью порождает ложь в искусстве. «Пасти акул они представили бы как парки для гулянья, где можно вдоволь резвиться...»

«Хрустальный дворец? Но это только театрализованный символ ино-го, лучшего мира. Он прельщает своим сказочным великолепием, как витрина шикарного магазина прельщает бедняка, который, разглядывая выставленные напоказ предметы роскошной и беспечной жизни, в какой-то момент вдруг видит на стекле отражение собственной убогой фигуры. Квартиры для бедных? Ёю это же ничтожная малость, унижительный компромисс, сводящий на нет все мечты о царстве человека, о рае на земле, о всеобщем благе. Архитекторы-утописты будут пытаться разрешить эту дилемму, но она так и останется неразрешимой»<sup>4</sup>.

Лакмусовой бумажкой здесь является отношение искусства к протесту против неравенства. Бесспорно, что пока протесты не достигли цели и старый мир устоял. Вопрос заключается в том, как оценить протест и за что осудить: за недостаточную или за чрезмерную радикальность?

Не случайно, что жертвой лжи Рафаэля Сабатини (1875-1950) в повести «Жатва» стал Сен-Жюст, а не Людовик XVI или Дантон. Буржуазия ждет от художника одного: вариаций на тему «Власть денег вечна». Этот принцип подобен красным флажкам, вывешенным в нашем сознаний; тот, кто переступит за них, многим рискует. Внутри же этого круга в увлекательной погоне за гонораром эффективнее всего изображать ужасы, происходящие из отказа от рыночного устройства общества.

Лучшей мишенью, конечно, являются СССР и якобинская диктатура. Сабатини, после успеха своего непревзойденного «Скарамуша», подобно

<sup>1</sup> Куликов С. Россия расслаивается по-латиноамерикански // Независимая газета. 2010. 11 февраля.

<sup>2</sup> Семёнов Ю. И. Философия истории. С. 603.

<sup>3</sup> Грицок М. С двойной нагрузкой. Наибольший риск попасть за черту бедности — у молодежи до 30 лет, имеющих детей // Российская газета. 2010. 18 октября.

<sup>4</sup> Батракова С. Г. Искусство и у топия. Из истории западной живописи и архитектуры XX века. М., 1990. С. 1-94.

другим популярным писателям, работая на рынок, политически правел, теряя талант по мере роста материального благополучия. Эта траектория обычна: достаточно посмотреть, с чего начинали, например, Э. М. Ремарк (1898-1970), Ф. Саган (1935-2004), Дж. Фаулз (1926-2005) — с отчаянного призыва к человечности, с ненависти к потребительскому аду — и чем кончили — поставкой халтуры на рынок шекотки обывательских нервов.

Последний пример: Д. Быков излагает «мораль» нового романа «Остров Джоппа»: «конечно, рынок омерзителен, но все остальные варианты еще хуже»<sup>1</sup>. «Напишите: „Волосы не должны торчать на голове“, — заметил Жан Кокто (1889-1963), — и вы будете иметь колоссальный успех у лысых»<sup>2</sup>.

Но согласятся ли с этим нелысые? Д. Быков найдет не так уж много сторонников. «80 % жителей Восточной Германии и 72 % респондентов на западе объявили, что вполне могли бы жить в социалистическом государстве наподобие ГДР. Более того, они готовы мириться со всеми минусами социалистической системы, если им будет гарантирована работа, безопасность и социальная защищенность. Следовал логичный вопрос, а как же свобода как главная политическая ценность любого демократического общества? Лишь 28 % восточных немцев нужна свобода. На западе таких уже 42 %... 15 % респондентов на востоке и 16 — на западе заявили, что существование стены — „самое лучшее, что могло бы произойти“<sup>1</sup>. Еще 23 % в Восточной Германии и 24 % — в Западной признали, что „порой было бы желательно“<sup>11</sup>, чтобы стена стояла до сих пор»<sup>3</sup>. Такой народ, наверное, надо переизбрать, как советовал еще Б. Брехт. Обратите внимание на заголовок статьи: «Соскучились по стенке».

Интервью с И. Уткиным, художником-постановщиком балета Б. В. Асафьева «Пламя Парижа»: «Как, например, обставлялись революционные праздники!.. Совсем уж невероятное впечатление производит праздник верховного божества (правильно: Верховного Существа. — Г. З.). На площади на глазах у зрителей возводилась страшная баба — настоящий идол. Из груди этого идола текли струи воды. И члены Конвента проводили здесь фактически языческий обряд. Революция может быть очень зрелищной. Но это страшное зрелище»<sup>4</sup>.

Какое тысячелетие на дворе? То самое, наше, век Затемнения, которому впору придется знаменитый клич одного из отцов церкви — Татиана: «истребляйте памятники нечестия!». Священный ужас художника Уткина перед «язычеством» достоин быть замеченным с того света. Бедняге невдомек, что языческие обряды совершали, к примеру, Сократ, Брут и князь Святослав, а атомную бомбу на Хиросиму сбросили христиане.

<sup>1</sup> Свиаренко И. Мечта графомана // Российская газета. 2007. 17 января.

<sup>2</sup> Кокто Ж. Петух и арлекин. СПб., 2000. С. 664.

<sup>3</sup> Воробьев В. Соскучились по стенке // Российская газета. 2010. 16 марта.

<sup>4</sup> Пламя Парижа. Издание ГАБТ. С. 46.

Култ Верховного Существа, кстати, был предельно монотеистическим; путать возведение статуй с поклонением идолам — для художника неприлично. Но главное: зрелище Старого порядка этого представителя творческой интеллигенции не ужасает. Ужасает только революция.

Впрочем, постановка ГАБТ 2008 года (хореография А. Ратманского) оказалась очень удачной — по всей видимости, более удачной, чем старая однозначно оптимистическая постановка В. Вайнонена (в основном утраченная). Но это триумф музыки. В истории театра останется почти невероятное в наше время событие: реакционные идеи постановщиков бессильны перед правдой искусства, как швейцарские наемники — перед восставшими парижанами два века назад. Либретто говорит — «пьяная толпа бросается на штурм дворца Тюильри»; музыка поправляет — «революционный народ», и музыка побеждает, подчиняя себе хореографию: на сцене мы видим — как и должно быть — не толпу, а народ, который встает с колен.

Это, увы, редкий случай; общая тенденция иная.

Проповедь умеренности и аккуратности в общении с сильными мира сего становится идеологическим стержнем современного российского искусства, идущего вразрез с гуманистическими традициями прошлого и поему обреченного править классику в лакейском духе.

«Несколько лет назад в трех, без преувеличения, главных театрах Москвы один за другим вышли спектакли по пьесе Островского „Последняя жертва“. Во всех трех главный герой, богатый купец Прибытков, выглядел положительным героем. По-разному: в „Ленкоме“ Александр Збруев безмерно обаятелен, но о бизнесе много не говорит... У Олега Табакова, который играет эту роль в МХТ — он не купец, а очень богатый фабрикант, за спиной в его просторном кабинете — свежеприобретенные полотна, модернистские, малопонятные. А слуга его Василий молодой вдове, которая пришла в гости к Прибыткову, рекомендует полистать только что изданную книжку по политэкономии. Короче, получилось что-то вроде оправдания молодого российского капитализма»<sup>1</sup>.

Даже в мультфильме «Новые бременские» по сценарию В. Ливанова (2000), снятом как продолжение «Бременских музыкантов», трубадур и принцесса каются перед королем за прежний бунт.

Даже музыка не осталась в стороне: пианист В. Афанасьев, любящий комментировать свои трактовки, осчастливил нас интерпретацией «Двух евреев» М. П. Мусоргского — богатый еврей несчастнее бедного, потому что богатство не сделает его равным с неевреями — и исполнил пьесу как совместную жалобу персонажей, забыв, очевидно, что ни на картине В. Гартмана, ни в музыке нет никого, кроме двух евреев — ни губернатора,

ни урядника — и никакого иного конфликта, кроме столкновения богатства и бедности. Жалейте богатых и не считайте свои деньги в их карманах.

В новой версии балета «Спартак» Н. Касаткиной и В. Василёва (2002) изображен бандитизм восставших рабов, на который с ужасом взирает оставшийся в одиночестве главный герой (разумеется, хотевший как лучше, но природу человека не переделаешь и т. д.) Ясно, что торжество рабовладельцев выглядит не только неизбежным, но и вечным, и, пожалуй, справедливым. Поверхностная правдивость скрывает глубокую ложь: на самом деле восставшие виновны не в том, что пошли прот ив мира насилья, а в том, что пошли не до конца, приняв его законы как должное.

В классической постановке Ю. Григоровича разложение восставших трактовано с помощью образа Эгины, олицетворяющей соблазны старого мира, что не только больше соответствует специфике балета, способного выражать в танце как конкретные события, так и абстрактные понятия, но и верно по сути: рабы, променявшие Спартак на Эгину — борьбу за свободу на борьбу за успех в волчьем мире — обречены. Спартак одинок не в умеренности, а в радикальности, в непонятом рабами желании покончить с гнетом как таковым, а не пробиться к недоступным прежде удовольствиям.

И ведь наверняка создатели подобных опусов считают себя выразителями общечеловеческого в противовес классовому. Но на деле это как раз истребление общечеловеческого — согласие на социальное неравенство, частную собственность и существование классов. Причина банальна: при отсутствии государственного субсидирования искусства единственной надеждой становятся меценаты, а их сердить нельзя. Вряд ли я ошибусь, если скажу, что социальный идеал многих деятелей искусства не выходит за рамки мечты о высококультурных богачах, дающих деньги на искусство, не ставя условий. Пока что в ожидании этой благодати они доказывают свою лояльность пещерным антикоммунизмом — а потом удивляются росту нацизма. Убедить бедных, что они сами виноваты в своей бедности, невозможно — это слишком очевидная ложь; зато, при запрете искать истинных виновников, очень легко найти мнимых — с другим цветом кожи и акцентом.

Как уже говорилось, искусство, пока оно остается собой, всегда «объективно левое». Художник в классовом обществе обречен чувствовать себя чужим — лебедь среди уток, он рано или поздно признает: «Люди, живущие брюхом, никогда не поймут людей, живущих сердцем»<sup>1</sup> (Гектор Берлиоз, 1803-1869). Или — в современном варианте:

На одном берегу Окуджаву поют  
И любят вешним закатом,  
На другом берегу подзатыльник дают

<sup>1</sup> Цит. по: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. С. 186.

И охотно ругаются матом.  
 На одном берегу сочиняют стихи,  
 По заоблачным высям витают, —  
 На другом берегу совершают грехи  
 И совсем ничего не читают...  
 ...Первый берег корят за отрыв от земли —  
 Той, заречной, противоположной<sup>1</sup>.

На другом берегу брюхом живут и низы, и верхи общества — это ясно. Но рано или поздно придется ответить на вопрос: кто виноват? По чьей вине люди похожи на уток, а не на лебедей? И со времен разделения романтиков на революционных и консервативных возможны два ответа: честно признать вину верхов и вступить в борьбу без надежды, стремясь если не победить, то хотя бы погибнуть, как Байрон — или, переложив вину на низы (пьяны, глупы, враги культуры, сами не знают, чего хотят, их удел — послушание законной власти, иначе ими манипулируют демагоги), протянуть руку верхам, предлагая посильную помощь в поддержании стабильности.

Стремление встать на сторону верхов в классовой борьбе, объявив себя частью «элиты», неизбежно ведет художника к моральной и затем творческой деградации: ведь обличать пороки народа и «тиранию большинства» — самое безопасное занятие на свете.

«Сейчас классическая литература востребована в той же степени, что и 100, и 200 лет тому назад, — считает писатель В. Пьецух. — То есть существовать вне ее атмосферы не могут те же примерно 4 % населения страны (это такая загадочная константа), а всем прочим подавай в лучшем случае „милорда глупого“, а в худшем — ломак с Первого телеканала. Читатель классики сейчас — рафинированный интеллигент, как в 1907 году»<sup>2</sup>.

Загадочность «4 %» весьма просто объясняется реставрацией капитализма и возвратом страны к уровню 1907 года почти по всем показателям; но если воспринимать это общество и эту цифру как норму, а советский период — как отклонение от нормы, неизбежно придешь к социорасизму — учению, в котором господствующий социальный класс объявляется высшей породой людей<sup>3</sup>.

И ведь приходят: в XIX веке, жалеет о золотых временах артист Н. Фоменко, «вся система существования строилась на том, что одни люди обязаны жить в Беверли-Хиллз, а другие — на помойке. А мы все время ломимся против физиологии. Хотя я уверен, если вскрыть черепную коробку, будет доказано — мы разные... „Империю страсти“ посмотрело не менее полумиллиарда зрителей... А „Гамлета“ видело бы за три года 200 000. И я пытаюсь понять: эти 200 000 должны быть в обществе социально пре-

<sup>1</sup> Быков Д. Последнее время. М., 2006. С. 27.

<sup>2</sup> В. Пьецух: люблю поразмыслить вспясть // Читаем вместе. 2007. Май. С. 25.

<sup>3</sup> Семёнов Ю. И. Философия истории. С. 82.

валирующим слоем? Как в мире. Президент „Мерседес-Бенц“ ходит в оперу не потому, что президент, а потому что он ее любит»<sup>1</sup> и т. д. Вот так — начинается с «загадочных 4 %», любящих классику, а кончается требованием их диктатуры.

«Интеллигенция России некогда была адвокатом народа перед начальством, — пишет художник и писатель М. Кантор. — После тихой „контрреволюции“ перестройки... было решено: последствия русского бунта таковы, что лучше защищать существующий порядок вещей, то есть власть. Так русская интеллигенция стала адвокатурой начальства перед народом. Ее новая задача — рассказывать народу о том, почему богатые всегда правы и почему они тоже плачут... Так появляются гляцевые журналы о жизни звезд (мечтайте, крестьяне, может и у вас буцет своя яхта), телесериалы о счастливой судьбе соержанок (завидуйте, девочки из села Покоево) и тому подобные „простые истины“»<sup>2</sup>.

Только причина не в «последствиях русского бунта» — творческая интеллигенция и в советское время жила лучше рабочих и крестьян (свидетельство из 1920-х: «хотя иногда коробило то, что во всяких воззваниях власть обращалось только к рабочим... на это смотрели, как на необходимую при новом строе формальность. Ведь в конце концов высшие представители власти чай-то пили с ними, а не с рабочими»<sup>1</sup>); причина в том, что «господствующие идеи — это идеи господствующего класса» (Маркс).

Классовая борьба со стороны верхов выражается именно в словесном отрицании классовой борьбы. (Уже написав эти слова, я обнаружил, что чуть не дословно повторил Н. А. Бердяева: «Когда борьба ведется за сохранение своего господствующего положения, она менее производит впечатление борьбы, чем когда она ведется за изменение существующего социального строя. Это обычная иллюзия восприятия. Сохранение существующего не кажется насильственной борьбой»<sup>4</sup>.)

Хозяева не выходят на демонстрации с требованием понизить заработную плату; они стремятся так изменить сознание работников, чтобы те не вышли на демонстрации с требованием ее повысить. И то искусство, которое им в этом деле помогает, лживо — противоречит истине — и бесчеловечно — противоречит морали.

Искусство ли это? В строгом смысле — нет.

Искусство, обращенное к какой-либо группе людей — не только классу, но и профессиональной, возрастной, этнической и т. д. — ущербно по оп-

<sup>1</sup> Цит. по: Бугера В. Я Социальная сущность и роль философии Ницше. Уфа. 2004. С. 106.

<sup>2</sup> Кантор М. Диоген с погашенным фонарем // Российская газета. 2010.4 марта.

<sup>3</sup> Романов П. С. Товарищ Кисляков // Романов П. С. Светлые сны. М.. 1990. С. 335.

<sup>4</sup> Цит. по: Воейков М. И. 13 тезисов о классовой борьбе в России // Альтернативы. 2006. № 2. с. 109.

ределению. Оно является искусством только в той мере, в какой выходит за эти рамки и обращается к человеческому, а не групповому.

«Поэзия обращается не только к подданному такой-то монархии... гражданину такой-то республики или сыну такой-то нации, — писал Виктор Гюго. — Она обращается к человеку, ко *всему* человеку»<sup>1</sup>.

Писатель в автобиографической новелле Голсуорси «Соломинка на ветру», прочитав в газете слова «ни один художник не может позволить себе роскошь пренебрегать мнением публики, ибо, независимо от того, признает он это или нет, назначение художника — давать публике то, чего ей хочется», погружается в мрачное раздумье о том, кто такая «публика». Из этого раздумья его выводит вещий сон — женщина с прекрасными, смотрящими сквозь него глазами, говорит ему: «Друг, я твоя совесть. Я Правда, какой тебе дано ее увидеть. Я та, кому ты предназначен служить»<sup>2</sup>.

Лучше всех, пожалуй, выразил эту мысль Г. И. Успенский (1843-1902) в знаменитом рассказе «Выпрямила», посвященном статуе Венеры Милосской: скульптору «нужно было и людям своего времени, и всем векам, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту *человеческого* существа, ознакомить человека — мужчину, женщину, ребенка, старика — с ощущением счастья быть *человеком*, показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасными... Художник создал образчик такого человеческого существа, которое вы... живя в теперешнем человеческом обществе, решительно не можете себе представить способным принять малейшее участие в том порядке жизни, до которого вы дожили. Ваше воображение отказывается представить себе это человеческое существо в каком бы то ни было из теперешних человеческих положений, не нарушая его красоты. Но так как нарушить эту красоту, скомкать ее, *искалечить в теперешний человеческий тип* (выделено мной. — Г. 3.) — дело немыслимое, невозможное, то мысль ваша... не может не уноситься мечтою в какое-то бесконечно светлое будущее. И желание выпрямить, высвободить искалеченного теперешнего человека для этого светлого будущего... радостно возникает в душе»<sup>3</sup>. (Насколько примитивнее У. Пейтер, глядящий на Венеру Милосскую глазами эстета: «Здесь нет ничего символического, за доступной глазу победной красотой не кроется никакого намека»<sup>4</sup>.)

То же, что предназначено исключительно женщинам или мужчинам, шоферам или профессорам математики, неграм или белым, собственникам или наемным работникам, русским или папуасам, и не найдет отклика у других групп людей, искусством в строгом смысле не является (а является

<sup>1</sup> Гюго В. Предисловие к сборнику «Осенние листья» // Собрание сочинений в 15 т. Т. 14. С. 162.

<sup>2</sup> Голсуорси Дж. Соломинка на ветру // Голсуорси Дж. Собрание сочинений в 16 т. Т. 16. С. 328.

<sup>3</sup> Успенский Г. И. «Выпрямила» // Успенский Г. И. Теперь и прежде. М., 1977. С. 263-264.

<sup>4</sup> Пейтер У. Ренессанс. М., 2006. С. 322.

орудием пропаганды или предметом развлечения) и занимает место в ряду прочих артефактов, оставляемых человеком на Земле. Далее искусство, предназначенное такой особой группе людей, как дети, может быть названо искусством, только если обращено не только к детям (Т. Янссон, А. Линдгрэн, А. М. Волков и др.).

Поэтому оторопь берет от похвал вроде «Эдуард Асадов — поэт для девушек»<sup>1</sup> (так поэта поздравили с 80-летием) или «все эти детали выдают в Уотерхаузе глубокого знатока мужских фантазий»<sup>2</sup> (понял ли автор монографии, что, желая похвалить художника, он незаслуженно назвал его порнографом?).

Как остроумно заметил драматург и эстетик В. М. Волькенштейн (1883-1974), историк искусства должен «отличать историю производства от истории потребления — историю подлинных творческих изобретений от истории суррогатов... удовлетворявших в свое время общественную потребность...»<sup>3</sup> Популярность, допустим, Л. Чарской относится к истории потребления искусства.

Интересам групп мы обязаны появлением моря артефактов, именуемых «массовой литературой», «салонной живописью», «бульварным театром», «сериалами», не говоря об эстраде как особом развлекательно-пропагандистском феномене и об официозном, «парадном» искусстве, однозначно служащем интересам власти.

Вопрос о нравственном влиянии этих артефактов заслуживает особого внимания. «Массовое» псевдоискусство, как известно, эксплуатирует примитивные мысли и страсти, стереотипы массового сознания, давая эрзац удовлетворения жизнью людям, лишенным подлинной радости жизни. При этом формально оно может «учить хорошему» — честности, верности, умеренности — всему, за исключением неприятия существующего строя, превращая таким образом человека в обывателя, а воздействие искусства — в воспитание раба. По словам Крамского: когда люди чувствуют «глухие подземные раскаты», «вот в такие-то времена *подлое* (выделено мной. — Г! З.) искусство и замазывает щели, убаюкивает стадо, отвращает внимание и притупляет зоркость, присущую человеку»<sup>4</sup>.

В современной России явно наступает период спроса на подобные ценности. Буржуазия укрепляет свою власть, и к основной теме либеральной пропаганды — «стань миллионером, это круто» — все настойчивее прибавляется побочная — «не становись миллионером, у них слишком много проблем, с которыми ты не справишься, живи скромно, трудись честно,

<sup>1</sup> Лесин Е. Самиздат девичьих альбомов // Независимая газета. 2003. 5 сентября.

<sup>2</sup> Шестимиров А. Джон Уильям Уотерхауз. М., 2007. С. 42 и др.

<sup>3</sup> Волькенштейн В. Опыт современной эстетики. М.; Л., 1931. С. 156.

<sup>4</sup> Крамской И. Н. Письма, статьи. В 2 т. Т. 1. С. 268.

не пытайся ничего изменить, все равно не получится». А главное — не думай, на кого ты честно работаешь.

Пример. Главный редактор «глянцевого» журнала «L'Officiel-Россия» Э. Хромченко с восторгом отзывается о «брендах, которые нацелены на создание ощущения благополучия не в первом колене» и радостно сообщает: «Сегодня в России все возвращается на круги своя: слова „мораль“ и „нравственность“ перестали вызывать усмешку. Семья снова в моде... Ценности постепенно становятся на свои места... Бордовые пиджаки с золотыми пуговицами канули в Лету, в отелях всего мира русские перестали расплачиваться пачками наличных, перетянутых резиночкой... Наш журнал — для тех женщин, которые нацелены на психологию вечных ценностей... Девочкам внушают, что главное — это хорошее образование, что нужно зарабатывать деньги мозгами... Нужно мечтать не только о том, чтобы у тебя была хорошая, красивая квартира, но чтобы у тебя был красивый подъезд, красивый дом, красивая улица, красивый город, красивый мир»<sup>1</sup> и т. д. и т. п.

Как говорится, все — «за». Проблема лишь в том, что при капитализме этого не будет. Мир при капитализме был, есть и останется вопиюще некрасивым, будучи поделен на два мира — для бедных и для богатых. Богатство одних предполагает бедность других, как среди людей, так и среди стран. Дело не в пачках наличных, перетянутых резиночкой, а в том, откуда они берутся. Буржуазная «нормальность» не нормальна с общечеловеческой точки зрения: это маскировка, «симулякр» на постмодернистском жаргоне. Пластиковые карточки маскируют наличные, семья маскирует разврат (требование рынка — *все продается*), красивые слова — жизнь за чужой счет. Поэтому рано радоваться тому, что слова «мораль» и «нравственность» перестали вызывать усмешку. Когда их произносят нынешние хозяева жизни, смеяться не хочется - в пору плакать.

Как не вспомнить Плеханова: *«безнравственная практика* далеко не всегда нуждается в *безнравственной теории*. Напротив, безнравственная теория нередко может явиться помехой для безнравственной практики. Вот почему люди, безнравственные на практике, часто любят нравственную теорию. Кто написал Анти-Макиавелли? Тот прусский король, который едва ли не усерднее всех других государей придерживался правил, изложенных в книге „Государь“»<sup>2</sup>.

Само собой, окончание периода цинизма и вхождение России в период лицемерия отражается на искусстве (или том, что его заменяет).

Свобода слова дает нам хорошую возможность заглянуть в мутную душу либерального сноба. Писатель М. Шишкин, в 1991 году «защищавший демократию» у Белого дома, а ныне успешно продолжающий это за-

<sup>1</sup> Чернышева В. Хрупкая мощь русского глянца // Независимая газета. 2007. 9 ноября.

<sup>2</sup> Плеханов Г. В. Евангелие от декадана // Плеханов Г. В. Эстетика и социология Искусства. Т.1. С. 485.

нятис в Швейцарии, говорит: «О баррикадах теперь лучше не вспоминать. В России главная ценность — смягчение нравов. Те, кто зовут на улицу, раздувают человеческую злобу, ожесточение... Я делаю для смягчения нравов то, что могу — пишу мои книги...

Русская литература сегодня все еще больна неприличной болезнью, которую подцепила на рынке, но, кажется, идет на поправку. Рано или поздно произойдет разделение на литературу-обслужу, где важны чаевые, и литературу-слушание...»<sup>1</sup>

Тот же журнал «Читаем вместе» за май 2007 года объявляет: «Интеллект — это модно!» Под таким девизом 19 апреля в Московском Доме Книги состоялась торжественная церемония открытия Всероссийского интеллектуального марафона. «Какие кумиры у современной молодежи? — вопрошает редакция журнала. — Те, что разъезжают на „бумерах" и носят золотые цепи с бриллиантами в несколько карат, или все же те, кто добился жизненных благ своим умом, потом и усидчивостью? Хочется верить, что мир меняется в лучшую сторону...»

Напрасно. Мир не меняется. Люди с бриллиантами, но без интеллекта, живут за счет труда людей с интеллектом, но без бриллиантов. Для функционирования системы нужно воспитывать смену как первых, так и вторых, прививая одним алчность, другим — «вечные ценности», сводящиеся к одной: сиди смиренно, хорошие места заняты. «Массовое искусство» без работы не останется.

Артефакты пропаганды и развлечения могут обладать эстетическими достоинствами, как прочие материальные объекты, будь то танк или свежеснеженный снег, но это не делает их произведениями искусства.

Их воздействие, справедливо писал Лукач, «никогда не может выйти за пределы... развлечения; оно может доставлять приятные ощущения, подтверждая уже имеющийся у воспринимающего опыт или приумножая его случайной новизной материала, но оно... никогда не расширяет и не углубляет кругозора человека так, как это происходит в переживании катарсиса»<sup>2</sup>.

Разумеется, в этом море могут оказаться произведения искусства, зачисленные туда по формальным признакам (приключенческий или «женский» роман, портрет представителя жирных мира сего, детективный фильм), но время расставляет все по своим местам, отделяя искусство от того, что на него внешне похоже. Именно групповое и «устаревает», точнее — отмирает вместе с теми группами, которым адресовалось (женщины как группа профессиональных домохозяек — явление социальное и преходящее, а не биологическое и вечное); общечеловеческое живет.

«Если культ античности сохранялся на протяжении различных эпох, — пишет немецкий (ГДР) литературовед Вернер Краус (1900-1976), — то это

<sup>1</sup> М. Шишкин: мои романы это просто большие стихотворения // Читаем вместе. 2007. Июнь. С! 6-7.

<sup>2</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 2. С. 436-437.

потому, что он выражал черты, общие для всех этих эпох... Только коренная перестройка мира, вызванная капитализмом, разрушила мечту о героической и образцовой античности»<sup>1</sup>. Замечу, что в Англии классицизм господствовал весь XVIII век (даже Юм занимался его теоретическим обоснованием: три единства классицизма — три принципа связи ощущений<sup>2</sup>) — только промышленная революция, дав капитализму адекватную техническую базу, необратимо изменила культуру Европы.

Как сказал А. И. Герцен: «Романтизм и классицизм должны были найти гроб свой в новом мире, и не один гроб — в нем они должны были найти свое бессмертие. Умирает только одностороннее, ложное, временное, но в них была и истина — вечная, всечеловеческая; она не может умереть...»<sup>3</sup>

Тем самым мы подошли к проблеме **умирания произведений искусства**, поставленной в свое время доктором философских наук А. Ф. Еремеевым (1933-2002): культура делится на актуальную («все, что соответствует объективной потребности данного общества (класса) как живой функционирующей системы, даже если эта потребность не полностью или неправильно осознается самим этим обществом»<sup>4</sup>) и пассивную, которая более не соответствует этой потребности. Произведения искусства — часть актуальной культуры; утратив актуальность, они становятся памятниками культуры. Пока это не произошло, один объект (Кижский погост) может быть и тем, и другим.

Происходит утрата этической составляющей произведения искусства; эстетические свойства могут сохраняться, но иначе. «В старинных произведениях искусства, — пишет А. Банфи, — нас часто поражает неповторимый привкус, ощущение чего-то такого, что можно было бы назвать поэзией отдаленности. В поэмах Гомера, в греческих трагедиях, в египетских изваяниях, в картинах итальянских примитивов, в самой „Божественной Комедии“ (речь шла именно о схоластической доктрине Данте. — Г. З.) имеются формы и мотивы, играющие первостепенную роль в их оригинальном художественном построении, но которые мы эстетически более не воспринимаем, потому что они немы для нашей интуиции. И все же именно поэтому они вызывают у нас чувство тоски по далекому прошлому... желание воссоздать среду, окружавшую произведение искусства, в которой оно возникло и выражением которой служило... Процесс этот таков, что поэзия и история сливаются в единое мифическое представление...»<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Краус В. Применение марксизма к истории литературы и литературной критике // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. С. 425.

<sup>2</sup> Юм Д. При мечание из 3 главы «Исследования о человеческом познании» // Хатчсон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. С. 334-342.

<sup>3</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. С. 269.

<sup>4</sup> Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 2-3. Свердловск. 1971. С. 319,

<sup>5</sup> Банфи А. Философия искусства. С. 155.

Причина, разумеется, в том, что между искусством и неискусством нет непроходимой границы. То, что близко подходит к этой границе, может перейти ее, как с одной, так и с другой стороны: спорт — перейти в цирковое искусство (низшую ступень театра), фотография (очень редко) — в изобразительное искусство, документальное кино — в художественное, детская игрушка — в статуэтку; с другой стороны — то, что было искусством, перестает им быть: руины зданий становятся частью природной среды, пейзажа, мертвые идеи — частью социальной среды прошлого.

«Если мы говорим о какой-либо культуре как о классической, то этим лишь решаем вопрос о ее значении, а не о характере»<sup>1</sup>. Альтернативой «классическому» является отнюдь не «современное», а *временное* и тем самым *неудачное* с художественной точки зрения. Считать антиподом классики «современное» — значит видеть в искусстве не отражение мира, а самовыражение сознания (или бессознательного) в условных знаках, для каждой эпохи (класса, расы) — своих. Тогда слово «классика» — вежливый синоним старья. Если лее искусство отражает мир, то классика — это верное отражение/воссоздание в произведениях искусства эстетических свойств мира. Разные эпохи (классы, этносы) создали разное искусство — но не просто «другое», а отличающееся долей художественных удач — то есть классичностью.

«Массового» и «элитарного» искусства нет — если понимать массы и элиту социологически. Артефакты для снобов ничуть не лучше артефактов для мещан. Еще в 1960-е годы было замечено: «Поэзия превратилась в производство сырья для критической промышленности»<sup>2</sup>; то же можно сказать и о кино, и о живописи, и о музыке.

Но в то же время любое искусство и массовое, и элитарное — если понимать массы и элиту как группы с разным уровнем культуры, способных воспринять искусство более или менее глубоко. Лишь бесклассовое общество избавится от этого разделения.

Именно так и следует понимать слова В. И. Ленина о том, что «искусство принадлежит народу», должно быть понятно ему, но одновременно само должно поднимать массы, «пробуждать в них художников»<sup>3</sup>. Марксизм отнюдь не идеализирует трудящиеся массы классового общества — особенно их культурный уровень. Речь идет о становлении нового, свободного человека — и о том, что таковым скорее станет труженик. Легче поднята культурный уровень трудового народа, чем моральный уровень паразитических классов.

Элементарно? Отнюдь. Эти самые слова Ленина в упоминавшемся учебнике Л. А. Никитич «Эстетика» трактованы так: «Ленинский принцип партийности не только породил строжайшую цензуру и способствовал

<sup>1</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. С. 44.

<sup>2</sup> Мортон А. Л. От Мэлори до Элиота. М., 1970. С. 19.

<sup>3</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. 3-е изд. М., 1967. С. 663.

истреблению лучших деятелей культуры, он существенно снизил ее художественный уровень, сделал его судьей и критерием художественности мнения „некультурных масс“, слабо разбиравшихся в искусстве»<sup>1</sup>. Судя по стилю, с культурным уровнем и впрямь что-то не так; только вот Ленин ли в этом виноват? Но автор (доктор философских наук, профессор, поклонник Колчака) без стеснения сообщает, что 600 писателей было репрессировано за то, что они не разделяли ленинский идеал «свободной литературы». До такой формулировки состава преступления не додумались даже в НКВД. Упрек массам в снижении уровня искусства находится в общем русле либеральных обвинений «кухаркам» в плохом управлении страной. Ничто не может быть дальше от истины: кухарки страной не правили, массы культурную политику в СССР не определяли. Этим занималась номенклатура, состоявшая в основном из дедов и отцов нынешних либералов — занималась неплохо (по крайней мере, лучше дореволюционной буржуазии), пока была восходящим классом, занималась плохо, когда стала нисходящим, но массы к самоуправлению не допускала никогда. Что же до абсолютизации вкусов «некультурных масс», то профессор путает Ленина с Л. Толстым.

В капиталистическом обществе не может быть оазисов антибуржуазного искусства, как и вообще ничего, не подвластного рыночной стихии. Подчинение человека рынку превосходит по своей силе все диктатуры прошлого: если в докапиталистических обществах сохраняется народная культура как прямое продолжение первобытной, то капитализм заменяет ее массовой, целенаправленно созданной для продажи и проданной для потребления. Живя в этом обществе, люди не должны ничего производить для себя — ни помидоров, ни анекдотов — а должны специализироваться на производстве какого-то одного товара, все остальное покупая на рынке. Поэтому все поиски особого «левого», «пролетарского» и т. д. искусства бессмысленны. К. Чапек, проанализировав возможные значения термина «пролетарское искусство» (создаваемое пролетариями; о пролетариях; для них; искусство, одушевленное коммунистическими идеями), пришел к выводу, что термин пуст<sup>2</sup>. И действительно — то, что делает наемного работника представителем своего класса, укрепляет существующий строй; то, что расшатывает строй — обращено к общечеловеческому, а не специфически пролетарскому. Ситуация отнюдь не та, что была накануне буржуазной революции, где в недрах абсолютизма уже существовал будущий класс-победитель<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Никитич Л. А. Эстетика. С. 134.

<sup>2</sup> Чапек К. Пролетарское искусство // Чапек К. Письма из будущего. С. 382-388.

<sup>3</sup> О различии между революцией-замещением и революцией-возникновением см.: Завалью Г. А. Понятие «революция» в философии и общественных науках: проблемы, идеи, концепции. 4-е изд. М.: Книжный дом «Либрокомл/URSS, 2011.

Новое искусство может возникнуть только в новом, бесклассовом обществе. Об этом в свое время говорили теоретики немецкой социал-демократии: как правые — Карл Каутский (1854—1938) (пришедший к чрезмерному выводу об аполитичности искусства, служащего лишь «наслаждению»<sup>1</sup>), так и левые — Франц Меринг и Клара Цеткин (1857-1933). «Как мне кажется, страстно ожидаемый Ренессанс возможен лишь на острове блаженных — в социалистическом обществе. Искусству принесет свободу только молот революции, который сокрушит тюрьму капитализма»<sup>2</sup>.

Когда развитие капитализма достигает высшей точки, начинается не всеобщее процветание, как считают либералы, а застой и деградация в преддверии либо революции, либо гибели человечества, на что чутко реагирует искусство. Оно развивается, пока развивается капитализм, и разлагается, когда он начинает разлагаться. Причина тому — не «конец истории» и начало потребительской «постистории», несовместимой с творчеством, как полагает Ф. Фукуяма, а конец капитализма, несовместимого с дальнейшим существованием человечества. Поэтому кризис искусства начался раньше в наиболее развитых странах. Об этом писал Ф. Меринг в статье «Капитализм и искусство» (1891), отмечая, что для России в то время ситуация была иной — русский капитализм еще не исчерпал свой прогрессивный потенциал, и русское искусство продолжало удивлять мир. Но в эпоху глобализации подобные исключения невозможны.

Итак, искусство обращено к общечеловеческому в человеке. Однако полностью разделить общечеловеческое и классовое тоже невозможно. Было бы очень хорошо, если бы все сводилось к формуле «реализм в искусстве не может быть ни социалистическим, ни капиталистическим, ни советским или пролетарским»<sup>3</sup>, если бы истина и ложь, добро и зло, вечное и преходящее, искусство и пропаганда существовали в разных мирах. К сожалению, все не так просто.

Полностью общечеловеческого искусства тоже нет: печать времени неизгладима.

Есть ли что-нибудь, кроме нее? Уильям Сомерсет Моэм считал, что по крайней мере в литературе — нет. «Я не могу припомнить ни одной серьезной пьесы в прозе, которая пережила бы породившее ее поколение»; «издатели скажут вам, что в среднем жизнь романа исчисляется в девяносто дней»<sup>4</sup>. И вообще, кому интересен протест против несправедливого закона после того, как закон отменен!

<sup>1</sup> Каутский К. Размножение и развитие в природе и обществе // Сочинения. Т. 12. М.; Пг. 1923. С. 106 и др.

<sup>2</sup> Клара Цеткин о литературе и искусстве. М., 1958. С. 107.

<sup>3</sup> Власов В., Лукина Н. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. С. 205-206.

<sup>4</sup> Моэм У. С. Подводя итоги. С. 341, 373.

Думаю, что такую странную форму у Моэма принял протест против эстетского требования презирать повседневность. Или вечное — или повседневное; если художник выбрал актуальность, ему не следует претендовать на что-то большее, чем журналистика. Но это неверно. Пьеса Л. Г. Зорина (р. 1924) «Варшавская мелодия» написана в 1966 году, а сюжет ее составляет крах судеб героев в результате закона 1947 года, запретившего браки граждан СССР с иностранцами. Будь Моэм прав, «Варшавская мелодия» устарела бы после отмены этого закона; между тем она продолжает потрясать зрителей по сей день, а в наше время автор написал ее продолжение — «Перекресток (Варшавская мелодия-97)», где нынешняя жизнь — героев, их стран, человечества — предстает закономерным следствием прошлого, несмотря на исчезновение старых и появление новых проблем. Это и есть историзм в искусстве: вечные темы воплощаются в конкретно-историческом материале, что не упраздняет ни вечность тем, ни специфику материала.

Прошлое не исчезает бесследно и не сохраняется неизменным: оно *снимается* настоящим, перестает существовать в прежнем виде, но не отрицается им абсолютно, входя в настоящее в преобразованном виде. Развитие продолжается, и искусство должно уметь воспроизводить его.

Непонимание диалектики классового и общечеловеческого может увести и в другую сторону: к противопоставлению «искусственной» социальности и биологической «естественности», то есть к кинизму. Забавным образцом кинизма XXI века является статья искусствоведа А. Якимовича «Изящное искусство непослушания» (2005).

Автор достаточно хорошо знает искусство, чтобы видеть: художник бунтует. Любой художник, а не только «профессиональный носитель тернового венца» (как иронически называли авангардистов М. Лифшиц и Л. Рейнгардт).

Против чего и за что бунтует? «Большинство зрителей музеев и читателей книг начисто не понимают, в чем суть искусства. Большинство полагает, что искусство подтверждает нормы культуры. Но по крайней мере к искусству Нового времени это не относится. Напрасно думают, что „добрый старый реализм“ Возрождения или XVII века был такой уж добрый и послушный. Он был не смиренный мерин, чтобы старательно возить поклажу политиков, моралистов, проповедников, метафизических мудрецов, идеологов, спасителей народов, исторических мыслителей и иных нужных обществу людей. Когда смотришь на подлинно значительную реалистическую картину, то ощущаешь, что от нее нам, как говорят люди грубые, башку сносит. Как правило, в этом потоке первоприродной энергетики не удерживаются не проповеди, ни аллегории, ни высокие истины высокой культуры. Настоящая реалистическая живопись и литература повествуют в конечном итоге не о королях или героях, не о высоких смыслах Писания, не о гражданской совести или моральных нормах... Магия средств нового

искусства такова, что вовсе не обязательно думать о том, „что хотел сказать художник". То есть не обязательны ни монархии, ни революции, ни папизм, ни янсенизм, ни патриотизм, ни символы какие-нибудь... Достаточно теперь „горшка", т. е. вещиности или „предметности" предмета... Историю отключаем, общество выводим за скобки...

Вещный подход к вещам неудержимо завоевывает искусство и литературу. Живописная страсть, словесная картина, восторг понимающего глаза, отклик нашего живого тела на вещь, на возбуждение от зримых и осязаемых кусков жизни — вот куда идет дело... Предметность, пространственность... вообще прямое действие материальных факторов приобрели значение надежной защиты от воздействий цивилизационных императивов... *Искусство воздействует на первичные способности живой клетки* (выделено мной. — Г. З.): на способности ощущения»<sup>1</sup>.

Итак, наш киник упразднил границу не только между классикой и авангардом, но и между человеком и амёбой. Излишне напоминать, что *понимающего* глаза нет без мысли, мысли — без труда, что труд различен в разных обществах и что именно поэтому глаз разных людей видит по-разному. Общечеловеческое существует через классовое: нет никакого слоя «естественности» под «привнесенным». В противном (очень противном) случае мы видим, как *социальное* отождествляется с классовым (*преходящим*), и тем самым общечеловеческое (*постоянное*) подменяется *биологическим*. Итог ясен. У животных нет искусства, не будет его и у людей, желающих стать животными. Человек умеет видеть красоту и безобразие окружающего мира именно потому, что человек — личность, несводимая к телу, преобразователь мира. Организмы (живые тела) возбуждаются не искусством, а той реальностью, которая удовлетворяет их инстинкты (пищевой, половой, самосохранения, родительский). После появления марксизма человек, не усвоивший этих элементарных положений, просто смешон. (Чтобы не быть голословным, процитирую А. Якимовича: «Способный к так называемой культурности и цивилизованности двуногий умник — не менее чем третья попытка эволюции создать нечто особо причудливое и эксклюзивное»<sup>2</sup>. Что ни слово — то Эверест невежества). Времена Диогена безвозвратно ушли, и проповедь опрощения не обладает даже сомнительной ценностью новизны.

(Подобное упрощение присутствует и у несравненно более серьезных авторов — например, в повести Дж. Фаулза «Башня из черного дерева»). Ее конфликт — встреча двух художников: довольно-таки прилизанного молодого авангардиста с довольно-таки распушенным стариком-реалистом. Симпатии автора отданы реалисту: и в теоретическом выводе, который делает осознавший свое фиаско авангардист — «Пожалуй, само слово „абстракция"

<sup>1</sup> Якимович А. Изящное искусство непослушания // Искусствознание. 1-05. С. 463-466.

<sup>2</sup> Там же. С. 430.

говорит само за себя. Художник боится, как бы его живопись не отразила его образа жизни, а, возможно, этот образ жизни так дискредитировал себя, художник так старается устроиться поуютнее, что невольно стремится замаскировать пустотелую реальность с помощью технического мастерства и хорошего вкуса. Геометрия. Безопасность, скрывающая отсутствие какого-либо содержания», и особенно в сцене, когда, напившись, старик кричит: «Предали крепость. Продали. Называете себя авангардом. Экспериментаторы. Как бы не так... Не можешь ненавидеть — не можешь любить. Не можешь любить — не можешь писать». Сквозь внешне бессвязные, но по сути глубоко продуманные, слова проступает жуткий образ современного антиискусства как колоссального провала безликости, мертвечины и бесплодности, «триумфа евнуха», предательства художника по отношению к миру, после которого уже не важно, длится ли жизнь. «Лучше чертова бомба, чем Джексон Поллок». Все верно, но что же именно предано и забыто? В его понимании искусство должно иметь «не основы, а зады: пара сисек... и все, что положено. Такова реальность»<sup>1</sup>. Поверим автору на слово, что в живописи его героя было не только это; но *такую* крепость защищать не стоило бы. Поэтому поражение антигероя не вполне убедительно: он проигрывает старику как трус — человеку действия, но и только. Этого мало. Не всякое действие заслуживает одобрения, тем более, что в отношениях с женщинами старый гений показывает себя не меньшим эгоистом, чем молодой бездарь.)

Вернемся к проблеме социального в искусстве. Говорит ли искусство о «о королях или героях, папизме и янсенизме» и прочих «цивилизационных императивах»? И да, и нет. Обращение искусства к общечеловеческому всегда принимает форму обращения к человеку конкретного общества, эпохи, класса; по словам М. А. Лифшица, «нет иного пути к вечному и безусловному, кроме той мучительной стези, которая ведет через ограниченные условия времени»<sup>2</sup>.

Как соотносятся художественная ценность и прогрессивные идеи? Как нам относиться к искусству прошлого, когда вопрос об уничтожении классов еще не мог быть поставлен всерьез, когда прогресс существовал в форме подавления одним классом других? То, что прогрессивные идеи могут быть выражены бездарно, общеизвестно: возьмем хотя бы В. В. Маяковского (1893-1930), которого М. А. Лифшиц называл «представителем антипоэзии, доведенной до гиперболических размеров»<sup>3</sup>. Могут ли быть талантливо выражены реакционные идеи?

<sup>1</sup> ФаулзДж. Башня из черного дерева // Современная английская повесть. М., 1984. С. 458, 400.

<sup>2</sup> Лифшиц М. А. По поводу статьи И. Видмара «Из дневника» // Собрание сочинений. Т. 3. С. 327.

<sup>3</sup> Лифшиц М. А. Почему я не модернист? М., 2009. С. 551. О Маяковском см.: Шенгели Г. А. Маяковский во весь рост // Шенгели Г. А. Иноходец. М., 1997. С. 385-440.

Еще раз процитирую М. А. Лифшица: «Конечно, вес великие писатели прошлого творили вопреки своей ограниченности, но ограниченность эта — не внешний привесок, а результат исторических, классовых условий, черта индивидуальной физиономии писателя. Исторически ограниченная сторона имеет ближайшее отношение к заслугам писателя перед всемирной историей. Кто этого не знает, тот не усвоил азбучных истин материалистического понимания истории, тот рассуждает отвлеченно»<sup>1</sup>. Или, словами Маркса, «обаяние, которым обладает для нас их (греков. — Г. З.) искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом»<sup>2</sup>. То же относится к искусству любой эпохи, в том числе советской.

Художник, служащий господствующему классу, ставит на свое творчество отметину его предрассудков и преступлений. Но иногда она столь незначительна, что ею можно пренебречь; в этом случае мы и говорим о классике безо всякой связи с политической прогрессивностью.

*«Воспитание низших классов, которым в видах осторожности разрешается власть имущими невинное театральное развлечение, заключается в религии, усердном и честном занятии своим ремеслом, слепом повиновении своему князю и преююнении главы перед прекрасным порядком общественной субординации (выделено мной. — Г. З.)...»* Кто это пишет? Ницше? Унтер Пришибеев? Инспектор полиции Жавер? Нет, граф Карло Гоцци (1720 1806).

И в его пьесах мы видим добрых доверчивых королей, которые под занавес карают злых министров, и не видим ни малейшего социального протеста низов, видим слуг, готовых жить и умереть на своем месте для блага господ, видим благородных принцев, не сомневающихся в своем праве приказывать, а в «Зеленой птичке» — еще и резкие выпады против идей Просвещения, сделанные с религиозных позиций. Тем не менее «Принцессе Турандот» суждено бессмертие — потому что сказочная атмосфера комедии дель арте с ее единственным в своем роде равновесием высоких порывов и ернического комментария к ним — равновесием, не дающим пафосу стать скучным, а смеху — пошлым, обезвреживает консервативный пыл автора, ст ряхивая с сюжета классовое и оставляя человеческое. Преданность слуг становится преданностью друзей, доброта царя — просто добротой, принц и принцесса — просто молодыми и упрямыми людьми, а убеждение в незыблемости существующего строя — ощущением радости жизни.

Произведение искусства в подобных случаях поднимается над намерениями автора. Московский Кремль — больше, чем царская резиденция;

<sup>1</sup> Лифшиц М. А. В чем сущность спора? // Собрание сочинений. Т. 2. С. 231.

<sup>2</sup> Маркс К. Введение (из экономических рукописей 1857-58 годов) // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 12. С. 738.

<sup>3</sup> Гоцци К. Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок // Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956. С. 53.

стихи Бертрана де Борна — больше, чем рыцарская спесь; водевили Скриба — больше, чем жизнерадостность победившей буржуазии; памятник Николаю I работы Клодта — больше, чем дань памяти монарху; и, если угодно, «Волга-Волга» — больше, чем развлечение для народа, нужное советской номенклатуре в разгар репрессий. Вергилий льстил Августу; Данте идеализировал Бернара Клервосского и осуждал «языческих» философов;

А. Н. Толстой идеализировал Сталина и демонизировал Троцкого — но, в отличие от идеологической халтуры современных им I, XIII или XX века, их произведения содержат и непреходящее. «Марш Радецкого» не напоминает нам о фельдмаршале-карателе, статуи античных богов — о темных делах жрецов, о рабовладении, о гибели Сократа, казненного за неверие в олимпийцев. Надеюсь, в будущем люди так же смогут смотреть на искусство, сюжетно связанное с ныне существующими религиями.

«Гробница знатнейшего из знатных поистине народна, ибо создана для того, чтобы на нее смотрели. Избранничеством отмечено лишь тленное тело; нетленный мрамор его лишен»<sup>1</sup>.

Если мы создаем произведение искусства, мы обращаемся к людям. Обращаясь к людям, мы стремимся показать мир максимально полно, таким, каков он есть на самом деле. Общечеловеческий интерес предполагает истинное изображение, то есть соответствующее миру, а не интересам группы. В противном случае мы занимаемся пропагандой — и только.

Классовым релятивизмом, то есть отрицанием общечеловеческого, грешат и правые (истина не может их не пугать), и левые (некритически перенимая мысли противников). Философская основа, как уже говорилось — коллективный идеализм: замена мира — интересами класса.

Примеры возьму из отношения современных авторов к английскому искусству времен королевы Виктории, то есть времен наивысшего торжества буржуазии. Это искусство буржуазно. Но только ли буржуазно? Иные отвечают «да».

«Что такое эпоха королевы Виктории?.. Это время беспощадной торговли, всемирных выставок и всеобщего образования, это эпоха относительного спокойствия и процветания, а также беспримерного укрепления позиций среднего класса... Люди впервые за долгое время ощутили потребность в мирном улаживании всевозможных конфликтов... Теннисон не писал о разрываемой противоречиями, мятущейся душе гения, он писал о душевных муках „обыкновенного“<sup>14</sup> человека, который ищет ответа на „обыкновенные“ вопросы о добре, людях, о самом себе и о Божественном промысле, пославшем его на грешную землю. Такому человеку нет дела... до социальных бурь, все сметающих на своем пути. Ему в первую очередь нужны мир и покой в его собственном маленьком мирке, осиянном любовью

<sup>1</sup> Честертон Г. К. Толпа и памятник // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 139.

и красотой (читатель, если тебе тошно от этой патоки, не бросай читать, сейчас будет самое интересное. — Г. З.)... Альфред Теннисон не прятался от действительности, хотя его ужасало то, что уже набирало силу в 19 столетии:

Что за шум и что за грохот слышен в недрах многих стран;  
Словно ветер по долинам, словно близкий ураган.  
Словно яростная буря, что волнует океан?  
Это двинулся народ...

(У. Моррис. *Марш рабочих*)

Он сознавал, что ему не под силу изменить неизбежное. Он понимал, что насилие — это зло, и набирающее силы зло наверняка победит, поэтому он не покривил душой и показал гибель рыцарского братства<sup>1</sup>.

Итак, чем интересен поэт лорд Альфред Теннисон (1809-1892)? Тем, что он выражал ценности среднего класса, изображенного им в виде рыцарского братства Круглого Стола, и был противником насильственного низвержения устоев стабильного общества, в котором этот класс господствует. А — простите наивный вопрос — присутствует ли в его поэзии общечеловеческое?.. Полноте, что общего у миролюбивых рыцарей и мятежного сброда? Как видим, постановка вопроса вполне в духе вульгарной социологии, с заменой плюса на минус и обратно. Согласиться с ней — значит ничего не понимать в искусстве.

Так же невозможно согласиться с такой трактовкой сюжета «*Dolche far niente*» (приятная праздность), распространенного в живописи прерафаэлитов (Дж. У. Годвард, Дж. У. Уотерхауз и др.):

«Годвард работал для разбогатевших благодаря промышленной революции и имперской экспансии нуворишей, которые ожидали от художника блеска стиля и приятного для глаза сюжета. Раскинувшаяся на мехах дама... является апофеозом идеи о жещине-украшении богатого мужчины, свидетельстве его успеха в жизни<sup>2</sup>. Аннотация представляет нам сост авител я альбома чилийца Э. Швингхурста как живописца и «писателя, специализирующегося в области социальной истории». Несомненно, он пытается быть марксистом, не замечая, какой вульгаризации подвергает марксизм. Приверженность марксизму при отсутствии других достоинств — недостаток.

Вообще говоря, из картины не следует, что «дама» замужем. Скорее, это не дама, а девушка. Пусть это дочь нувориша. Но обаяние таланта Годварда (кстати, затравленного в конце жизни модернистской критикой и покончившего с собой) таково, что можно забыть о существовании нуворишей, колоний, денег, успеха, в конце концов — о существовании всего, кроме момента приятной праздности, который *действительно существует*. Его изображение — не ложь. Это правда, хотя и очень редкая.

<sup>1</sup> Володарская Л. Поэт викторианской эпохи // Теннисон А. Королевские идиллии. М., 2001. С. 6-18. Стихотворение У. Морриса в переводе В. Рогова. — Ред.

<sup>2</sup> Швингхурст Э. Прерафаэлиты. М., 1995. С. 76.

В других случаях игнорировать реакционную направленность в искусстве невозможно. Но и это еще не обязательно лишает его художественной ценности.

«Процесс художественного творчества, — свидетельствует В. В. Вересаев (1867-1945), — это какой-то совсем особенный процесс, очень мало сходный с обыкновенною умственной деятельностью. Художественная работа... происходит в глубокой подсознательной области человеческого духа и отображает именно эту подсознательную жизнь человека, — его основное, „нутряное“ отношение к жизни и миру, — часто самому человеку совершенно неясное, совершенно не совпадающее с его головными взглядами и убеждениями. Потому-то так и бывает, что крупный художник не в состоянии не только объяснить своего произведения, но даже сам понять его. Эту своеобразную особенность художественного творчества отметил еще Сократ»<sup>1</sup>.

Содержанием художественного произведения, по словам М. А. Лифшица, является не столько *замысел автора*, «более или менее стройная логическая мысль», как полагал Плеханов, сколько *реальность*, которую оно отражает.

*Художественное выражение ложных мыслей ценно не просто «формой», а тем элементом истинного, который есть в содержании этих мыслей.*

Сказанное в первую очередь относится к музыке и живописи на религиозные сюжеты, что очень хорошо было подмечено К. Г. Паустовским при анализе картины М. В. Нестерова (1862-1942) «Видение отроку Варфоломею»: «Самое замечательное в этой картине — пейзаж. В чистом, как ключевая вода, воздухе виден каждый листок, каждый скромный венчик полевого цветка... Все это кажется драгоценным. Да так оно и есть. Это зрелище трав, синеглазых рек, взгорий и темных лесов, что как бы прислушиваются к долетающему вполголоса звону, открывает в нас такие глубины любви к своей родимой земле, что стоит большого труда даже самому спокойному человеку сдерживать невольные слезы»<sup>2</sup>.

В сюите Густава Холста (1874-1934) «Планеты» («Марс, приносящий войну», «Венера, приносящая любовь»...) часто видят иллюстрацию к бредовым построениям астрологов, привлекавшим внимание композитора. Но Холст воспроизводит средствами музыки не Марс в космосе (расстояние от Солнца — 228 млн км, продолжительность суток — 24 часа 37 минут и т. д.), а войну на Земле, связанную в человеческой культуре с образом красной планеты.

На мой взгляд, «Пьета» Микеланджело с неправдоподобно юной и спокойной Мадонной (поражавшей воображение людей от искусствоведов до напавшего на статую маньяка) не иллюстрирует эпизод Евангелия, а изображает *временное и вечное — то, что уходит, и то, что остается* — един-

<sup>1</sup> Вересаев В. В. Что нужно для того, чтобы быта писателем? // Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 58.

<sup>2</sup> Паустовский К. Г. Заметки о живописи // Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 644.

ственно возможным для скульптуры путем — через человеческие тела, якобы Христа и Марии. «У нее юное лицо, но это не признак возраста, она дана как бы вне времени, — отмечает искусствовед, туг же сбиваясь на религиозную риторику, — здесь нам явлено не столько страдание как условие искупления, но, скорее, красота как последствие его обретения»<sup>1</sup>. Но Микеланджело изобразил оплакивание («пьяета»), а не вознесение; понять, что за плач воплощен им в мраморе, можно лишь обратившись к действительности.

То же явление можно проследить в литературе: когда Дж. Р. Р. Толкиен изображает Горлума, не могущего есть эльфийский хлеб («Нет, — хрипел он с натугой, — пыль, пепел! Они нас задушат!») «Жаль, — сказал Фродо, — ничего другого у нас нет. Если бы ты попробовал, может, эта еда и помогла бы тебе, но, видно, ты даже попытаться не хочешь. Может быть, потом...»<sup>2</sup>), перед нами — реакция верующего на научную картину мира, хотя автору-католику и верующим читателям, несомненно, представляется отказ атеиста найти утешение в вере.

То же относится и к нерелигиозным иллюзиям. «Вергилий был в „Энеиде“ глашатаем грандиозной, убедительной для политиков его времени идеи — идеи миродержавства Рима... Однако Вергилий никогда не восхвалял территориальную экспансию как таковую. Идея римского всемирного владычества принимает у Вергилия утопические черты. Его мечтой была не всемирная монархия, хотя бы и с Августом во главе, а некий золотой век, мерещившийся ему еще в молодости, в пору сочинения „Буколик“...»<sup>3</sup>

«Хотя Новалис и искал будущее в прошлом... в его романе „Офтердиинген“, где весь йенский романтизм раскрыт от края и до края, феодальный мир представлен отнюдь не археологически точно. На него брошен обратный отблеск великих третьесословных иллюзий: цветущее содружество людей, вещей, времен, тварей и неживой природы. Феодальные сословия представлены в эгалитарном смысле, человек осязаемо свободен, космос общественный и мистический ему благоприятствует»<sup>4</sup>.

(Подобное стремление увидеть в реальном общепстве сказочный золотой век присуще и многим произведениям советского искусства — хотя бы повести Б. А. Лавренёва (1891-1959) «Большая Земля» или пресловутым «Кубанским казакам»; думаю, что Лавренёв, Пырьев и другие вправе рассчитывать на столь же объективную оценку потомков, как Вергилий или Новалис).

«Самое знаменитое произведение Йозефа фон Эйхендорфа (1788-1857) в прозе, повесть „Из жизни одного бездельника“ (1823-24), — наглядный

<sup>1</sup> Хойзингер Л. Микеланджело. Очерк творчества. М., 1996. С. 12-14.

<sup>2</sup> Толкиен Дж. Р. Р. Властелин Колец. Л., 1991. С. 593.

<sup>3</sup> Шервинский С. Вергилий и его произведения // Публий Вергилий Марой. Буколики. Г'еоргики. Энеида. М., 1971. С. 24.

<sup>4</sup> Берковский Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. М., 1934. С. 50.

пример внутренней противоречивости его творчества. Фабула повести вроде бы учит охранительности и социальной лояльности: не надо простолюдину посягать на устои и ломать сословные перегородки, мечтая о любви графини, когда рядом хорошенькая служанка. Однако всем строем, интонациями, музыкой фразы повесть смеется над убожеством этой „морали" и утверждает другое: мир огромен, в нем бескрайние возможности, Сословные ограничения — нелепость, и служанка может оказаться прекрасней графини, а подмастерье счастливей дворянина»<sup>1</sup>.

О том, *что именно* изображено, надо судить не по взглядам автора, а по реальности — какой она нам известна. Как писал Маркс, «необходимо для писателя различать то, что какой-либо автор в действительности дает, и то, что он дает только в собственном представлении»<sup>2</sup>.

Среди сочинений П. Я. Лаврова (1823-1900) есть блестящая, хотя малоизвестная работа «Кому принадлежит будущее? Разговор шести последовательных людей». Собеседники представляют шесть точек зрения (наука, религия, искусство, труд, капитал, государство); каждый утверждает, что ему принадлежит будущее или что, по крайней мере, его точка зрения выше прочих. Какие аргументы приводит представитель искусства, художник Джулио?

«Для меня все полно жизни и прелести, потому что я один из вас вижу живую, вечно-прекрасную сторону того, что для вас самих есть лишь переходящее средство для далекой цели... Что мне ваши цели? Жизнь не в этом: она в стройной форме настоящей минуты, в патетическом потрясении данных личностей, от чего бы не происходило это потрясение...

И не раз я доказывал борющимся партиям, что искусство их господин, что оно может по своей воле воплотить в очевидность какую угодно идею, какое угодно нравственное или политическое стремление. Припомните, например, две моих картины, выставленные рядом в Париже. На одной Людовик XIV произносил свое: „государство — это я“; и зритель должен был невольно согласиться, что все эти опытные, заслуженные, почтенные, но *обыкновенные* люди, к которым обращена гордая речь короля, суть низшие, ничтожные существа, перед личностью монарха, просветленного величием своего сана, как бы обоготворенного искусством. На другой картине я изобразил сентябрьские дни 1792 года, и всякий зритель сознавал в кровавых беспощадных палачах не представителей минутной страсти, временно взрыва, а мстителей за несколько веков народного страдания, воплощение исторической заслуженной казни над гнилым, себялюбивым и бессмысленным миром; беззащитные гибнущие жертвы стали под моей кистью наглядными представителями отжившего прошедшего, того развращенного дворянства и духовенства, которые сам погубили себя своим эгоизмом и своею ограни-

<sup>1</sup> Жизнь льется через край. Сказки и истории немецких романтиков. М., 1991. С. 713.

<sup>2</sup> Маркс К. Письмо М. М. Ковалевскому, апрель 1879 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 34. С. 287.

ченностью. Для всемог ушего искусства одинаково удобен и одинаково нагляден был апофеоз деспотической монархии и кровавой народной революции.

А вот две моих акварели: фабрикант и поденщик... Это были одни и те же лица, почти в том же положении, но несколько штрихов — и картинка составляли поразительный антитез. С одной стороны перед вами был представитель энергичной интеллигенции, развитого человечества, рядом с тупым идиотом, который без мысли первого остался бы вечно в доисторическом периоде развития; перед вами был естественный повелитель и руководитель рядом с человеком, обреченным самой природой на вечное подчинение. С другой стороны, вы имели вырождающийся, испорченный тип эксплуататора, живущего чужим умом, чужим трудом, и перед ним был представитель труда, подавленный историей, но выработавший в вечной борьбе здоровую мысль и энергичную ненависть к своему врагу; вы говорили себе: это — отживающий мир, который обречен на скорую гибель, и гибель его придет отсюда, от этого умного, озлобленного человека, который так спокойно смотрит на своего плуга-патрона, но потому лишь, что готовится нанести ему смертельный удар...

Пройдут века. Улягутся страсти. Вымрут последователи всех ваших учений... Холодно посмотрят потомки и на содержание моих картин, где я иллюстрировал идеи моих друзей... Но в моих картинах останется и для потомков нечто, чего нет ни в одном из ваших творений. Это — неумирающая, прекрасная форма<sup>1</sup>.

Прав ли Джулио? Картины, о которых он говорит, могут быть созданы. Но почему? Чарующе пустое слово «форма» не объясняет ничего. Между тем ответить на этот вопрос — значит ответить и на другой: всемогуще ли искусство?

Ответ прост: они возможны, потому что правдивы. Именно поэтому художник, решивший писать апофеоз абсолютной монархии, должен взять в качестве героя Людовика XIV, а не Карла II Испанского, «кретина на троне», которым кончилась династия испанских Габсбургов (именно его образ использовал В. Гюго в «Рюи Блазе», изображая гниение абсолютизма).

Искусство не всемогуще: попробовал бы Джулио найти материал для возвышения монарха над обычными людьми в таком сюжете: когда императору Гонорию сообщили, что Рим погиб, «„Да я только что кормил его своими руками“, воскликнул Гонорий. (У него был огромный петух по кличке Рим.) Евнух, поняв, ошибку императора, пояснил, что город Рим пал от меча Алариха. Тогда Гонорий, успокоившись, сказал: „Друг мой, я подумал, что околел мой петух Рим“»<sup>2</sup>. Или для прославления борьбы народа — в таком: «Между прочими мерзостями они убили одного рыцаря,

<sup>1</sup> Арнольд и С. С. [Лавров П. Л.] Кому принадлежит будущее? М., 1905. С. 13-20.

<sup>2</sup> Цит. по: Фёдорова Е. В. Люди императорского Рима. М., 1990. С. 323.

насадили его на вертел и, повертывая на огне, поджарили при даме и ее детях. После того, как 10 или 12 из них истязали и насиловали женщину, они накормили ее и детей этим жареным, а потом умертвили всех злой смертью»<sup>1</sup>. (Правдивость фактов оставим на совести хронистов — Прокопия Кесарийского и Фруассара соответственно.)

Можно изобразить волевого и умного буржуа, диктующего свою волю идиоту-рабочему, потому что порою так и бывает (особенно на ранних стадиях развития капитализма). Это правда, хотя и более редкая, чем идиот-буржуа (возможно, наследник первого), живущий трудом людей, которых он не стоит. Но изобразить бескорыстного предпринимателя, выбивающегося из сил, чтобы прокормить паразита-рабочего, невозможно. Это ложь, и у искусства нет волшебной палочки, превращающей ее в истину. Искусство черпает свое содержание — эстетические свойства действительности (это именно то, что обычно называют «формой») — в конечном счете из самой действительности, а не просто из тех или иных идей, зеркал, отражающих ее более или менее правдиво. Искусство *не только* господин действительности («оно создает и истину, и нравственность»), как считает Джулио, но и ее раб, по словам Гёте.

Проблема **соотношения искусства и религии** — часть общего противоречия религии и человеческих ценностей, хорошо сформулированного (специально цитирую не атеиста) В. Виндельбаном: «С одной стороны, религиозная настроенность склонна снижать значение всех эмпирических ценностей, проявлять равнодушие к ним и заменять естественное стремление к счастью трансцендентным *эгоистическим* (выделено мной. — Г. З.) стремлением к блаженству, к вечному спасению души; но, с другой стороны, именно высшие ценности эмпирической жизни — знание, нравственность, искусство — рассматриваются как живые деяния божества в человеке... все формы религиозного воления в конечном счете сводятся к отношениям между личностями, заимствованным из переживаний эмпирического бытия»<sup>2</sup>.

Проще говоря, земная красота с одинаковой убедительностью может реабилитироваться как создание бога и осуждаться как нечто, от него отличное. Религиозная мысль обречена вращаться в этом круге, в зависимости от исторического периода и собственного отношения автора к красоте. Неотомисты Жильсон и Маритен, с одной стороны, и Честертон и Зедльмайр — с другой — пример, не нуждающийся в комментарии.

Едиственный вывод: «Любое сколько-нибудь значительное произведение „религиозного искусства" обладает художественной ценностью лишь соответственно степени наличия в нем „земного" содержания»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: *Снисаренко А. Б.* Рыцари удачи. СПб., 1991. С. 222.

<sup>2</sup> *Виндельбанд В.* Святыня (Очерк по философии религии) // Виндельбанд В. Философия культуры: избранное. М., 1994. С. 338.

<sup>3</sup> *Долгов К. М.* От Киркегора до Камю. М., 1990. С. 333.

Живописца в монашеской келье  
 Видно, мучили странные сны,  
 Если он не ушел от похмелья  
 Забродившей в душе старины.  
 И, должно быть, каноны святые  
 Забывая, он вспомнил о том,  
 Как рубился с ордою Батыя  
 На таком же коне боевом.  
 И тогда, словно гул издалече,  
 Захлестнув заповедный предел,  
 В нарастающем грохоте сечи  
 Донеслось к нему пение стрел.  
 И возник перед ним, как виденье,  
 Этот всадник на голой стене,  
 Уносящийся вихрем в сраженье  
 Со стрелою, застрявшей в броне.  
 Он схватил свои кисти в восторге,  
 Чтоб навеки тот миг удержать,  
 Словно некогда сам, как Георгий,  
 Вел на недругов русскую рать.  
 В полумраке пустого собора,  
 Про еду забывая и сон,  
 Он писал то, что встало для взора  
 Из клубящейся дали времен.  
 Он писал — не для тьмы и покоя,  
 Не для нимбов и ангельских крыл,  
 Он в горячее сердце героя  
 Неумную страсть перелил...'

Сам религиозный пыл тоже может быть объектом искусства. Наш знакомец Джулио в числе прочих написал и парные картины о Христе. На одной Христос отказывался от своей матери и братьев, и эту картину одобрил Инквизитор (другой персонаж беседы), считая «что в его взгляде, в его движении аскет должен черпать силу убит все привязанности, все человеческие чувства и связи на алтаре религии, которая не должна знать ничего человеческого»<sup>2</sup>. Другая картина изображала Христа безумным человеком, вообразившим себя Мессией, и заслужила одобрение Профессора — персонажа, говорящего от имени науки. Я бы на его месте одобрил и первую: бесчеловечный бог — такой же законный обитатель мира искусства, как бесчеловечный дракон. Более того, Библия даст возможность и для изображения Христа не злым богом, а добрым человеком (каким его и видит большинство верующих) — как на картине В. Д. Поленова (1844—1927) «Христос и грешница (Кто без греха?)» (1888), где Христос так похож на Ходжу Насреддина, ко-

<sup>1</sup> *Рождественский Вс. А.* Избранные произведения. Т. 1. С. 316.

<sup>2</sup> *Арнольди С. С.* [Лавров П. П.] Кому принадлежит будущее? М., 1905. С. 14.

того богачи тщетно пытаются поставить в тупик. Сам В. Д. Поленов, будучи нерелигиозен, считал, что «в евангельских сказаниях Христос есть настоящий живой человек, или сын человеческий, как он постоянно сам себя называл, а по величию духа сын божий, как его называли другие»<sup>1</sup>.

Замечу, что религия может ориентировать искусство на изображение безобразного и способствовать перерождению в антиискусство. Напомню, что Псевдо-Дионисий Ареопагит полагал, что все в мире — «сходные» или «несходные» образы бога; причем вторые представляют бога лучше. «Несходные образы необходимо строить на принципах, диаметрально противоположным античным идеалам. В них, по мнению Псевдо-Дионисия, должны полностью отсутствовать свойства, воспринимаемые людьми как благородные, красивые... чтобы человек, созерцая образ, не представлял себе архетип подобным грубым материальным формам (даже если они среди людей почитаются благороднейшими) и не останавливал на них свой ум. Для изображения высших духовных существ лучше заимствовать образы от предметов низких и презренных, таких как животные, растения, камни и даже черви, при этом божественным предметам, изображенным таким образом, воздается, по мнению Псевдо-Дионисия, значительно больше славы»<sup>2</sup>.

Гуго Сен-Викторский комментирует Псевдо-Дионисия: «Когда Бог бывает восхваляем через прекрасные обличия, он восхваляем по образу мира сего... Когда же восхваляем он через обличия неподобные и несообразные ему, тогда... о том, через что он восхваляем, говорится, что оно ни тождественно ему, ни подобно ему, но он есть превыше этого *всецело иное*... Поэтому неподобные подобия больше возвращают наш дух к истине, ибо они не дают ему удовольствоваться простым подобием» и т. д.<sup>3</sup>

«Элементы невзрачного, неприглядного и даже безобразного с раннехристианских времен стали активно внедряться в западном изобразительном искусстве и прочно утвердились в нем до конца Средневековья. Ряд причин привел к возникновению этого феномена. И не последнюю роль здесь сыграло оправдание безобразного в эстетике Отцов Церкви (орфография В. В. Бычкова. — Г. 3.), и прежде всего Блаженным Августином»<sup>4</sup>.

Вернемся от антиискусства к искусству. «Что касается художника, то он представляет собой весьма совершенную машину, способную извлечь полезный для своей работы объективный смысл даже из тех идей, которые так или иначе искажают действительность. Идеализм есть ложь, но реальное содержание действительности сопротивляется ей до конца»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Хит. по: *Сахарова Е. В., Поленов В. Д., Пайтеев Е. Д.* Хроника семьи художников. М., 1964. С. 618-619.

<sup>2</sup> *Бычков В. В.* Смысл искусства в византийской культуре. М., 1991. С. 31.

<sup>3</sup> Цит. по: *Зедльмайр Г.* Искусство и истина. С. 219-220.

<sup>4</sup> *Бычков В. В.* Aesthetica patrum. Эстетика Отцов Церкви. С. 418-419.

<sup>5</sup> *Лифишиц М. А., Луначарский А. В.* // Собрание сочинений. Т. 3. С. 205.

Например: «Идеализация сельской жизни с ее патриархальным укладом, противопоставляемым аду капиталистического города, бегство от общественного зла в природу и к „людям природы“<sup>1</sup> — вот какими мотивами было обусловлено выдвижение проблемы народности у консервативных романтиков. Так было у Арнима и Brentано, у Вордсворта и Кольриджа, у Жуковского, у Купера...» Но мы видим «в их искусстве выдвижение принципа не сословной, а нравственной оценки людей... мотив защиты простых людей от гордости и произвола богатых и власть имущих... утверждение необходимости национального колорита в искусстве и показ художественного значения народного творчества»<sup>1</sup>.

И их политическая реакционность помогла им в поиске.

Почему? Потому что любой политический идеал имеет корни в действительности, отражает ту или иную ее сторону; *он никогда не бывает абсолютно ложен*. С одной позиции видно лучше, с другой хуже, но абсолютной слепоты нет. Нет и абсолютной зоркости, которую всегда приписывает себе класс-победитель.

Прогресс в классовом обществе смягчает форму разрешения противоречий, форму насилия, но не устраняет его целиком. Ни один класс не равен человечеству; ни одна классовая мораль не равна общечеловеческой, но последняя существует только через классовые морали.

Иначе говоря, прогресс в классовом обществе относителен: мораль несет потери и от прогресса, когда один класс утверждает себя за счет других. Справедливость, как известно, бежит из лагеря победителей (слова французской писательницы Симоны Вейль (1909-1943)) — и находит в искусстве союзника. В прогрессе тоже можно увидеть — и отвергнуть! — его бесчеловечную, классово ограниченную сторону.

Поэтому искусство не просто может, а обязано стоять на стороне *жертв* не только регресса (это понятно), но и прогресса, одновременно умея видеть историческую необходимость. Вспомним «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова (1848-1916); сочувствие Вальтера Скотта шотландским горцам и их безнадежной борьбе на стороне Стюартов; пронзительно-трагический образ обреченной Венеции 1797 года в романе Сабатини «Венецианская маска»; люцернского «Умиряющего льва» — памятник погибшим при обороне Тюильри швейцарским наемникам — работы Бертеля Торвальдсена (1770-1844); оперу Умберто Джордано (1867-1948) «Андре Шенье»; гибель рабовладельческого Юга в романе «Унесенные ветром» Маргарет Митчелл (1900-1944); «Дни Турбиных» и «Бег» М. А. Булгакова (1891-1940); лучший, на мой взгляд, фильм о Гражданской войне «Служили два товарища» (режиссер — Е. Карелов).

Одновременно вспомним и пугающие фигуры победителей — Людовика XI у Вальтера Скотта; якобинцев, в частности Робеспьера, у Анатоля

<sup>1</sup> Ванслов В. В. Эстетика романтизма. С. 224.

Франса и Ромена Роллана (1866-1944); Ивана Грозного у А. К. Толстого; Петра I у Сурикова; янки-«саквожников» у М. Митчелл; нового «красного» начальства в романе Вересаева «В тупике».

Самым же, пожалуй, ярким примером является отражение в искусстве судьбы Марии Стюарт. Ни один из авторов, затрагивавших эту тему — от В. Скотта и Ф. Шиллера до С. Цвейга и Р. Болта — не встал на сторону носительницы прогресса Елизавета Английской, несмотря на признание ее заслуг перед Англией, несмотря на осуждение попыток Марии Стюарт, свергнув Елизавету, свести на нет ее политику.

В сочувствии побежденным и критике победителей искусство может заходить очень далеко; единственное, на что оно не имеет права — превращать сочувствие в политическую программу реакции.

Речь идет не только об отношении к революциям: контрреволюционное движение всегда, начиная с мегарского аристократа Феогнида (VI век до н. э.), имеет своих вечно вчерашних певцов, наподобие Жюля Барбе д'Оревиля (1808-1889), в XIX веке продолжавшего скорбеть об упразднении сословий, или многих представителей современного российского искусства, доведших культ белого движения до уровня белой горячки (помимо массы халтурщиков этим потоком увлечены и бесспорные таланты, как художник Д. Белокин, автор картин «Белая Россия. Исход» и «Арест кулака») — речь идет и о том, какие тенденции современной жизни художник приветствует и какие осуждает.

Интересно сравнить два взгляда на современный мир через изображение Англии времен Второй мировой войны — «Затемнение в Гретли» Джона Бойнтона Пристли (1894-1984) и «Меч почета» Ивлина Во (1903-1960). Оба автора согласны в том, что появление нацизма закономерно: в современном мире что-то не так. Что именно? Пристли считает — слишком много неравенства; Во — слишком много равенства. Оба проводят свою линию с нажимом, подчиняя сюжет задаче пропаганды.

Пристли показывает, что любые застойные, неизменные формы — захваленный обывателями всех стран британский консерватизм — таят в себе опасность перерождения, предательства, деградации, опасность нацизма.

А Во? Словно в подтверждение выводов Пристли, герой Во, джентльмен-католик, на первых же страницах романа отправляется из Италии, где он жил, мирно сосуществуя с фашистской властью, в Англию, «чтобы служить своему королю» (!). Причина — советско-германский пакт 1939 года — «противник стал наконец хорошо виден, огромный и ненавистный»<sup>1</sup>. Мюнхенского сговора, конечно, он не заметил. Увы, действительность не соответствует рыцарским идеалам: армия — огромная бюрократическая машина, офицерский корпус демократизируется, СССР — союзник, которому англий-

<sup>1</sup> Во И. Меч почета // Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 12-13.

ский король дарит меч в знак восхищения подвигом Сталинграда («чтобы отковать его, поднялся со своего ложа восьмидесятилетний старец, изготовлявший церемониальные мечи для пяти монархов»<sup>1</sup>. Какой позор! Герой романа стойко игнорирует интерес лондонцев к мечу). Все происходящее однозначно воспринимается им как конец гой Англии, которую он хотел защищать. Победа над Гитлером — мелочь по сравнению с чудовищной демократизацией. Книгу, поставленную на такой фундамент, не спасают ни стилистическое мастерство, ни дар сарказма: это брюзжание представителя умершего социального слоя, призрака, скучающего среди живых, не пробуждая в читателе ни тени сочувствия.

Художнику помогает не прогрессивность и тем более не реакционность сама по себе, а тот, пусть ничтожно малый, элемент общечеловеческого, который есть в любом политическом идеале. Талант выделяет его, как увеличительным стеклом, отвлекаясь от других сторон реальности, и заставляет нас признать его существование — например, увидеть в «Умирающем льве» памятник *людям, погибшим в неравном бою*, неважно, с кем и за что. Но если художник нарушит меру и попытается оправдать реакцию как таковую, его ждет крах.

Таким крайним случаем является прямая ложь — попытка изобразить невозможное, выдав его по политическим мотивам за возможное. Так наш современник, безусловно талантливый поэт Д. Быков в свойственном русском западникам порыве быть большими европейцами, чем сами европейцы, возводит на основе «Бремени белых» такую конструкцию:

Лишь старый Буль, в своей наивности,  
Добропорядочной не в меру,  
Мечтал привить туземной живности  
Мораль и истинную веру<sup>2</sup>.

Это не стихи, а рифмованное вранье, чья художественная ценность — как у рифмованного сообщения о том, что в Освенцим люди ездили поправлять здоровье.

«Никогда еще судьба не проявляла столько жестокости к человечеству, как отдав в подчинение эти героические народы европейским каторжникам, негодьям, лишенным добродетелей как своей страны, откуда они ушли, так и той страны, в которую они явились, и чье предательство, жестокость и подлость справедливо заслуживают презрения этих покоренных [народов]»<sup>3</sup>. Это слова английского либерала XVIII века — Адама Смита.

<sup>1</sup> *Во И.* Меч почета // Собрание сочинений. Т. 5. С. 491.

<sup>2</sup> *Быков Д.* Последнее время. С. 232.

<sup>3</sup> *Смит А.* О влиянии обычая и моды на чувства морального одобрения и порицания.

Киплинг, надо отдать ему должное, писал о самопожертвовании колонизаторов при строительстве дорог и мостов (не при воспитании аборигенов) во славу Англии и прогресса (это правда, но не вся правда) и не боялся устами своих героев признавать моральное превосходство туземцев («Ганга Дин»).

Другой пример — идущая в Театре Российской Армии пьеса некогда советского драматурга А. Галина «Аккомпаниатор» (2004), один из персонажей которой, престарелый отпрыск дореволюционной буржуазной династии, объявляет, что «поддерживает нынешний либерализм, несмотря на все теракты», поскольку в свое время большевики расстреляли его отца, владельца хлебопекарни «за то, что он пек хороший хлеб» (*железную дорогу строил граф Клейнмихель!*), а его самого в двадцатые годы пытались повесить пионеры (!!) — и не получает аргументированного отпора от других персонажей, единственно в силу авторской симпатии.

О любой идеологической предвзятости можно повторить то, что Юм сказал о предвзятости религиозной: «Ни одному поэту никогда нельзя ставить в вину какие-либо религиозные принципы до тех пор, пока они остаются только теоретическими принципами и не овладевают им настолько, что бросают на него пятно *фанатизма* или *суеверия*. Когда это происходит, они разрушают чувства морали и нарушают естественную границу между пороком и добродетелью»<sup>1</sup>.

«Не потому Вордсворт перестал писать хорошие стихи, что стал поддерживать партию тори. И то, и другое имело общий источник — утрату былой чувствительности к страданию, желание отодвинуть от себя тот дух усиленного критицизма, который породил его лучшие произведения. Увлечение революцией, разочарование в ней, философское осмысление причин ее крушения, судорожное искание выхода, попытка обрести его в углубленном анализе внутренней жизни требовали большого гражданского чувства, развитых общественных эмоций. Когда все это было вытеснено традиционно религиозным мышлением, уверенностью в абсолютной правоте своих идей и настойчивым желанием внушить их всем, поэзия умерла»<sup>2</sup>.

### **Искусство и мораль: границы терпимости**

Сказанное выше подводит нас к решению вопроса: может ли искусство быть безнравственным? Напомню, что это второе, после согласия с фактами, аристотелевское ограничение для искусства.

Точки зрения на этот счет полярны. Даже не вспоминая Платона и Уайльда, а оставаясь в границах XX века, можно услышать:

«Ценность искусства — не красота, а правильные поступки», — по цитированному выше высказыванию Мозма.

<sup>1</sup> Юм Д. О норме вкуса. С. 641.

<sup>2</sup> Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. С. 60.

И наоборот: «По природе своей Искусство и Мораль образуют два автономных мира, не имеющих по отношению друг к другу непосредственной и внутренней субординации»<sup>1</sup>.

«Художественный образ сам по себе не может быть ни добрым, ни худым... Нет морального суждения, объектом которого мог бы стать образ. Морален ли облик Франчески Данте или Корделии Шекспира? Имея в виду, что образы героинь служат музыкальными нотами для поэтов, это равнозначно вопросу о моральности треугольника или аморальности квадрата» .

Возможна и эклектика, к которой пришел, например, А. А. Григорьев (1822-1864) в специально посвященной этому вопросу статье «Искусство и нравственность»: «Искусство как органически сознательный отзыв органической жизни, как творческая сила... ничему условному, в том числе и нравственности, не подчиняется и подчиняться не может, ничем условным, стало быть и нравственностью, судимо и измеряемо быть не должно... Ведь под нравственностью разумеют все говорящие о ней... когда противопоставляют ее искусству — более или менее *условное* выражение понятий существующего общества... Искусство, которое бы восставало на *естественную* нравственность, которое рекомендовало бы человечеству убивать, красть и т. п. — такого искусства не бывало, да и не будет»<sup>3</sup>. Две разных морали — два разных отношения.

Обратимся к искусству как таковому, например, к поэзии. Песня шута из «Двенадцатой ночи»:

Где, красотка, ты гуляешь,  
 Что свиданье отдаляешь,  
 Отчего молчишь в ответ?  
 Не смущайся, недотрога,  
 Не гляди на дело строго —  
 В нем дурного нет.  
 Я с тобою сяду рядом,  
 Погляжу недолгим взглядом  
 И тебя к себе прижму,  
 Потому что дело ясно,  
 Потому что ты согласна,  
 Только потому, —

— явно не учит правильным поступкам. Не учат им и стихи Бертрана де Борна (ок. 1140-1210):

Ни пир веселый, ни любовь  
 Мне так не растревожат кровь,

<sup>1</sup> *Маритен Ж.* Ответственность художника // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. М., 1980. Вып. 2. С. 27.

<sup>2</sup> *Кроче Б.* Антология сочинений по философии. СПб., 1999. С. 401.

<sup>3</sup> *Григорьев А. А.* Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 248.

Как гул военной вьюги.  
 A lor! A lor! Руби! Коли!  
 Пусть надают на грудь земли  
 И рыцари, и слуги!  
 Ржуг кони, сбросив седоков.  
 «Сюда! На помощь!» — слышен зов.  
 Кровь обагрывает зелень трав.  
 Со всех концов, со всех сторон  
 Предсмертный раздается стон.  
 Хрипит израненный, упав,  
 Заря победы — впереди!  
 А у поверженных в груди,  
 Насквозь пробив надежный щит,  
 Копье безжалостно торчит!<sup>1</sup>

Осудим? Вряд ли. Но не потому, что мораль не распространяется на искусство, как считают Кроче и Маритен, а потому, что мораль распространяется на наше восприятие искусства: осуждение в данном случае отдает худшей безнравственностью — ханжесством.

Искусство может отражать эстетические свойства аморального поведения, отвлекаясь от всех других сторон жизни. Это уголек, выхваченный из костра: им можно поджечь лес, а можно увидеть красоту его зловещего свечения.

Требовать от художника не затрагивать подобные темы — бессмысленно: человек, одержимый поиском совершенства, не обратит на это требование никакого внимания — и будет прав. Совершенство присуще не только морально положительному, а искусство, пока оно остаётся искусством, интересуется лишь совершенством. Но цель изображения аморализма должна быть эстетической.

Все тот же неустрашимый Джулио из «Разговора шестерых», в числе прочего, был способен эстетически восхититься успехами сыщиков, преследующих радикалов (так же, как народным восстанием). Отдадим должное проницательности П. Л. Лаврова (уж ему-то была знакома политическая полиция!) — он понял, что такое эстетический взгляд на мир. Литературного критика А. Г. Горнфельда, подробно разбиравшего работу П. Л. Лаврова, этот взгляд возмутил: человек, способный на такое, пишет он, эстетически отнесется и к пуле, убившей его ребенка. Я скажу так: тот, кто не способен на это, тот не художник.

(Думаю, это имел в виду А. С. Пушкин (1799-1837), отметивший слова П. А. Вяземского (1792-1880) «обязанность... писателя есть согреть любовью к добродетели и воспалить ненавистью к пороку» следующим комментарием на полях: «Ничуть. Поэзия выше нравственности — или по

<sup>1</sup> Привожу тот перевод, который считаю лучшим. Цит. по: *Фейхтвангер Я.* Испанская баллада. М., 1993. С. 298.

крайней мере совсем иное депо... какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона»<sup>1</sup>.

Почти то же читаем у Камиля Сен-Санса (1836-1921): «„Законы морали управляют искусством" — сказал Шуман. Это очень красиво, но это неверно. В морали намерение может оправдать многое, в искусстве самые лучшие намерения хороши только, чтобы мостить ими ад: произведение искусства либо удалось, либо нет; остальное не имеет никакого значения.. »<sup>2</sup>)

«Без порнографической цели нет порнографического произведения, — отмечал В. Ф. Ходасевич. — Мы не вправе называть произведение порнографическим, если не установим, что цель его — возбуждение инстинкта, а способ достижения этой цели — описательство и документация... Все сюжеты дозволены... есть лишь дурные цели и дурные приемы»<sup>3</sup>.

«Цивилизованное человечество всегда требовало облечения танцевальных движений в приличные для общества формы, — писал Игорь Моисеев. — А вот в так называемых современных танцах это элементарное требование погр件но. Казалось бы, здесь мужчина и женщина танцуют врозь, но их недвусмысленные телодвижения заставляют отводить глаза. Во всяком случае, нормального человека не может не коробить откровенная, наглая физиология подобных зрелищ... Суть не только в том, что это некрасивое зрелище. Каждый танец можно исполнять по-разному. Для меня вальс с сигаретой в зубах не намного лучше...»<sup>4</sup>

То же можно сказать об изображении любой аморальности — расизма, жестокости, предательства. В случае подмены цели автора ждет художественная неудача. Его книга, фильм, картина станет ложью, и никакие словесные или колористические красоты эту ложь не спрячут. «Никто не На! писал хороших стихов о том, что дети отвратительны, сумерки нелепы, а человек, скрестивший меч с тремя врагами, достоин презрения»<sup>5</sup>.

В качестве примера можно привести хотя бы «Парфюмера» П. Зюскинда (р. 1949). Не копаясь подробно в мерзости, наполняющей этот антироман, скажу лишь, что его основная мысль — любая активность преступна, потому что умерщвляет все вокруг. Познание, любовь, творчество преступны, потому что предполагают убийство (а затем потребление, вплоть до съедения) познаваемого и любимого, давая взамен мертвечину человеческих творений, подделку под жизнь. (Теоретически ту же всеобъемлющую ненависть выразил Адорно: «Искусство разделяет вину живого не только потому, что оно в силу своей дистанцированности оставляет в неприкосно-

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 550.

<sup>2</sup> Сен-Санс К. Из сборника «Портреты и воспоминания» // Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974. С. 266.

<sup>3</sup> Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 586.

<sup>4</sup> Моисеев И. О танце // Искусство нравственное и безнравственное. М., 1969. С. 235-237.

<sup>5</sup> Честертон Г. К. Три типа людей // Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 130.

венности собственную вину живого, но еще больше вследствие того, что оно режет по живому, чтобы помочь ему обрести язык, заговорить, после чего живое окончательно умолкает. В мифе о Прокрусте проливается некоторый свет на философскую праисторию искусства»<sup>1</sup>.)

Это не «моральность треугольника или аморальность квадрата» — это бесчеловечность, несовместимая с искусством. То же можно сказать о творчестве В. В. Набокова (1899-1977), в целом (кроме отдельных стихотворений), на мой взгляд, безнадежном с художественной точки зрения. Умение строить фразы — еще не умение создавать художественные образы. Оно не делает человека писателем.

Аморализм целого не исключает художественной ценности части (особенно в изобразительном искусстве) и наоборот — момент аморализма может быть частностью, которой в принципе можно пренебречь.

В этих случаях общая оценка произведения очень сложна. Не затрагивая классику, приведу пример из недавнего прошлого, из забытого, к нашему общему позору, октября 1993 года.

Эти люди с глазами крыс,  
 Если им отдают приказ,  
 Эти люди с глазами крыс  
 Безоружных — стреляют нас.  
 Мы стоим уже много дней,  
 Защищая честь и закон  
 Под сплошной полосой дождей,  
 Под дубиной твоей, ОМОН.  
 Много суток — кровавый смрад  
 На проспектах и в тьме больниц,  
 И медсестры отводят взгляд  
 От разрубленных наших лиц.  
 Но запомнил мой брат в крови:  
 Пусть и немощна наша плоть,  
 Много мужества и любви  
 Нам сегодня дает Господь.  
 Но запомнил убитый брат,  
 Как горит над Россией всей  
 Богородицы дивный Плат  
 В желтых листьях и в тьме дождей<sup>2</sup>.

Две последние строфы с их явным национализмом и религиозным кликушеством резко снижают художественную ценность стихотворения, первые строфы которого я не побоюсь назвать гениальными.

<sup>1</sup> Адорно Т. В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 212.

<sup>2</sup> Егорова И. Но запомнил убитый брат... // Мы и время. 1993. №48 (87). Спецвыпуск «Россия, кровью умытая».

Ту же ситуацию мы наблюдаем и в живописи. Картина Арнольда Бёклина (1827-1901) «Переход гуннов» ничего не говорит о сущности войн Аттилы, о его жестокости, о бесчисленных несчастьях людей, оказавшихся его современниками. Она отвлекается от всего, кроме совершенного изображения движущейся массы воинов в пустынных горах. Но в ней нет оправдания Аттилы. А вот картина Петера Пауля Рубенса (1577-1640) «Апофеоз Игнатия Лойолы» прямо требует от нас восхищения деяниями основателя ордена иезуитов и ненависти к врагам католичества, что, на мой взгляд, ставит ее — как целое — вне искусства.

Речь шла об общечеловеческой морали, которая существует через *классовые, относительно*, то есть *более или менее*, общечеловеческие морали; в этом заключается диалектика классового и общечеловеческого (а не «условного» и «безусловного»).

«Если представления о морали и приличиях при переходе от одного века к другому изменились и порочные нравы описываются без надлежащего порицания, то это следует признать искажающим данное поэтическое произведение и делающим его подлинно безобразным... И какое бы снисхождение мы ни оказывали предрассудкам автора, мы не можем заставить себя проникнуться его чувствами или испытывать привязанность к персонажам, которых мы явно считаем отрицательными»<sup>1</sup>.

Этическое внутри художественного — не бессонный Аргус. Скорее его можно сравнить со спящей собакой из английской поговорки — той, которую нельзя будить. Оно дремлет, пока изображение безнравственного не перейдет в оправдание безнравственности и, проснувшись на этой неуловимой черте, уничтожит эстетическое значение произведения искусства. Искусства, о котором говорится в мифе об Орфее; дело Прокруста и Герострата заслуживает иного названия.

Так же обстоит дело с морализаторством. Нарушение меры убивает: «Порок всяческих нравоучительных и дидактических произведений... не в том, что они „излишне“ содержательны, а в их бессодержательности: они обучают тому, что и без них известно... Для них характерен механический „прокат“ художественных средств для выражения нехудожественного содержания»<sup>2</sup>.

#### Искусство и художник: границы самовыражения

Искусство создают люди, и люди, как известно, безупречные. Значит ли это, что художник стоит вне морали? Или что художник и человек лишь случайно соединены в одном теле? Или, как полагал Платон, искусством можно позволить заниматься лишь морально безупречным людям? Талант всегда нравственен или всегда безнравственен? Не входя в подробности всего, что сказал по этому поводу Оскар Уайльд или что о художнике

<sup>1</sup> Юм Д. О норме вкуса. С. 640.

<sup>2</sup> Молчанова А. С. На вкус, на цвет... С. 78.

думают обыватели (это, в общем, одно и то же), замечу, что проблема действительно существует и нерешаема для метафизического мышления.

Есть ли он вообще — ав тор?

«Нет особых миггов, когда поэт становится поэтом, — утверждал Брюсов, — он или всегда поэт, или никогда»<sup>1</sup>. Но с этим трудно согласиться, дилемма «или-или» всегда коварна.

«Великие танцоры, — замечает Томас Стернз Элиот (1888-1965), — существуют только во время представлений... это живое пламя, которое появляется из ниоткуда и исчезает в никуда»<sup>2</sup>. И ведь то же можно утверждать о любом искусстве; человек меняется, и в процессе творчества, и окончив его; мог ли, допустим, Гете в какой-то миг своей жизни сказать: «Человек, которым я сейчас являюсь, написал „Фауста“»? И где тогда он — тот, кто написал «Фауста» от первой до последней строки? Тот, кто «всегда поэт»?

«Поэт является своего рода медиумом — только медиумом, а вовсе не личностью... Поэзия... не выражение индивидуальности, а бегство от индивидуальности, — развивает ю же тему Элиот в другой работе. — Эмоция искусства всличностна»<sup>3</sup>. Поэт — не более, чем катализатор неведомого ему процесса, не затронутый этим процессом. «Поэт, — пишет Джон Ките (1795-1821), — самое непозитическое из всех созданий, ибо он лишен своего лица... Стыдно признаться, но ни одно мое слово не может быть принято на веру как выражение моего собственного „я“». Да и как иначе, веда у меня нет собственного „я“»<sup>4</sup>.

Значит, тот, кто написал «Фауста» — не человек Гёте.

На этом основании Карл Густав Юнг (1875-1961) категорически заявил: «творец... объективен, существенен, сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек... искусство прирождено художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием. То, что в первую очередь оказывается в нем субъектом воли, сеть не он как индивид, но его произведение... не Гёте делает „Фауста“, а некий психический компонент „Фауст“ делает Гёте»<sup>5</sup>. В этом случае придется признать, что жизнь человека не имеет *никакого* отношения к творчеству автора. Неважно, когда, где и как жил Гёте.

Если мы последуем за Элиотом, *отрицая* непрерывное существование автора, мы вынуждены будем отделить автора от человека и придем пря-

<sup>1</sup> Брюсов В. Я. Священная жертва // Сочинения в 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 93.

<sup>2</sup> Суэта сует. Пятьсот<sup>1</sup> лет английского афоризма. М., 1996. С. 303.

<sup>3</sup> Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы ХСХ-ХХ вв. С. 174-176.

<sup>4</sup> Ките Док.: Письмо Р. Вудхаусу от 17.10.1818 // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 358.

<sup>5</sup> Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли ХХ века. М., 1979. Вып. 1. С. 192 194.

миком к Кратилу, который, как известно, утверждал, что в реку нельзя войти даже один раз и вообще ни одну вещь нельзя назвать — настолько все изменчиво.

Если мы последуем за Юнгом, *утверждая* непрерывное существование автора, мы снова вынуждены будем отделить автора от человека и увидим, как сходятся крайности: мы придем к Плотину, к отрицанию человеческого авторства (не Фидий творил Зевса, а Зевс творил себя; не человек, а вечная идея — автор):

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!  
 Вечно носились они над землею, незримые оку.  
 Нет, то не Фидий воздвиг олимпийского славного Зевса!..  
 Нет, то не Гёте великого Фауста создал, который,  
 В древнегерманской одежде, но в правде глубокой, вселенской,  
 С образом сходен предвечным своим от слова до слова.  
 Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный,  
 Брал из себя этот ряд раздирающих сердце аккордов,  
 Плач неутешной души над погибшей великою мыслью,  
 Рушеньё светлых миров в безнадежную бездну хаоса?  
 Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве...<sup>1</sup>

Сближение Юнга с Плотиним правомерно. Так же неверно, как в религиозной философии, но гораздо грязнее, вопрос решается в психоанализе: творчеством занимается не человек, а либидо, эрос, танатос, архетип и т. д. лишние сущности, недорезанные «бритвой Оккама». Подсознание все-таки, потому что оно скверно.

Упражнения психоаналитиков («Бодлер, по сути дела говорит о двух началах, управляющих нашим существованием — эросе и танатосе. Эрос (любовь) побуждает нас воспринимать жизнь как дар, который нужно прожить и пережить, идя навстречу миру, тогда как танатос (смерть) требует от нас не столько проживания, сколько изживания жизни ради возврата в своего рода Эдем целостности, где нет и намёка на конфликты, где в принципе отсутствуют противоречия...»<sup>2</sup>) больше всего напоминают упражнения схоластов: мак усыпляет, потому что обладает усыпляющей способностью; танатос убивает, потому что обладает убивающей способностью.

Подсознание стало тем «убежищем незнания» (Спиноза), поставляющим любые желаемые ответы, каким прежде была воля бога. К примеру, В. Ф. Перверзев (1882-1968) полагал: «вдохновение есть голос класса, звучащий через сферу подсознания...»<sup>3</sup> Ничуть не хуже «крика инстинктов».

<sup>1</sup> Толстой Л. К. Сочинения в 2 т. Т. 1. С. 76. Прекрасный пример поэтизации ложной мысли.

<sup>2</sup> Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер III. Цветы зла. М., 1993. С. 15.

<sup>3</sup> Перверзев В. Ф. О теории социального заказа // Критика 1917-1932 гг. С. 186.

Если автор не индивидуален, то логично предположить, что нет и его произведения как чего-то индивидуального, отдельного от других произведений. И это положение в конце концов было сформулировано. Напомню известную работу Р. Барта «Смерть автора»: вечность Текста, который люди (не авторы, а «скрипторы», переписчики) вечно переписывают, создавая не литературу, а «письмо». «Скриптор... несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности»<sup>1</sup>.

Простой же констатации «есть автор и есть человек» мало. Р. Ингарден отделяет (1) автора как человека, «известного нам по другим источникам», от (2) автора как «субъекта, *представленного* в самом произведении» и (3) автора как «*создающего субъекта*», который «*обозначается самим произведением*»<sup>2</sup>, не объясняя, как они друг с другом соотносятся. Не стоит, пишет он, смешивать их, «накапливая сведения и нагромождая житейские сплетни» о (1) для того, чтобы понять (3). Однако проблема не в сплетнях, а в жизни автора как человека и творчестве автора как художника. (3) невозможен без (1).

Как всегда, помочь может только диалектика. Художник и человек (или труд и человек, как у Юнга) — *и одно, и не одно и то же*. Художник не существует помимо человека, но не исчерпывает человека. Можно сказать, что и не сводится к фактам биографии: автор «Фауста» прожил *ту и не ту* жизнь, что человек Гёте.

«С одной стороны, произведение говорит о его создателе, с другой же — оно очень подчеркнуто умалчивает о нем; оно раскрывает и в то же время прячет его». Автор, по словам Н. Гартмана, всегда «говорит от имени духа искусства в целом», ибо «никто не творит, черпая силы только из глубин своего собственного „я“, веда не существует же он изолированно от всего остального мира»<sup>3</sup>.

«Миру никогда не понять, что человек — это коллекция, а не отдельный экспонат»<sup>4</sup>.

Художник существует через человека, или, говоря словами Веселовского, «художник воспитывается на почве человека; через его среду он знакомится с миром внешним и практическое знание возводит к поэтическому апофеозу. Разумеется, на этом знании останутся следы личного начала, которое их выработало; понятно, что таким путем много светлого пройдет об руку с темным; поэзия равно овладевает тем и другим и не перестает быть поэзией...». Здесь я прервал цитату, потому что дальнейшее развитие этой мысли Весе-

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 389.

<sup>2</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. С. 108-109.

<sup>3</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 370.

<sup>4</sup> Докером Дж. К. Пол Келвер // Избранные произведения. СПб., 1993. С. 349.

ловским, на мой взгляд, ложно: «...если делается это без задней мысли. Искреннее отношение, чистая вера в состоянии зло поднять на степень поэзии. Дурной человек может быть хорошим поэтом, если не презирает себя»<sup>1</sup>.

Итак, «если не презирает себя», если искренне верит в то, что его пороки — не пороки, а добродетели. Эта точка зрения требует прежде всего последовательности как единственной добродетели и запрещает непоследовательность как порок. Дурной человек, почувствовав раскаяние, не сможет стать (перестанет быть?) хорошим поэтом.

Так ли? Конечно, художественный талант может сочетаться с теми или иными отрицательными чертами характера и даже прямым аморализмом. Вспомним, к примеру, коммерсанта, не брезгавшего даже работорговлей, придворного «контролера королевской трапезы», тайного агента короля — драматурга Пьера-Огюстена Карона де Бомарше (1732-1799); авантюриста и мошенника У. С. Портера — писателя О. Генри (1862-1910); эксцентричного до ненормальности нелюдима-математика Ч. Л. Доджсона — Льюиса Кэрролла (1832-1898); практичного и холодного помещика А. А. Шеншина — поэта Афанасия Фета; конформиста Горация, бросившего дело защиты республики и перебежавшего к Августу и т. д. и т. п. Вспомним, наконец, картины художника Адольфа Гитлера (1889-1945).

Но отсюда не следует, что искренний аморализм не вредит или помогает таланту; человек творит не благодаря, а вопреки, следуя чутью художника, ищущего в мире совершенство, а не наклонностям подлеца, ищущего выгоды, удовольствия, власти над людьми. Задача художника — воспринять жизненный опыт человека как материал для искусства, которое не сводится к самовыражению. Ведь «никто не творит, черпая силы только из глубин своего собственного **я**» (Н. Гартман). Мораль — не выдумка, не конвенция, а неизбежный плод существующих производственных отношений и в этом смысле объективна так же, как они. Исказить законы морали в искусстве так же неверно, как исказить законы природы.

Жизненный опыт негодяя, труса, лжеца, развратника, мещанина может быть использован в творчестве — но лишь если художник посмотрит на него извне, не стремясь оправдать. Как и в случае с искажением фактов, с реакционными идеями, с аморализмом персонажей — художественный результат достигнут, лишь если цель была эстетической. Отнюдь не искренняя вера в правоту зла, а совсем иное свойство — способность увидеть в этом зле эстетическое — дает возможность «зло поднять на степень поэзии». Если же дурной человек искренне верит в свою правоту, результатом будет неудача художника — тот самый фанатизм, о котором пророчливо предупредил Юм.

Поскольку художник отстраняется от своего порочного «я», как и от предрассудков своего класса, постольку он и является художником. Пока

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 385.

баланс складывается в пользу объективности, творчество возможно; перевес утверждения своего «я» губит искусство. Человек, который всех ничтожной среде детей ничтожных мира, не сможет долго откликаться на зов Аполлона.

Особенно это относится к литературе и театру, напрямую связанным с мыслью, где собственно техника играет подчиненную роль (наблюдения писателей: есть «свойство, в живописцах нередкое, в поэтах и прозаиках редчайшее: умение оценить даже то, что чуждо, ощущение цехового братства»<sup>1</sup>; «нам, поэтам, непонятно, как это вы, дорогие художники... решаетесь проводить целые годы в таком занятии, как копирование произведений ваших великих мастеров. Учителя, у которых вы учитесь, не допускают, говорите вы, чтобы вы до поры до времени переносили свои фантазии на холст; но будь мы, поэты, на вашем месте... едва узнав, что писать надобно волосным, а не деревянным концом кисти... тотчас заперлись тайком ночью, чтобы испытать себя в вымысле, этой игре блаженных»<sup>2</sup>).

Как сказал Уолт Уитмен (1819-1892): «В твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе самом. Если ты зол или пошл, это не укроется ни от кого. Если ты любишь, чтоб во время обеда за стулом у тебя стоял лакей, это скажется в твоих писаниях. Если ты брюзга или завистник или низменно смотришь на женщину, это скажется даже в твоих умолчаниях, даже в том, чего ты не напишешь»<sup>3</sup>. Искренняя гнусность тут ничему не поможет.

Однако личная моральная безупречность не избавляет человека, живущего в классовом обществе, от необходимости творить зло. Художник не исключение. Никуда не деться от проблемы взаимоотношения художника с другими людьми. Искусство требует жертв. От самого себя, от других — где предел, который нельзя переступить?

«Умри я, первое, что ты сделаешь, — со слезами, льющимися по лицу, начнешь моделировать какую-нибудь чертову скорбящую женщину или символ печали» — вспоминает героиня романа А. Кристи «*„Лощина“*» скульптор Генриетта Севернейк слова любимого человека.

«Внезапно горечь нахлынула на нее...

Я, думала она, — неполноценный человек. Я принадлежу не себе, а чему-то вне меня. Я не могу даже оплакать мертвого. Вместо этого я должна превратить свою скорбь в скульптуру из алебаstra»<sup>4</sup>.

О том же пишет Саша Чёрный:

<sup>1</sup> Давыдов Ю. В. Две связки писем. Повесть о Германе Лопатине. М., 1983. С. 284.

<sup>2</sup> Кнейст Г. фон. Письмо молодой поэтессе молодому художнику // Избранное. М., 1977. С. 511.

<sup>3</sup> Цит. по: Вересаев В. В. Что нужно для того, чтобы быть писателем? С. 58.

<sup>4</sup> Кристи Л. «Лощина» // Полное собрание детективных произведений. М., 1997. Т. 22. С. 266. А. Кристи часто поднимала в своих произведениях тему психологии художника: «Хлеб исполина» («Вторая жизнь»), «Пять поросят».

У поэта умерла жена...  
 Он ее любил сильнее гонорара!  
 Скорбь его была безумна и страшна —  
 Но поэт не умер от удара.  
 После похорон пришел домой — до дна  
 Весь охвачен новым впечатленьем —  
 И спеша родил стихотворенье:  
 «У поэта умерла жена»<sup>1</sup>.

«Никакая человеческая привязанность, никакая сила на земле не способна была совлечь его с того пути, который он для себя избрал и по которому, словно одержимый, он будет идти до своего горького конца»<sup>2</sup>.

Свидетельство писателя: «Художник и „другие люди“ стремятся к разным целям: цель художника — творчество, цель других людей — непосредственное действие... Эгоизм писателя безграничен; так и должно быть — ведь он по природе — солипсист, и мир существует лишь для того, чтобы служить объектом его творчества. Писатель не весь целиком участвует в жизни и общечеловеческие чувства испытывает не всем своим существом, потому что он при любых обстоятельствах не только актер, но и наблюдатель... Жить с художником несладко. Он может быть вполне искренен в своем чувстве, и все же в нем сидит кто-то другой, кто нет-нет да и высмеет это чувство. Он ненадежен»<sup>3</sup>.

...И литературоведа: «В глубине своего существа поэт оставался „тверд, спокоен и угрюм“. Он признавался в любви многим, но в действительности, как правильно указала княгиня Н. М. Волконская, любил по-настоящему только свою музу»<sup>4</sup>.

...И Карла Маркса: «Писатель отнюдь не смотрит на свою работу как на *средство*. Она — *самоцель*, она в такой мере не является средством... что писатель приносит в жертву *ее* существованию, когда это нужно, *свое* личное существование. Подобно религиозному проповеднику, — хотя и в другом смысле, — и он также следует принципу: „повиноваться больше богу, чем людям“, — людям, к числу которых относится и он сам со своими человеческими потребностями и желаниями»<sup>5</sup>.

Художник следует своей линии — поиску красоты; другие люди — своим. Конфликт неизбежен. Приходится жертвовать во имя искусства своими частными интересами — и, что еще хуже, интересами своих близких. Фатально ли это противостояние?

<sup>1</sup> Саша Чёрный. Стихотворения. М., 1991. С. 76.

<sup>2</sup> Кронин А. Памятник крестоносцу. М., 1993. С. 361.

<sup>3</sup> Мозм У. С. Подводя итоги. С. 399.

<sup>4</sup> Губер П. Дон-Жуанский список Пушкина. Репринтное воспроизведение издания 1923 года. С. 287.

<sup>5</sup> Маркс К. Дебаты о свободе печати // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 1. С. 76.

Часто отвечают «да» и упрекают несогласных в чрезмерном оптимизме. «Тема *саморазрушительности таланта* (выделено мной. — Г. З.) в фильме сведена на нет... История Лужина превращена в сюжет о том, как отдельные злодеи при пассивном участии общественной среды заедают выдающегося, но слишком нервного шахматиста. Аналогично в свое время была трактована жизненная катастрофа Моцарта в авторитетном, однако насквозь китчевом фильме Милоша Формана»<sup>1</sup>.

На мой взгляд, проблема не в искусстве как таковом, а в обществе, в котором живет художник. Там, где интересы людей антагонистичны, для достижения цели надо перешагивать через кого-то — как минимум, через себя, а там, невольно или вольно, и через других. Но виновато не искусство само по себе, так же как не наука и техника виновны в том, что служат интересам меньшинства. Виновен общественный строй, разобщающий людей.

Пока мы живем в классовом обществе, конфликт художника и среды, в котором обе стороны правы и обе виноваты, неизбежен. Пределом же, который для художника — как для любого человека — запрещен, является сознательно совершенный аморальный поступок, пусть он даже искренне мотивирован служением искусству. Конечно, Микеланджело не распинал человека, чтобы написать распятие, но соверши он такое, он был бы виновен, как любой убийца. Так осужден автором персонаж повести Б. А. Лавренёва «Гравюра на дереве» художник Шамурип считая, что «все позволено для искусства», он сознательно стремился погубить счастье дочери, с которой писал образ страдающего и оскорбленного человечества, воплотившийся для него в Настеньке — обреченной героине «Белых ночей». Для того, чтобы видеть горе на лице девушки, он разлучает ее с возлюбленным, толкнув того на нарушение закона. Думал — на время работы над гравюрой, но оказалось — навсегда: расплатой стала гибель молодых людей и безумие художника.

Подобный случай стал и сюжетом романа А. Кристи «Пять поросят»: художник Эммиас Крейл, стремясь окончить портрет, поддерживает в девушке иллюзорную уверенность, что ради нее оставит семью; она, узнав о его истинных намерениях, отравляет Крейла, и портрет он дописывает, умирая от действия яда. Потомкам остается своего рода апофеоз отчуждения искусства от морали: портрет мстительницы и убийцы, написанный предателем и жертвой. Но я бы не назвал это явление саморазрушительностью таланта, по крайней мере — свойством таланта разрушать любую жизнь. Это саморазрушительность таланта в классовом обществе, их несовместимость.

Талант по своей сути созидателен, и нелепо сетовать на потребность выразить свою скорбь в произведении искусства. Напротив, люди, лишённые

<sup>1</sup> Сальникова Е. Защита Лужина от Набокова // Независимая газета. 2001. 10 августа.

этой возможности, вправе позавидовать творцу. «Жизнь для писателя — трагедия, и в процессе творчества он переживает катарсис... Все свои грехи и безумства, несчастья, выпавшие на его долю, любовь без ответа, физические недостатки, болезни, нужду, разбитые надежды, горести, унижения — все это он властен обратить в материал и преодолеть, написав об этом... Все недоброе, что с ним может случиться, он может изжить, переплавив в строфу, в песню или в повесть.

Из всех людей только художнику дана свобода»<sup>1</sup>.

Теперь можно дать ответ на вопрос: что значит *изучать произведение искусства*? Две крайности, подстерегающие искусствоведение — полная изоляция произведения искусства от мира и полное растворение его в мире. В первом случае познание может быть лишь интуитивным или вообще невозможно («Прекрасное — это экстаз: оно так же просто, как голод. О нем, в сущности, ничего не расскажешь. Оно — как аромат розы: его можно понюхать, и все... Все, что может сказать критик по поводу... картины — это посоветовать вам пойти и на нее посмотреть. Все остальное, что он скажет, будет или историей, или биографией, или чем-нибудь еще»<sup>2</sup>); во втором — научное познание возможно, но это не познание искусства, а как раз познание «истории или биографии, или чего-нибудь еще» («исследование по истории искусства... принуждено проследивать связь, которая существует между проблемами хозяйственной и общественной жизни и проблемами искусства»<sup>3</sup>; «эстетика должна стать социологическим исследованием»<sup>4</sup>). В обоих случаях произведение искусства рациональным путем непознаваемо. Полагаю, что его познание включает в себя и социологический, и философский, и биографический, и формально-технический аспекты — все это помогает понять именно произведение искусства, а не что-то иное. Но оно — «малый универсум», по словам Шеллинга — неисчерпаемо, как любой фрагмент мира (большого «Универсума») — неисчерпаемо, а не непознаваемо. «Анализ творчества не сводится к „эстетическому восторгу“, он должен подняться над ним...»<sup>5</sup>

## Антиискусство

Пока что речь шла о искусстве, целью которого является создание прекрасного через воспроизведение совершенства мира, и о неудачах на этом пути. Но последние сто лет задали эстетике совершенно новую задачу: объединяет ли понятие «искусство» «Илиаду» и «дыр бул шир», «Фауста»

<sup>1</sup> Мозм У. С. Подводя итоги. С. 374.

<sup>2</sup> Мозм У. С. Пирог и пиво // Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. М., 1991. С. 267.

<sup>3</sup> Гаузенштейн В. Искусство и общество. М., 1923. С. 7.

<sup>4</sup> Лало Ш. Введение в эстетику. М., 1915. С. 119.

<sup>5</sup> Одуев С. Ф. Тропами Заратустры. М., 1971. С. 16.

и «Парфюмера», «Полет валькирий» Вагнера и «Вертолетный квартет» К. Х. Штокхаузена (1928-2007), «Сикстинскую Мадонну» и «Черный квадрат»? Одним ли делом были заняты Микеланджело и некто Марсель Дюшан (1887-1968), поместивший на выставку купленный писсуар в качестве экспоната под названием «Фонтан»? Или, если, следуя Т. Адорно, вспомнить мифы — одним ли делом были заняты Орфей и Прокруст?

Многие философы и даже искусствоведы ответят: да. А я отвечу: нет. Мы имеем здесь дело с деятельностью, противоположной искусству, деятельностью, направленной на создание безобразного — *антиискусством*. Именно так и следует его называть, не поддаваясь приманкам самоназваний «авангард», «модернизм», «постмодернизм», «неклассическое искусство», «современное искусство» и т. д. Это антипод, а не разновидность искусства. К его появлению привело систематическое нарушение эстетических норм в искусстве, вызванное в основном сугубо экономическими причинами — вторжением рынка в чуждую ему сферу творчества.

Еще в 1899 году И. Е. Репин (1844-1930) поставил диагноз: «Биржевая цена — вот чем теперь определяются достоинства художественного произведения. Картинные торговцы должны заменить профессоров: им известны потребности и вкусы покупателей. Они создают славу художникам... Пресса, великая сила, тоже в их руках...

Возбудить ажиотаж к картинке и нажать состояние — вот тайна современного успеха художественного произведения»<sup>1</sup>.

Удивительно современно звучат слова Репина о том, что в наши дни называется «раскруткой» знаменитостей: «Без гения, без божка, конечно, им нельзя обойтись» — умер один божок (П. де Шаван), на его место назначается другой (Э. Дега).

Коммерциализация искусства, однако, завела дальше, чем мог предвидеть Репин — к *замене прекрасного как объекта торговли безобразным*. Кто сейчас кинет камень в Пюви де Шавана и Дега, когда на рынке котируются Малевич и Пикассо, манекены и консервные банки, люди, измазанные краской и даже не измазанные, а просто голые (в собачьем ошейнике или без него), когда художественным произведением считается даже акт публичного скотоложества.

Человек отличается от животного, по словам Маркса, тем, что может творить по любой мерке, в том числе — по мерке красоты. Но так же — и по мерке безобразного.

*Создание безобразного, как и создание прекрасного, не может быть произвольным. Оно также должно подчиняться определенным законам.* Нормальная логика нормальна потому, что отражает логику мира. Нарушить ее — не значит стать свободнее. Тем не менее иные «победители разума» говорят: «Ты еще, может, заявишь мне: „кто сказал ‘А’», должен ска-

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. С. 677.

зять ‘Б’“! А я еще раз скажу „А“ или возьму и прямо упраздненную ижицу вытащу за уши! Мне-то что!»<sup>1</sup> Здесь мы видим, как отрицание здоровой логики становится утверждением больной: сказав «А», не сказать «Б». И как любая болезнь, антикультура может существовать, лишь паразитируя на здоровье, нарушая культурные нормы. Без них она — ничто. Поэтому и носители русского анти-языка, интернетовского сленга, обречены писать «превед» и, как саркастически замечает журналист, написав «привет», вынуждены исправлять «ошибку»<sup>2</sup>. Это можно назвать логикой антикультуры.

И антиискусство развивается по собственным правилам, сознательно нарушая меру отражения и творчества в сторону отрицания либо субъективности, либо объективности.

(Возможности того и другого заложены в самой сути искусства: *недостаток мастерства* приводит к тому, что автора несет стихия материала, подчинившая себе его волю — как писал Эжен Делакруа (1798-1863): «манера, штрих увлекают художника помимо воли»<sup>3</sup>, так же стихотворца увлекает стихия языка — «бессознательно творящий поэт берет слова и образы, не осмыслив их коренного, первоначального значения, и в большинстве случаев употребляет их в качестве расхожих терминов, условно обозначающих мысль, но не символизирующих ее»<sup>4</sup>; с другой стороны — волю автора может подавить *избыток воображения*, особенно нездорового. Но возможность перешла в действительность благодаря внешней силе — силе рынка.)

В первом случае логика развития идет от прямого копирования действительности («фотореализм» в живописи, непрерывная съемка без монтажа в кино, принципиально исключают человеческую субъективность при отражении внешнего мира) к такому жанру антиискусства, как инсталляция (включая видео- и даже звуковые инсталляции), наконец — произведением искусства объявляется действительность, не тронутая человеком. (Поскольку история не совпадает с логикой, исторически первым направлением антиискусства был дадаизм, сразу достигший максимума — уничтожения искусства путем сведения его к «материальному объекту, предметам быта или явлениям природы»<sup>5</sup>.)

Во втором случае — отрицании отражения и абсолютизации субъективности — сначала создаются незабвенные «дыр буп шир», «Черный квадрат» и нотный текст (не скажу — музыка), который можно (не скажу — нужно) играть, чередуя части в любом порядке (создан, например, Пьером Булезом), затем — книги с пустыми страницами, нев звучащий рояль («4,33 ми-

<sup>1</sup> Эренбург И. Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 153.

<sup>2</sup> Метелица К. Превед родне // Независимая газета. 2006. 14 апреля.

<sup>3</sup> Дневник Делакруа. Т. 1. М., 1961. С. 411.

<sup>4</sup> Садовской Б. А. Лебединые клики. М., 1990. С. 374.

<sup>5</sup> Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества. С. 129.

нуты тишины» Д. Кейджа) и нетронутые холсты (гипотетически можно представить пустую сцену молчащего певца, чистую киноплёнку), и, как апофеоз — творческоте функции делегируются животным (еще основатель абстракционизма Кандинский, зажмурившись, кидал краску на полотно; заменим Кандинского на павиана — что изменится?)

В 1960-е это было сенсацией: «То расстояние, которое человеческая культура в величайшем творческом напряжении прошла от питекантропа до Фауста, преодолевается абстракционистами в обратном направлении с бездумной легкостью. Западная пресса уже не в состоянии отличить „художества“ Дебюффе и Поллока от продуктов „творческой“ деятельности обезьян. Не так давно английский журнал „Studio“ поместил статью „Живопись шимпанзе“, в которой рассказывается о том, что в мире есть уже 32 обезьяны, занимающиеся „живописью“, похожей на подражание ташизму и абстрактному экспрессионизму»<sup>1</sup>.

Как классичны были 1960-е годы: всего-то 32 обезьяны-художника! Теперь не то. В Москве в 2004 году проходит выставка «Animalstar» (обратите внимание на название!). «Обезьяны, слоны и свиньи пользуются для выражения своих чувств разными средствами — мелками, гуашью, масляной краской, карандашами, фруктовым соком или кашей, оставленной после завтрака... Свинья Лера рисует рылом, окуная его в акварель или гуашь, и при этом хрюкает от удовольствия... Самые спокойные художники — гигантские улитки. Они могут часами ползать по листу белой бумаги, не подозревая, что их снизу намазали краской»<sup>2</sup>.

Какими бы умильными пошлостями вроде «лучше понять наших соседей по планете» ни мотивировалась организация подобных выставок, их двигатель — стремление к прибыли. Свиней будут считать художниками, пока есть богатые снобы, покупающие их продукцию.

В других видах антиискусства — та же тенденция. «Совсем недавно весь мир обошла весть о появлении певицы, которая приводит в восхищение многомиллионные массы слушателей, превращающихся в ее ревностных поклонников. Эта чудо певческого искусства не принадлежит к роду человеческому. Она — самка павиана. Таким образом, прямой путь ведет от цивилизации к дикости, а от последней — в животное состояние и даже хуже. Поп-музыка не просто разнуздывает животные инстинкты. Она превращает людей в скопление индивидов, обуянных страстью разрушения. Это даже не животное состояние, а патологическое»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Можнягин С.* Лнтиэстети ческая сущность абстракционизма // Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. М., 1968. С. 75.

<sup>2</sup> *Лескова Н.* Со свиным рылом в художники. Впервые в России представлена коллекция картин, написанных животными // Независимая газета. 2004. 14 апреля.

<sup>3</sup> *Семёнов Ю. И.* Философия истории. С. 531.

Пока свиньи рисуют, а обезьяны поют, люди творят иначе. Пермь, 2008 год, открытие выставки «Русское бедное» («арт-объекты изготовлены из ящиков, картона, резины, угля, кафельной плитки и даже хозяйственного мыла»): «По просьбе режиссера К. Серебренникова композитор Г. Дорохов написал музыкальное произведение, посвященное вернисажу... Музыканты в противогазах в такт взмахам дирижера молотили деревянными молотками по батареям, мусорным бакам, ящикам и железным листам. Альтернативный вокал Н. Пшеничниковой, обернутой в афишу „Русское бедное“, выразался в пронзительных криках и хрюканье»<sup>1</sup>.

Обе кривые дорожки — отрицание мира и отрицание человека — сходятся в той точке, где нет ни человека, ни объективного мира, где исчезает *восприятие мира человеком*, бывшее основой искусства, где свиньи рисуют недоодеванной кашей, а люди то хрюкают, то объявляют горящий Манеж «гигантской тотальной инсталляцией» («горящая институция — это по меньшей мере концептуально»), так что, как в оруэлловском кошмаре, невозможно разобрать, чем они друг от друга отличаются. К несчастью, эта точка — современная культура. «Горящий Манеж можно интерпретировать как символ протеста против привилегированного права музеев и галерей выставлять искусство. Огромный, в семь тысяч квадратных метров, манифест футуризма...»<sup>2</sup>

«Натуралист „похоже“ изображает *непонятый им мир*, формалист „непохоже“<sup>11</sup> изображает его же. В обоих случаях мы видим мертвое, только смерть подбиралась с разных сторон»<sup>3</sup>.

«Режиссер, оставшийся без жизненного материала, или жизненный материал, оставшийся без режиссера, — перед нами две стороны одной медали»<sup>4</sup>, было замечено еще в 1970-е годы.

«Все эти дикости современного стиля — неизбежное выражение однажды принятой точки зрения, согласно которой задача художественного творчества не заключается больше в изображении мира»<sup>5</sup>.

Теоретическим обоснованием дикостей, разумеется, является субъективный идеализм, буйствующий в «неклассической философии» последние полтора века и достигающий дна в постмодернизме. «Знак в концепции Дерриды не замещает вещь, но предшествует ей. Он произволен и немотивирован... Означаемого как материальной вещи в этом смысле вообще не существует... Означающее может отсылать лишь к другому означающему»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Семёнова Е. Русское бедное — русскому вечному // Независимая газета. 2008. 3 октября.

<sup>1</sup> Голуб П. В Манеже был выставлен пожар. С художественной точки зрения это была идеальная инсталляция // Там же. 2004. 16 марта.

<sup>3</sup> Михайлова А. А. О художественной условности. М., 1970. С. 249.

<sup>4</sup> Шестаков Д. П. Не поспешишь — людей насмешишь // Современное западное искусство. М., 1972. С. 197.

<sup>5</sup> Лифшиц М. А. Модернизм как явление буржуазной идеологии. С. 448.

<sup>6</sup> Маньковская И. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 24.

Неслучайно, что черт, явившийся помраченному сознанию Адриана Левскюна, чтобы направить талант композитора в русло антигуманизма, первым делом стремится привить ему субъективный идеализм: «Твое, друг мой, почтительное отношение к объективному, к так называемой правде... это, право же, мещанская тенденция, которую нужно преодолеть. Ты меня видишь, — стало быть, я для тебя существую». Кредо черта: «Я против творений как таковых» и ненавижу «только беспощадную критику»<sup>1</sup> — словно взято из постмодернистских текстов.

*Чем меньше в искусстве отражения мира, тем меньше и творчества.* Непризнание мимесиса прекрасно уживается с оправданием эпигонства. Крайности сходятся: культ нового — и творческое бессилие; отказ от традиции — и заимствование чужого. Давно известная в истории искусства ситуация упадка, когда «те или иные образные решения старых мастеров воспринимаются не изнутри, не через поиски лежащей в их основе реальной закономерности, а извне, как готовый результат... род схемы уже заранее известного, сделанной как бы по памяти и потому существующей лишь в самых общих очертаниях, не содержащих в себе никакого индивидуального открытия. ...»<sup>2</sup>

«В борьбе против „королевского”<sup>11</sup> высокомерия архитекторов-угопистов легко дойти до такого умаления творческой воли, когда всякий поиск, всякой открытие покажутся лишними. „Право па архитектурные новшества — это омерзительно”, - скажет французский архитектор-постмодернист М. Кюло»<sup>3</sup>.

«В XIX веке композиторы могли утверждать: „Музыку создает народ, а мы ее лишь аранжируем”. I} начале XXI века им остается только констатировать: „Музыка уже создана другими, а мы ее лишь перерабатываем»<sup>4</sup>.

«Готовым результатом» классиков невозможно вечно любоваться — его начинают ломать. Переработка чужого при неспособности создать свое рано или поздно приводит к его уничтожению, пусть даже и называемому «постмодернистской деконструкцией». Тот, кто пишет картину, и тот, кто жжет ее — равно «художники».

*Я не преувеличиваю.* Репортаж с 10-й выставки «Арт Москва» (2006):

«Вот скульптура В. Стасюпика, где от памятника Ильичу осталась только рука с кепкой да ленинские ботинки из бронзы... Установка на шок приводит к тому, что многие мастера привычно паразитируют на советском тексте...»<sup>5</sup>

Подчеркну: не только советском. Будь дело в политическом психозе, как при нацизме или маккартизме, ситуация не была бы так безнадежна.

<sup>1</sup> Манн Т. Доктор Фаустус // Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. С. 316,313,307.

<sup>2</sup> Свидерская М. Я. Творчество Аннибале Карраччи как историко-художественная проблема // Искусство Запада. М., 1971. С. 122.

<sup>3</sup> Батракова С. П. Искусство и утопия. М., 1990. С. 256.

<sup>4</sup> Абаупин Д. Скрипка и немножко устало // Российская газета. 2005. 11 октября.

Королёв А. Ленин жил, Ленин все еще жив // Независимая газета. 2006. 24 мая.

Политики уходят. Но заказ на уничтожение мировой (а не только советской) культуры дан не отдельным фюрером, а духом времени.

Пример из (анти)литературы. В сборнике с несколько выходящим за пределы истины названием «Русские стихи. 1950-2000» среди прочего можно найти такое.

В. Павлова («Павлова Верка, сексуальная контрреволюционерка», р. 1963) — «Подражание Ахматовой»: «и слово х... (у автора полностью. — Г. З.) на стенке лифта перечитала восемь раз». Это все.

А. Ерёмченко (р. 1950): «Я пил с Мандельштамом на Курской дуге. Снаряды взрывались и мины. Он кружку железную жал в кулаке и плакал цветами Марины. И к нам Пастернак по окопу скользя, сказал, подползая на брюхе: „О кто тебя, поле, усеял тебя седыми майорами в брюках?<sup>41</sup>»<sup>1</sup> Это не все, еще дальше есть.

Есть что-то непередаваемо жуткое в том, что граждане Геростраты, ближайшее будущее которых — очередь в Пенсионный фонд, останутся в истории русской литературы тем, что почесали язык — нет, не о Демьяна Бедного или Степана Щипачева, чего, впрочем, тоже не стоило бы делать — а о тех, кто считался своим, пока надо было разрушить советскую культуру, а после разрушения разделил ее судьбу.

Продолжаю репортаж с 10-й выставки «Арт Москва». «Самым ярким воплощением фиаско тотального комикса стала работа Е. Мельдибекова „Гаттамелата в шкуре Чингисхана<sup>41</sup>. От коня и всадника на постаменте остались лишь четыре конские ноги с подковами. Таким вот бедным козликом выглядит на выставке наша эпоха...

Согласитесь, — утверждает автор статьи, — сегодня подрисовывать усы Моне Лизе в духе Марселя Дюшана слишком легко<sup>2</sup>. Внесу поправку: это всегда легко. Это знает любой пятиклассник. Трудно было убедить людей, что этот пятиклассник — такой же художник, как Леонардо.

Однако эта задача сегодня, увы, в значительной степени решена: эстетическое развитие людей принесено в жертву «разнообразию», «самореализации» и другим головам дракона по имени Рынок.

«Актуальное искусство превратилось в качественный, респектабельный, хорошо продаваемый продукт... Все эти „странные<sup>44</sup> вещи начали хорошо продаваться. На 10-й „Арт Москве<sup>44</sup> приблизительная сумма сделок составила 2 млн долл<sup>3</sup>.

Продажность антиискусства не отрицают даже его представители, попавшие в трудное положение: для того, чтобы их покупали, они должны выглядеть неконформистами, но быть конформистами. «Не все то, что продается, перестает быть радикальным искусством, — поучает режиссер

<sup>1</sup> Русские стихи. 1950-2000. Т. 2. М., 2010. С. 699,421.

<sup>2</sup> *Королёв А.* Ленин жил, Ленин все еще жив.

<sup>3</sup> *Барабаш Е.* Юбилейная «Арт Москва» // Независимая газета. 2006. 23 мая.

К. Серебрянников. — Просто на Западе устроено так, что и радикальное искусство неплохо продается. И что в этом плохого? У любого процесса должна быть своя экономика»<sup>1</sup>. Заявленная позиция, которую я бы определил как уголовную, не мешает ему произносить дежурные фразы о смелости, прямоте, потере своего «я» в результате компромиссов и т. д.

Разумеется, это не означает, что антихудожники всегда субъективно продажны. Отнюдь. Продажен может быть и талант (о чем как раз и говорил Репин); история знает немало примеров бескорыстного создания уродств (к примеру, Анри Руссо, ничего не заработавший тем, что «вытащил на поверхность дебри мещанской души»<sup>2</sup>). Откуда берутся люди, занятые антиискусством, пусть выясняют врачи; меня интересует другой вопрос: почему требуются такие люди.

Антиискусство в своих крайних проявлениях принципиально бессмысленно, поэтому и нуждается в манифестах, наводящих на непочтительные предположения о новом платье короля. «Дыр буи щир» может означать хоть мнение автора о законах Ньютона, хоть рассказ о несчастной любви. Малевич нарек своего уродца «живым царственным младенцем», но никто не мешает увидеть в нем мертвого вульгарного старика. Все кубы и квадраты, консервные банки и писсуары могут быть трактованы как символ пятого измерения, виды Нью-Йорка или автопортреты. Мы вольны вкладывать в них любое содержание пот ому что содержания нет. Творчество исчезло вместе с отражением; остались вещи, звуки, движения, занявшие неподобающее им место, прежде занятое искусством (те же черные квадратики на обоях были бы вполне уместны — но не в Третьяковской галерее). Иные авторы признают подмену с редким простодушием: американский искусствовед Л. Стейнберг пишет, что «Белая живопись с номерами» Раушенберга «представляет собой меандр линий и цифр, который невозможно истолковать как „нечто иное“; это рабочая поверхность, которая противится аллегорической интерпретации, противится смыслу как таковому... удостоверяет свою собственную непрозрачную поверхность»<sup>3</sup>.

Это регресс, движение в мир до искусства, и странное впечатление производят авторы, подходящие к антиискусству с мерками искусства и ищущие содержание там, где его нет и быть не может.

«В квадрате Малевича также существует эта символика борьбы светлого и темного, но его острые формы... несут в себе дисгармоническое ощущение тревоги. Здесь нет равновесия... „царственный младенец“<sup>14</sup>... это предвосхищение грядущих социальных, экономических, а может быть, и глобально космических катастроф» и т. д.

<sup>1</sup> Карась А. Серебрянников век// Российская газета. 2006. 19 октября.

<sup>2</sup> Лифшиц М. А., Рейнгардт Л. Я. Кризис безобразия. С. 194.

<sup>3</sup> Рыков А. В. Постмодернизм как радикальный консерватизм. С. 256.

А почему не так: «В квадрате Малевича также существует это спокойствие вещного мира, умиротворение сознания, вернувшегося к элементарным цветовым и геометрическим формам, радостное предощущение окончания борьбы... „царственный младенец"... приходящий на смену идейной нетерпимости... это равновесие света и тьмы, дающее нам надежду на грядущую социальную, экономическую, а может быть, и глобально космическую гармонию» и т. д.

Одна цитата взята мною из учебника Е. Г. Яковлева «Эстетика» (с. 158–159), другая — придумана по шаблону. Попробуйте догадаться, что написано всерьез, а что нет.

Еще пример, взятый у того же, некогда серьезного, но, увы, слишком гибкого автора: «По-иному обнаруживает пространство Марк Шагал... А может быть, пространство как таковое не отрицается, а предвосхищается художником? Может обнаруживается пространство, в котором живет человек, находящийся в космическом корабле... пространство, которое подчиняется не геометрии Евклида, а геометрии Лобачевского»<sup>1</sup> и т. п.

«А может быть» — это аргумент невежд, аргумент Емели на печи, который ничего толком не знает, поэтому готов принять любое мнение о чем угодно. Этот аргумент легко обернуть против самого Емели: а может быть, все наоборот? Может быть, Шагал не перерос земную геометрию, а не дорос до нее.

Наука предполагает иной подход. Прежде чем начать полемику, всегда следует спросить оппонента: фальсифицируемы ли его взгляды? То есть — возможны ли такие факты, наличие которых заставит его признать ошибочность его позиции? Если такие факты невозможны, полемика не имеет смысла: любые факты будут подогнаны под исходные догмы.

В данном случае сразу нужно спросить: бездарность существует? Если она отрицается, спор окончен. Тогда, конечно, есть «другое» пространство, «другое» время, альтернативный талант и все сорок бочек постмодернизма. Но тогда и не претендуйте на что-то большее, чем собственное мнение, и не пытайтесь оспаривать материализм.

Усердию иных искусствоведов позавидовали бы андерсеновские портные — особенно когда король гол в прямом смысле. Вот что пишется о видеоинсталляции эстонца Я. Тоомика «Отец и сын» (голый человек едет на роликовых коньках): «Это многозначное произведение — манифестация о возвращении к телесности и физическому присутствию. Художник превращает свое нагое тело в имперсональный ритуальный объект, наполняя его движения абстрактным смыслом, оставляющим свободу интерпретации — здесь и аллюзии буддистского круга жизни, но также и христианский подтекст неразрывности ипостасей отца и сына» (почему не свержения Зевсом Кроноса?)... о коллаже латыша Я. Митрsvицса «Персональная выставка»

<sup>1</sup> Яковлев Е. Г. Эстетика. С. 199–200.

(фотомонтаж головы автора с голым женским телом): «В картине выражено ироническое отношение современного человека к окружающему миру, брошен своего рода вызов мещанским предрасудкам и консерватизму»... о видео-инсталляции шведа Л. Нильсона «Оргия» (одни люди совокупаются, другие идут мимо, не замечая их): «Возможно, мы оказались в „воскресенье жизни“ (это выражение употребил Гегель, говоря о голландской жанровой живописи)... Нильсон сознательно обращается к нескольким художественным традициям. Мы находим здесь и отголоски исторической живописи, и ее трансформации в течении 19 века, по мере того, как в нее вливалась ежедневная банальность, впрочем, тоже сомнительная с моральной точки зрения. Парк, или аркадский пейзаж, всегда являлся сценой для сексуальных фантазий, желания и смерти... Обращения к историческим темам создают своего рода „искривление времени“, как говорит сам художник, а также „искривление пространства“. События предстают так, как если бы они были цитатами, взятыми из разных источников и собранными вместе. Прием фрагментации усиливает элемент присутствия. Может, это то, чего добивался А. Тарковский, когда говорил актерам массовки, что они должны всегда играть так, как если бы были главными героями, для того, чтобы пространство, являясь вместилищем действий и событий, превращалось в нечто ментальное, во внутреннее пространство разума и мысли. Еще одно обращение ведет нас к живописи барокко, где параллельные действия происходят внутри некоего единства...»<sup>1</sup> Похоже, вся мировая культура была прологом к появлению этого произведения. Впрочем, почему именно этого? То же можно сказать о любом артефакте антиискусства — было бы желание и деньги. Характерно для постмодернистской эпохи, что новое платье короля шьется не столько из оригинальности, сколько из мнимой укорененности в традиции. Стоило бы напомнить, с чего когда-то начинался модернизм: с понимания, что само по себе следование традиции не есть заслуга.

Вся эта продукция, кстати, была представлена не на порносайте Интернета и не на Канатчиковой даче, а в Третьяковской галерее, чье 150-летие музеи Евросоюза отметили выставкой «Европа — Россия — Европа».

Но давно потускнели страницы прочитанных книг,  
**Я** уже не вернусь в мир, что к новому близок потопу,  
 С той поры, как уносит взбешенный коричневый бык  
 На спине крутобокой лишённую славы Европу.  
 А была она девушкой эллинских светлых полей,  
 В лиловой тунике, в венке из багряного мака...  
 Как она постарела! Кто отнял рассудок у ней,  
 Современницы Байрона, друга Гюго и Бальзака?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Европа — Россия — Европа. Каталог выставки в ГТГ. С. 188, 101, 182.

<sup>2</sup> *Рождественатй Вс. А.* Избранные произведения. Т. 2. С. 112.

Ответ известен: *рынок*, где по определению господствует покупатель.

«Искусство превращается в „комплекс потенциальных значений“, каких угодно значений: все сводится к тому, кто их „оттуда“ извлекает, ибо исчезают всякие ориентиры, кроме произвольно воспринимающего *я*. На первое место как образцовые выступают абстрактные произведения»<sup>1</sup>.

Один из аспектов антиискусства — оскорбление религиозных чувств в произведениях антиискусства с целью добиться скандала и тем самым — коммерческого успеха (самый невинный пример — забитый икрой оклад иконы, остальное слишком дурно пахнет, чтобы быть упомянутым<sup>2</sup>), в чем клерикалы обвиняют, конечно, распространение свободомыслия. Но в атеистическом обществе подобная мерзость невозможна по той простой причине, что для скандала нужны люди, которых можно скандализировать, в данном случае — верующие. Антихудожникам не выгодно распространение атеизма, как и возврат к религиозности средневекового типа; средой для их расцвета служит постмодернистское болото терпимости к любым коммерчески оправданным поступкам.

Последний пример — скандал с «Кодом да Винчи» Д. Брауна, раздутый до масштабов борьбы свободы с мракобесием.

«Речь идет о настоящем поединке, — пишет религиовед С. Минин. — который ведут на ристалище современной западной культуры религия и секулярный мир. Условно говоря, на этом ристалище сошлись Священник и Художник.

Для Художника мир религии — мир символов и фигур, с которыми он, автор, может поступать, как ему заблагорасудится... Для Священника религия с ее символикой и историей — это то, что нужно поместить в ковчег Завета и закрыть на замок...

Но существует следующая проблема: современное общество не обнаруживает четкого разделения надвое. Если человек читает Дэна Брауна, то это совершенно не означает, что он не может пойти в церковь»<sup>3</sup>.

Вот поэтому Священнику в данном случае, к сожалению, противостоит не Художник, а Антихудожник. Люди, читающие произведения художников-атеистов (Г. Бергстед — «Праздник святого Йоргена»; А. Франс — «Восстание ангелов»; М. Твен — «№ 44, Таинственный незнакомец»; Дж. Голсуорси — «Путь святого» и «Гротески»; М. Эме — «Благодать»; А. Барнетт — «Письмо Хэнка» и др.), в церковь не пойдут никогда. Искусство показывает, каков подлинный мир; антиискусство предлагает забыть об этом. «Код да Винчи» — тому доказательство.

<sup>1</sup> Леонтьева Э. В. Искусство и реальность. С. 80.

<sup>2</sup> Примеры приведены в интервью с М. Шемякиным (М. Шемякин: Сколько же можно бегать голами! // Российская газета. 2005. 25 ноября).

<sup>3</sup> Минин С. «Евангелие от да Винчи»: код доступа // НГ — религии. 2006. 17 мая.

«Ритуал премьеры в Канне соблюли полностью. В фойе Дворца под потолок повесили галерею... „Мон Лиз“: в очках на фоне Лазурного берега, в матроске и бескозырке, Мона Лиза подмигивающая и даже в виде кошки... Эти китчевые шедевры должны были напомнить: перед нами не посягательство на святыни, а развлечение для взрослых наподобие кубика Рубика»<sup>1</sup>.

Когда фонтан эпатажа иссякнет, антиискусство с легкостью пойдет на службу религии. «На протяжении последнего столетия в философии и теории искусства последовательно и тщательно были разработаны дискурсы конца художественного высказывания, конца автора, конца интерпретации и в конечном счете — конца искусства в его общепринятой, то есть секулярной, форме, — рассуждает (анти)художник Г. Чахал. — Так что если в конце концов сегодня еще сущес-твуют люди, искренне готовые заниматься искусством, ясно, что речь может идти только о признании ими факта возможности жизни после смерти. И получается, что искусство сегодня может быть по определению только религиозным. Формальных критериев качества современное искусство больше не имеет...»<sup>2</sup> Посему судить будет церковь. С выставки Г. Чахала по требованию РПЦ были сняты две работы, но он не возражает и благодарит церковь за «диалог со светским искусством». Это явно новая точка эволюции нашей культуры, с которой ясно видно Средневековье.

Интересно, что иногда религиозность антиискусства становится последним доводом его защитников. Общеизвестно, что либералы осуждают крестьянина, гадящего в захваченной усадьбе, и одобряют антихудожника, гадящего в музее. Разница между этими двумя персонажами, конечно, есть, но, с точки зрения культурной традиции, она будет в пользу крестьянина — это небезнадежный дикарь, в то время как человек, объевшийся культурой, безнадежен. Однако сопоставить можно иначе. Аргументом будет — религия. «Очевидно, что между *разрушением* искусства и *созданием* антиискусства есть принципиальная разница, такая же как между жестом насильника и жестом юридического. Употребление северских ваз в качестве ночных горшков — акт чистейшего нигилизма... Инос дело — художник, „кошунственно“<sup>44</sup> передвигающий границы своего искусства в область низкого, безобразного. Искусство тем самым сбрасывает себя с возвышенного постамент, добровольно унижает себя, вызывая скандальную реакцию (вместо привычного пиетета и благочестия)... (а это не насилие? — Г. З.) Очевидно, что такое юродство — феномен антиэстетический, позитивно же его можно определить как феномен религиозный... В этом контексте проясняется смысл авангарда как религиозного отрицания искусства средствами самого искусства. Искусство впадает в убожество, чтобы причаститься участи Божества, пройти вслед за ним путь позора и осмеяния»<sup>3</sup>. Без комментариев!

<sup>1</sup> Кичин В. В ожидании гения // Российская газета. 2006. 19 мая.

<sup>2</sup> Круг П. Жизнь искусства после его смерти // Независимая газета. 2008. 26 сентября.

<sup>3</sup> Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 223.

Антиискусством являются не только крайности полной бессмыслицы, но и сознательные деформации с целью получить безобразное изображение. Для этих утонченных форм антиискусства можно сформулировать «парадокс прекрасного», зеркальный «парадоксу безобразного» в искусстве: даже прекрасная вещь должна быть изображена безобразно, чтобы вызывать отвращение. Антиискусство знает свою «фантастику» и свой «реализм».

Если продолжить приведенное выше сравнение, то «реалистическое» антиискусство, сказав «А», говорит «Б» для того, чтобы окончательно разрушить логику: «Б» разрешено так же, как все остальное. Антихудожник «клянется старой классической формой, чтобы для посвященных в этот заговор стало еще яснее обратное — его полная свобода от всякой традиции... Даже обычные формы ему не страшны. Они имеют здесь чисто условное значение, как треугольники и бесформенные пятна абстрактной живописи». По классическому определению М. А. Лифшица, «реалистическое искусство воспринимает мир в первой интенции. Модернизм же... манипулирует первым рядом готовых форм... художник уходит во второй этаж сознания, запирается в нем, убирая за собой лестницу»<sup>1</sup>.

Титанические усилия антихудожников по поиску безобразного в жизни потребуют отдельной книги. Я пишу работу по философии, а не искусствоведению или психиатрии, однако некоторые примеры приведу.

Зрителей шокирует, что в балетах шведского (анти)балетмейстера М. Эка персонажи уродливы: «как можно натянуть на Жизель какой-то невзрачный берет, одеть заношенную кофту? Почему в „Лебедином озере" лебеди не грациозны и не красивы?»

Жена и исполнительница балетов М. Эка А. Лагуна отвечает: «Лебеди в этой сказке — соединение человека и лебедя, какие-то гибриды. И вы посмотрите на лебедей, когда они на суше! В воде — да, они элегантные. Но на берегу — это корявые и агрессивные существа. Ходят, переваливаясь с лапы на лапу, норовят схватить вас клювом. Эк использовал такую пластику в своем балете...»<sup>2</sup>

Журналист спрашивает дирижера Г. Рождественского:

«— Вы — известный пропагандист Новой музыки. Сегодня бытует мнение, что эта „современная музыка" написана по законам, противоречащим человеческому слуху, что слушать ее неудобно».

Маэстро отвечает:

«— Удобство — термин, не совсем подходящий к искусству, хотя его все ждут — удобства отдыха, наслаждения и так называемой красоты»<sup>3</sup>.

Вряд ли маэстро не знает различия между красотой музыки и критерием этой красоты в сознании публики. Скорее всего, он нарочно путает их:

<sup>1</sup> Лифшиц М. А. Модернизм как явление буржуазной идеологии. С. 444,442.

<sup>2</sup> Крылова М. Жизель в берете и корявая Одетта // Независимая газета. 2006. 25 мая.

<sup>3</sup> Дудин В. Музыка как борьба свобод // Там же. 30 мая.

его спрашивают об объективно безобразном, он отвечает о субъективно легком. Но итог ясен: не ждите красоты. Ни *так*, ни иначе *называемой*. Будем играть то, что слушать невозможно, а несогласных назовем обывателями. Живопись и поэзия вступили на этот путь больше ста лет назад.

Интервью дает (анти)художница Т. Назаренко, называющая себя «реалистом» («*Очень иронично*: реализм — это когда на картине реальные вещи: ручки, ножки, шкафы, машины, лица...»), но по стилю напоминающая американских риджоналистов с их «принципиальной вульгарностью»<sup>1</sup>:

«— Вы часто изображаете свиней: они у вас и вино пьют, и романы крутят, и даже в качес тве вампиров предстают.

— Действительно, на моих картинах часто изображены свиньи. Почему именно они? Наверное, потому ч то свинья — очень выразительный образ; свинью можно интерпретировать как человека. Согласитесь, у людей и свиней много общего...

Писать красивые лица, красивые закаты и восходы — менее интересно, чем то, что я делаю»<sup>2</sup>.

«Знаменитый авангардист-шестидесятник» А. Брусиловский с гордостью объявляет, чем именно он знаменит: «Я первым придумал изобразить в серебре, золоте и камнях все, что вызывает конкретные оргиастические ассоциации — еда, органы любви, взрывчатку, элементы оружия. Низкое до высокою уже возвел вобрази тельном искусстве Уорхол. Это он уравнил суп „Кэмпбелл" и „Джоконду". Но ему не пришло в голову сделать из этого драгоценности»<sup>3</sup>.

Масштабное обобщение принципов антиискусства находим в интервью британского кинорежиссера П. Гринуэя:

«— Вы считаете, что люди до сих пор не поняли, что такое кино?..

— Они думают, ч то это иллюстрированный текст... Я же утверждаю, что... кинематограф — это искусство картинок. Поэтому в моих фильмах так много тела, и обнаженного в час тнос ти. Это интересно, это красиво.

— Не всякое тело красиво...

— Надо научиться понимать, что *безобразие* — это тоже *красота* (выделено мной. — Г. З.), спрятанная, не каждому видная, не каждому понятная, но красота. Был когда-то кинематограф красоты, настоящий кинематограф. Он умер. И на смену ему ничто не пришло.

— Вот вы хотите прийти.

— Я уже пришел. Дело в том, что в кино, как в любом произведении искусства, всего две темы — смерть и секс. Поэтому их так много в моем

<sup>1</sup> Рейнгардт Л. Я. Современное западное искусство: борьба идей. М., 1983. С. 274.

<sup>2</sup> Что общего между человеком и свиньей? Художник Татьяна Назаренко о силе реализма // Независимая газета. 2007. 26 января.

<sup>3</sup> Чернышева В. Жизнь это мясо, искусство просто гарнир // Там же. 18 мая.

творчестве. Те, кто упрекает меня за это, просто плохо понимают искусство вообще.

— А любовь — это не тема?

— Нет, конечно. Потому что любовь неминуемо ведет сначала к сексу, потом к смерти. Или сразу к смерти. Бальзак (?! —Г. 3.) чуть было не придумал третью тему — деньги, но на „не прошла“, потому что выяснилось, что и деньги в конечном итоге приводят либо к сексу, либо к смерти. Или наоборот»<sup>1</sup>.

Вы спросите: они сумасшедшие? И да, и нет. Человек, ставящий свою жизнь на службу уродству вместо красоты, по меньшей мере странен. Но масшовость этой странности требует не психо-, а социологического объяснения.

«СМИ, — пишет Лестер Карл Туроу в книге „Будущее капитализма. Как сегодняшние экономические силы формируют завтрашний день“, — наживают деньги, продавая возбуждение. Нарушение существующих общественных норм вызывает возбуждение. Можно даже сказать, что СМИ должны нарушать все больше фундаментальных норм, чтобы вызывать возбуждение, потому что нарушение любого кодекса поведения становится скучным, если повторяется слишком часто. Первый раз, может быть, вызывает возбуждение, когда люди видят на экране, как крадут автомобиль... Может быть, это вызывает возбуждение и в сотый раз, но в конце концов это перестанет быть интересным, и для возбуждения надо увидеть какое-нибудь более серьезное нарушение общественных норм. Возбуждение продается. А подчинение существующим или новым общественным нормам не возбуждает и не продается»<sup>2</sup>.

Нарушение эстетических норм продается прекрасно. На этом останавливаться не стоит. Но что схгедует подчеркнуть: появление антиискусства — один из главных симптомов исторической исчерпанности рынка, его не только неспособности двигать человечества вперед, а страшного, разрушительного консерватизма.

Рынок часто упрекают за стандартизацию жизни людей. Это правда: на всех пяти континентах люди заходят в одинаковые «Макдональдсы» и едят одинаковую еду с одинаковых тарелок. Но это не главное зло. Гораздо хуже другое: рынок *консервирует разнообразие там, где оно не нужно*.

Ничего нельзя уничтожить, потому что кто-то может захотеть это купить: для себя или для других. Рынок предполагает удовлетворение потребностей платежеспособных дураков, пошляков, покупателей астрологических прогнозов и порнографии, бездарностей, платящих за право называться талантами, сумасшедших, покупающих право называться нормальными, *любых нарушителей норм, если у них есть деньги платить за нарушение*. Постмодернизм есть не что иное, как обоснование права на ненормальность.

<sup>1</sup> П. Гринуэй: Есть только смерть и секс // Независимая газета. 2003. 24 июня.

<sup>2</sup> Туроу Л. К. Будущее капитализма. Новосибирск. 1999. С. 328.

Производителям замков нужны воры; вонь необходима, чтобы люди покупали дезодоранты; никто не смеет уничтожить болезни, чтобы не прекратилась продажа лекарств. Адвокаты постмодернизма называют это «новым гуманизмом, базирующемся на благоговении не только перед жизнью, но и перед *бытием* вообще»<sup>1</sup> — которое включает, несомненно, *бытие* микробов, порнографии, бедности и капитализма.

Должны *быть* фашисты: они покупают фашистскую символику. Должны *быть* антифашисты: они покупают антифашистскую символику. А чтобы они не перебили друг друга и не уменьшили число покупателей, их должна разнимать полиция, а государство — закупать дубинки и шлемы. Поэтому борьба с терроризмом в условиях рынка бесперспективна: террористы тоже платят и поэтому должны по логике рынка существовать.

Нынешнее капиталистическое общество, «переставшее понимать границы рынка»<sup>2</sup>, отвергает истину, добро и красоту, предлагая вместо них «разнообразие», и откровенно в этом признается: *«разделяя классическую концепцию истины, невозможно следовать ныне остро звучащему социальному требованию о запрете монополии на истину»*<sup>3</sup> (цитата из обязательного учебника по философии науки для аспирантов!). За этим требованием стоят интересы буржуазии, желающей получать прибыль от всего — в том числе от торговли ложью.

Выражаться научно научатся темные страсти...<sup>4</sup>

А. В. Рыков в книге с точным названием «Постмодернизм как радикальный консерватизм» (2007) пишет: «Консерватизм — не только отказ от идеологии прогресса... это идеология замкнутости, накладывающая ограничения на свободную деятельность человека, сдерживающая его познавательные способности. Консервативный постмодернизм исходит из некоего царь-понятия (дискурса, тело-без-органов, письмо и др.)... это замкнутые автономные системы (не имеющие истории и не поддающиеся реформам), образующие враждебную человеку вторую природу»<sup>5</sup>. Враждебную человеку — но дружественную «меньшинствам», добавлю я.

Известный экономист и политолог, директор Форума Третьего мира Самир Амин (р. 1931) определяет программу постмодернизма как «прославление врожденных различий»<sup>6</sup>. В общем, постмодернисты дают меньшинствам тот же совет, который тролли давали Пер Гюнту: «будь доволен собой».

<sup>1</sup> Яковлев Е. Г. Эстетика. С. 272.

<sup>2</sup> Казарлицкий Б. Ю. Восстание среднего класса. М., 2003. С. 5,

<sup>3</sup> Современные философские проблемы естественных, технических и социально-гуманитарных наук. Под ред. В. В. Миронова. М., 2006. С. 521.

<sup>4</sup> Коржавин И. Конец века // Коржавин Н. Время дано. М., 1992. С. 205.

<sup>5</sup> Рыков А. В. Постмодернизм как радикальный консерватизм. С. 6-7.

<sup>6</sup> Амин С. Вирус либерализма. М., 2007. С. 28.

Радикальное самодовольство часто принимается за демократизм: «целью всех преобразований было стремление к дальнейшей демократизации эстетической сферы. Искусство перестало быть условным и специфическим (а отсюда и элитарным) родом деятельности, превратившись в тип мышления или мыслительную практику, достигаемую путем манипулирования нехитрыми предметами или простейшими действиями. Особый чувственный опыт, порожденный такого рода практикой — вот единственное, что можно отнести к специфике такого искусства»<sup>1</sup>.

Соответственно, критика постмодернизма и вообще современной культуры часто идет с ультраправых позиций — за якобы упразднение неравенства: «Налицо тенденция типичной редукции, „унижения“<sup>41</sup> культуры, стремление во что бы то ни стало потрафить массе (под властным воздействием экономических факторов)»<sup>2</sup> или даже так: «Интернет — это последний Интернационал. Он даже хуже, чем Интернационал... Интернет — это последняя ступень свободы, равенства и братства. В интернете нет разделения никого и ничего ни с кем и ни с чем... Глупости с умом. Писателя с графоманом. Власти с народом. Женщины с мужчиной... Мне кажется, что, узнав об интернете, Мор, Кампанелла, Робеспьер, Ленин, Троцкий и другие адепты человеческого братства захлопали бы в ладоши»<sup>3</sup>, а заканчивается такими вот милыми политическими выводами: «„Все общее, все наше, все твое“<sup>11</sup>, — учила советская власть. Никаких господ, никаких буржуазных авторитетов. Все для блага человека... Нынешние власти прилежно усвоили нужные уроки власти прежней во всем, что касается псевдоуважения к человеку. Памятники архитектуры неудобны, их дорого и долго сохранять и реставрировать, поэтому лучше их сносить и на их месте строить красивые (? — Г. З.) офисы из стекла и бетона с башенками по углам. Правила русского языка трудны, поэтому их лучше не учить и преподавать, а отменить... Пытаться подстроить язык под нужды „простого человека“<sup>11</sup> — все равно что отдать Эрмитаж под Дом колхозника»<sup>4</sup>. В офисах тоже, наверное, сидят колхозники. Отсюда неизбежно следует цепь рассуждений: во всем виноват простой народ, угнетающий элиту — элита должна защищаться — нынешняя власть слишком демократична — нужна власть, не делающая быдлу ни малейшей поблажки.

Перед нами — первый шаг по тому пути, который до конца прошли Ницше и Леонтьев — в теории, Гитлер — на практике. «Вся пропаганда правых экстремистов в былые времена, как и сейчас, строится на антитезе

<sup>1</sup> Мизунова А. С. Vulgar. Эстетика и искусство во второй половине XX века. С. 30.

<sup>2</sup> Дубровский Д. И. Постмодернистская мода // Дубровский Д. И. Проблема идеального. М., 2002. С. 362.

<sup>3</sup> Яркевич И. Смерть автора и компьютер // Независимая газета. 2008. 25 июля.

<sup>4</sup> Барабаш Е. «Черное кофе» — эмблема печали // Там же. 2009. 2 сентября.

творческого меньшинства и враждебного им темного сброда больших городов»<sup>1</sup>.

Но проблема отнюдь не там, где ее ищут ультраправые. Современное капиталистическое общество «под властным воздействием экономических факторов» *отрицает* равенство и утверждает неравенство — неравенство кошельков на рынке, охватывающем ныне и искусство, и науку, и доступ к информации. И постмодернизм, порождение рынка, не выражает интересы масс, не подстраивается под них, не требует упразднить неравенство — он отрицает существование неравенства. *Это не демократизация, а примирение с действительностью.*

Отношение постмодернизма к проблеме «различий» требует пояснения. «Разумеется, никто из постструктуралистов не отрицает существования различий, дифференцированных признаков, ни с философской, ни с практической точки зрения, и суть проблемы заключается как раз в том, что *все их теории представляют собой попытки лишить различие... его жесткой системной обусловленности* (выделено мной. — Г. З.)»<sup>2</sup>.

Если нет различий нет разнообразия, но если различия «жестки» (т. е. есть нормы) — разнообразие не радикально. Выход ищется в «произвольности границ» (Ж. Деррида). Что же отражает это странное мировоззрение? На мой взгляд, реальность рынка, сводящего все различия к денежным, а затем на основе этого единственного — но непреодолимого! — различия создающего пресловутое «радикальное разнообразие». Не важно, *кто платит*, важно *сколько платит*. Различие между нормальным и ненормальным произвольно, различие между рублем и миллионом — непоколебимо.

Об этом писал Маркс в 1844 году: «То, что существует для меня благодаря *деньгам*, то, что я могу оплатить, т. е. то, что могут купить деньги, это *я сам*, владелец денег. Сколь велика сила денег, столь велика и моя сила... *Я уродлив*, но я могу купить себе красивейшую женщину. Значит, я не *уродлив*... Пусть я — по своей индивидуальности — *хромой*, но деньги добывают мне 24 ноги; значит, я не *хромой*. *Я плохой, нечестный, бессовестный, скудоумный человек*, но деньги в почете, а значит, в почете и их владелец... Итак, разве мои деньги не превращают всякую мою немощь в ее прямую противоположность?»<sup>3</sup> Как видим, это мнимое стирание различий существовало до Интернета, и левых отнюдь не радовало. Спор идет не о «разнообразии» и «различиях» вообще, а о том, что принять за точку отсчета — интересы человечества или интересы покупателя; кому «потрафить» — массе или богачу. Так называемая «элита» — не гарант сохранения культуры, а, напротив, ее убийца.

<sup>1</sup> *Лифишиц М. А.* Почему я не модернист? М., 2009. С. 283.

<sup>2</sup> *Ильин И. П.* Постмодернизм. М., 1998. С. 33-34.

<sup>3</sup> *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 42. С. 148.

Доведенная до предела терпимость к разнообразию плавно переходит в свою противоположность: надо терпеть чужую нетерпимость. Ведь за нее тоже заплачено. Я хам, но я купил право быть хамом, значит я не хам.

Пример. В Брюсселе на здании Европейского Совета по инициативе Чехии (председателя ЕС на тот момент) в январе 2009 года открыта гигантская инсталляция, созданная чешским (анти)художником Д. Черны: «символическая карта Европы — в квадратную раму площадью 16 кв. м... без какой-либо логики вписаны силуэты 27 государств Евросоюза... Проект открыли 12 января под общий хохот и аплодисменты. А уже 14-го МИД Болгарии вызвал к себе чешского посла для объяснений. Оказалось, что в инсталляции силуэт страны заполнен туалетами турецкого типа — ясный намек на многолетнюю и унижительную зависимость Болгарии от Турции». Теперь силуэт закрыт черным полотном. Реакция автора, вынужденного принести официальные извинения: «Извинения — не то же, что сожаления. Я жалею только о том, что некоторые нации напрочь лишены чувства юмора». Сам он «хорошо известен на родине как сторонник эпатажа и провокации. Именно он раскрасил в 1991-м советский танк в розовый цвет... Распял Христа на гимнастических кольцах. Усадил главного чешского покровителя — святого Вацлава — на дохлую лошадь. Украсил роскошное здание пражского театра громадным писающим Аполлоном...» Пожалуй, хватит.

Удивительно не поведение Д. Черны (его вела невидимая рука рынка, и ближайшее будущее теперь финансово обеспечено), а реакция — возможно, искренняя — журналиста: «После скандала в Брюсселе его уже сравнивают с Марселем Дюшаном. До последнего времени именно Дюшан был автором самой прославленной мистификации с использованием туалета... Тогда это вызвало злость и раздражение у многих скептиков. Их хватает и сейчас — не готовых воспринимать современное искусство во всей его свободе и дерзости (может, следует читать: „мерзости"? —Г. З.)... Болгария предпочла стать черным пятном на карте Европы, чем расслабиться и вдоволь посмеяться вместе со всеми»<sup>1</sup>.

Не надо быть пророком, чтобы понять, куда ведет дорога. Скоро люди, обижающиеся на «ниггера», «жида», «обрезанного» (не говоря уже про «пьянь и рвань»), будут третироваться как лишённые чувства юмора, а карикатуры на Холокост, включая «Анну Франк в постели с Гёббельсом», появятся не только в Иране (так М. Ахмадинежад проверял Европу на терпимость после скандала с карикатурами на пророка Мухаммеда). Конечно, Израиль богаче Болгарии, но легализацией болгарофобии дело не ограничится; табу на антисемитизм тоже рухнет. Под общий хохот и аплодисменты.

<sup>1</sup> Виноградова Ю. Как один чешский художник всю Европу обманул // Независимая газета. 2009. 6 февраля.

Можно сделать и более масштабное обобщение. Постмодернистское примирение с действительностью предполагает терпимость ко всему, кроме ликвидации неравенства (как же без разнообразия! Вас унижают? Не воспринимайте всерьез), или, иначе говоря, *терпение жертв*. Терпение угнетенных к угнетению. Не только угнетенных народов, но и безработных, бездомных, женщин, главное — бедных. Всех, кто отныне должен быть доволен своим местом в системе меньшинств и не претендовать на лучшее. Лучшего нет! Все — «просто другие». Это предел консерватизма.

Демократический подход к неграмотности — ее ликвидация, постмодернистский — признание права неграмотных на существование в качестве меньшинства во имя большего разнообразия. То же относится и к художественным способностям: дастся совет не развивать таланты, а упиваться своей бездарностью (*границы произвольны!*), что лишает массы права на эстетическое развитие и идеально соответствует интересам «верхов». Зачем платить налоги, идущие на содержание школ, если бескультурие масс — «просто другой» взгляд на мир, «особый чувственный опыт», разнообразие — благо, а унификация — зло?

«Разнообразие» сделалось словом-фетишем, оказывающим магическое действие на людей. Если ты против разнообразия, ты за серость и уныние, ты всех хочешь загнать в казарму, ты лишаешь людей самого главного — свободы выбора поведения.

Но настоящая ли это свобода — свободы выбора поведения?

Свобода — г осподс тво человека над обстоятельствами. Свободен тот, кто может поставить себе цель и достичь ее, тот, кто *выбирает результат*. Выбор поведения — формальная, а не реальная свобода.

Простой пример. В настоящее время ни у одного человека на Земле нет выбора — болеть или не болеть оспой. Оспы нет. Свобода выбора поведения сузилась. Реальная свобода возросла. Это, кстати, показывает, что еще 30 лет назад капитализм был другим. А если не только оспа — если и другие болезни, голод, минные поля, безработица, бедность? Возрастет или нет реальная свобода людей? Вопрос явно риторический.

А несчастье? — спрашивают в этом случае либералы. Как можно отобрать у человека свободу быть несчастным? Об этой свободе очень беспокоился Олдос Леонард Хаксли (1894-1963) в романе «О дивный новый мир!» (1932):

« — Все неприятное вы устраняете — вместо того, чтобы научиться стойко его переносить...

— Иначе говоря, вы требуете права быть несчастным, — сказал Мустафа.

— Пусть так, — с вызовом ответил Дикарь. — Да, я требую.

— Прибавьте уж к этому — право на старость, уродство, бессилие, право на сифилис и рак; право на недоедание; право на вшивость и тиф; право жить в вечном страхе перед завтрашним днем...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Хаксли О. О дивный новый мир! // Антиутопии XX века. М., 1989. С. 260-261.

Прерываю цитату: реалии жизни классового общества нам известны и без Хаксли.

На мой взгляд, проблема мнима. Несчастья никто не хочет. Забота о праве на несчастья начинается тогда, когда по той или иной причине исчезает надежда на счастье и остается (или кажется, что остается) последний выбор — быть несчастным по-своему или по-чужому. Счастье (удовлетворенность жизнью) и несчастье — явления субъективные; ничтожной внешней причины достаточно для того, чтобы внутреннее состояние человека резко изменилось в ту или другую сторону.

Поэтому бояться исчезновения несчастных людей не следует; страшно другое — когда во имя мнимого права на несчастья людям отказывают в праве на счастье.

Роман Хаксли был реакцией справа на реформы 1930-х годов, приведшие к «государству всеобщего благосостояния»; Хаксли возмущает не то, что оно базируется на ограблении «третьего мира», а то, что в «первом мире» рабочие стали жить слишком хорошо.

Доживи он до контрастступления либерализма в наши дни, он мог бы быть спокоен. Теперь никто не покушается ни на вшей, ни на туберкулез, ни на право быть несчастным. Разнообразие выложено на прилавок. Меньшинства стоят в очереди.

Выводы для искусства очевидны до омерзения.

«Массовая литература ориентирована не на „массы“ — она ориентирована на группы. Всякий, кто ссылается на „мнение большинства“, действует в интересах определенных групп, — пишут отнюдь не левые литераторы Е. Лесин и Л. Пирогов. — Чтобы гарантированно продать как можно больше товара, целевых групп надо иметь побольше...

Вот поэтому так лелеют и защищают „меньшинства“. С точки зрения торговцев, весь мир должен состоять из „меньшинств"»<sup>1</sup>.

*Платежеспособных меньшинств*, то есть различных групп буржуазии, вплоть до криминальных.

Режиссер А. Галибин: «Я хочу зачитать один официальный документ... То, что меня резануло: „Концепция культурного развития Санкт-Петербурга, раздел 3, пункт 1. В рамках современной политики культура рассматривается как одна из отраслей по оказанию услуг населению, выполняющих наряду со здравоохранением, образованием, общественным транспортом, ЖКХ и социальной защитой определенный вклад в социальную и экономическую жизнь Санкт-Петербурга... Вклад культуры заключается в содействии повышению качества городской среды и качества проживания в Санкт-Петербурге". То есть культура — наряду с похоронными услугами, с сортирами доллсна оказывать услуги населению... пожа-

<sup>1</sup> Лесин Е., Пирогов Л. Акунину поставят памятник // НГ-Ex Libris. 2006. 18 мая.

луйста, но и театр тогда получается соответствующий... Интересно, кого обслуживал Стреллер, продолжает обслуживать Брук и как удивился бы Эфрос, узнав, что он обслуживает население»<sup>1</sup>.

Остается добавить, что услуги оказываются лишь тем потребителям, которые могут за них заплатить, поэтому ценность не только «культуры», но и «населения» измеряется в рублях. «Сегодня, когда зритель купил достаточно дорогой билет, он имеет право получить все, — утверждает ведущая балерина ГАБТ С. Захарова. — От балерины требуется и эмоциональность, и безупречные стопы»<sup>2</sup>. Думаю, несколько поколений русских балерин перевернулись в гробу от такого почтения к деньгам, но главная проблема еще тяжелее — кто сказал, что покупатель понимает, что такое красота, и вообще пришел за красотой, а не безобразным? Сфера услуг не воспитывает, она подстраивается.

«Фильм „Делай ноги“ фиксирует окончательный переход кино к новой целевой аудитории. Это самостоятельные люди от десяти до девятнадцати, обладатели толстых кошельков, где хватит ресурсов не только на билет, По и на кока-колу...

Бизнес-планы кино бумерангом возвращают ему удар: публика меняется и скоро станет неспособна воспринимать даже „Титаник“<sup>\*1</sup> как недоступно художественный. Зато доля кино для не склонного к пытливости подростка растет. Все топ-десятки кинопоказов теперь непременно включают две-три анимации уровня „Тачек“<sup>11</sup>, „Дома-монстра“<sup>11</sup> или „Ледникового периода“<sup>11</sup>.

Но возник порочный круг. Стоимость производства растет... подсказывают цены на билеты. В этих условиях снижение возрастной планки киноаудитории — неизбежно... В самостоятельное плавание вчерашнего младенца можно пустить, если перед ним не море жизни, а подогретый компот. Кино стало апеллировать к простым инстинктам и уже не требует думать. А это уже совсем иной тип отношений фильма с публикой: фильм под нес подстилается, спрашивает: не беспокоит? Угождает всем инстинктам, включая темные. Его новая аудитория физически взрослеет, но в отношениях с кино так и остается на уровне „Тачек“<sup>11</sup>...

Локомотивом кино становится не талант автора и даже не социально востребованная тема, а рекламный клип — чем настырнее его крутят по радио и ТВ, тем громче событие»<sup>3</sup>.

Раз искусство стало товаром, обратного пути нет: *ему надо доказывать свою инвестиционную привлекательность, а не художественную цен-*

<sup>1</sup> Мишин Г. Со своим голосом. Александр Галибин — против обслуживания населения // Независимая газета. 2008. 17 марта.

<sup>2</sup> Крылова М. Отчаянные поиски Лебеда // Там же. 2005. 7 октября.

<sup>3</sup> Кичин В. Делай кассу. Пингвиний мюзикл залезает в кошельки к младенцам // Российская газета. 2006. 23 декабря.

*ность* — или умереть. Смерть неизбежна в обоих случаях: для продающегося и для непродавшегося.

«Бренд — это представление о товаре (в нашем случае о книге), формирующееся у покупателя до его потребления (соответственно — прочтения)... Прежде знакомство читателя с литературой происходило по схеме: читатель — эксперт (критик, рецензент) — текст... Сегодня эта схема вытеснена другой: читатель — бренд — текст. В роли эксперта выступает рыночный спрос...

Белинский в свое время сумел свергнуть с поэтического пьедестала Бенедиктова, затмившего на одно время Пушкина. Не так давно усилий почти всех российских критиков оказалось недостаточно, чтобы выдернуть стул из-под Оксаны Робски. Потрясающе неэффективным оказалось единственное доступное литературным критикам оружие — разгромный разбор, ибо в массовое сознание была внедрена формула: если ругают — значит, в этом что-то есть. Единственной формулой отрицательной критики стало умолчание. Но что такое высокомерное молчание литературных критиков по сравнению с беззастенчивостью промоушн? (продвижения товара. — Г. З.)»<sup>1</sup>

«Если какой-нибудь мегамиллионер в Токио или в Голливуде заявлял, что очередным предметом бытовой техники должны стать видеодиски, классическую музыку перезаписывали, чтобы добиться соответствия новому формату. Если рынки лучше реагировали на CD-ROM или на CD-1, классика покорно ложилась под новое программное обеспечение...

Любая классическая запись, не продающаяся тысячами тиражами, стиралась из памяти компьютера независимо от ее художественного значения. Любая минутная сенсация, способная занять непритязательное воображение, объявлялась „классикой" и навязчиво пропагандировалась. А к действительно классической записям относились с презрением, словно к вышедшим из моды шляпам...

Для многонациональных электронных гигантов и производителей вооружений симфонии значат не больше, чем байты и пули» .

Впрочем, та же судьба ждет и красоту природы. «Проект „Belle vue, или Прекрасный вид“, разработанный Национальным фондом „Возрождение русской усадьбы"... при финансовой поддержке Благотворительного фонда В. Потанина, посвящен выявлению, сохранению, актуализации „прекрасных видов" и видовых точек как особого рода объектов...», причиной чего названы «появление новых собственников крупных участков земли», «усиление самосознания городских сообществ» и «развитие туризма, для которого belle vue — новый, нетривиальный объект осмотра»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Бойко М. Не так страшен бренд, как его малюют // НГ-Ex Libris. 2007. 13 сентября.

<sup>2</sup> Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М., 2004. С. 33.

<sup>3</sup> Бурьгин С. Belle vue, или Прекрасный вид // Путешествие по свету. 2007. № 9. С. 42-44.

Результат легко представить: посмотрите налево, прекрасный вид № 197, плата за вход... плата за фотографирование... посмотрите направо... Неизбежным следствием коммерциализации красоты станет усиление тяги к безобразному, которое вскоре тоже будет выявлено, сохранено, учтено и поставлено на службу бизнесу.

Связь постмодернизма, рынка и антиискусства очень ярко видна в истории, случившейся в наши дни в Лондоне:

«На постаментах Трафальгарской площади стоят герои Британской империи: Нельсон, два бронзовых генерала, король Георг IV. Недавно в этой сугубо мужской военной компании появилась беременная мраморная женщина без рук с короткими деформированными ногами. Ее зовут Элисон Леппер...

Раньше превозносили героев, которые огнем и мечом покоряли мир — таких, как Нельсон. Теперь славят тех, кто преодолел обстоятельства и различные предрассудки по поводу сексуальности, физических недостатков, беременности („будь доволен собой!" — Г. З.). Но интересно: не будь у Элисон Леппер лица греческой богини, стал бы художник ваять ее? Если классическая красота — тоже предрассудок, то в данной работе Марку Куину полностью избавиться от предрассудков не удалось.

Обозреватели... все равно назвали статую ужасной — и идею, и воплощение. Вообще-то, говорят они, на площади уже был один инвалид — Нельсон. Но его не потому зуда поставили. А в чем заслуга перед обществом этой женщины? В том, что она случайно забеременела?..

Не успел Лондон прийт к себе... как во дворе Королевской академии художеств была установлена еще одна беременная — бронзовая, в два раза большего размера. Одна половина статуи — прекрасная молодая женщина на сносках, другая — череп и тело с содранной кожей, распоротым животом, в котором находится плод. Или тут маньяк скальпелем поработал, или патологоанатом.

Автор этой „Матери-девушечки" — Д. Хёрст... Славу ему принесли „маринады" — законсервированные в прозрачных емкостях трупы животных. Всем им даются философские названия — вроде „Спокойствие уединенности" (труп овцы с воткнутой в ногу шприцем сидит на унитазе)... По словам самого Хёрста, его искусство посвящено „жизни, смерти и всякому такому".

Консервированная смерть вызывает отвращение, поэтому американцы запрещали выставки — из опасения, что посетителей стошнит прямо в зале.

Тошнит немногих. Реакция большинства — шок и неодобрение. На это и делается расчет. Хёрст приобрел известность и деньги, эксплуатируя подобное зрительское восприятие.

В отличие от полоумных миллиардеров, готовых купить его работы, сам художник и его покровители, владельцы галерей — трезвомыслящие

люди. В мире искусства теперь можно преуспеть, абсолютно не имея таланта. Достаточно быть хорошим антерпренером и дельцом.

Великому английскому художнику Джону Констеблу, жившему двести лет назад, пришлось бы сотворить нечто скандальное, чтобы достичь успеха в наши дни. Например, привезти стог сена на телеге с лошастью и вывалить прямо в выставочном зале. Иначе сегодня на его волшебные сельские пейзажи никто и внимания бы не обратил»<sup>1</sup>.

Физиология смерти как единственная тема искусства, безобразие как эстетический идеал, отсутствие мысли как норма. Становится страшно.

Категории трагического и комического здесь также неприменимы; это какая-то всетерпимость, ставшая всеотрицанием, бесконечная в своей несерьезности катастрофа, идиллический ужас.

Неизбежное следствие антиискусства — утрата творческого начала, а затем и профессионализма. Антихудожник ничего не умеет. Это обстоятельство поистине пророчески уловил почти сто лет назад А. С. Грин (1880-1932) в рассказе «Новый цирк» (1913): в «Цирке пресыщенных» выступают недрессированные животные, неклоуны и так далее.

«— Вот, — сказал патрон, — *недрессированная собака...*

— Бесподобно! — сказал пшот из ближайшей ложи.

— В обыкновенных цирках, — патрон сел на песок, — все дрессированное. Мы гнушаемся этим. Вот, например, — крестьянин Фалалей Пробкин, *неклоун*. Это его профессия»<sup>2</sup>.

Для «приобретения бессмертия» патрон дает вполне ожидаемый совет: «ворваться в какой-либо музей, отбить головы у Венер, облить пивом пару знаменитых картин, да еще пару изрезать в лохмотья, и — бессмертие состряпано»<sup>3</sup>.

Волей автора антицирк сгорел после первого представления, но, похоже, антиклоуны разбежались. Иначе чем объяснить такое почти дословное совпадение:

«Режиссер Пётр Точилин... совершил главное стратегическое открытие этого фильма („Хоттабыч". — Г. З.): можно снимать кино, совсем ничего не умея...

Он долго, говорят, выбирал актеров. И выбрал таких, кто тоже ничего не умеет — ни говорить, ни двигаться, ни играть... Кино, как в яслях, присело вровень с соской и подгузником. Вошло в этот товарный ряд. Оно говорит людям „Гы-ы!" — и получает в ответ „Гы-ы!" Это можно назвать взаимопониманием и даже гармонией.

<sup>1</sup> Батлер О. Венера Милосская эпохи политкорректности. Новые памятники в британской столице // Независимая газета. 2006. 30 июня.

<sup>2</sup> Грин А. С. Новый цирк // Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. М., 1965. С. 408.

<sup>3</sup> Там же. С. 409.

Этот путь уже прошла музыка. Когда-то играли на скрипках... этому надо было учиться. Потом появилась электроника, и все поняли, что за синтезатором каждый — гений...

Зона „Гы-ы!“ расплзается. Ее суверенной территорией было телевидение, теперь, все чаще — кино. У нее есть своя пресса и свои критики, которые пишут на языке „Гы-ы!“...

Теперь вопрос вопросов: станет ли эта Зона нашей средой обитания или цивилизации Гы отведет т свой лепрозорий?»<sup>1</sup>

Не отведут. Для этого надо запереть в лепрозорий рыночную стихию, а это невозможно. Вопрос стоит так: чьи интересы возьмут верх, рынка или человечества; соответственно антиискусства или искусства?

Итог на данный момент печален. «На 12 дней августа, — сообщает „Российская газета“, — Центральный выставочный зал „Манеж“ в Петербурге превратился в территорию экспериментального искусства: здесь проходит Шестой Международный фестиваль. Самым крупным его явлением стал проект „Открытые пространства и их обитатели“, где художники из 14 стран мира решают вопрос о месте человека в современном мире, его независимости от рыночной стандартизации, утверждению собственного „Я“. Неожиданный ответ на него дал художник К. Миллер»<sup>2</sup>.

На фотографии — лист бумаги с надписью «ЗДЕСЬ НИЧЕГО НЕТ И НЕ БУДЕТ».

Ответ отнюдь не неожиданный: к нему антиискусство шло всегда. Удивляться могут только те, кто не понимает, что *бесконтрольное утверждение собственного «Я» и есть рыночная стандартизация*. Искусство утверждает не прос то «Я» художника, а общечеловеческие ценности, разделяемые им — в той мере, в которой он их разделяет; рынок утверждает самовыражение «Я», обладающего кошельком.

«Бунт 60-х годов основывался на осуждении „потребительского общества“... Реставрация 80-х предлагала возврат к потреблению, но теперь уже — эстетизированному, разнообразному и индивидуализированному. Потребительская культура должна была одновременно стать и культурой самоутверждения... Идея коллективного освобождения заменена идеей индивидуального самоутверждения»<sup>3</sup>. Будь доволен собой!

Это точка зрения марксиста. Но то же пишет буржуазный французский философ Жиль Липовецки (р. 1944), в 2007 году выступивший в Москве с лекцией «Роскошь: век эмоций»: «Индивидуализм образует современность, формирует ее... Начиная с XVIII века индивидуализм был ограничен в своих проявлениях. Например, ограничения накладывали семья, идеология... С приходом общества потребления, где-то в 1950-60-е годы,

<sup>1</sup> Кичин В. Цивилизация Гы// Российская газета. 2006. 12 аш-уста.

<sup>2</sup> Российская газета. 2006. 15 августа.

<sup>3</sup> Кагарлицкий Н. Ю. Восстание среднего класса. М., 2003. С. 36-37.

произошла вторая индивидуалистическая революция... Общество потребления замкнуло индивидуум на его внутренних ощущениях. Получается, если в 60-х говорили о роскоши, то говорили о ней с насмешкой, считали, что вот-вот она исчезнет, уступит место чему-то более разумному, конструктивному. Она была явлением несколько театральным. В социально-классовом измерении роскошь была буржуазной, ее принято было слегка презирать. Роскошь была однозначно противопоставлена понятиям „молодость“, „освобождение“. Сейчас многое изменилось. Молодежь больше не отвергает роскошь. Сейчас роскошь переживается как новый эстетический опыт... Произошло это потому, что больше нет традиционных социальных установок... Важны только ваши глубинные ощущения, ваши индивидуальные ценности»<sup>1</sup>.

Ж. Липовецки — оптимист” индивидуализм с течением времени порождает «ответственный индивидуализм», заставляющий людей *для собственного удовольствия* заниматься благотворительностью, рожать детей и т. д. Но ведь это явление давным-давно известно как «разумный эгоизм», бывший когда-то первым словом буржуазии в этике и похоже, становящийся ее последним словом. Известны и его — весьма узкие — пределы: до первого антагонизма интересов, при встрече с которым «разумный эгоизм» превращается в просто эгоизм. Напомню, что культ убажания своего «Я» процветает на Западе в то же время, когда в «третьем мире» каждые 4 секунды от голода умирает человек (данные Второго Всемирного конгресса по проблеме голода, 2002 год)<sup>2</sup>. С начала 2008 года мировые цены на рис выросли на 52 %, на зерно — на 84 %. «Во многих странах еды Достаточно. Однако она настолько дорога, что люди не могут себе позволить ее покупать»<sup>3</sup>, объясняет директор Всемирной продовольственной программы ООН Н. Роман. В то же время банкиры США по итогам кризисного 2009 года выплатили себе 20,3 миллиарда долларов премиальных (124 тысячи на человека), что на 17 % больше, чем в 2008-м<sup>4</sup>. «Если по данным Программы развития ООН 358 богатых получают столько же денег, как 2,3 миллиарда бедных, то в такой ситуации говорить о политической демократии (по крайней мере, на глобальном уровне) не имеет смысла»<sup>5</sup>.

«Ответственный индивидуализм» не настолько ответственен, чтобы побудить жителей «первого мира» отказаться от эксплуатации периферии и спасти, кстати, в том числе самих себя — при подобном положении дел нечего удивляться тому, что кто-то из обделенных наденет «пояс шахида».

<sup>1</sup> Чернышева В. Анатомия роскоши // Независимая газета. 2007. 27 апреля.

<sup>2</sup> Варгас Э. Голодный человек — опасен // Наша перспектива. № 2 (8). Август 2002.

<sup>3</sup> Сорокина Н. Миру предсказали голод и войну // Российская газета. 2008. 15 апреля.

<sup>4</sup> Кирьянов О. Кризисный бонус // Там же. 2010. 25 февраля.

<sup>5</sup> Альтфатер Э. Какая теория и какие категории помогают понять современный капитализм? // Альтернативы. 2007. № 3. С. 91.

Так что, думаю, теперь на воротах ада, в который превращается Земля, вместо старой дантовской надписи «Оставь надежду» следует написать: «Важно только ваши глубинные ощущения, ваши индивидуальные ценности...»

Конечно, люди, желающие рынка без его негативных последствий, ищут другую причину. И находят — как нашел ее самый известный современный консерватор И. Дж. Бьюкенен, критик Буша «справа», покинувший Республиканскую партию, в книге «Смерть Запада» (2001): виноваты коммунисты и вообще левые, целенаправленно разложившие западную культуру. Особенно Лукач, Грамши, Адорно и Маркузе. «Эти четверо разработали тактику успешной марксистской революции на Западе; культура, которую они стремились подорвать, уже не является доминирующей ни в Америке, ни на Западе в целом»<sup>1</sup>.

Суд по всему, такое объяснение и без Бьюкенена пользуется спросом. Корреспондент «Независимой газеты» в Лондоне О. Батлер пишет, что англичане не понимают, откуда взялась пресловутая политкорректность и необходимость считаться с любыми меньшинствами. «Как всегда, ответ ищут в коммунистических идеях. Якобы в свое время марксисты, поняв, что консервативные по природе (! Г. З.) западные европейцы и американцы не пойдут кровавым путем русской революции, решили сначала изменить самих людей, а вопрос государственной власти оставить на потом.

Группа этих мыслителей, известных под названием „Франкфуртской школы“, эмигрировала в США. Они добились большого влияния в американских университетах, посеяв там первые зерна политкорректности. Почти все идеи радикальных феминисток и школьных реформаторов, противников семьи, а также преподавания традиционной литературы и истории, приверженцев раннего сексуального образования и придания полных прав гомосексуальным бракам проросли из этих зерен.

Если это правда (! /! З.), то политкорректность можно считать одной из самых успешно внедренных в современной истории идей. Тем более что те, кто попал под ее влияние, даже не подозревают об истоках»<sup>2</sup>.

Лондонским знакомым О. Батлер можно посоветовать прочитать рассказ их соотечественника Джона Кольера (1901-1980) «Без посредства Голсуорси». Его герой, офицер и джентльмен, столкнулся с серьезной проблемой: горничная отвергла его любовь. И он понял, в чем дело. «Ее обработали. Подонки! Рука Москвы. Треклятые агитаторы. Чертовы красивые. Что им юность, что им чистота? Негодяи, пробрались в воскресные школы — да всюду пробрались. Богиня — что им богиня? Глазки, ушки, формы — а им один черт. Поднимай класс на класс — вот их лозунг. Классовая ненависть. Классовая борьба»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Бьюкенен И. Дж. Смерть Запада. М., 2003. С. 132-133.

<sup>2</sup> Батлер О. Полная ПОПОлиткорректность // Независимая газета. 2007. 9 августа.

<sup>3</sup> Кольер Дж. Карты правду говорят. М., 1987. С. 64.

То, что Запад в культурном отношении перестает быть самим собой, что западная культура гибнет, замечено давно. Еще в 1960-е годы у Сирила Норткота Паркинсона (1909-1993) можно было прочесть, что сутью моды является «пренебрежение ко всем европейским традициям и явное предпочтение чувств и ритмов, пришедших к нам из Африки»<sup>1</sup>. Причину Паркинсон (как теперь Бьюкенен) видел в бунте молодежи, который в свою очередь вызван «отсутствием в семье родительского авторитета». Эта потеря также требовала объяснения; Паркинсон ищет его в демографии (снижение детской смертности), технике (необходимость долгого обучения), сознании людей (старика неохотно продвигают молодежь наверх). Естественно, выход находится не в увеличении смертности и техническом регрессе (Паркинсон — не Бьюкенен, с упоением чеканящий «Человек человеку — волк»<sup>2</sup> и, похоже, готовый на все во имя торжества консерватизма), а в моральном перевороте — надо «создать такое общество взрослых, в котором молодежь будет стремиться и пробиваться». Так Паркинсон из гордящегося научной беспристрастностью социолога превращается в заурядного моралиста. Думайте иначе, и все будет иначе.

Но иначе думать не получится. Капитализм предполагает проигрыш большинства, и, если априори предполагать его сохранение, то следует исходить из того, что большинство будет недовольно. Капитализм предполагает культурное неравенство, поэтому недовольство большинства будет направлено против культуры «верхов». Капитализм предполагает производство ради прибыли, и, если априори предполагать его сохранение, то следует смириться с вторжением рынка в науку и искусство, с продажей всего, за что платят, в том числе и антикультурного протеста.

Протест и его непосредственные причины описаны Паркинсоном весьма точно, но источник несчастий, обрушившихся на западную культуру — не в бунте младшего поколения, а в том, что «общество потребления замкнуло индивидуум на его внутренних ощущениях».

Ни к чему другому Запад придти просто не мог, хотя итог пути может удивить. Да, Запад в культурном плане стал похож на Восток — сколько усилий затрачено западными авторами (в том числе и левыми, но неспособными на научный анализ проблемы и оттого находящимися в плену моды) на критику разума, науки, Просвещения, на создание культа липовой «восточной мудрости», на поиски выхода в возврате к разнообразной архаике (яркий (анти)художественный пример — сказка Г. Гессе «Европеец»),

Если считать историю борьбой идей, то невольно начнешь искать следы злонамеренных носителей чужой идеи.

<sup>1</sup> Паркинсон С. Н. Законы Паркинсона. М., 1989. С. 401.

<sup>2</sup> Бьюкенен П. Дж. Смерть Запада. С. 171.

Но не Восток виноват в том, что Запад становится все более на него похож — виновато гниение Запада. Предпочтение африканского — симптом кризиса, но кризис пришел не из Африки. Не молодежь, не иммигранты из «третьего мира», не левые идеологи заставили деградировать западную культуру, а исчерпанность капиталистического способа производства.

(Язвительный Ивлин Во еще в 1930-е вывел в романе «Черная напасть» африканского царька, стремящегося в ускоренном темпе внедрить на родине европейскую культуру и недоумевающего, узнав о нудизме: «Я столько сил затратил на то, чтобы мои подданные одели штаны, а, оказывается, более современно ходить без штанов!») Что было бы, доживи он до рок-музыки, татуировок и колец в носу!

К настоящему времени «маргинальность институализировалась»<sup>1</sup> (примеры неисчерпаемы - от памятника плавленому сырку до регистрации однополых браков, от распространения татуировок до преподавания креационизма, от объявления авангарда «классикой 20 века» до выдачи государственных лицензий астрологам и гадалкам, от издания книг Баркова до издания книг Фоменко). Как уже говорилось выше, это не демократизация, а наступление рынка на культуру.

С точки зрения Ф. Фукуямы, все в порядке: история кончилась.

«Конец истории печален. Борьба за признание, готовность рисковать жизнью ради чисто абстрактной идеи, идеологическая борьба, требующая отваги, воображения и идеализма, — вместо всего этого — экономический расчет, бесконечные технические проблемы, забота об экологии и удовлетворение изошренных запросов потребителя. В ностисторический период нет ни искусства, ни философии; есть лишь тщательно оберегаемый музей человеческой истории»<sup>2</sup>. Но выражение «тщательно оберегаемый» сомнительно: «музей человеческой истории» будет существовать, лишь пока удовлетворяет «изошренные запросы потребителя». Потом на его месте откроют ресторан.

*Человек, ненавидящий культурную традицию, в наши дни должен поддерживать капитализм: это верный способ ее уничтожения.*

«— Значит, вкуса больше не существует? — спросил Ангел.

— Он еще не полностью отмер, но задержался в общих кухнях и столовых... вкус сейчас сосредоточился в желудке: ибо разве не желудок — средоточие человеческой деятельности? Кто посмеет утверждать, что на столь всеобъемлющем фундаменте не будет снова возведено прекрасное здание эстетизма?... Эстетический вкус будет снижен до уровня желудка, чтобы затем можно было поднять его снова до уровня головы, руководствуясь истинно демократическими принципами.

<sup>1</sup> Сокал Л., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна. М., 2002. С. 172.

<sup>2</sup> Фукуяма Ф. Конец истории? // Философия истории. Антология. М., 1995. С. 310.

— А что будет, — спросил Ангел, проявляя на сей раз сверхчеловеческую пронизательность, — если вкус, напротив, пойдет все дальше вниз и сорвется даже с нынешнего своего желудочного уровня? Если сгнуло все остальное, почему бы ни сгннуть и красоте кухни?

— Эта мысль, — вздохнул гид, прижав руку к сердцу, — и меня самого часто повергает в уныние»<sup>1</sup>.

«Гротески» написаны Джоном Голсуорси в 1917-18 годах. А в 2007-м в газете читаем:

«Завершился Московский международный открытый книжный фестиваль... Основное действо развернулось во внутреннем дворике ЦДХ. В павильонах шли встречи писателей с читателями, мастер-классы, *литературно-кулинарные перформансы*... (выделено мной. — Г. З.)

Обещанные поедания Гоголя и Гашека не состоялись... Перекусить удалось лишь Шерлоком Холмсом (настоящий английский пудинг с говяжьим жиром и взбитыми сливками) и Исааком Бабелем...»<sup>2</sup>

Советский Союз был последним бастионом традиционной западной культуры; его падение одновременно открыло для нас ящик Пандоры и подхлестнуло Запад в его беге к пропасти. Больше капитализма — больше индивидуализма — больше антисоциальности — ближе конец.

Вот размышления известного кинокритика В. Кичина после увиденного им зрелища под названием «Гамлет» (постановка Екатеринбургского «Коляда-тсатра»): «Странное варварское зрелище, где измазанные краской люди на мусорной свалке водят дикарские хороводы на полусогнутых — питекантропы посреди растиражированных шедевров: от „Незнакомки" до „Мишек в сосновом лесу"... Особенно достается „Джоконде" с ее ухмылкой...

Это Гамлет XXI века, вернувшийся к ухваткам средневековья. Это стихи, проросшие из сора, возвращаются обратно — в сор и в сюр.

XX век был временем торжествующего интеллекта. Физики как бы спорили с лириками, а на деле шли с ними в ногу — бодро и оптимистично, со светлой верой в человеческий разум. Все Гамлеты этого века, от Лоуренса Оливье до Смоктуновского, были мыслителями, интеллектуалами-романтиками в кругу убогих, отходящих в Лету мещан. Они высказывали наиболее и нас приглашали к нравственной работе.

Век ушел, отсталась его скорбная тень. Одна шестая часть суши, на которую с надеждой смотрело прогрессивное человечество, позорно распалась на мелкие осколки и стала большой сварливой коммунальной кухней, похоронив надежды свои и человечества. Люди опустили на четвереньки... снова вернулись к дикарским хороводам, пританцовывая и подпрыгивая на обломках светлых надежд человечества, бранясь словом

<sup>1</sup> Голсуорси Док. Гротески // Голсуорси Дж. Собрание сочинений в 16 т. Т. 16. С. 96.

<sup>2</sup> Третьякова Ю. Один день из жизни ЦДХ. Литературное чревоугодие — съешь Бабеля и Шерлока Холмса! // Независимая газета. 2007. 15 июня.

„нравственность" и найдя былым святыням вполне утилитарное, понятное себе применение.

Единственное, что осталось от былых поэтических взлетов и душевных бурь: человек по-прежнему незащищен и гол... и он бессилен что-нибудь изменить.

Зал в финале аплодировал с тоя»<sup>1</sup>. Но абсолютное бессилие человека — это ложь. Для того, чтобы мы поверили лжи, необходимо уничтожить классическое культурное наследие. Антиискусство выполняет эту функцию — успешно, как видим.

Искусство и антиискусство несовместимы. Об этом рассказывает фильм «Достояние республики», посвященный злоключениям коллекции произведений искусства во время Гражданской войны. В конце концов коллекция вместе с людьми, искавшими ее, попадает к некоему атаману Лагутину, пресыщенному негодю; он ставит условием освобождения пленников меткую стрельбу по скульптурам, и на возмущенную реплику «Вы же образованный человек! Разве вы не понимаете, что это бессмысленное варварство?», отвечает: «Ошибаетесь. Для интеллигентного человека нет большего наслаждения, чем уничтожить шедевр». Пленник, вместо того, чтобы стрелять по скульптурам, стреляет в самого атамана, своей гибелью спасая искусство от уничтожения.

В жизни, увы, до э той далеко. Беру наугад газету. На родине Моцарта, в Зальцбурге, в год 250-летия композитора некто М. Кушей ставит оперу «Милосердие Тита». «Огромный трехъярусный ангар с бетонированными стенами, обшарпанными колоннами и разбитой сантехникой, железная койка с драным матрасом, все, что осталось от былой империи Тита. И Тит не может быть милосердным, ласковым императором, каким написал его Моцарт... жесткий, агрессивный пахан с бычьей шеей и мимикой урки... плюет и топчет документы, врезает пощечины... и только витиеватые теноровые пассажи напоминают о том, что характер его выписан Моцартом»<sup>2</sup>.

А сквозь это «новаторство» слышишь старое: «Для интеллигентного человека нет большего наслаждения, чем уничтожить шедевр». И выстрелить в ответ некому.

Разумеется, теоретики постмодернизма оправдывают вандализм: «В одной из пьес Бене (драматург и соавтор книг Ж. Делёза (1926-1996). — 77 3.) Джульетта, приняв яд, засыпает в юрте. Такой ход, по мнению Делёза, позволяет демистифицировать шекспировский театр»<sup>3</sup>. Атаман Лагутин, в отличие от Делёза, честно говорил: уничтожить.

<sup>1</sup> Кичин В. Сор и сюр. Принц Датский на обломках цивилизации // Российская газета. 2010. 9 апреля.

<sup>2</sup> Муравьева И. Закон Тита // Там же. 2006. 31 августа.

<sup>3</sup> Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. С. 101.

Балет Национального театра Праги привез на гастроли в Россию спектакль своего руководителя П. Зуски «Сон Марии» о балерине XIX века Марии Тальони, первой Сильфиде, некогда блиставшей в знаменитом «Па де катр», танце четырех солисток. «В пародийном спектакле Зуски вместо четырех балерин забавляются в тюниках четверо парней...»<sup>1</sup> Подобные метаморфозы переживало в наши дни и «Лебединое озеро».

В литературе — тот же погромный зуд, вызванный запахом легких денег. Книжное обозрение «НГ-Ex Libris» от 7.12.2006 оповещает о выходе книги М. Болдумана «Смерти героев»: «Буратино сожгли итальянские чернорубашечники. Гастарбайтер Хоттабыч... умер от милицейских побоев. Карлсон забомжевал, спился... Алиса из Страны чудес (так в аннотации. — Г. З.) заразилась нехорошей болезнью... Чудеса кончились. Жизнь — жестокая штука».

Многих же, однако, тянет написать «здесь был Вася» на результатах чужого труда — на памятнике, на Джоконде, на Алисе. И будет тянуть — пока есть спрос на пакости, рожденный историческим тупиком капитализма. Не там искали Грядущего Хама — надо было посмотреть в зеркало.

Чудеса кончились? Может быть, стоило узнать, почему они были раньше? Хотя бы перечитать Шиллера: «В жизни величайшего человека есть низкие отправления, но лишь низкий вкус станет их разыскивать и расписывать»<sup>2</sup>. Зачем притворяться реалистами и выдавать субъективную пошлость за объективную реальность, ведь постмодернизм разрешил все, и пошлость в первую очередь? Как видим, даже постмодернистское сознание боится полной субъективности, храня тень объективности как талисман от безумия.

Но, может быть, культ безобразного — это современный вариант поддержания традиции, адаптация классики в современном мире?

Каждой эпохе — свое искусство; современный человек «видит мир иначе» и потому способен воспринять классику лишь в интерпретации современника? Так (магической фразой «действие перенесено в») обычно объясняется явление, получившее название «римейк», что в переводе на русский значит «обезьянничание», а также сценический вандализм вроде «Летучего Голландца» в постановке ГАБТ 2004 года: «никакого мифического корабля не будет, а главные персонажи... станут изгоями общества, где по словам режиссера, сейчас так не хватает любви... Поэтому и появится у режиссера фитнес-клуб, где вагнеровские персонажи до седьмого пота крутят педали тренажеров... Периодически будет появляться на сцене ангел — в образе современной девушки с сигаретой...»<sup>3</sup> Как видим, внеш-

<sup>1</sup> Фирер А. Вакханалия танца // Российская газета. 2007. 26 ноября.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Мысли об употреблении низкого и пошлого в искусстве. С. 507.

<sup>3</sup> Котыхов В., Смирницкий Я. «Летучий Голландец» залетел в фитнес-клуб // МК. 2004.

ние приметы современности — непереносимое условие. Искусство не должно стоять на месте. Современный зритель должен видеть на сцене своих современников в современном быту. Тренажеры вместо прялок — иначе мы не поймем чувств персонажей.

«А все дело в том, что современный мир пережил не столько нравственный, сколько умственный кризис. Смелые Современные Люди смотрят на гравюру, где кавалер ухаживает за дамой в кринолине, с той же бессмысленной ухмылкой, с какой деревенский простак смотрит на чужеземца в невиданной шляпе. У них хватает ума только на то, чтобы подметить: теперь девушки современно стригутся и ходят в коротких юбках, а их глупые прабабки носили букли и кринолины. Кажется, это вполне удовлетворяет их неприхотливый юмор. Снобы — незамысловатые существа, вроде дикарей. Вернее, они похожи на лондонского зеваку, который хохочет до упаду, услышав, что у французских солдат синие куртки и красные рейтузы, а не красные куртки и синие рейтузы, как у нормальных англичан. Я не меняю ради них своих взглядов. Стоит ли?»<sup>1</sup>

Антиисторизм укореняется в литературе — через «фэшэзийное» месиво реалий разных эпох, через абсурдизм, через невежество и бездарность, в конце концов. Некто Ю. Сабанцев переводит несравненного Эдварда Лира (1812-1888), простодушно признаваясь: «Мне очень трудно было отказаться, к примеру, от перевода, вызвавшего наиболее отрицательные отзывы рецензентов, и я... не могу не сохранить его хотя бы в послесловии:

Одна панковатая бабка из Лидса  
Своей ирокезской прической гордится,  
И, хлебая половничком  
Киселек из крыжовичка  
Славно тащится бабка из Лидса.

Мог так написать, несмо тря на все возражения рецензентов, сам Лир? Я думаю, что мог. А ты, читатель?»<sup>2</sup>

Снобы — незамысловатые существа, вроде дикарей... Та же дикарская уверенность в невозможности иной жизни, кроме сегодняшней, породила «новую хронологию» А. Т. Фоменко: «Она убеждает, что жизнь бывает только сейчас и в данном масскультурном пространстве, что ничего, помимо сиюминутного, нет, а значит, ничто более не представляет ценности»<sup>3</sup>.

«Троянцы» Г. Берлиоза на сцене Мариинского театра: «Импульсом к созданию концепции „Троянцев" для режиссера послужил вирус „Троян", беспощадно уничтожающий операционную систему, в данном случае ставший символом разрушения цивилизаций... Эней оказался с дрэдами

<sup>1</sup> *Честертон Г. К.* Упорствующий в правоверии. С. 327-328.

<sup>2</sup> *Сабанцев Ю.* Послесловие переводчика // Лир Э. Книги нонсенса. СПб., 2001. С. 432.

<sup>3</sup> *Лжгихина Н.* Терминатор мировой истории // Ш -наука. 2,000. № 1.

и в доспехах робота из магазина игрушек... Наивные троянцы почему-то были одеты в хоккейные шлемы... Подобные навороты были призваны, судя по всему, наделить мало кому известную оперу о падении Трои более понятными ассоциациями»<sup>1</sup>.

Тогда, может быть, наоборот: культ безобразного — это гражданская позиция художника, критикующего таким образом капитализм? Весьма часто антиискусство называют «левым», и не только в буржуазной прессе; с левого фланга тоже можно услышать: долой красоту, в наше время осталось только безобразное, чем хуже, тем лучше. Начало было положено Вальтером Бенямином (1892-1940) в работе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» (1936). Главный объект критики Бенямина — способность искусства показывать обычное удаленным от повседневности («аура»), то есть превосходить действительность совершенством. Эту-то суть искусства Бенямин отождествляет с апологетикой существующего строя, требуя уничтожения ауры. Тогда же против «буржуазной» культуры и разума с позиций антикультуры выступали сюрреалисты А. Бретон и Ж. Батай, так же, как Бенямин, обвиняя советскую культуру в чрезмерной терпимости к буржуазной и в перерождении<sup>2</sup>. Еще один из инициаторов фовизма М. Вламинк признавался: «То, что я смог бы вызвать в обществе, только бросив бомбу, — что привело бы меня на эшафот, — я попытался реализовать в искусстве... Я удовлетворял таким образом свое стремление разрушать, не подчиняться...»<sup>3</sup>

Но буржуазия тоже не хочет подчиняться ничему, кроме законов рынка — и стремится разрушать то, что им противоречит. Так что нарушитель — не значит революционер.

Подобные настроения можно найти, допустим, у Дюффрена<sup>4</sup> или у Адорно: безобразное первично по отношению к прекрасному<sup>5</sup>, прекрасного в мире больше нет<sup>6</sup>, искусство должно выражать социальный протест, образцом которого является «Герника», именно «в силу своей негуманной конструкции»<sup>7</sup>. Совсем как в цитированной рецензии из «НГ»: чудеса кончились.

М. Ю. Левидов (1891-1942), уже цитированный выше левовец, писал: «Стояла изба: вшивая, грязная изба, тускло освещенная коптящим ночником, а то и лучиной, но — с редкостными гобеленами на стенах. Эта изба

<sup>1</sup> Дудин В. Ив хвост, и в гриву. Футурологический вирус на сцене Марининского театра // Независимая газета. 2009. 28 декабря.

<sup>2</sup> Си/. Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. М., 1975. С. 184.

<sup>3</sup> Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. М., 1980. С. 24.

<sup>4</sup> См.: Долгов К. М. От Киркегора до Камю. М., 1990. С. 260-268.

<sup>5</sup> Адорно Т. В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 78.

<sup>6</sup> Там же. С. 81.

<sup>7</sup> Там же. С. 343.

была уродством — непозволительным, оскорбляющим... Хозяин избы содрал гобелены со вшивых стен... Военный коммунизм был протестом, закономерным, а потому и радостно-прогрессивным, против явления Пушкина в стране с 90 процентами безграмотных... Да здравствует революция как организованное упрощение культуры»<sup>1</sup>. Получается, что вшивая изба без гобеленов была бы *лучше*. По этой своеобразной логике протестовать надо против Пушкина, а не против того, что 90 % населения не могут его прочесть.

Р. Барт, как известно, считавший себя левым, выступал против власти как таковой — не политической, а той, что «гнездится в наитончайших механизмах социального обмена», и чьим обязательным выражением является язык. «Язык — это средство классификации, а классификация есть способ подавления». Язык, пишет Барт, это фашист, ибо он приказывает говорить так, а не иначе. Выход? «Плутовать с языком, дурачить язык»<sup>2</sup>. Это и есть литература. Если добавить к этому выраженную в другой работе Барта мечту о создании эстетики «до конца (полностью, радикально, во всех смыслах) основанную на *удовольствии потребителя* — кем бы он ни был, к какому бы классу или группе ни относился»<sup>3</sup>, положительная программа станет абсолютно ясной: бесконтрольное утверждение собственного «Я» покупателя (запрет = фашизм), не *антибуржуазность*, а *анти-социальность*, носителем которой в наши дни является именно буржуазия. Идешь налево — придешь направо.

В наши дни Б. Ю. Кагарлицкий, справедливо называя постмодернизм «откровенной и наглой формой примирения с действительностью»<sup>4</sup>, тем не менее считает: «было бы очень скучно, если бы вместо „театра жестокости" Антонена Арто, сюрреализма, „нового романа" и фильмов архауса мы бы имели лишь бесконечный поток идеологически безупречных (какова лексика! — Г. З.) социально-критических произведений в стиле живописи „передвижников" или прозы позднего Диккенса и раннего Горького»<sup>5</sup>. Любопытно, как идеи господствующего класса проникают в сознание его противников: здесь и противопоставление идейности (разумеется, левой, социально-критической) и художественности, и культ новизны ради новизны (критикуемый Кагарлицким на следующей странице), и убеждение в скуке реализма.

На мой взгляд, нет ничего скучнее бесконечного потока авангарда, на фоне которого худшие из передвижников выглядят цветком в пустыне. Без антиискусства скучно тем, кто делает на нем деньги, или тем, кто «под-

<sup>1</sup> Левидов М. Организованное упрощение культуры // Критика 1917-1932 ь С. 318-319.

<sup>2</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. 11оэтика. М., 1989. С. 547-550.

<sup>3</sup> Там же. С. 511.

<sup>4</sup> Кагарлицкий Б. Ю. Политология революции. М., 2007. С. 117.

<sup>5</sup> Там же. С. 121.

сел» на изображение безобразного, как наркоман на иглу, и в чьем сознании здоровое и больное поменялись местами. Сравнение отнюдь не для красного словца — в той же книге Б. Ю. Кагарлицкий более чем лоялен к наркотикам как таковым: «Допустим, запрет на курение марихуаны может уйти в прошлое так же, как „сухой закон“ и сексуальный „строгий режим“ в Америке, но общество, *порождающее подобные запреты* (выделено мной. —Г. З.), останется стоять на прежнем экономическом и социальном фундаменте»<sup>1</sup>.

«Чем дольше я живу, — признался Джордж Бернард Шоу (1856-1950), — тем больше склоняюсь к мысли о том, что в солнечной системе Земля играет роль сумасшедшего дома»<sup>2</sup>. Левые идеологи, осуждающие капитализм за запрет наркотиков, «сухой закон», строгость моральных норм и социально-критический реализм в искусстве, убеждают меня в справедливости этих слов.

Для того, чтобы пал запрет на курение марихуаны, революция не нужна: с этой задачей справится капитализм. Революция нужна для того, чтобы сделать этот запрет вечным, уничтожив общество, *нарушающее* его. Помнится, еще в «Манифесте» Маркс и Энгельс писали, что коммунисты собираются не ввести разврат (общность ясен), а покончить с ним. Не революция разрушает культуру, а отсутствие революции. Выбирать надо между защитой старого общества, несовместимого с культурной традицией, и защитой культурной традиции, несовместимой со старым обществом. Иначе — пользуясь словами Честертон — если не красить белый столб, он станет черным.

Деструкция по отношению к культуре всегда свойственна тем, кто обделен обществом. Ее можно понять, но нельзя простить. Она опасна. Ведь антиискусство, занятое безобразным, отучает нас любить этот мир. Уродуя Моцарта, плутуя с языком, срывая гобелены со стен, капитализм не победить, зато общечеловеческую культуру подорвать просто — и при-быльно.

Вроде бы ясно. Но люмпенизация неотделима от современного капитализма; неотделима и люмпенская оппозиционность, считающая себя «революционностью»<sup>3</sup>. «Сегодня авангардное искусство и революционная политика не имеют друг к другу никакого отношения... для отечественных „красных“ весь авангард — что-то вроде шедевра Остапа Бендера, написанного по тени Кисы Воробьянинова»<sup>4</sup>, скорбит А. Цветков («художник-радикал по сути и призванию... когда не было денег, сочинял рек-

<sup>1</sup> Кагарлицкий Б. Ю. Политология революции. М., 2007. С. 117.

<sup>2</sup> Суета сует. Пятьсот лет английского афоризма. М., 1996. С. 235.

<sup>3</sup> См.: Рахманов А. От Диогена Синопского до Э. Лимонова: люмпенизация и люмпенские идеологии // Альтернативы. 2006. № 1.

<sup>4</sup> Цветков А. После прочтения уничтожить. СПб., 2009. С. 88-89.

ламные слоганы, когда деньги были, занимался любимым видом экстремального туризма — участвовал в антиглобалистских акциях», поясняет аннотация).

Авангардное искусство в его понимании — это матерное слово, выложенное из человеческих тел на Красной площади; революционная политика выглядит так. «Самос, казалось бы, место призвать всех наемных работников к самоорганизации, освобождению сознания, захвату средств производства, преодолению отчуждения и социальной революции, как ее понимали Грамши, Лукач и Ульрика Майнхоф... Но призывать не буду. Уже делал это не раз и не два и выяснил — это не действительно... Вместо призывов предлагаю всем потенциальным партизанам просто потренироваться, чтобы быть в форме». Дальше идут «упражнения», числом шесть, из которых отмечу последнее — «просыпайся каждый день и выбирай себе новые политические убеждения, художественные вкусы, сексуальную ориентацию. Воспринимай окружающее сквозь выбранную роль как можно честнее и детальнее. Испробуй все типы людей, какие знаешь и можешь выдумать... Попробуй перестать играть в это. Кто ты теперь? Ноль».

.. Это — нонконформизм? Вот *это*? Не такими ли пластилиновыми ноликами нас делает буржуазное общество? Подождите, радость впереди. Внутри искомого ноля — нечто покруче «Фауста». «Слышишь машинный скрип, электронное журчание у себя внутри? Чувствуешь, как бьется там живая пятиконечная звезда? Вещи перестали быть товаром, польза больше не измеряется прибылью»<sup>1</sup>. Мечта угнетенных сбылась. Такого натиска рыночной Экономикс не выдержать.

Скажите, зря смеюсь над убогим? Так ведь этот бред всерьез воспринимают как программу революции. Рецензент буржуазной «НГ» глубокомысленно замечает: «авангардное и современное искусство воспринимается как буржуазное излишество, эстетическое извращение, инструмент одурачивания масс (в духе памфлета Михаила Лифшица и Лидии Рейнгардт „Кризис безобразия“). Напротив, борцы с системой часто признаются в любви к старому проверенному (где слова „серый“ и „тусклый“? Непорядок! — Г. З.) реализму. Но реализм по своей сути есть консервативно-реакционная установка, ибо тот, кто желает ниспровергнуть статус кво, выступает за „альтернативный образ реальности“, то есть является по отношению к реальности „здесь и сейчас“<sup>41</sup> контрреалистом»<sup>2</sup>.

Ничего подобного. Тот, кто хочет *изменить* мир, должен его *знать*, в том числе — знать тенденции его развития (и отражать их в своем творчестве), а не спасаться от реальности лозунгом «революция — сейчас», прочитанным на стене сортира Сорбонны<sup>3</sup>. Этим революционер отличается от

<sup>1</sup> Цветков А. После прочтения уничтожить. СПб., 2009. С. 189.

<sup>2</sup> Бойко М. Левая парадигма и контрреализм // НГ-Ex Libris. 2010. 1 апреля.

<sup>3</sup> Цветков Л. После прочтения уничтожить. С. 98.

психопата. А. Цветков пишет много правильных слов о демократии, но ему не веришь. Это поза сегодняшнего дня; поза завтрашнего будет другой, может быть — противоположной. Ноль есть ноль, скуки ради он придумывает собственное нутро, но в нем ни что не удержится надолго (в особенности — пятиконечная звезда, символ братства людей труда, а не людей прикола). Внутри самовлюбленного ноля пусто: «для революционера нет ничего оскорбительнее, скучнее и бесполезнее, чем вечно-неизменное. Самое достойное, продуктивное и даже „божественное" в человеке — именно заданное ситуацией, социально актуальное, побуждающее к революционному жесту-эксперименту»<sup>1</sup>. А для людей твои жесты полезны?

Но людей-то, оказывается, нет. Есть три типа: (1) «Тело, или иначе „Система"... Такие люди любят классическое искусство, верят в прогресс, доверяют науке. И наоборот: любые отклонения, уродства, безумие и фанатизм вызывают у них отвращение и даже агрессию... Стратегическая задача — максимальный комфорт для воспроизводства своего вида, народа, группы» и т. д. — быдло, в общем. (2) «Душа, или иначе „Культура"... Они предпочитают декадентское искусство и по любому поводу иронизируют... Ужас перед уродливым перемешан в них с тягой к патологии» и т. п. — уже получше, но все равно быдло. (3) «Дух, или иначе „Восстание". Радикалы и поэтические террористы... в культуре предпочитают крайний авангард и контрреализм. Достижения науки проверяют на личном опыте» и др. — знакомьтесь, элита.

Для нее важен бунт, а не результаты. «Став целью, а не средством, революция превращается в мистическую практику и откровение *для избранных* (выделено мной. — Г. З.). Почти в религию... Лозунги могут быть какими угодно... Ты вступаешь в борьбу, которая не закончится никогда»<sup>2</sup>. Ну и почему мы должны считать *их* борьбу нашей борьбой? Дай ответ! Не дает ответа.

Но ответ нужен. Для начала определимся, где свои — где чужие. На классификацию Цветкова можно ответить другой. «В мире есть три типа людей. Первый тип — это люди; их больше всего, и, в сущности, они лучше всех. Мы обязаны им стульями, на которых сидим, одеждой, которую носим, домами, в которых живем; в конце концов, если подумать, мы и сами относимся к этому типу. Второй тип назовем из вежливости „поэты". Они большей частью наказание для родных и благословение для человечества. Третий тип — интеллектуалы; иногда их называют мыслящими людьми. Они —<sup>1</sup> истинное и жесточайшее проклятие и для своих, и для чужих. Конечно, бывают и промежуточные случаи... многие хорошие люди — почти поэты, многие плохие поэты („художники-радикалы"?— Г. З.) —

<sup>1</sup> Цветков Л. После прочтения уничтожить. С. 179.

<sup>2</sup> Там же. С. 175.

почти интеллектуалы... Поэты выше людей, потому что понимают людей. .. Умники же выше людей, потому что не желают их понимать. Для них человеческие вкусы и обычаи — просто грубые предрассудки. Поэт отличается от толпы своей чувствительностью, умник — своей бесчувственностью. Он недостаточно тонок и сложен, чтобы любить людей. Его заботит одно: как бы порезче их отчитать»<sup>1</sup>.

Добавлю: место умников в политике — среди «элиты», элитарность — их среда, их альфа и омега; если же какой-нибудь поворот истории кинет их вниз, тогда начинается трагикомедия — умник идет в революцию. Чтобы узнать, как это выглядит — читайте А. Цветкова.

Тяга к «авангардному» одна из примет людей подобной породы, один из способов считать себя избранником, нарушая нормы. Приходя в ряды левых, они приносят с собой свои пороки, как дезертир вражеской армии свою униформу. Это неизбежно; страшно, когда обноски чужого мундира используют вместо знамени.

Именно реализма боятся господствующие классы; «альтернативный образ реальности» легко продать.

Даже либералы признают: «Можно также выразить эту особенность современного капитализма, сказав, что его коррупционный потенциал достиг своего мыслимого потолка. Проще всего это проиллюстрировать на примере художественных практик. Стоит какой-либо из них завоевать сколько-нибудь значительный авторитет, как ее продукция немедленно переводится в разряд ходового товара со всеми вытекающими отсюда последствиями для художника и его творений. В настоящее время невозможно представить себе эстетическую инновацию, которая не могла бы быть полностью поглощенной и переваренной капиталистическим рынком»<sup>2</sup>.

«В наши дни профессиональное выражение мировой боли стало бизнесом»<sup>3</sup>. Иначе говоря: чем будем шокировать?

Примеры подобного бизнеса.

Выставка современного китайского искусства. «Шо-Чжин-Сонг создал „Оборудование офиса. Прототип № 1“ Компьютер, стол, стул, клавиатура из хромированной стали... но если присмотреться внимательнее, выясняется, что это скорее камера пыток: экран компьютера оказывается гильотиной, кресло полно приспособлений для мучений... (подробности опускаю. —Г. 3.) Выглядит одновременно и как метафора авторитарности дизайна в Китае и как реакция на привычку современного общества к насилию»<sup>4</sup>.

Почетная гостья 2-й Московской биеннале Йоко Оно проводит мастер-класс для молодых художников. «Он состоял из серии перформансов-

<sup>1</sup> Честертон Г. К. Три типа людей//Честертон Г. К. Писатель в газете. С. 129-131.

<sup>2</sup> Концепт «революция» в современном политическом дискурсе. СПб., 2008. С. 230.

<sup>3</sup> Лифшиц М. А., Рейнгардт Л. Я. Кризис безобразия. С. 136.

<sup>4</sup> Мокроусов А. Куртка Мао и метаморфозы вечности // Независимая газета. 2007. 12 октября.

притч и больше был похож на сеанс групповой психотерапии... Поначалу она разыграла мини-пьесу для человека и стула, в которой разными способами — от молотка до истерики безуспешно попыталась спровоцировать предмет на реакцию. Потом пригласила на сцену куратора выставки, директора лондонского Института современного искусства Ф. Додда и объявила, что сейчас проведет беседу с умным человеком... В ответ на умные вопросы Додда о природе ее творчества Йоко производила замеры головы, рук и ног собеседника... а под конец предложила сменить способ общения и залезть под расстеленное на сцене черное покрывало», так как «вербальное общение между людьми бывает куда менее эффективно и содержательно, чем общение языком тела». В конце «Йоко попросила всех воспользоваться полученными фонариками и разом посветить, подав ей и друг другу сигнал „Я люблю вас“», а сама «читала со сцены мантру, смысл которой вкратце сводился к тому, что любовь победит все житейские невзгоды и залечит любые раны». Само собой, ее выставка «Одиссея таракана» (на фотографии — куча сломанных манекенов) «показывает историю XX века как историю человеческого насилия»<sup>1</sup>.

Режиссер Р. Кастелуччи «любит парадоксы, сталкивая вместе высокую трагедию... с эстетикой безобразия (он заливает подмостки кровью и не чурается отвратительных физиологических подробностей)». Фрагмент интервью: «По-моему не смерть является трагедией, а рождение. Трагическая проблема в самом факте: я — родился!... Я против всякого насилия, происходящего вне стен театра. Сценическая площадка является единственным местом, где может происходить насилие»<sup>2</sup>.

«Татьяне Гринденко ничего не стоит прямо на сцене советским пылесосом надуть шар до критического взрыва, тем самым дав понять, что она вам не холку гладить пришла... Может, обманутые старушки будут скрежетать: „Безобразие!“... Гринденко мобилизует на осмысление современной жизни все существующие звуки, не исключая грубо-бытовых... Таково ее великое противостояние болоту и мозговой болезни всеобщей послушности»<sup>3</sup>.

Читаешь и чувствуешь, что все мы явно виноваты вот на что приходится идти творческим личностям из-за нашей «всеобщей послушности». Ну а те из нас, чью жажду красота в искусстве не удовлетворишь и пылесосом — злобные мешчане, враждебные творческой свободе.

Правда, подобные заклинания в XXI веке уже отдают нафталином. («Парадокс гонимости обнаружил странную неотделимость от новых гениев. Почему-то, добившись безответственности, которая прежним и не снилась, они никак не пожелали с гонимостью расстаться; она оказалась для них

<sup>1</sup> Бояринов Д. Странные танцы Йоко Оно // Там же. 8 июня.

<sup>2</sup> Кутловская Е. Рождение — это трагедия // Там же. 5 октября.

<sup>3</sup> Зиянина Н. Время амазонки // Театральный курьер. 2009. № 2.

необходимее любых признаний»<sup>1</sup> — это написано более 40 лет назад!) Нас столько раз убеждали увидеть и услышать новое платье короля, что в наше время всеобщая послушность как раз и заключается в том, чтобы на каждый лопнувший шарик откликаться аплодисментами: новаторство, поиск, божья роса.

Посему нет такой мерзости, которую нельзя было бы назвать произведением искусства, мотивировав это тем, что

- в мире не хватает любви,
- современная жизнь сложна,
- а искусство не должно стоять на месте.

Говоря словами Альбера Камю (1913—1960), «протест, длившийся слишком долго и оттого застывший, стал искусственным образованием, приведшим к другому виду бесплодия. Тема проклятого поэта, родившаяся в буржуазном обществе, вылилась в предрассудок, который в конце концов стал диктовать следующий принцип: нельзя сделаться великим художником, не протестуя против своей эпохи, какова бы она ни была. Вполне законный в самом начале, принцип этот, утверждавший, что истинный художник не должен иметь ничего общего с миром чистогана, стал ложным с того момента, как начал гласить: художник может быть таковым, лишь восставая против всего на свете. Вот почему многие наши творческие деятели мечтают сделаться проклятыми, горюют, когда у них это не получается, и жаждут одновременно и аплодисментов, и свистков. Естественно, что общество, большое ныне усталостью или равнодушием, и хлопает, и освистывает наобум... В конечном счете, увлекшись отрицанием всего подряд, вплоть до традиций своего искусства, художник проникается иллюзией, что он создал в нем свои собственные законы, и начинает считать себя Творцом-вседержителем»<sup>2</sup>. Понятно, что индивидуализм вызывает в качестве ответной реакции тоску по средневековой и град проклятий разуму, науке и демократии, в то время как истинный виновник — рыночная экономика — остается невредимым.

Прав итальянский марксист Гальвано делла Вольпе (1895-1968): «Я не думаю, что авангард... противостоит капиталистической цивилизации, ибо, будучи во всех своих проявлениях крайне индивидуалистическим, авангард является закономерным продуктом этой цивилизации... Антитезы, представленные авангардом, всегда входят как *составная часть* в капиталистическую, индивидуалистическую культуру и цивилизацию».

«Бесчеловечный», по словам делла Вольпе, характер формализма виден в «крикливом заявлении Пикассо, что он вместе со своими сторонниками пишет только „чудовищ“»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Палиевский П. К понятию гения // Искусство нравственное и безнравственное. М., 1969. С. 199.

<sup>2</sup> Камю А. Шведские речи // Камю А. Бунтующий человек. М., 1999. С. 368.

<sup>3</sup> Делла Вольпе Г. Критика вкуса. М., 1979. С. 269.

Как сказал еще в 1964 году изобретатель хэппенинга Алан Капроу (1927-2006), раньше художники были в аду, а теперь они в доле<sup>1</sup>.

Лукач цитирует слова немецкого искусствоведа Вернера Хафтмана о «футуризме с его чувством рекламы» и кубизме как основе рекламных плакатов, добавляя: «Нечто сходное можно было бы сказать и о сюрреализме и об оформлении витрин и т. д. Это анонимное и широкое воздействие крайне эзотерических направлений, которым с помощью рекламы, художественных салонов и журналистского информационного террора удалось овладеть так называемым общественным мнением интеллигенции, отчетливо показывает решающий компонент их социального задания: обеспечении возбуждающей комфортности существования капиталистического общества наших дней»<sup>2</sup>.

«Как отмечает американский исследователь Том Франк, символический, ритуальный протест против „буржуазных ценностей“ сам по себе стал рыночным символом, его можно купить и продать: „Контркультурные идеи стали общим местом капиталистической культуры, стремящейся к постоянным переменам, новизне ради новизны. Это идеально соответствует культурно-экономическому режиму рынка, который требует постоянного обновления ассортимента. Стремление к самоутверждению и нетерпимость к традиции в сочетании с призывами к формированию экспериментальных жизненных стилей — все это часть потребительской культуры. Конформизм в старом смысле слова уже не обязательно является требованием потребительского общества. Как раз напротив, оно настойчиво требует чего-то нового, нестандартного»<sup>3</sup>.

Одни и те же синонимы переходят из статьи в статью. Порнография, мат, извращения — новое, дерзкое, смелое, яркое, свободное, провокационное (последнее, как ни странно, теперь тоже похвала)... Их отсутствие — серое, затхлое, тусклое, однообразное... Кажется, ничего не забыл.

«Ужасным софизмом» назвал М. А. Лифшиц представление о том, что «изображая жизнь в положительном свете красоты, мы совершаем измену передовым идеям», ответив на этот софизм: «уродливая живопись, рассчитанная на чувство отвращения, — не борьба против общественного зла, а умножение его...»<sup>4</sup>

Пример из наших дней. В якобы антифашистском фильме Г. дель Торо «Лабиринт Фавна», пйшет В. Кичин, «вся эта петрушка с фашизмом затеяна для того, чтобы идейно обоснованно и потому легально показать крупным планом, как человеку рассекают щеку до ушей (дальнейшие подробности

<sup>1</sup> Новый свет. Три столетия американского искусства. Каталог выставки в ГМИИ им. Пушкина. М., 2007. С. 42.

<sup>2</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 4. С. 414-415.

<sup>3</sup> Кагарлицкий В. Ю. Политология революции. С. 122.

<sup>4</sup> Лифшиц М. А. Художник и ложное сознание // Собрание сочинений. Т. 3. С. 479-480.

опускаю. — Г. 3.)... Зрители в ужасе сползают под кресла, делая вид, что завязывают шнурки на ботинках. Зато потом они расскажут друзьям, что видели та-акое!!! Но про фашизм они даже не вспомнят... Они шли на аттракцион, его ждали и его увидели. Остальное — конференс, который надо перетерпеть...

А может им и понравится рассекать ближнему щеку до ушей — и тогда картина сильно придвинет юное создание если не к теории, то к практике фашизма. То есть сыграет роль, прямо противоположную декларируемой. „Фашизм уничтожает вас дюйм за дюймом, и не только физически, но главное — духовно“, — говорит Г. дель Торо. И в фильме дюйм за дюймом уничтожает в своем зрителе чувствительность, отодвигая болевой порог в зону полной невидимости<sup>1</sup>.

Даже искренние намерения автора ничего не меняют — это тот случай, когда ими мостят дорогу в ад.

« — Я не собираюсь обкладывать зрителей грелками и давать им снотворное... Я хочу, чтобы их пробрала дрожь, чтобы они потеряли сон и хоть один раз в виде исключения задумались, прежде чем опять начать жечь и взрывать друг друга.

— А они вполне могут взяться за старое, если жизнь такова и только такова...»<sup>2</sup>

Никто не сказал о подлинной левизне реализма и мнимой - антиискусства лучше, чем французский художник Анри Кадыу (1906-1989, автор картин «Ожидание», «Шестой этаж», «Утраченные иллюзии», серии «Обреченный Париж» и др.): нечистая совесть буржуа доходит до того, что эти люди готовы портить глаза «при помощи Пикассо или Руо во имя искупления, подобно тому как их предки, ханжи, бичевали себя для отпущения грехов... А между тем малейшее реалистическое напоминание о каком-нибудь недостатке существующего режима воспринимается с ледяным молчанием... Все художники, именующие себя революционерами, потихоньку ушли на запасной путь, указанный торговцами и критиками. Они неплохо устроились. В самом деле, если бы Жорес говорил по-китайски, он не был бы убит, и если бы Золя писал в стиле Малларме, намеками, его дела были бы получше. Нужно покончить с ложью и теми софизмами, которые делают ее более приемлемой. Ложь и деформация — это одно и то же. Я показал, что истина и красота не исключают друг друга, как хочет заставить нас поверить хорошо организованная компания по одурачиванию людей»<sup>3</sup>.

Гражданская позиция художника проверяется тем воздействием, которое его произведения оказали на людей. Сравните два произведения на

<sup>1</sup> Кичин В. Обыкновенный фавнизм // Российская газета. 2006. 27 ноября.

<sup>2</sup> Пристли Дж. Б. Дженни Вильерс // Избранное. М., 1985. С. 229.

<sup>3</sup> Цит. по: Рейнгардт Л. И. Современное западное искусство: борьба идей. С. 108.

одну тему — действия нацистской авиации — «Гернику» и картину Пластова «Фашист пролетел»: сравните составление кроссворда — с воспроизведением жизни, пижонство — с болью, претензии на мастерство — с мастерством, самолюбование — с ненавистью к войне, антиискусство — с искусством. Я не могу поверить в искренность людей, говорящих об их художественной (а тем самым — этической и политической) равноценности или даже о превосходстве «Герники». Гитлер разрушил город, Пикассо — живопись. Благими намерениями... Впрочем, их, очевидно, не было. Пикассо считал, что «картина получает жизнь только от человека, который смотрит на нее»; «забавно, что люди видят в живописи вещи, которые ты в нее не вкладывал»<sup>1</sup>. «Гернику» же сам он ценил невысоко, говоря, что ему больше нравится «Танец» (1925)<sup>2</sup>.

Напрасно тот же Адорно валит все на «большую» эпоху. Здоровых эпох в истории классового общества не было. Даже Боттичелли изображал по приказу герцога Лоренцо Медичи на стенах Палаццо Веккио повешенных участников заговора (за шею — казненных, за ноги — тех, кому удалось бежать); даже один из сыновей Баха — Карл Филипп Эммануэль — обучал игре на флейте Фридриха Прусского — а регламент предусматривал телесные наказания в случае нарушения учителем дисциплины. При жизни Моцарта в германских государствах существовало крепостное право, но он не считал, что «Милосердие Тита» должно быть историей об отступлении милосердия.

После Освенцима искусство невозможно? А после Нерона? А после Чингисхана? А после Ивана Грозного? Лишь последние сто лет страдания людей стали рассматриваться как причина для того, чтобы уничтожить искусство, усугубив эти страдания; причина, конечно — исчерпанность капитализма, осознаваемая в неадекватных формах как конец культуры.

Столь же нелепы буржуазные авторы, винящие в кризисе искусства технику. «Электронные музеи, библиотеки, альбомы с репродукциями, фонозапись» и т. д., то есть технические средства, с помощью которых человек знакомится с произведениями искусства, оказывается, разрушают ту «особую реальность, которой обладает истинное произведение искусства». Странно, что не осуждено книгопечатание.

Автор всерьез считает произведение искусства (не образ Моны Лизы в нашем сознании, а само произведение!) объективно-идеальным («особой сверхприродной действительностью»), а его копирование, без которого невозможно приобщение масс к культуре — «лишением аутентичности»<sup>3</sup>. На первый взгляд, это логика тихого луддита, винящего во всем машину,

<sup>1</sup> Цит. по: *Крючкова В. А.* Антиискусство. М., 1985. С. 96.

<sup>2</sup> Там же. С. 99.

<sup>3</sup> *Костина А. В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М.: Издательство ЛИН/URSS, 2011. С. 252.

но неспособного к разрушительным действиям. Но это особый луддит: луддит-сноб, ненавидящий машину за ее демократизм.

Не телевизор и не компьютер виноват в падении эстетического вкуса современных людей, а экономическая система, ориентированная на извлечение прибыли. Критиковать ее, как видим, можно и справа — за то, что она делает высокую культуру доступной; можно и слева — за то, что доступ регулируется толщиной кошелька, в результате чего права человека становятся правами кошельков, могущих покупать как прекрасное, так и безобразное. Последнее продается чем дальше, тем лучше.

В развитии антиискусства и его теории (Ортега-и-Гассет, Жильсон, Маритен, Адорно, Г. Рид и т. д. и т. п.) можно выделить два этапа. Первый, с конца XIX века до середины XX-го, принято называть *модернизмом*. Второй — с 1950-х годов по наши дни — *постмодернизмом*.

Для *первого* характерен принцип «вс наоборот» («говорят, что надо щадить эмоции читателя. Ах-ах! А может, нам лучше позаботиться о другом?.. Не бойтесь уродства в литературе... Раз и навсегда плюнем на *Алтарь Искусства*»), эпатирующий публику, и гипертрофированный культ антитворца («торжество Его над аморфной пошлостью уравниловки... палец невежды, движимый злобой или пошлостью, сурово карает мою фразу и тем высвечивает ее и обнаруживает ту самую особенность, то еще небывалое, что отличает именно меня... *взрасти то, чем тебя попрекает читатель, ибо это — ты,* — мудро советует нам Жан Кокто»)² так как большинство людей сохраняло понятие эстетической нормы.

Для *второго* — принцип «как угодно» («характерная черта постмодернистского художественного сознания — равнодушие к критике, отрицание теоретизирования и оценки»)³, отказ от элитарности («неприемлемость сообщения для аудитории стала гарантией ценности лишь в строго определенный исторический момент»)⁴, но не от нарушения еще сохранившихся норм (уже не эстетических — они размыты и эпатировать почти нечем и некого; когда даже канибализм и инцест не вызывают прежнего шока, объектом эпатяжа становятся немногие общепринятые нормы западного общества — так появился, к примеру, демонстративный антисемитизм фильма «Страсти Христовы») — и не от презрения к людям, той иронии, которую М. А. Лифшиц назвал «радикальной неискренностью».

Пример радикальной неискренности. Аннотация романа Артуро Переса-Реверте «Кавалер в желтом колете» (издательство ЭКСМО, 2006).

<sup>1</sup> *Маринетти Ф. Т.* Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами... С. 164, 167.

<sup>2</sup> *Торре Г. де.* Ультраманифесты. Эстетика ультраэстетства // Там же. С. 238 Гильермо де Торре (1900-1972) — «авангардист № 1» испанской литературы. Цитата из Кокто приведена им по-французски.

<sup>3</sup> Постмодернизм и культура. М., 1991. С. 4.

<sup>4</sup> *Эко У.* Из заметок к роману «Имя розы» // Называть вещи своими именами... С. 226.

Текст: «пятый том блистательной приключенческой эпопеи, в котором нашего героя доводит до большой беды любовь к великой актрисе, его юный друг Иньиго Бальбоа срывает цветок невинности роковой Анхелики де Алькесар, а зловещий Гвальтерио Малатеста замысливает страшное преступление века».

Подтекст: нет на свете ни большой беды, ни невинности, ни страшных преступлений, вообще нет ничего серьезного... есть только ТЫ, дорогой во всех отношениях потребитель, и, если ТЫ заплатишь, мы развлечем ТЕБЯ рассказом о том, чего не бывает.

Отсюда и нарочитая вульгарность тона: ведь это притворство, нельзя же всерьез допускать, что искусство отражает жизнь.

Радикально неискренним образом создана, например, сценография спектакля «Копенгаген» в МХТ имени Чехова: вместо декораций на сцене установлено табло, где загораются надписи «Утро. Поют птицы» и т. д.; вместо изображения Копенгагена бегущая строка перечисляет достопримечательности: «Русалочка. Дворец Россенборг. Фонтан „Геффона“. Парк Тиволи». Подобные — не могу найти другого слова — фенечки опошляют серьезнейшую пьесу Майкла Фрейна (р. 1933) о судьбе великих физиков И. И. Бора и В. фон Гейзенберга.

Образцом радикальной неискренности, по которому люди будущего станут изучать этот феномен, на мой взгляд, является роман английского писателя Джонатана Коу (р. 1961) «Какое надувательство!» Как поясняют рецензии на последней странице обложки — «редкий образец подлинно политической постмодернистской художественной литературы»; «автору в нем удалось невозможное — он выглядит одновременно любезным и разъяренным».

Разъярен он в первой части, с несколько прямолинейным пылом клеймя неолиберальную тэтчеровскую Англию 1980-х, где интересы большинства приносятся в жертву прибылям немногих. Олицетворением социального зла становится семейство Уиншоу, чьи представители проникли во все сферы жизни, от сельского хозяйства до шоу-бизнеса и политики, ломая судьбы героев книги. Во второй части семейство Уиншоу настигает расплата, и тут-то автор резко меняет тон: в ход идут все заезженные до неприличия детективные штампы (загородный дом, занесенный снегом в ночь на Рождество, старик 80 лет, которого считают давно умершим, но прячущийся в доме и ночью убивающий родственников и т. д.); главы названы в честь кинокомедий 1950-60-х годов, хорошо знакомых английской публике — в общем, иначе, чем любезным, автора не назовешь. Разумеется, вторую часть в принципе невозможно воспринимать всерьез — настолько, что, прочтя ее, всерьез невозможно отнестись и к первой, чей пафос, как выясняется, был *радикально неискренним*. Возможно, Дж. Коу — искренний человек, однако ему негде проявить искренность — современное общество требует неискренного искусства, и добывается своего.

Ясно, что радикальная неискренность связана с отрицанием не только красоты, но истины и добра, то есть с субъективным идеализмом. Ничто не принимается всерьез, все проблемы считаются псевдопроблемами. Нет ничего самого по себе — все есть *только* для нас.

Фредерик Джеймисон пишет: «Ранний модернизм был искусством оппозиционным; он возник внутри делового общества „позолоченного века" как скандал и оскорбление публики... — что-то уродливое, диссонансное, богемное, сексуально шокирующее. Если мы теперь внезапно вернемся в сегодняшний день, то сможем оценить грандиозность происшедших культурных перемен... с точки зрения нынешнего общества в формах и в содержании новейшего искусства весьма немного может показаться нетерпимым или скандальным. Наиболее агрессивные формы искусства... легко проглатываются социумом...

Как я полагаю, и марксисты, и далекие от марксизма ученые едины в ощущении того, что в какой-то момент после второй мировой войны стало зарождаться общество нового типа (его называют по-разному: постиндустриальное общество, мультинациональный капитализм, потребительское общество ит. д.)... Невиданные ранее типы потребления, планируемый моральный износ, всевозрастающий темп чередования моды и стилей; повсеместное распространение рекламы... — вот лишь некоторые черты, обозначающие разрыв с тем старым, довоенным обществом, в котором модернизм играл роль подпольной силы.

Мне представляется, что возникновение постмодернизма тесно связано с проявлением этих новых черт потребительского или мультинационального капитализма. Также считаю, что формальные черты постмодернизма во многом выражают глубинную логику датой конкретной социальной системы. И я могу показать это на примере одной важной темы — исчезновения чувства истории: вся наша нынешняя социальная система мало-помалу стала утрачивать способность беречь собственное прошлое, стала жить в нескончаемом настоящем и в нескончаемых изменениях, стирающих самый след той традиции, которую все предшествующие общественные формации тем или иным образом сохраняли... Поэтому информационная функция масс-медиа теперь заключается в том, чтобы помочь нам забывать: они служат агентами и механизмами нашей исторической амнезии»<sup>1</sup>.

Отсюда и принципиальная недолговечность «современного искусства», как и любого проявления «современности». «Эту социальную и историческую тенденцию, являющуюся центральной для нашего времени, нельзя игнорировать. И совершенно понятно, что художники также не могут не реагировать на эту тенденцию... Согласно защитникам хэппенинга,

<sup>1</sup> Джеймисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания. XI (2 -97). С. 556-557.

в идеальном случае он должен происходить один и только один раз. Таким образом, хэппенинг уподобляется чему-то вроде туалетной бумаги в искусстве»<sup>1</sup>.

Сами постмодернисты полагают, что их «ответ авангарду заключается в признании невозможности уничтожения прошлого и приглашении к его ироническому переосмыслению»<sup>2</sup>. Но это лишь иная — похоже, более действенная — форма уничтожения. Тезис Дерриды «границы произвольны» и вытекающая из него пресловутая «деконструкция» означают отбор из мирового культурного наследия тех элементов, которые нужны потребителю (*позволь это себе, разреши себе, побалуй себя, ты этого достоин!*). О том, что это означает для морали, и говорить не хочется; для искусства это — разрешение на эпигонство, если не на плагиат, и на творческое бессилие: возьми что-то оттуда, что-то отсюда, слепи и продай.

Пример: «В театре „Школа современной пьесы“ состоялась премьера спектакля „Русское варенье“<sup>41</sup> по пьесе Л. Улицкой. Не случаен подзаголовок в афише „After Chekhov“: спектакль изобилует не только чеховскими мотивами, но и прямыми цитатами из классика. Писательница „сварила варенье“<sup>41</sup> из двух пьес — „Вишневый сад“<sup>44</sup> и „Три сестры“<sup>44</sup>. Действие происходит в 21 веке, но ситуация и герои до боли узнаваемы: есть три сестры и их мать, которые ведут полунищенское существование и души не чают в своем дяде — нуворише; есть дача с садом, который снесут в конце спектакля»<sup>3</sup>.

Снова то же: *нет* Чехова самого по себе — есть *только* Чехов для нас; вот мы его и деконструируем.

Все эти шалости отнюдь не безобидны. «У эстетического „заимствования“<sup>44</sup> есть своеобразная особенность: печать пошлости накладывается и на потерпевшего. И после того, как вы увидели, как Глазунов обошелся с русской иконой, что-то „глазуновское“<sup>44</sup> долго еще будет мешать вашему общению с ней»<sup>4</sup>.

В новейшем терминологическом словаре «Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм» (2005) предпринята попытка разделить модернизм (имажинизм, символизм, акмеизм, фовизм, кубизм, экспрессионизм, Пруст, Джойс, Кафка, Шостакович, Стравинский) и авангард (абстракционизм, дадаизм, футуризм, сюрреализм, поп-арт, соц-арт, артдизайн, инсталляция, хэппенинг, Маяковский, Бурлюк, Бунюэль, Дали), отнеся первое к искусству, второе — к тому, что было выше названо антиискусством. «Модернисты *озабочены совершенствованием формы* (выделено мной. — Г. З.), авангардисты стремятся к тому же, но их больше заботит прагматика —

<sup>1</sup> Тоффлер Э. Шок от будущего. М., 2001. С. 199-200.

<sup>2</sup> Маньковская Н. В. Эстетика постмодернизма. С. 50.

<sup>3</sup> Театральный курьер. 2007. № 5.

<sup>4</sup> Михайлова А. А. О художественной условности. М., 1970. С. 232-233.

успех, ажиотаж, эпатаж публики, быстрый поверхностный эффект. Авангард невозможен без скандала, поэтому почти все его достижения находятся вне сферы художественности». Чем же тогда отличается модернизм от реализма? «Художники-модернисты стремятся не изображать объекты материальной действительности, а преобразовать их в соответствии с выдуманной реальностью. Для них первично индивидуальное сознание, а материальная форма, в том числе и форма произведения искусства, вторична и несущественна (выделено мной. — Г. З.)»<sup>1</sup>.

Перечитайте слова, выделенные курсивом. Если здесь и есть какой-то смысл, то лишь один — представители модернизма, как и авангарда, равнодушны к искусству, предпочитая самовыражение. Поэтому авангардисты просто более последовательны, выходя на площадь и эстраду шокировать публику. Поэтому речь может идти лишь об умеренных и крайних проявлениях антиискусства.

Грань между искусством и антиискусством проходит там, где кончается поиск красоты, причем довольно часто внутри творчества художника — не только символиста или имажиниста (акмеизм, на мой взгляд, полностью реалистическое течение<sup>2</sup>), но и, допустим, П. Зюскинда (создавшего в «Контрабасе» совершенный символ отчужденного труда — безо всякой патологии и смакования уродств) или разжалованного авторами словаря в авангардисты С. Дали, художника, чей талант был побежден не только психическим заболеванием (паранойя), но и общей культурной ситуацией рыночного спроса на антиискусство.

Чем плохо антиискусство? Может быть, принять принцип «каждому — свое»? Кому — Пушкин, кому — Пригов? В том-то и дело, что это невозможно. Если мы всерьез станем на эту точку зрения, то оправдаем антиискусство, согласившись с М. Дюшаном («любая вещь есть искусство, если она вырвана из бытовых связей, или если я показываю на нее пальцем»<sup>3</sup>), мы приравняем пшеницу к сорнякам, Пушкина — к Пригову в качестве объектов потребления разных целевых групп (меньшинств), после чего рыночные механизмы добьют искусство, не могущее стать рентабельным. Процесс этот идет давно, и сам по себе не остановится.

Сделав небольшое отступление, приведу без комментариев отрывок из работы А. Н. Леонтьева: «Среди различных случаев поискового поведения особо следует выделить случаи, когда поиск вызывается возникшей потребностью *до ее первого удовлетворения*. Такая потребность еще не „знает“ своего предмета; он еще должен быть обнаружен во внешнем поле.

<sup>1</sup> Власов В., Лукина Н. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. С. 161-162.

<sup>2</sup> «Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопоставление которого он должен победить». (Мандельштам О. Э. Утро акмеизма // Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987. С. 169).

<sup>3</sup> Цит. по: Мигунов А. С. Vulgar. С. 7.

Дело в том, что пусковые механизмы, активируемые эндогенными факторами, вообще обладают крайне слабой селективностью. Так, Г. Лоренц, рассказывая о знаменитых в этологии опытах с вызыванием у гусенка поведения следования за матерью, описывает объект, который может вызвать такое поведение, следующими словами: „любой объект, величина которого находится где-то между размерами курицы и весельной лодки“... В некоторых работах этологов был применен очень острый метод, позволяющий изучать обычно скрытые от наблюдателя акты первого „узнавания“ объекта потребности. Этот метод состоял в том, что животное некоторое время выращивается в изоляции от объектов, адекватных изучаемой потребности, а затем, когда данная потребность актуализируется, в поле восприятия вводится неадекватный ее объект. Оказалось, что в этих условиях потребность может зафиксироваться и на неадекватном объекте. Так, известны опыты с птицами, для которых сексуальными объектами становились оказавшиеся в поле их поиска куклы и даже человек... в его присутствии нормальный объект уже не вызывал у данного животного сексуального поведения»<sup>1</sup>.

Возвратимся к искусству и его антиподу. «Авангардисты добиваются права на отклонение от нормы, от принципов здорового человеческого общежития. Это плохо само по себе, но еще хуже попытка сделать отклонение нормой. И это та самая точка, где „неортодоксальность“ становится пагубной»<sup>2</sup>.

«Продукт художника — не образ на полотне и не наше удовольствие. Его продукт — мы сами»<sup>3</sup>. Антиискусство выполняет задачу, противоположную задаче искусства — отучает нас видеть красоту мира и отличать ее от безобразия. Красота остается в мире, сама по себе, но исчезает для нас, мы эстетически слепнем и глохнем. «Не будь поэтов, у красоты мира не было бы никого, способного ее познать»<sup>4</sup>. Именно поэтому о вкусах спорят.

<sup>1</sup> Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции. М., 1971. С. 4-5.

<sup>2</sup> Олдридж Д. Мнимый авангард — кому он служит? // Называть вещи своими именами... С. 515.

<sup>3</sup> Науменко Л. «Наше» или «мое»? Марксизм и постмодернизм // Альтернативы. 2008. № 3. С. 23.

<sup>4</sup> Фракасторо Дж. Наугерий, или О поэзии // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 103.

## Заключение

Формированию марксистской эстетики препятствовали две не до конца решенные проблемы — объективной основы эстетического отношения человека к миру и роли искусства в жизни общества. Первая зачастую была отдана на откуп вульгарному идеализму интерсубъективного толка («концепции деятельности»), вторая — позитивизму.

В решении первой марксизм должен быть прежде всего материализмом, продолжая традицию, идущую в эстетике от Сократа Аристотель, Баттё, Дидро, Бёрк, Хоум, Леопарди, особенно — Гердер и Николай Гартман, — и не искать меру всех вещей в голове человека. Идеальный образ мира для нас помогает или мешает видеть совершенство мира самого по себе, но отнюдь не создает его, будучи сам — его отражением. Красота и безобразии не есть галлюцинация коллективного субъекта, в том числе класса или общества.

В решении второй важнее всего оставаться диалектиком, видя *не только земные истоки искусства, но и то, что оно к ним не сводится*. Самоценность искусства, бывшая очевидной для Маркса («Мильтон создавал „Потерянный рай“ с той же необходимостью, с которой шелковичный червь производит шелк»<sup>1</sup>), многим марксистам казалась чуть ли не изменой делу пролетариата. От «искусства для искусства» шарахались, как от каиновой печати (большинство его адептов давали к тому основания), и обретали искомую принципиальность у Спенсера, Прудона и Писарева, чей кругозор был, мягко говоря, узковат для понимания специфики искусства. В этой злосчастной формуле есть существенное рациональное зерно: искусство — цель, а не только средство. Да и в качестве средства оно служит людям по-своему. Его дело — показать красоту мира, включая моральную красоту людей — за него выполнить некому, а чужие дела оно выполняет неумело и просто оказывается ненужным.

Как заметил еще Лессинг, колоть дрова ключом и открывать топором дверь — значит портить то и другое. Или, как иронически писал об утилитарных взглядах на искусство Д. А. Горбов: «Искусство должно стать служанкой политики, делая за нее второстепенную работу, которая та не успевает сделать сама ввиду перегрузки, совершенно так же, как домашняя

<sup>1</sup> Маркс К. Теории прибавочной стоимости // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 26. Ч. 1. С. 410.

работница должна прибирать комнату, приведенную в беспорядок ее хозяевами. Это с одной стороны. А с другой — искусство должно улаживать досуг людей, уставших от политики и получивших законное право на разумный отдых; иначе говоря, функции искусства не ограничиваются уборкой комнаты: эта домашняя работница должна еще играть с хозяевами в шахматы и разговаривать на отвлеченные, но приятные темы. Таким образом, искусство — еще и компаньонка»<sup>1</sup>. Увы, констатирует дальше Д. А. Горбов, его оппонент не склонен платить несчастной служанке за двойную нагрузку, мотивируя свое решение ее нерадивостью, и собирается выставить за дверь без выходного пособия. Когда? С концом разделения общества на классы. Тогда искусство исчезнет. Комментарии излишни.

Утилитарное понимание искусства и волонтаристское — красоты, позаимствованные у оппонентов и абсолютно чуждые духу марксизма, сильно навредили ему. Бездарные попытки держаться на уровне авангарда буржуазного регресса приводили к тому, что «левым» искусством считалась халтура Маяковского, Пикассо, Татлина, над чем буржуазные авторы с полным правом иронизировали, как Ивлин Во, сказавший о персонаже своего романа: «Люси по-марксистски верила в красоту цемента и стали»<sup>2</sup>. Иные марксисты и впрямь подходили к красоте с подобной меркой, но они заблуждались как относительно красоты, так и относительно марксизма.

В качестве примера можно привести хотя бы В. М. Фриче (1870-1929): «Социализм — это прежде всего организация... это насквозь рационализированное хозяйство, это строжайший математический и статистический учет, *сверху донизу* (выделено мной. — Г. З.) проведенный, а это обстоятельство, не отразится ли оно на психике будущего общественного человека в виде ее настроенности на точный, рационализированный лад?.. Если Гаульке („Эстетика капитализма”<sup>11</sup>) утверждает, что капитализм упразднил старые понятия „красивое” и „некрасивое”, заменив их понятиями „целесообразное” и „нецелесообразное”... то здесь капитализм как таковой ни при чем, ибо эта эстетическая революция была порождена не им непосредственно, а машинной техникой, и потому результаты этой эстетической революции переживут капитализм и в социалистическом обществе едва ли будет место „бесцельной” красоте, „искусству для искусства”, но этот переворот начался уже в наши дни. Словом, в грядущем положение и роль искусства едва ли значительно изменятся по сравнению с настоящим, и *социалистическое общество представит в этом, отношении не противоположность капиталистического, а его органическое продолжение...* (выделено мной. — Г. З.)»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Горбов Д. А. Поиски Галатен. С. 315.

<sup>2</sup> Во И. Работа прервана // Собрание сочинений. Т. 3. М., 1996. С. 440.

<sup>3</sup> Фриче В. М. Очерки социальной истории искусства // Из истории советской эстетической мысли. 1917-1932. С. 434-435.

Обратите внимание, как исчезает применительно к современности классовый подход, столь характерный для вульгарной социологии при обращении к искусству прошлого.

Конечно, по сравнению с апологией политарного общества как «реального социализма» (*«сверху донизу»*) вместо свободы, равенства и солидарности) эстетические заблуждения несущественны, но от этого они не перестают быть заблуждениями.

Искусство — отнюдь не дополнение к «настоящей» жизни; это ее часть, без которой жизнь невозможна. Об этом часто забывают, ставя ложный вопрос о праве художника создавать красоту в несовершенном мире: «Я задался целью сделать приятным для читателя переживанием шум падающих дождевых капель, — признается герой Брехта „китаец”<sup>1</sup> Кин-е, от имени которого говорит сам автор. — Размышляя об этом и время от времени набрасывая строчку-другую, я усмотрел необходимость сделать этот шум падающих дождевых капель приятным для всех людей, в том числе и тех, у кого нет приюта и кому капли попадают за шиворот, в то время, как они пытаются уснуть. Я был напуган этой задачей.

Искусство живет не одним сегодняшним днем, — сказал я искушающе. А раз всегда будут такие дождевые капли, то значит стихотворению... суждена долгая жизнь. Да, — сказал он печально, — если больше не останется людей, которым они попадают за шиворот, то такое стихотворение можно будет написать»<sup>1</sup>.

Подобные вопросы делают честь сердцу художника, но ответ должен быть противоположным, иначе чрезмерная принципиальность обернется беспринципностью, а избыток благородства — нехваткой мужества. Убить в себе талант — ничуть не лучше, чем отобрать хлеб у бедняка. Если бояться творить красоту сейчас, потом творить станет некому.

Человек, считающий, что жизнь можно воспевать только после переделки, живет на Луне: на Земле его каждый день опровергают дети, рисующие на асфальте, и влюбленные, сочиняющие стихи. Более того, подобные декларации всегда отбрасывают на жизнь мрачную тень Карла Шмидта, топчущего цветы из-за несовместимости красоты с несовершенным миром. «Кто-то сказал, что раньше надо потолки построить, а потом уже придумывать, какие узоры на них разводит!». Чепуха! Нужно одновременно. И потолок, и узор придумать, чтоб не опоздать»<sup>2</sup>.

Освобождение человека — освобождение его труда. «Жизнь без труда — воровство, а труд без искусства — скотство». Если сфинкс потребует решить загадку человеческого счастья, следует ответить ему этими словами Джона Рёскина — и сфинкс бросится в пропасть.

<sup>1</sup> Брехт Б. Собрание избранных сочинений. Т. 1. Проза. Ме-ти. Книга перемен. М., 2004. С.182-183.

<sup>2</sup> Лавренёв Б. А. Гравюра на дереве // Повести и рассказы. М., 1980. С. 366.

## Приложение

# Эстетика Николая Гартмана и современность

Эстетика и философия Н. Гартмана, часто упоминавшегося на этих страницах, мало известны в нашей стране, поэтому в качестве приложения помещаю статью, впервые опубликованную в издании ГМ П И им. Ипполитова-Иванова «Гедевановские чтения» тиражом 100 экз.

Прежде чем рассмотреть эстетическую концепцию, созданную выдающимся немецким философом Николаем Гартманом (1882-1950), необходимо кратко проследить ее истоки.

Общеизвестно, что главная черта неклассической философии — субъективизм, при котором за исходный пункт принимается сознание, а главная проблема — преодоление субъективизма, попытка *вывести* наличие материального мира *из сознания*. Одной из подобных безуспешных попыток была феноменология Эдмунда Гуссерля (1859—1938). Его метод состоит в следующем. Человек, абстрагируясь от всего внешнего, в своем сознании «усматривает» сущность объекта. Полученный результат — абсолютная в силу своей «очевидности» истина. «Удаление» внешнего мира неизбежно ведет к солипсизму (существует только субъект); чтобы избежать его, Гуссерль вводит понятие «интенция» — направленность сознания (интенциональность существует не *в* сознании, а *для* сознания). Интенциональность создает видимость «прорыва к вещам самим по себе», что и было целью Гуссерля.

Как восторженно писал Жан-Поль Сартр (1905-1980): «И вот вдруг знаменитые „субъективные<sup>14</sup>» реакции — ненависть, любовь, страх, сочувствие, плававшие в зловонном рассоле Духа, сразу вырываются из этой среды; они суть только способы открытия мира. Сами вещи внезапно открываются нам как ненавистные, привлекательные, ужасные и приятные. Способность вселять ужас — именно *свойство* этой японской маски, свойство неисчерпаемое, неустранимое, определяющее самую ее сущность и отнюдь не сводящееся к совокупности наших субъективных реакций на кусок резного дерева. Гуссерль вновь внедрил ужас и очарование в сами вещи. Он возвратил нам мир художников и пророков: пугающий, враждебный, опасный... Вот мы и свободны от Пруста... в конечном счете все находится вне нас»<sup>1</sup>. Сартр преувеличивает заслуги Гуссерля, но зво-

<sup>1</sup> Сартр Ж.-П. Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. Рига. 1988. С. 320./

люция феноменологической эстетики (в отличие от феноменологической философии, нашедшей завершение в экзистенциализме — крайней форме субъективного идеализма) пошла именно в сторону материализма. Этим и интересен Н. Гартман.

Правда, сначала феноменология приняла форму объективного идеализма. Здесь необходимо сделать отступление. Материальный мир представляет собой диалектическое единство чувственно-воспринимаемого и умопостигаемого. Метафизическое мышление, разрывающее противоположности, вместо одного мира видит два. Именно так возник объективный идеализм Платона, выделившего умопостигаемое в отдельный «мир идей», родственному сознанию и чуждый чувственно-воспринимаемым вещам.

То же самое случилось с феноменологией. Интенциональное было понято как умопостигаемое, отличное и от сознания, но родственное ему, и от материального (чувственно-воспринимаемого), но уже абсолютно отличное. Таким образом, мы имеем три мира, из которых первые два противопоставлены третьему. Произведение искусства интенционально, существует для сознания; его материальный носитель — чувственно-воспринимаем, существует для наших глаз и ушей. Как они связаны? Решить эту проблему можно лишь диалектически, не разрывая единый материальный мир на два разных мира — умопостигаемый и чувственно-воспринимаемый, а человека — на две части: ощущающее тело и не зависимый от ощущений разум. Но, как и во времена Платона, метафизическое противопоставление «или-или» приводит именно к такому разделению. В итоге роль материального носителя в искусстве остается загадкой, что ведет к отрицанию искусства (искусством можно назвать все, что воздействует на сознание). Единственно возможным выходом из тупика было новое объединение чувственно-воспринимаемого и умопостигаемого, что, хотя и частично, было достигнуто Гартманом.

Прежде чем появилась его концепция, феноменология успела зайти в тупик. Польский феноменолог Роман Ингарден (1893-1970) объявляет ошибочным положение, что «элемент реального мира... является вместе с тем и объектом эстетического переживания»<sup>1</sup>: мы создаем в сознании «не тот субъект свойств, который эта форма в действительности характеризует»<sup>2</sup> (скульптура шагающего коня: материально конь стоит, интенционально — идет). Более того, с точки зрения Ингардена интенционально существуют все культурные явления: материален кусок ткани, интенционально знамя. В очерке «Музыкальное произведение и вопрос о его идентичности» Ингарден утверждает, что музыкальное произведение *не есть* ни часть психической жизни автора или слушателя, ни нотная запись, ни

<sup>1</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 114.

<sup>2</sup> Там же. С. 140.

совокупность исполнений («музыкальное произведение и его исполнение — это не одно и то же»<sup>1</sup>): его *нет* ни материальном, ни субъективном мире, оно лишено «того способа существования, который свойственен всем реальным предметам в строгом значении этого слова»<sup>2</sup>, оно существует *помимо* нот и звуков.

То же находим у других феноменологов — Мориса Мерло-Понти (1908-1961): «Животных, изображенных на стене пещеры Ласко, на самой стене нет в том смысле, в каком там есть трещины или отслоения известняка. Они тем более не существуют *где-то еще...* они лучатся близ поверхности стены, никогда не обрывая свои невидимые швартовы»<sup>3</sup> и Сартра: «Картина должна пониматься как материальная вещь, время от времени (когда зритель занимает позицию воображающего) посещаемая ирреальным... Симфония *не здесь*, между этими вот стенами и на конце вот этих смычков. Нет ее и в прошлом, как если бы я думал, что она — то самое произведение, которое такого-то числа зародилось в уме Бетховена. Симфония эта полностью вне реальности... симфония предстает как постоянное отсутствие здесь и непрерывное наличие в каком-то другом месте»<sup>4</sup>. «Интенциональный предмет» стал подобием платоновской идеи вне мира и сознания. Итак, поняв *связь умопостигаемого (образов искусства) с нашим сознанием*, мы не в силах решить другую проблему — *связи чувственно-воспринимаемого (звуков, красок) с образами произведения искусства и с нашим сознанием*.

На мой взгляд, проблема решается следующим образом. Вещи, созданные человеком, для того, чтобы быть самими собой, должны быть нами восприняты (если никто не знает, что такое шариковая ручка, то она не существует в качестве шариковой ручки). В этом смысле они *зависят* от нашего сознания. Но в то же время они *не зависят* от него. Зная как объект, будучи порождено общественным сознанием, обретает независимость от него и существует *для* сознания потому, что существует *вне* сознания, *материально*, как определенные свойства куска ткани, видимые не зрением напрямую, а разумом через зрение, и в силу этого воздействуя на сознание людей; социальная конструкция — не «третье бытие», а особый вид материи, созданный сознанием, одновременно зависящий и не зависящий от него. Тем более это относится к искусству: скульптура коня содержит в себе такие материальные свойства, которые позволяют нам увидеть идущего коня, увидеть не зрением напрямую, а разумом через зрение; не будь эти свойства материальными (существующими вне сознания), зрение не

<sup>1</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 410.

<sup>2</sup> Там же. С. 466.

<sup>3</sup> Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М., 1995. С. 223.

<sup>4</sup> Сартр Ж.-П. Произведение искусства // Современная западно-европейская и американская эстетика. М., 2002. С. 23.

помогло бы их воспринять. Музыкальное произведение существует *через* ноты и звуки, а не помимо них, но не сводится к ним. Исполнение, запись и произведение — *и одно, и не одно и то же*. Об этом, кстати, можно прочесть у крупного немецкого социолога и, одновременно, музыковеда Макса Вебера (1864–1920): «музыкальное произведение нельзя ни создать, ни сохранить, ни воспроизвести, не пользуясь средствами нашей нотной записи: оно помимо нее вообще не может существовать никак и нигде, даже и как внутреннее состояние своего творца»<sup>1</sup>. Искусства нет без материального носителя. Чтобы *для* сознания существовал образ, в материальном носителе должны быть свойства, порождающие его — *знаки*, с помощью которых автор воплощает образ. Образ должен быть воплощен — иначе его нет: таково неизбежное следствие индивидуальности образа.

После экскурса в теорию, показавшего сильные и слабые стороны феноменологии, обратимся к фигуре Н. Гартмана. Философ родился в Риге, учился в Дрпте, Санкт-Петербурге, затем в Марбурге, куда его семья переехала в 1905 году, участвовал в Первой мировой войне, преподавал в нескольких университетах Германии. Он «не был „современным“<sup>44</sup> человеком. Он сторонился тревог своего времени и таких его достижений, как автомобиль, телефон, пишущая машинка»<sup>2</sup>. Не случайно, что «Эстетика» написана им в самых неподходящих для научной работы условиях — в марте-сентябре 1945 года в Потсдаме; оставшиеся 5 лет жизни Гартман редактировал текст, не доведя работу до конца. Книга опубликована посмертно в 1950 году и переведена на русский язык в 1958-м.

«Чистых» феноменологов после Гуссерля было мало. Феноменология стала связующим звеном между различными направлениями неклассической философии: экзистенциализмом, философией жизни, неокантианством, наконец — «реализмом». Так в неклассической философии принято называть дуалистические концепции, признающие *наличие* материального мира, по отрицающие его *познаваемость* и в силу этого не ставшие материалистическими.

Система Гартмана представляет собой типичное для «реализма» признание параллельного существования «слоев» материального и идеального, связь между которыми остается загадкой. Эта система служила многим целям, в том числе обоснованию весьма консервативных политических выводов (низшие не должны завидовать высшим, так как высшее и низшее в мире несоизмеримо: они не знают, *чему* завидуют). В то же время Гартман с редкой в XX веке решительностью утверждает: «Реальный мир существует, даже если он вовсе никем наглядно не созерцается, никому не дан. Субъекты, которым он... только и может быть дан, скорее, сами являются

<sup>1</sup> Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. Образ общества. М., 1994. С. 522.

<sup>2</sup> Хьюшер Л. Мыслители нашего времени. М., 1994. С. 133.

частью этого мира... не могут без него существовать. Сам же мир, как и созерцаемая субъектом его часть, существуют и без субъекта»<sup>1</sup>. Понятно, что для эстетики такая установка в высшей степени плодотворна. Итак — книга Н. Гартмана. В ней три части.

Первая часть — «Отношение проявления». В ней говорится о познании эстетического. Главное, чем концепция Гартмана отличается от концепции Ингардена и Мерло-Понти — интенциональное («ирреальное», «духовное») *не существует без материального*. «Основной закон всего духовного бытия состоит в том, что оно не может существовать свободно витающим, а встречается только покоящимся на другой основе бытия... Здесь господствует цепь обусловленности „снизу“, в соответствии с которым высшее всегда опирается на низшее... Духовное содержание может существовать только постольку, поскольку оно заключено в реальную чувственную материю, то есть благодаря ее особому формированию приковано к ней и подпирается ею»<sup>2</sup>.

Более того, «отнесенность вещей к нам коренится в нашей зависимости от них. Это не видимость, а суровая действительность». Такие свойства, как «угрожающее и приятное», так же как красный или зеленый цвет, «даны нам в форме свойств предмета, но не в форме субъективных примесей, не как моменты акта, но непременно как содержательные моменты предметов»<sup>3</sup>. Это наиболее сильная сторона взглядов Гартмана, близкая к материализму. Красота — это не «вчувствование» человеческого в окружающий мир. «Неужели мы должны рассматривать прекрасный дуб, старого лося, берег лесного ручья, картину звездного неба сквозь призму „скрытой человечности“, чтобы увидеть красоту всех этих явлений природы?»<sup>4</sup> «*Псевдоэстетическими*» названы подходы, которые «не используют эстетический предмет как таковой», а подменяют его каким-то другим предметом: жажда развлечений; «автоэстетизм» — интерес к собственным эмоциям; подчинение искусства посторонним целям — политическим, религиозным и др.<sup>5</sup>

Наиболее слабая сторона концепции — непознаваемость прекрасного. В этом Гартман и неправ, и неоригинален, но, к счастью, непоследователен — иначе эстетика как наука, в том числе его собственная концепция, была бы невозможна. «Сущность прекрасного в его неповторимости как особенной эстетической ценности лежит... в особой закономерности единичного предмета. Эта особая закономерность принципиально не подвергается какому бы то ни было философскому анализу»<sup>6</sup>. Агностицизм Гартмана не

<sup>1</sup> Гартман И. Этика. СПб., 2002. С. 266.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 126-127.

<sup>3</sup> Там же. С. 80-81.

<sup>4</sup> Там же. С. 498.

<sup>5</sup> Там же. С. 598-600.

<sup>6</sup> Там же. С. 15.

случаен: он «реалист», а не материалист, «слои» бытия (мир и сознание) для него параллельны, речь об отражении мира сознанием не идет, а, значит, разгадать происхождение сознания невозможно. Он так и пишет: «ощущения есть то, в чем вся сфера субъекта и вся сфера объекта (сознание и вещь) различны радикальнейшим образом»<sup>1</sup>. Но если ощущения закрывают от нас мир — познания нет.

После формулировки основных положений своей концепции Гартман переходит к решению на их основе традиционных проблем эстетики. В первой части это — прекрасное в живой и неживой природе, а также в человеке.

Здесь, к сожалению, сказывается догма непознаваемости прекрасного. Гартман не считает, что прекрасное — это совершенство, так как понимает совершенство статично, как законченность, существующую лишь в *неживой* природе: человек свободен и потому несовершенен, а «в царстве низших слоев существующего, наоборот, совершенство увеличивается»<sup>2</sup>. Поэтому совершенство — это красота мертвой природы, кристаллов, а красота живого никак не связана с совершенством и непознаваема.

Но не совсем непознаваема. Красота *живого* основана на приспособленности к среде и — тут Гартман абсолютно оригинален — обреченности. «Высокую эстетическую прелесть в царстве органических форм образует» то, что организмы «неосторожно предоставляют себя своей судьбе, погибают тысячами, но другие тысячи расцветают на их месте. Они смутно предчувствуют ужасную жестокость, которая господствует в жизни родов, — жестокость против индивидуума в пользу жизни поколений...»<sup>3</sup>

Красота *ландшафта* — особая область. Природа существует сама по себе; она безразлична к человеку, бессознательна, свободна от каких-либо целей. В этой объективности и заключается ее эстетическая ценность *сама по себе*, частными проявлениями которой являются закономерность, единство в разнообразии (гармония). Но мы наделяем природу своими мыслями и чувствами; таким образом се красота *для нас* приобретает законченность. В этом — диалектика красоты природы. «Неверно приписывать ей самой... все то, что только благодаря человеку входит в нес как „бытие для него“: сознание, настроение, оттенок чувства... Основным условием для этого является именно совершенно „другое“<sup>4</sup> ее сущности»<sup>4</sup>; столь же неверно видеть в художнике создателя красоты природы («природа подражает искусству» — так считали, например, О. Уайльд (1854—1900) и Ш. Лало (1877-1953)). «В художнике первичное — это эстетическая точка

<sup>1</sup> Цит. по: *Гортиты* Би Т. Я. Философия Николая Гартмана. Л., 1969. С. 88.

<sup>2</sup> *Гартман Я.* Эстетика. С. 229-231.

<sup>3</sup> Там же. С. 211.

<sup>4</sup> Там же. С. 229.

чрения на окружающий мир. Он прежде всего открыватель и только потом — творец... То же относится к поэту как открывателю человеческого»<sup>1</sup>.

Говоря словами Г. К. Честертон (1874—1936), «правда удивительнейшей выдумки. Иначе и быть не может; ведь выдумка должна угодить нам»<sup>2</sup>.

Красота человека не сводится к красоте внешности («ничто в эстетике не является таким вульгарно пошлым, как понятия о красивом человеке как о хорошо сложенном теле... возможно, что это даже самое древнее и самое первоначальное понятие о красоте»<sup>3</sup>); сквозь внешность проявляются внутренние слои — то есть личность. Возникает вопрос: что же именно «является» сквозь внешность? Гартман выделяет слой «типического» (профессионального, этнического и др.) и слой «конфликтов и ситуаций», в которых участвовал человек. Насколько в красоте человека проявляются его моральные качества? В этом вопросе позиция Гартмана требует пояснения. Его слова «не следует говорить о духовной красоте... ибо настоящая красота есть лишь ее видимое явление»<sup>4</sup>, надо понимать не как отрицание моральной красоты человека, а как невозможность бестелесности, как неразрывную связь души и тела. Ведь «нравственная ценность является условием эстетической ценности»<sup>5</sup>.

Поэтому Гартман, владея диалектикой, в этом случае легко решает проблему пользы и самооценки красоты (бывшую камнем преткновения со времен Сократа): красота существует на основе пользы, но не сводится к пользе. Красота *снимает* (в гегелевском смысле, то есть и уничтожает, и сохраняет) пользу, а не противостоит ей.

Такие ценности, как «полнота сил, полнота жизни, здоровье... ценности доброты, любви, верности, честности и справедливости... являются предпосылкой для эстетического созерцания и отнюдь не являются эстетическими ценностями... Но они должны быть восприняты живыми, чтобы в предмете была освещена... эстетическая ценность. В этом смысле можно сказать, что эстетическое сознание ценности обусловлено способностью созерцающего узреть внеэстетические ценности»<sup>6</sup>. «Эстетическая ценность имеет... в своей основе жизненные ценности... Если зрителю недостает здорового сексуального чувства, то ему окажется недоступным и ощущение красоты молодого тела»<sup>7</sup>. Эстетический вкус развивается за счет умения лучше видеть объективный мир: «медленно наступает освобождение эстетического чувства... от естественного чувства жизни... про-

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 220-221.

<sup>2</sup> Честертон Г. К. Писатель в газете. М., 1984. С. 68.

<sup>3</sup> Гартман И. Эстетика. С. 198.

<sup>4</sup> Там же. С. 197.

<sup>5</sup> Там же. С. 508.

<sup>6</sup> Там же. С. 104.

<sup>7</sup> Там же. С. 511.

сыпается чувство к одухотворенной красоте, к постаревшему лицу с его густой сетью морщин и следами судьбы. В мужском лице его нашли уже древние, а в женском лице — только в более поздние времена»<sup>1</sup>.

Вторая часть — «Оформление и расслоение» рассказывает о творчестве как «последовательном оформлении слоев от идеи к материалу». Это самая глубокая из трех частей книги. Проблемы, которые ставит Гартман — это квинтэссенция философских проблем эстетики: отражение и творчество, правда и красота, личность автора и объективность, свобода и необходимость в искусстве, искусство и познание.

Первое, о чем идет речь — «многослойное» произведения искусства. Лишь первый слой чувственно-воспринимаем; остальные — умопостигаемы, «ирреальны». Каждый слой существует для проявления более глубокого слоя. Нарушение последовательности слоев ведет к нарушению единства произведения — то есть художественной неправде. Особую важность в любом искусстве имеют «средние» слои, то есть не материал и не идея, а образы, воплощающие идею в материале.

Еще до Гартмана подобную концепцию выдвинул знаменитый русский филолог А. А. Потебня (1835-1891): внешняя (материальная) форма — внутренняя форма (образ) — содержание (идея). «Внешняя форма нераздельна с внутреннею, меняется вместе с нею, без нее перестанет быть сама собою, но тем не менее совершенно от нее отлична; особенно легко почувствовать это отличие в словах» с одинаковым произношением: «для малороссиянина слова *мыло* и *мило* различаются внутреннею формою, а не внешнею»<sup>2</sup>. «Факторы, например, статуи — это, с одной стороны, бесплотная мысль ваятеля, смутная для него самого и недоступная никому другому, с другой — кусок мрамора, не имеющий ничего общего с этою мыслью; но статуя не есть ни мысль, ни мрамор, а нечто отличное от своих производителей...»<sup>3</sup> «Поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто *иное* и *большее*, чем то, что в нем непосредственно заключено»<sup>4</sup>. Этим художественный язык отличается от *научного*. Но как отличить его от *обыденного* языка? Ответа нет: Потебня не связывает искусство с *красотой* и вообще игнорирует понятие красоты. Таким образом, недостаток концепции — в непонимании специфики искусства.

По Гартману же произведение искусства «оформляется с целью бытия красоты»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 199.

<sup>2</sup> Потебня Л. Л. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 175.

<sup>3</sup> Там же. С. 180-181.

<sup>4</sup> Там же. С. 341.

<sup>5</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 194.

Произведения искусства — это особая реальность; ее необходимо отграничить от нашей обычной реальности. Здесь Гартман видит гораздо глубже, чем многие и многие авторы, рассуждающие примерно так: «традиционно театр говорил зрителям: „Сидите, а я вам поведаю одну историю". Но почему бы ему не сказать: „Поднимайтесь, и мы поиграем вместе"?»<sup>1</sup> Да потому, отвечает Гартман, что тогда искусство исчезнет. «Феномен рамы в живописи является не внешним, а существенным. Он служит отделению от реальности, он противодействует нехудожественной иллюзии...»; то же в театре: «сами подмостки действуют как выделяющий фактор. Они не есть мир, они только обозначают мир. Рампа является непреходимой границей; она никогда не переступается, даже в спектакле»<sup>2</sup>. Граница искусства и жизни неуничтожима; неумелые Пигмалионы не оживляют Галатею, а разрушают статую.

Итак, *слои* — для живописи примером является автопортрет Рембрандта в старости:

- первый слой — «единственно реально данное — пятна красок на полотне, расположенные в двухмерном пространстве»;
- первый слой заднего плана — трехмерное пространство и ирреальный свет;
- второй слой заднего плана — движение, живая телесность;
- третий слой заднего плана — человек с его внутренним миром;
- идея о человеке, каким он должен быть;
- «нечто, сопровождающее проявление идеи... неуловимое... нечто общечеловеческое, которое каждый наблюдатель воспринимает как свое собственное... Здесь светится нечто такое, что касается каждого, показывает каждому его собственную душу». Это-то и есть то общее, что составляет «величие и вечное значение» великих произведений искусства: это общее не устареет. Для него «не существует иного выражения, кроме художественного»<sup>3</sup>. Гартман показывает несводимость искусства к науке: глубинные пласты искусства непередаваемы с помощью понятий. Искусство не делится на познание без остатка. Остается «что-то» несводимое — отнюдь не только чувственно-воспринимаемая форма произведений искусства (с этим согласны были и позитивисты, видевшие в искусстве эрзац-науку), а проявляющиеся в этой форме слои содержания, заставляющие нас мучиться и ликовать от того, что мы не можем объяснить в понятиях. Особенно это чувствуется в игре великих артистов, включающей «что-то» сверх написанной роли. Возможно, объяснение содержится в словах Яна Мукаржовского (1891—1975): «Как и каждый знак, произведение

<sup>1</sup> Тоффлер Э. Шок от будущего. М., 2001. С. 253.

<sup>2</sup> Гартман И. Эстетика. С. 151, 161.

<sup>3</sup> Там же. С. 243- 244.

указывает на определенную реальность, которую подразумевает и о которой высказывается. Но предметом образа является не только изображенная реальность, а одновременно и вся реальность вообще»<sup>1</sup>.

Аналогичные слои выделены Гартманом и в других искусствах, в том числе музыке и игре музыканта-исполнителя (против чего возражал Ингарден, считавший музыку просто звуками). «Нужно считать за реальный слой и передний план в музыке последовательность и связь тонов. Следовательно, вопрос состоит в следующем: имеется ли в произведении тона что-нибудь такое, что возвышается над чувственно слышимыми звуками... что-нибудь такое, что, стоя позади звуков, отделяется от них, составляя при этом являющийся через звуки задний план?... Оказывается, что это действительно так и бывает. Только искать его нужно... не далеко по ту сторону мира звуков, а вблизи его и внутри его рода... музыка... не является только чувственно слышимым; постоянно существует „музыкально слышимое“, которое существует над чувственно слышимым...»<sup>2</sup> *Акустически* мы слышим ограниченную последовательность звуков; произведение как целое мы слышим не только акустически, но и умом. Внутренние слои в музыке: «1) слой непосредственного созвучного отклика слушателя; 2) слой, в котором слушатель, глубоко проникая в композицию, захватывается его до самых сокровенных своих глубин; 3) слой последних сущностей... всегда имеет какое-то соприкосновение со смутно осязаемыми роковыми силами»<sup>3</sup>. Первые два слоя составляют предпосылку третьего. «Музыка не есть шахматная игра со звуками. Она была бы таковой, если бы не было душевного заднего плана»<sup>4</sup>.

Говоря о слоях в литературном произведении, Гартман особо подчеркивает роль идей. «Общие идеи играют очень большую роль в поэтическом творчестве. Они, по сути дела, принадлежат к его „материалу“<sup>14</sup>, и специальные, конкретные материалы подбираются часто на их основе. Но вовсе не всегда они должны высказываться в виде какого-либо принципа... Задуманная поэтом общая идея должна оставаться завуалированной, наполовину тайной. Она должна выражаться в событиях... Вершина человеческих возможностей состоит именно в таком изображении характеров, событий, судеб, страстей и дел, при котором общая идея действительно отчетливо вырисовывается, не затемняя при этом конкретную индивидуальность. Это дано далеко не каждому, кто умеет рифмовать стихи или увязывать друг с другом драматические сцены... Почему позднее весьма многие из них отходят от этого?.. Ответ может быть только один: потому

<sup>1</sup> *Мукаржовасий Я.* К терминологии чехословацкой теории искусства // Современная западно-европейская и американская эстетика. С. 67.

<sup>2</sup> *Гартман Н.* Эстетика. С. 172.

<sup>3</sup> Там же. С. 294.

<sup>4</sup> Там же. С. 288.

что большинство из них достаточно умно для того, чтобы в один прекрасный день понять, что им не хватает идей. Потому что они видят, что не обладают прозрением в глубину человеческой жизни и что создаваемые ими формально привлекательные вещи, по сути дела, внутренне пусты»<sup>1</sup>. Примечательно: в качестве примера общей идеи Гартман приводит борьбу за свободу. Это единственное политическое высказывание во всей книге.

Главная из философских проблем эстетики — проблема **мимесиса** и **творчества**. Отражает ли искусство объективно существующую реальность? Воспроизводит оно мир или творит? Повторяет или создает новое? Ответ Гартмана можно признать образцом диалектики. «Плодотворное искусство никогда не может быть далеким от жизни и реальности. Поэтому в нем должна сохраняться часть мимесиса. Оно должно прочно корениться в реальной жизни... С другой стороны, искусство может дать великие образцы творчества... лишь тогда... когда искусство может творчески видеть то, чего нет, и все же оно действует убедительно, потому что, оставаясь в рамках действительной жизни, оно вместе с тем выходит и за ее пределы»<sup>2</sup>. Мир в произведении искусства и мир вне его — тот же и не тот же.

Раз искусство — творчество, возникает проблема **свободы творчества** и проблема **личности автора**. Существует ли автор? Свободен ли он в своем творчестве? И да, и нет.

«С одной стороны, произведение говорит о его создателе, с другой же — оно очень подчеркнуто умалчивает о нем; оно раскрывает и в то же время прячет его». Автор всегда «говорит от имени духа искусства в целом», ибо «никто не творит, черпая силы только из глубин своего собственного я, ведь не существует же он изолированно от всего остального мира»<sup>3</sup>. Даже о некоторых автопортретах неизвестно — действительно ли это автопортрет.

Художник и человек — *и одно, и не одно и то же*. Художник не существует помимо человека, но не исчерпывает человека. Можно сказать, что и не сводится к фактам биографии: автор «Фауста» прожил *ту и не ту* жизнь, что человек Гете.

«Творить свободно вовсе не значит метаться из стороны в сторону или непременно гнаться за чем-то новым; это значит, что надо понять, схватить интуитивно внутреннее единство и необходимость построения в целом... и тем самым найти способ придать материи внешнюю чувственную форму... Творчество является „свободным“ в том смысле, что оно открывает новые возможности, позволяет увидеть скрытое»<sup>4</sup>.

Исказить реальность — не значит стать свободнее. Ложь не освобождает, а поработает; освобождает знание. В этом Гартман — безусловный

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 263 -265.

<sup>2</sup> Там же. С. 377.

<sup>3</sup> Там же. С. 370.

<sup>4</sup> Там же. С. 407.

наследник классической традиции и противник ее противников. «Оригинальность, — писал Гегель, — тождественна с истинной объективностью... Оригинальность, с одной стороны, открывает нам подлинную душу художника, а с другой стороны, не дает нам ничего иного, кроме природы предмета, так что это своеобразие художника выступает как своеобразие самого предмета и проистекает из него в такой же мере, как и предмет из продуктивной деятельности субъекта. Поэтому не следует смешивать оригинальность с произволом художника, фиксирующего свои случайные мысли...»<sup>1</sup>

Что же является причиной лжи в искусстве? «Искажение познанной действительности» может произойти из-за (1) творческого бессилия, (2) склонности к преувеличению отдельных сторон объекта за счет других (готические скульптуры, классицистская трагедия), (3) замены эстетических целей неэстетическими<sup>2</sup>. Как видим, мы уже коснулись другой стороны вопроса — мимесиса.

Раз искусство — мимесис, возникают проблемы **правды в искусстве и познания мира с помощью искусства**. Гартман — едва ли не единственный западный автор XX века, рискнувший поставить эти вопросы.

«Поэзия обращается к нам не с поучениями, а с конкретно видимыми лицами, которые... открывают нам глаза на глубину жизненных конфликтов, которую мы сами в жизни не замечаем. Внутренний рост и зрелость при таком действии не являются иллюзией. Каждый, кто приобщается к большому искусству, испытывает это на себе... Именно здесь лежит главная причина того, почему искусства не могут оторваться от реальной жизни, хотя они, без сомнения, имеют своего рода автономию. По крайней мере в том случае, если они не хотят потерять свою собственную жизнь. Из жизни, то есть из того, что волнует души людей, вытекают темы различных искусств, их материал, и именно к этой жизни снова обращено их действие»<sup>3</sup>.

Это, забегая вперед, относится и к комическому. «Комизм, который всегда имеет дело с некоторыми преувеличениями и который не предполагает, конечно, точного воспроизведения реальной жизни, в состоянии показать удивительно объективно и беспощадно определенные черты человеческой жизни, не обрисовывая при этом невыносимые картины жалкого и плачевного в человеке»<sup>4</sup>.

Помогает ли искусство в познании мира? «Поэзия есть погружение в то, чего другие не замечают и, не видя, проходят мимо. Взор поэта всегда направлен на скрытые ценности, скрытые сокровища», находящиеся «среди мусора обыденного». И в то же время искусство «показывает все это в его

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 305-306.

<sup>2</sup> Гартман II. Эстетика. С. 394.

<sup>3</sup> Там же. С. 66-67.

<sup>4</sup> Там же. С. 646-647.

своеобразии и загадочности и таким образом оставляет его нетронутым»<sup>1</sup>. *Выводы* делает исследователь; произведение искусства учит косвенно, *показывая жизнь*. Так учит и сама жизнь. Но «существуют вещи, которые человек может научиться понимать только с помощью искусства. Это касается прежде всего его самого»<sup>2</sup>.

Думаю, что Гартман прав. Научные понятия отражают *только* общее. Образы искусства сочетают в себе общее и единичное. Образ единичен, как и объект; но, возникая в сознании, оперирующем общим, он складывается из общих качеств, представляя, говоря языком средневековья, «агрегат универсалий». (Этим термином Уильям Оккам (ок. 1280-1347) обозначал невозможное, на его взгляд, существование общего в мире: если бы универсалии (общее) существовали, то единичное было бы «агрегатом универсалий». Сократ складывался бы из универсалий человека, элина, мудреца, старика и т. д.) В мире общее и единичное неразрывны; в сознании же дело обстоит именно так: свою единичность образ обретает через сложение универсалий. Обретя ее, образ обретает и свойственную единичным материальным объектам неисчерпаемость. Образ (единичное) не может быть полностью выражен понятиями (общим); в нем, как и в материальном объекте, всегда остается непознанное. Поэтому искусство «оставляет мир нетронутым». В то же время в образах присутствует и общее. Поэтому искусство «находит в мире скрытые сокровища», то есть помогает познать — познать не просто мир, а его красоту, не существующую вне прочих свойств мира. Познать и изобразить ее можно, лишь познавая и изображая мир. Правда в искусстве является условием красоты — не более, хотя и не менее. Произведение искусства дополняет окружающий нас мир, и этот дополненный мир влияет на жизнь людей. Именно так искусство преобразует мир — отнюдь не напрямую.

Джироламо Фракасторо (1478-1553) писал: «Поэт, пишущий о земледелии или природе, знает свой предмет не поскольку он поэт... а поскольку его изучил. Причем знать обязательно надо... и не только знать, но и тончайшим образом знать, иначе не раскрыть все красоты и совершенства описываемых предметов»<sup>3</sup>. Врата красоты ведут к истине, говорил Шиллер; не менее верно обратное — врата истины ведут к красоте. «Художник (в идеале) есть служитель истины путем красоты»<sup>4</sup> — это слова И. Н. Крамского (1837-1887).

Но чего у Гартмана нет и быть не может — объяснения того, *как* поэт познает мир; напомним, что познание вообще остается для него загадкой.

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 424-426.

<sup>2</sup> Там же. С. 369.

<sup>3</sup> Фракасторо Дж. Наугерий, или О поэзии // Эстетика Ренессанса. Т. 2. М., 1981. С. 104.

<sup>4</sup> Крамской И. Н. Письма, статьи. В 2 т. Т. 2. С. 339.

Может ли искусство быть правдиво? Гартман подходит к проблеме от противного: если искусство может лгать, значит может и говорить правду. Это касается даже музыки и архитектуры (не очень удачно названных «неизобразительными искусствами»). «Сдающийся внаем городской дом с большим количеством маленьких квартир, узкими задними дворами, тесно и экономно расположенными лестницами, но с фасадом дворца и соответствующим парадным ходом — нечто подобное мы воспринимаем как фальшивое... или когда угловой дом украшен башенкой, не служащей какой-либо цели и никак не связанной с остальной постройкой. Почему мы ощущаем это как „фальшь“<sup>1</sup>? Потому что в этом в самом деле есть что-то ошибочное, путаное... В музыке возможен другого рода внутренний разлад: если инструментировать какую-нибудь простую народную песню, переработав ее в большое оркестровое произведение с помпезным финалом, или пропеть ее в стиле бель канто; подобный же разлад возникает и тогда, когда веселую пьесу праздничного характера играют в недостаточно быстром темпе»<sup>1</sup>.

Гартман различает «жизненную правду» и «правду сущности». Второй (общей для всех искусств) нельзя пренебрегать в принципе; она заключается в согласованности слоев, «единстве произведения», по определению автора. Первая необходима для литературы и изобразительного искусства. От нее возможно отступить для создания фантастических образов при условии верности «правде сущности», то есть ради художественной цели, а не из каприза. Одной стороной поэтической правды является «внутренняя согласованность, единство, замкнутость, выдержанность, другая ее сторона — это жизненная правда, и эта последняя имеет один полюс своей сущности вне поэзии, в трансцендентном ей реальном мире, конечно, не в его частностях, но все же в его существенных чертах... Жизненно неправдивая поэзия не может нас убедить, то есть вовсе не является поэзией...» В то же время «поэт представляет какой-нибудь образ в мифически преувеличенном виде и все же достигает области сущности...»<sup>2</sup> Однако ложь — не искусство: это ложь.

Неправдивы образы, которые «не связаны внутренней необходимостью с единством целого». Автор может захотеть (1) встать над судьбой («показать, что сделал бы на месте провидения»), (2) отрицать случайность («человек склонен воспринимать всякую судьбу как действительное „предназначение“<sup>1</sup> какого-то провидения»), (3) восстановить справедливость<sup>3</sup>. Ложь возникает и в случаях, когда автор увлечен (1) ложной идеей или (2) верной идеей, но проводит ее слишком назойливо. «В обоих случаях общая идея воздействует неубедительно, противоречит жизненной

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 450.

<sup>2</sup> Там же. С. 433-434.

<sup>3</sup> Там же. С. 418.

правде... Поэт может свою идею — в особенности мораль — заставить говорить только с помощью событий, говорить так, как это бывает и в самой жизни, то есть через судьбы людей, которые нуждаются еще и в другом толковании. Сам он не должен его высказывать. И не только потому, что такое объяснение воздействовало бы прозаически, но вернее всего потому, что его произведение воздействовало бы тогда не правдиво»<sup>1</sup>.

В музыке тоже имеет место «примесь жизненной правды» и лжи: «Бывают душевные переживания, которые слишком сложны для того, чтобы их можно было понять в музыкальном выражении, не выражая их тематически в словах. Композитор все-таки старается выразить их музыкальными средствами, и эффект получается такой, что музыка становится неправдивой. .. Это имеет место там, где композитор с помощью заглавия указывает, чем это должно „быть“. Слушатель... говорит „ах, вот что это такое“ и этим высказывает мнение, что музыка... этого не выразила»<sup>2</sup>. Другой случай — когда музыка обещает больше, чем дает впоследствии. Что касается сочетания музыки и слова, то их «взаимные притязания» дают много места для правды и лжи; Гартман одобряет старинную оперу, делившуюся на «номера» (речитативы, дуэты, арии) и считает, что «современная опера до сих пор не нашла эквивалентного компромисса»<sup>3</sup>.

Общие выводы таковы: (1) «художественная правда делает видимым» не только действительное, но и возможное; (2) «она принесена приданием художественной формы, которая образует ясную целостную структуру»; (3) «эта целостность должна воспроизводиться не только в каждом слое», но и в последовательности слоев. «Таким образом, жизненная правда и правда сущности объединяются в имманентной правде внутреннего единства художественной формы»<sup>4</sup>. Я бы сказал: согласованность существует в мире, а не только в художественном произведении; согласованность внутри произведения является отражением согласованности, единства мира, и в этом смысле — истинным отражением; несогласованность внутри произведения — ложным отражением.

Но кроме требования правды есть требование красоты. Совместимы ли они?

«От серьезной, жизненно правдивой поэзии» требуется не «внешнее средство — отбор, легкое подкрашивание и смягчение посредством словесной художественной формы», а «как раз другое: найти для каждого материала, если бы он даже был и безрадостен, такую форму, посредством которой он может дать свое положительное содержание. Здесь требуется не компромисс... а именно более высокая форма, которая снимает и пре-

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 421.

<sup>2</sup> Там же. С. 456.

<sup>3</sup> Там же. С. 462.

<sup>4</sup> Там же. С. 449.

одолевают отталкивающее и уродливое... Это и есть диалектика реалистического изображения в поэзии»<sup>1</sup>. (От себя замечу: чтобы убедиться в этом, достаточно услышать дуэт-буфф двух котов, созданный Дж. Россини). Взгляды Гартмана включены в мощную традицию, идущую от Аристотеля, первым сформулировавшего «парадокс безобразного», вплоть до Тодора Павлова (1890-1977): «правда искусства является и должна быть не просто правдой, не какой бы то ни было правдой, а художественной правдой, то есть правдой-красотой, а с другой стороны, красота искусства... не только немислима, но и не нужна человеку, если она не является красотой-правдой»<sup>2</sup>. «Диссонанс есть величайшая сила музыки: если бы не было его, то музыка обречена была бы только на изображение вечного блаженства, тогда как нам всего дороже в музыке ее способность выражать наши страсти, наши муки... — писал П. И. Чайковский (1840-1893). — Но есть известные пределы, за которые никому переходить не дозволяется... диссонанс должен разрешиться или путем гармоническим, или мелодическим. Если нет ни того, ни другого, то происходит просто безобразие...»<sup>3</sup>

Недоброжелательные критики обвиняли Гартмана в том, что он «не против реализма, но только розовенькового, без ужасов жизни»<sup>4</sup>; что он «исключает из понятия реализма момент критики»<sup>5</sup>. Они не правы даже фактически; и они не заметили главного — конформизм изменил лицо, «в наши дни профессиональное выражение мировой боли стало бизнесом»<sup>6</sup>. М. А. Лифшицу (1905-1983), понявшему это, пришлось выслушивать столь же бессмысленные упреки, как и Гартману.

**Третья часть — «Ценности и виды прекрасного».** Здесь дает себя знать схематизм Гартмана, усугубленный чисто немецкой склонностью к триадичности. Прекрасное (непознаваемое) делится на возвышенное, изящное и комическое. Интересной находкой является понятие «пограничные явления», в которые могут переходить эстетические ценности: возвышенное — в трагическое, комическое, скучное; изящное — в идиллическое и жеманное; комическое — в грубое, пошлое и скучное. Но и тут имеет место явная нелогичность (напомню, что третья часть не была отредактирована) — все «пограничные явления», кроме трагического, противопоставлены искусству, это ложные пути; трагическое в их среде является лишним.

Третья часть открывается большим и не очень удачным разделом «Эстетические ценности». Гартман в очередной раз не может связать бытие

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 430.

<sup>2</sup> Павлов Т. Избранные труды по эстетике. М., 1978. С. 341.

<sup>3</sup> П. И. Чайковский о композиторском мастерстве. М., 1952. С. 77-80.

<sup>4</sup> Кондратенко Ф.Д. «Чистая эстетика» Николая Гартмана в борьбе идеологий // О современной буржуазной эстетике. Вып. 2. М., 1965. С. 286.

<sup>5</sup> Сигетий. Об эстетике Николая Гартмана // Борьба идей в эстетике. М., 1974. С. 388.

<sup>6</sup> Лифшиц М. А., Рейнгардт П. Я. Кризис безобразия. М., 1964. С. 136.

ценностей с бытием материального мира. Если в прошлой главе он показывал, *как* искусство связано с жизнью, то теперь не может объяснить, *почему* они связаны. Отмечу неожиданно появившийся историзм: «как только в истории вновь появляется адекватно настроенное сознание, так сейчас же получает признание и соответствующая ценность»<sup>1</sup>. Как всегда, для него неразрешим вопрос о происхождении сознания, в том числе общественного.

Основные признаки **возвышенного** у Гартмана традиционны —

(1) «в созерцателе борются друг с другом два момента чувств: отбивающийся или сопротивляющийся, выражающий чувство бессилия и страха, и согласующийся», при этом второй (восторг) сильнее первого (страдания), и (2) «в предмете выступает момент величины», то есть превосходства объекта над человеком<sup>2</sup>.

«Уже сама природа полна возвышенного»\*, замечает Гартман, занимая в этом вопросе материалистическую позицию и критикуя Канта за субъективизм: кантовские определения возвышенного «еще больше, чем определения прекрасного, застревают в субъективном: здесь слишком много говорится о действиях на душу и слишком мало о строении предмета»<sup>4</sup>.

Далее он проводит детализацию: возвышенное противоположно (1) ничтожному, (2) обыденному, (3) несовершенному, (4) привычному, (5) сильному, (6) угнетенному, (7) безразличному<sup>5</sup>. «Для возвышенности совершенно безразлично, что именно в человеке вырастает до превосходной величины, лишь бы в нем была какая-то сила, способная к действительному величию. Страсть сама по себе нейтральна, она может быть как уничтожающей, так и созидающей; ее величие делает ее сильной: в Ромео и Отелло — это любовь, в Макбете — властолюбие и честолюбие... В возвышенном зла это идет еще дальше. Мы отклоняем его, пугаемся, но все-таки чувствуем в нем величие: Ричард III, например, увлекает нас так, что мы восхищаемся его смелостью, его энергией и считаем, что они достойны лучшего приложения. Поэтому и явный злодей растет в своей гибели. Но этого все же не должно быть»<sup>1</sup>. Почему же осуждение такого зла не вполне безоговорочно? Притягательно не *зло*, а *сила* зла, которая в принципе может быть повернута в нужную сторону, в сторону героики.

Очень глубоки мысли Гартмана о трагическом; остается пожалеть, что триадичная схема не дала ему выделить четвертую категорию (так было у всех немецких эстетиков, начиная с Канта — за исключением Зольгера). «Трагическое само по себе не есть возвышенное. Если в одном образе на-

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 528.

<sup>2</sup> Там же. С. 539.

<sup>3</sup> Там же. С. 565.

<sup>4</sup> Там же. С. 538.

<sup>5</sup> Там же. С. 541-543.

<sup>1</sup> Там же. С. 560.

ходится то и другое, как, например, в образе Зигфрида в „Песне о Нибелунгах“, то это проявляется не в одних и тех же чертах: возвышенное находится в превосходно-великом несокрушимой силы, непосредственности, прямолинейности, радостной уверенности и спокойствию, трагическое в обмане, на который он поддается, и в вытекающих отсюда последствиях. И хотя возвышенное проявляется через эти последствия, все же великое и восхищающее присуще не им»<sup>1</sup>. Трагическое направлено против возвышенного.

Напомню, что у Гартмана этическое служит основой для эстетического, но не исчерпывает его. «Суть трагически-возвышенного составляет гибель высокоценомого человеком... Только серьезность действительной угрозы подвергает человека высшим испытаниям; только такие испытания дают возможность проявляться тому, что есть в нем великого. Эстетическая ценность как раз и связана с этим проявлением... Не гибель добра как таковая является возвышенной, а само добро в своей гибели озарено возвышенным. И чем яснее отражается гибель в страданиях и в поражении борющегося, тем больше усиливается обаяние трагического»<sup>2</sup>; позиция человека, умеющего уловить красоту трагедии, «граничит со сверхчеловеческой»<sup>3</sup> и, возможно, свойственна лишь поэту. (Аналогично и комическое «лишено практического интереса. Оно всегда имеет отношение не к затронутой личности, а к явлению, происшествию как таковому. Сострадание и злорадство, которые могут при этом проявиться, принадлежат не к эстетическому явлению, а к этической позиции»<sup>4</sup>.)

Гартман оригинальнее, чем может показаться: обычным было определение трагического как триумфа духа над материей, при котором «дело не в злополучном конце»<sup>1</sup>. Для него иге трагический конфликт есть там, где нет выхода, устраивающего всех, что ведет к жертвам: «некоторые полагали, что мы могли бы полностью сочувствовать только невинным. Они жестоко ошибались: невинный в конфликте человек едва ли человек... ситуации действительной жизни не таковы, чтобы человек из них мог выйти невинным... Скорее всего ценность всегда стоит против ценности, и воля должна решить, какую она хочет нарушить и с какой она хочет согласиться»<sup>2</sup>.

Другие «пограничные явления» сугубо негативны. Возвышенное при нарушении меры может смениться

- 1) «дурной», скучной бесконечностью, чрезмерным однообразием;

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 562:

<sup>2</sup> Там же. С. 558-559.

<sup>3</sup> Там же. С. 206.

<sup>4</sup> Там же. С. 603.

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. С. 406.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 561.

- 2) смешным, ибо от возвышенного до смешного — один шаг. «Насмешник едва заметной подделкой трагического способен во всякое время атаковать его недостающим комическим»<sup>1</sup>. Единственный выход для автора — самому дополнить свое произведение комическим, сделав его более разносторонним и потому менее уязвимым.

**Изящное** Гартман определяет как «законченность форм» и указывает на совместимость его с возвышенной красотой именно за счет их противоположности: «поскольку они должны восприниматься в одном и том же предмете, они могут уступать дорогу друг другу, потому что принадлежат к различной душевной глубине»<sup>2</sup>. В наибольшей степени этого достигает музыка, «поскольку она является более универсальным искусством, чем все другие» — в чередовании «серьезных» (адажио, анданте) и «несерьезных» (скерцо, менуэт) частей сонат и симфоний.

Изящное может при нарушении меры перейти в

- 1) преувеличенное — «Когда художник... хочет сделать изящное особенно прекрасным и возвышает его так, что оно больше не производит впечатления настоящего или истинного, то изящное... больше не привлекает, потому что не убеждает, а не убеждает потому, что не производит впечатления подлинного» («идеальные» герои и героини романтиков);
- 2) безвкусное — «Безвкусица есть не что иное, как внутренне отступление воли художника, не имеющей средств для того, чтобы принять определенные формы, и стремящейся насильно, обходя творческие формы, достичь определенного обманчивого действия... Безвкусица весьма опасна и губительна для искусств, потому что она незрима тому, кто сам лишен верного чувства меры и формы, потому что она способна ослеплять людей, в результате чего они становятся эстетически развращенными... изящное слабее защищено от злоупотребления внешней и поддающейся изучению стороной в искусствах, так как именно этой стороной и можно злоупотреблять»;
- 3) жеманное — уже не в искусстве, а в жизни: «если милое и приятное осознается, то оно переходит в кокетство, то есть в деланную и намеренную любезность... там, где ее обнаруживают как деланную, она мгновенно теряет свою силу»<sup>1</sup>.

**Комическое**, как известно, в эстетике имеет два толкования: (1) аристотелевское понимание комического как *неглубокого конфликта* и (2) противоположное — комическое как *неожиданность* (в виде обнаружения негативного качества, деградации, контраста, противоречия, отклонения от нормы и др.) Гартман фиксирует эти тенденции, говоря о необходимо-

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 564-566.

<sup>2</sup> Там же. С. 582-583.

<sup>1</sup> Там же. С. 583-586.

сти их соединения, но не давая четкой формулировки. На мой взгляд, тенденции не равноценны: (2) не дает возможности отличить комическое от трагического. Неожиданность, несоответствие не обязательно комичны. Это признак *любого конфликта*. Аристотель видел в неожиданности признак трагедии: «[трагедия] есть подражание действию не только законченному, но и [внушающему] сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда что-то одно неожиданно оказывается следствием другого...»<sup>1</sup>

Но специфика комического и его объективность схвачены Гартманом очень хорошо: «Комическое есть принадлежность предмета, его качество, хотя и существующее только „для“ субъекта, но имеющее значение для всех эстетических предметов, юмор же — принадлежность созерцателя или творца (поэта, актера). Ибо он касается способа, при помощи которого человек схватывает комическое, зная при этом, как его передать или поэтически реализовать. Не надо поэтому отождествлять эти следующие друг за другом явления. Они между собой так же несходны, как музыка и музыкальность...»<sup>2</sup>

Здесь Гартман опять идет против течения: субъективность комического отстаивается большинством авторов. «Комическое, способность к смеху всегда в том, кто смеется, по ни в коем случае не в объекте смеха»<sup>3</sup>, — писал в эссе «О природе смеха и о комическом в пластических искусствах вообще» Ш. Бодлер (1821-1867). «Не существует комического вне собственно человеческого», — утверждал А. Бергсон (1859—1941).

Кроме юмора, Гартман выделяет «другие способы использовать комическое»: пустая забава, шутка — «использование кульминационного пункта комического», ирония — «приобретение личного превосходства при помощи кажущегося унижения своего я», сарказм — «горькое, язвительное, уничтожающее отрицание». В основе этих *эстетических* явлений лежит различный *моральный* характер смеха<sup>1</sup>.

«Комические темы коротки». Поэтому при нарушении меры комическое может стать

- 1) серьезным — «это первое пограничное явление есть ограничение не только расширения, но и внутренних тематических возможностей комического»;
- 2) оскорбительным, ибо «смех убивает»;
- 3) скучным — «эта противоположность целиком негативна»;
- 4) банальным — «когда не только не удастся заострение контраста (кульминационный пункт), но и сама противоположность, образующая

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика // Сочинения. Т. 4. С. 656.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 604.

<sup>3</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 697.

<sup>4</sup> Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века. С. 14.

<sup>1</sup> Гартман Н. Эстетика. С. 607-609.

спад, исчезает... это бывает тогда, когда человек, совершенно лишенный чувства юмора и не способный к комизму, хочет сыграть с кем-то шутку... часто это бывает у детей»; тут «комизм переходит от вещи, шутки или анекдота на рассказчика»<sup>1</sup>.

Наконец, внимание автора привлекает трагикомизм жизни и искусства. В жизни «нет никакого чистого разделения, в ней все основательно перемешано...», искусство «разделяет то, что находит единым, ибо не понимает, как объединить это», «трагикомические материалы» в искусстве «редки и издавна считаются трудно достижимыми», трагикомизм в искусстве оправдан тем, что «в конце концов такова жизнь, а также потому, что поэт таким образом приблизился к жизни»<sup>2</sup>. Примером для Гартмана служат шекспировские шуты, участвующие в перипетиях трагедий; можно добавить к ним блистательный трагикомизм комедии дель арте у Карло Гоцци.

После основного текста идут дополнения, которым автор не успел найти место в структуре книги. Одно из них называется «К историчности искусств». Гартман снова возвращается к проблеме отражения и творчества. «Замечательно именно то, что произведения величайшего искусства не тонут в глубине истории и не перестают звучать со временем, а растут в своем значении... эти творения и другим эпохам отдают все новое и новое. Они оказываются неисчерпаемыми... Незначительные произведения не выдерживают изменения духа истории. Здесь лежит действительный критерий „большого искусства"... самое ценное в художественном отношении искусство оказывается также исторически самым сильным, хотя, в силу тенденции к изоляции нужно было предположить обратное...» «Изоляция» — «приподнятость отдельно взятого произведения искусства над жизненными связями. Но последнее является как раз большим заблуждением: мы ощущаем эту приподнятость также в качестве наблюдателя над собственным я; произведение вводит нас в свой мир, и поэтому мы думаем, что оно якобы отрывает нас вообще от реальной жизни, что оно само якобы принадлежит совсем другому миру. В действительности же это только особый момент, пункт в реальной связи, от которой мы отрываемся. Но даже в этом отрыве мы принадлежим жизни»<sup>1</sup>.

Для того, чтобы оценить значение этих слов, сравним их с «Дегуманизацией искусства» Х. Ортега-и-Гассета (1883-1955). Новый художник, «далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности... решает пойти против нее. Он ставит своей целью дерзко деформировать реальность; разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее... Художник заточает нас в темный, непонятный нам мир... Дело не в том, чтобы нари-

<sup>1</sup> Гартман Н, Эстетика. С. 634-639.

<sup>2</sup> Там же. С. 640-641.

<sup>1</sup> Там же. С. 677-678.

совать что-нибудь совсем непохожее на человека, дом или тору, но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека... Эстетическая радость для нового художника проистекает из этого триумфа над человеческим; поэтому надо конкретизировать победу и в каждом случае предъявлять удушенную жертву». А результат? «„Реальность" постоянно караулит художника, чтобы помешать его бегству»<sup>1</sup>.

Поучительный вывод — к нему просто невозможно не прийти. Почему? Об этом шла речь в книге Н. Гартмана: «Искусство рождается жизнью и, как любая овеществленная мысль, стремится вновь возвратиться в жизнь. Оно никогда не сможет далеко отойти от нее, хотя кажется, что оно отталкивается и изолируется от жизни»<sup>2</sup>.

Такова эстетика Николая Гартмана. Она не безупречна — агностицизм лишает ее прочного фундамента, ей присущи противоречия и схематизм. Но гораздо важнее ее положительные стороны, та здоровая сердцевина, которая заставляет искать связь искусства с жизнью, связь красоты с истиной, добром и пользой. В наше время, когда «маргинальность институализировалась»<sup>3</sup>, когда постмодернизм во имя «радикального разнообразия» разрушает само понятие культурных (в том числе эстетических) норм, мы учимся ценить все, что помогает сопротивляться распаду.

<sup>1</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. М., 1980. Вып. 2. С. 127-129.

<sup>2</sup> *Гартман Н.* Эстетика. С. 678.

<sup>3</sup> *Сокал А., Брикмон Ж.* Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна. М., 2002. С. 172.

# Именной указатель

## А

- Августин 91, 98, 99, 189, 301  
Авенариус Р. 87, 89  
Авербах Л. А. 11  
Адамович Г. В. 259  
Адорно (Визегрунд-Адорно) Т. 105,  
106, 308, 309, 319, 345, 352, 362, 363  
Ален (Шаргье Э. О.) 23, 29, 62  
Аллен Г. 87  
Альберти Л. Б. 56, 76, 77, 91, 101, 189,  
228  
Ануй Ж. 73, 122  
Арагон Ж. 204  
Аристотель 24, 39, 44, 59, 92, 104, 114,  
120, 121, 134, 137, 138, 143, 177, 189,  
190, 202, 213, 255, 261, 270, 369, 387,  
391  
Артеага Э. 194, 195

## Б

- Банфи А. 82, 189, 199, 232, 233, 245,  
285, 286  
Барг Р. 163, 235, 313, 353  
Батте Ш. 54, 55, 174, 257, 369  
Баумгартен А. Г. 15, 24, 26, 40, 70, 175  
Баш В. 45  
Башляр Г. 49, 61  
Бейн А. 86, 87, 94  
Беклин А. 310  
Белинский В. Г. 114, 115, 136, 173, 340  
Беллори Дж. П. 178  
Бельи А. (Бугаев Б. Н.) 166, 250, 252  
Бентам И. 163  
Беньямин В. 352  
Бергсон А. 133, 137, 138, 140, 141, 194,  
196, 391  
Бердяев Н. А. 5, 165, 280  
Берк Э. 28, 39, 40, 55, 102, 103, 106,  
112, 113, 369  
Беркли Дж. 18, 33, 35, 47

- Берлиоз Г. 278, 351  
Бери-Джонс Э. 186  
Бетти Дж. 259  
Богданов (Малииовский) А. А. 158  
Бодлер Ш. 103, 105, 140, 187, 312, 391  
Бонаventura (Фиданца Дж.) 189  
Борн Б. де 293, 306  
Брект Б. 206, 273, 274, 276, 371  
Брюсон В. Я. 154, 159, 219, 311  
Буало Н. 82, 178  
Бульчев К. 126, 164, 204  
Буль П. 71  
Буткевич О. В. 18  
Буокенен П. Дж. 345, 346

## В

- Вагнер Р. 165, 176, 246, 319  
Ванслов В. В. 8, 13, 43, 149, 182, 186,  
187, 195, 196, 222, 229, 230, 270,  
278, 302  
Вергилий 293, 296  
Вересаев (Смилович) В. В. 73, 295,  
303, 315  
Веселовский А. Н. 40, 156, 163, 176,  
252, 313, 314  
Вико Дж. 253  
Виндельбанд В. 110, 299  
Винкельман И. И. 56  
Винчи Л. да 39, 174  
Виньи А. де 201, 262  
Во И. 303, 304, 347, 370  
Вольсенштейн В. М. 22, 282  
Вольтер (Аруэ Ф. М.) 54, 64, 96, 101  
Воронский А. К. 11, 36, 194, 219  
Вудхауз (Вудхаус) П. Г. 143, 260  
Выготский Л. С. 87, 94, 156, 157, 172,  
200  
Высоцкий В. С. 210, 224, 227, 269
- ## Г
- Гадамер Х. Г. 32, 33, 181

Гальяно М. да 82  
 Ганслик Э. 258  
 Гароди Р. 61, 186  
 Гартман Н. 10, 14, 28, 59, 70, 74, 76, 79, 80, 93, 99, 104, 108, 110, 113, 114, 115, 116, 119, 121, 133, 143, 146, 147, 153, 167, 170, 171, 199, 200, 202, 215, 240, 241, 248, 258, 261, 268, 273, 277, 313, 314, 369, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393  
 Геббель Ф. 119  
 Гегель Г. В. Ф. 16, 17, 18, 20, 33, 49, 84, 89, 94, 108, 115, 119, 120, 121, 137, 138, 150, 166, 170, 182, 197, 198, 218, 222, 265, 327, 383  
 Гейне Г. 142, 196  
 Гельвеций К. А. 39, 191, 192, 205  
 Гемстергейс Ф. 85  
 Гербарт И. Ф. 46, 79, 91  
 Гердер И. Г. 41, 90, 93, 138, 170, 206, 369  
 Гёте И.-В. 52, 150, 169, 195, 198, 230, 266, 267, 299, 311, 312, 313, 382  
 Гоббс Т. 85, 86, 133  
 Голсуорси Дж. 133, 203, 204, 216, 281, 345, 348  
 Гольдони К. 232  
 Гораций 155, 314  
 Горбов Д. А. 219, 369, 370  
 Горгий 78, 189  
 Горький М. 130, 229, 353  
 Готье Т. 164  
 Гофман Э. Т. А. 118, 135, 182  
 Гоцци К. 292, 392  
 Грасиан Б. 184  
 Гриб В. Р. 142, 194, 197, 198  
 Григорьев А. А. 306  
 Грин А. С. 192, 342  
 Гройс Б. 209  
 Губач И. 267  
 Гуго Сен-Викторский 89, 301  
 Гумилёв Н. С. 65, 240  
 Гюго В. 233, 281, 298, 327  
 Гүйюж. М. 46, 47, 157

## Д

Д'Аламбер Ж. Л. 54, 56, 57, 58, 81

Данти В. 190, 199  
 Данэм Б. 88, 163, 170, 171  
 Декарт Р. 30  
 Делакруа Э. 320  
 Делёз Ж. 349  
 Делла Вольпе Г. 359  
 Демокрит 38, 176  
 Деррида 322, 335, 366  
 Джеймисон Ф. 365  
 Джеймс Г. 242  
 Джерард А. 53, 91, 98, 106, 113  
 Джером Дж. К. 123, 156, 313  
 Джонсон Б. 231  
 Дземидок Б. 20, 134, 139  
 Дидро Д. 7, 39, 54, 57, 58, 81, 94, 95, 148, 175, 179, 194, 216, 217, 255, 257, 369  
 Доменак Ж. М. 118  
 Д'Энди В. 186  
 Дюбож.-Б. 52, 53, 156, 175, 199, 265  
 Дюрер А. 84, 101, 174, 182, 191  
 Дюфрен М. 46, 176, 196, 352

## Е

Егоров Б. Ф. 5, 262  
 Еремеев А. Ф. 79, 187, 285

## Ж

Жан-Поль (Рихтер И. П. Ф.) 85, 133, 135, 138, 195, 196, 197  
 Жильсон Э. 181, 196, 213, 214, 215, 299, 363

## З

Земнер Г. 153, 162  
 Зиммель Г. 86, 232  
 Зольгер К. В. Ф. 32, 103, 108, 115, 135, 181, 233, 243, 388  
 Зюскинд П. 308, 367

## И

Ибсен Г. 136, 260  
 Ингарден Р. 48, 94, 213, 215, 237, 238, 240, 241, 313, 373, 374, 376, 381

## К

Каган М. С. 9, 19, 20, 33, 34, 152, 153, 238, 253  
 Кагарлицкий Б. Ю. 226, 333, 343, 353, 354, 360

- Кадью А. 361  
 Кальканьини Ц. 183  
 Кампанелла Т. 84, 85, 101, 160, 174, 334  
 Камю А. 299, 352, 359  
 Кандинский В. В. 30, 181, 321  
 Кант И. 22, 27, 29, 30, 38, 40, 46, 52,  
 70, 74, 89, 91, 92, 95, 103, 104, 106,  
 107, 108, 133, 185, 196, 256, 388  
 Кантор К. М. 34, 36, 87  
 Карраччи А. 180, 323  
 Касона А. 256  
 Кассирер Э. 34  
 Кастельветро Дж. 255  
 Катенин П. А. 262, 264  
 Каутский К. 288  
 Кеплер И. 52  
 Ким Ю. Ч. 172, 173  
 Ките Дж. 311  
 Клейст Г. фон 315  
 Коган П. С. 227, 228  
 Коген Г. 47  
 Кодуэлл (Спригг) К. 87, 88, 94, 160,  
 161, 196, 218, 228, 251  
 Кокто Ж. 276, 363  
 Коллингвуд Р. Дж. 49, 85, 220, 236  
 Кольридж С. Т. 90, 140, 179, 180, 194,  
 302  
 Кон И. 17, 67, 68, 89, 90, 107, 115  
 Констебл Дж. 101, 255, 342  
 Корнель Г. 1. 155  
 Крамской И. Н. 171, 270, 282, 384  
 Краус В. 285  
 Кристи А. 134, 144, 270, 271, 315, 317  
 Кронин А. 215  
 Кроче Б. 17, 18, 19, 188, 230, 251, 306,  
 307  
 Круг В. Т. 152  
 Крутоус В. П. 21, 22, 36, 75, 98, 109  
 Ксенофонт 4, 84, 189  
 Кьеркегор С. 137
- Л**
- Лавренёв Б. А. 296, 371  
 Лавров П. Л. 297, 307  
 Ладинский А. П. 163  
 Лалош. 11, 14, 34, 90, 318, 377  
 Леви-Стросс К. 61, 257  
 Лейбниц Г. В. 40
- Ленин В. И. 127, 128, 219, 263, 286,  
 287, 323, 324, 334  
 Леопарди Дж. 40, 56, 62, 83, 93, 97,  
 98, 143, 152, 175, 255, 369  
 Лессинг Г. Э. 122, 138, 139, 193, 194,  
 217, 232, 268, 369  
 Либкнехт К. 166, 186  
 Ликок С. 142  
 Липпе Т. 30, 33, 45, 47  
 Лифшиц М. А. 9, 16, 19, 20, 64, 201,  
 204, 238, 243, 249, 258, 272, 289,  
 291, 292, 301, 322, 325, 330, 335,  
 355, 357, 360, 363, 387  
 Ломаццо Дж. 183  
 Лосев А. Ф. 17, 19, 183, 243, 244, 245,  
 248, 249, 250  
 Лотце Г. 79, 91, 92  
 Лукач Г. 13, 14, 15, 16, 18, 33, 60, 87, 94,  
 136, 158, 159, 167, 171, 177, 180, 198,  
 200, 204, 233, 257, 284, 345, 355, 360  
 Луначарский А. В. 87, 138, 268, 301
- М**
- Мандевиль Б. 52  
 Маритен Ж. 238, 260, 261, 299, 306,  
 307, 363  
 Марк Аврелий 31  
 Маркс К. Г. 11, 22, 49, 99, 120, 121,  
 124, 126, 137, 235, 249, 254, 265,  
 266, 268, 273, 280, 292, 297, 316,  
 319, 335, 354, 369  
 Менгс А. Р. 90, 192  
 Мендельсон М.. 40  
 Меринг Ф. 58, 59, 226, 272, 288  
 Микеланджело 63, 190, 295, 296, 317,  
 319  
 Миксат К. 256, 257  
 Монтень М. 51, 82  
 Монтестье III. 58, 81  
 Мопассан Г. де 132  
 Моррис У. 162, 165, 268, 294  
 Мортон А. Л. 210, 286  
 Моруа А. 125  
 Мюмм У. С. 156, 164, 172, 229, 288,  
 289, 305, 316, 318  
 Мукажовский Я. 25, 41, 42, 79, 84,  
 93, 96, 134, 158, 172, 199, 200, 206,  
 241, 246, 380, 381

Муратов П. П. 202  
 Мусоргский М. П. 122, 247, 277  
 Мэрдок А. 215  
 Мясковский Н. Я. 131,132

## Н

Нарский И. С. 17,49  
 Недонсель М. 80  
 Николай Кузанский 38, 52, 89, 95, 96,  
 98  
 Николь П. 39  
 Ницше Ф. 150, 151, 280, 292, 334  
 Новалис (фон Харден-берг Ф.) 14,43,  
 296

## О

Одоевский В. Ф. 96, 143  
 Ортега-и-Гассет Х. 70, 71, 72, 73,212,  
 213,215, 363,392,393  
 Оссовская М. 228

## П

Павлов И. П. 15  
 Павлов Т. 200, 201, 204, 215, 234, 257,  
 258, 387  
 Паскаль Б. 29,213,214  
 Пастернак Б. Я. 120,257, 324  
 Патрици Ф. 191  
 Паустовский К. Г. 295  
 ПейтерУ. 103,232,281  
 Персс-Рсверте А. 142, 363  
 Перро К. 81  
 Перро Ш. 178  
 Петипа М. И. 246  
 Пико делла Мирандола Дж. 89,98  
 Пиль Р. де 81  
 Писарев Д. И. 158  
 Платон 31,32, 36, 38, 57,69,77,78,81,  
 84, 89, 95, 102, 155, 159, 160, 171,  
 174, 176, 177,181,182, 244, 255, 305,  
 310, 373  
 Плеханов Г. В. 9,20,27, 87, 89,170,  
 199,245,283, 295  
 Плагин 31,32,78,89,101,174,177,312  
 Поленов В. Д. 300, 301  
 Потебня А. А. 162, 173, 242, 248, 379  
 Пристли Дж. Б. 205, 303, 361  
 Пропп В. Я. 133, 139, 140

Прудом П. Ж. 155,271,369  
 Пеевдо-Дионисий Ареопagit 89, 301  
 Пуссен Н. 179, 194

## Р

Расин Ж. 178  
 Редон О. 179  
 Рейнольдс Дж. 179, 194  
 Репин И. Е. 155,319, 325  
 Рёскин Дж. 140,201, 215, 226, 371  
 Рид Г. 45,47, 160, 363  
 Рид Т. 33, 35, 92, 93  
 Римский-Корсаков Н. А. 255  
 Ричардс А. А. 217,252,253  
 Розенкранц И. К. Ф. 100, 127, 136  
 Ростан Э. 111,145  
 Рубенс Г. П. 310

## С

Сабатиини Р. 110,263, 267, 275, 302  
 Садовойской Б. А. 164  
 Сантаяна Дж. 45, 47  
 Сапфо 73  
 Сартр Ж.-П. 30, 33,46, 188, 196, 238,  
 251,372, 374  
 Сегантини Дж. 69  
 Сенека 174  
 Сен-Санс К. 210, 308  
 Симонов П. В. 58, 67  
 Смит А. 49, 53, 54, 102,103, 150, 191,  
 285, 304  
 Сократ 4, 22, 38, 84, 89, 91, 95,101,  
 102, 182,188,189,231,276,293,  
 295,369, 378, 384  
 Соловьёв В. С. 5  
 Спенсер Г. 44, 86, 87,157,161,162,369  
 Спиноза Б. 85, 117, 312  
 Страхов Н. Н. 221  
 Сурио Э. 99, 146

## Т

Татаркевич В. 5, 23, 28, 32, 38, 59, 77,  
 78, 80, 82, 84, 91, 97, 113, 154, 155,  
 176, 177, 189, 212, 222, 245, 286  
 Тезауро Э. 184  
 Тик Л. 97  
 Толкиен (Толкин) Дж. Р. Р. 109, 153,  
 168, 181,296

Толстой А. К. 119, 205, 216, 217, 262,  
303,312  
Толстой А. Н. 10, 293  
Толстой Л. Н. 69, 70, 149, 156, 157, 234  
ТэниИ. 11, 157, 158, 176,202

**У**

Уайес (Уайет) Э. 169  
Уайльд О. 70, 90,103,127,164,165,  
188, 255, 305,310,377  
Уайтхед А. Н. 32  
Уитмен У. 315  
Ульрих Страсбургский 89  
Уотерхауз Дж. У. 282, 294  
Успенский Г. И. 281  
Уэллс Г. Дж. 252

**Ф**

Фаулз Дж. 276, 290, 291  
Фейхо-и-Монтенегро Б. 58, 82, 83  
Фет А. А. 159,203,212,214,314  
Фехиер Г. Т. 47  
ФидлерК. 186, 234  
Фиренцуола А. 81  
Фичино М. 31, 32, 57, 80, 81, 89,182  
Фишер Ф. Т. 136  
Флоренский П. А. 57, 62, 63, 181, 230,  
237, 243  
Фолькельт И. Э. 76,133  
Фома Аквинский 44, 89, 99, 178  
Фракасторо Дж. 171, 368, 384  
Фрейд З. 61, 134,160, 161  
Фридрих К. Д. 182  
Фриче В. М. 20, 370

**Х**

Хайдеггер М. 61,181  
Хаксли О. 337, 338  
Хант Л. 140  
Хатчесон Ф. 49, 53, 54, 74, 98,100,  
150, 181, 182, 191,285  
ХогартУ. 56, 77,81,98  
Ходасевич В. Ф. 229, 308  
Холст Г. 295  
Хоум Г. 55, 56, 91, 98, 138, 156, 175,  
233, 369  
Хэррис Дж. 257  
Хьюбнер К. В. 254

**Ц**

ЦвейгС. 109, 118, 266, 267, 303  
Цеткин К. 288  
Цицерон 91, 92, 95, 101, 177

**Ч**

Чайковский П. И. 105,255, 258, 387  
Чапек К. 162,259,287  
Чёрный С. (Гликберг А. М.) 126, 211,  
315,316  
Чернышевский Н. Г. 16, 20, 24, 34, 59,  
60, 107, 120, 123, 141, 158, 159, 175,  
199  
Честертон Г. К. 10, 60, 122, 142, 173,  
205, 212, 214, 215,249, 256, 293,299,  
308,351,354,357, 378  
Чехов А. П. 4, 166, 171, 266, 364, 366  
Чужак Н. (Насимович Н. Ф.) 165, 217,  
218

**Ш**

Шабаион М. 259  
Шварц Е. Л. 124, 136  
Шелер М. 113, 115, 118, 120, 149  
Шелли П. Б. 144,165  
Шеллинг Ф. В. Й. 32, 108, 115, 117,  
118, 119, 133, 135, 177,180,200,219,  
232, 243,255, 256,318, 389  
Шестаков В. П. 22, 52, 89, 113, 136,  
175, 182, 322  
Шефтсбери Э. 68, 74  
Шиллер Ф. 32, 37, 48, 74, 75, 90, 99,  
100, 106,107, 120,121,135,150,161,  
171, 174, 221, 234, 266, 267, 303,  
350, 384  
Шишков В. Я. 124  
Шлегель Авг. 116, 136, 137, 144, 232  
Шлегель Ф. 144,164  
Шопенгауэр А. 76, 77, 133, 153, 181,  
219  
Шуман Р. 88, 172, 195, 196, 308

**Э**

Эбрео Л. (Абарбанель И.) 102, 236  
Эйзенштейн С. М. 231,232,244  
Эккерман И. П. 169, 195, 266  
Эко У. 31,65,66,79,100,101, 103,185,  
235, 363

Элиот Г. С. 311

Эмерсон Р. У. 176

Энгельс Ф. 11, 22, 121, 124, 184, 235,  
249, 254, 265, 292, 297, 316, 335,  
354, 369

Эрсенбург И. Г. 85

Эриутсна 89

## Ю

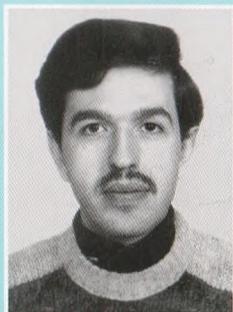
Юм Д. 29, 46, 49, 53, 54, 58, 92, 94,  
150, 191, 285, 305, 310, 314

Юнг К. Г. 88, 94, 254, 311, 312, 313

## Я

Яковлев Е. Г. 24, 108, 115, 137, 219,  
326, 333

## Об авторе



## Григорий Алексеевич ЗАВАЛЬКО

Доктор философских наук (2006), доцент кафедры философии Государственного музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова. Окончил МГУ им. М. В. Ломоносова. Автор книг «Проблема соотношения морали и религии в истории философии» (2-е изд. М.: URSS, 2010), «Понятие “революция” в философии и общественных науках: Проблемы, идеи, концепции» (4-е изд. М.: URSS, 2011), «Философские проблемы эстетики» (М.: URSS, 2011).

### Наше издательство предлагает следующие книги:



9884 ID 121370



9 785397 019590 >

Отзывы а также обнаруженные по адресу Ваши замечания и предложения отражены на веб-сайте в нашем интернет-магазине

интернет-магазин **OZON.RU**



45553534

URSS.ru  
изданий  
в 2011  
году: 1000  
RSSH.ru

**URSS** НАШИ НОВЫЕ  
КООРДИНАТЫ

ТЕЛЕФОН / ФАКС (многоканальный) +7 (499) 724-25-45  
117335, Москва, Нахимовский пр-т, 56