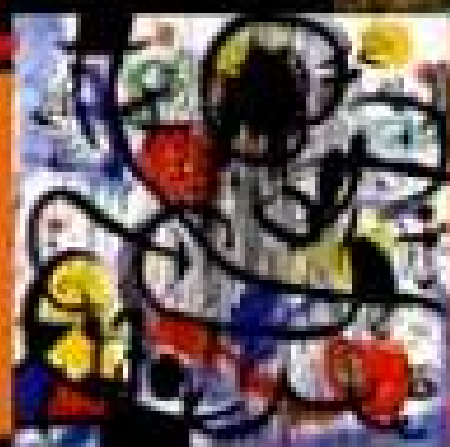
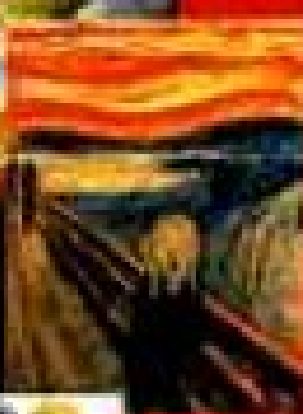


Ю.Б. Боров

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Учебник

# XX века





# Художественная культура XX века

(теоретическая история)

Yuri Borev

# Art Culture of the 20th Century



Moscow • 2012

Ю.Б. Борев

# Художественная культура XX века (теоретическая история)

*Рекомендовано Учебно-методическим центром  
«Профессиональный учебник» в качестве учебника  
для студентов высших учебных заведений*



Москва • 2012

УДК [008:94](100)(075.8)"19"  
ББК 85я73-1  
Б82

Главный редактор издательства  
кандидат юридических наук, доктор экономических наук,  
лауреат премии Правительства РФ в области науки и техники *Н.Д. Эриашвили*

**Борев, Юрий Борисович.**  
**Б82** Художественная культура XX века (теоретическая история): учебник для студентов вузов /

Автор рассматривает художественную культуру XX в. в свете теоретического определения: художественное направление — инвариант художественной концепции мира и личности. Различаются два русла развития искусства — реалистическое и авангардистское, в каждом из которых возникли свои направления. Трактовка наиболее репрезентативных произведений разных видов искусства позволяет охарактеризовать интеллектуальный, психологический, социалистический, магический реализм и направления внутри авангарда — символизм, модерн, футуризм, конструктивизм, кубизм и другие направления и стили. Так, например, концепция гиперреализма: «*живая система в жестоком и грубом мире*», а хеппенинга — «*своевольная личность в хаотическом мире случайных событий*» и т.д.

Для студентов, аспирантов и преподавателей вузов, для всех интересующихся историей и теорией культуры.

**ББК 85я73-1**

ISBN 978-5-238-01214-8

# ЕДИНСТВО ПРЕРЫВНОГО И НЕПРЕРЫВНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ

## Русло протекания художественного процесса

### Историческая ситуация и развитие литературы XX в.

Начало XIX в. сотрясали наполеоновские войны. А потом история становится похожа на зебру: светлые периоды сменяют черные. Через весь сравнительно спокойный XIX в. (сравнительно с XX в.!) прокатываются волны неблагополучия и социального беспокойства, затрагивая то Европу, то Америку, то Азию, однако все это по сравнению с цунами и смерчами XX в., с его двумя мировыми войнами и десятками региональных войн, с его революциями, коллективизацией, ГУЛАГом, Освенцимом, гестапо, СС, гитлеризмом, сталинизмом, маккартизмом, маоизмом, бенладеновским терроризмом сейчас кажется мирным течением жизни.

Слышу возражение: но ведь после окончания Второй мировой войны свыше пятидесяти лет мир живет без войны. Короткая же бывает память! Да, Третья мировая, слава Богу, не состоялась (в значительной мере благодаря атомной угрозе взаимоуничтожения противников, противостоявших друг другу в холодной войне).

Однако прогремели другие войны — в Корее (с участием США), во Вьетнаме (с участием Франции, а затем США), в Камбодже, в Алжире (с участием Франции), в Конго (с втянутостью в конфликт Бельгии), в Эфиопии, Руанде (с участием Франции и США), войны между Ираном и Ираком, Россией и Афганистаном (с косвенным закулисным участием США), Ираком и Кувейтом, сопровождающаяся американской военной кампанией «Буря в пустыне», войны в Анголе с участием кубинцев и втянутостью в конфликт Португалии, между Аргентиной и Великобританией из-за Фолклендских островов, косовский конфликт с последовавшей за ним семидесятивосьмидневной точечной бомбардировкой Белграда и всей территории Сербии (с прямым участием США, Англии, Франции, Германии и той или иной степенью участия других стран НАТО), бессрочный арабо-израильский конфликт с шестидневной войной, с войной Судного дня, с бесконечной интифадой, идущий с 1948 г., в который прямо или косвенно на разных этапах были втянуты Сирия, Иордания, Ливан, Египет, Ирак и другие арабские страны, а также СССР, США, Англия, Франция... Какая мирная, спокойная

эпоха!.. А я перечислил не все моменты напряженности. Суэцкий или Карибский кризисы чего стоят! Ведь во время их развития главы ядерных держав не один день держали свои пальцы на ядерных кнопках! А еще китайско-индийский и индийско-пакистанский конфликты... А массовые убийства курдов в Турции и в Ираке... А вооруженные конфликты в Никарагуа, Чили, Колумбии, высадка вооруженных отрядов на Кубе... Фергана... Приднестровье... Десятилетие силового «установления конституционного порядка» в Чечне... Все это в «мирные» послевоенные полвека.

Мне возражают, что все или почти все это происходило не в Европе и не в США, не на их территории... А у них — на Западе — все спокойно.

Странное возражение, если учесть, что американцы и европейцы прямо или косвенно участвовали почти во всех перечисленных вооруженных действиях. А не вспомнят ли мои оппоненты о таком гегелевском понятии, как «состояние мира»? И не вспомнят ли маленького принца Сент-Экзюпери, который полагал, что нельзя быть счастливым, если на другой далекой планете кто-то несчастлив? Человечество — единый организм. В организме же, если насморк, то это болезнь не носа, а всего организма.

Состояние мира едино, но разлито оно неравномерно в пространстве Земли. Россия — один из главных узловых пунктов, один из полюсов средоточия состояния мира. И поскольку суть этого состояния — неблагополучие, то это «качество» в особо концентрированном виде сосредоточено в России. Другой полюс неблагополучия — богатая, сытая, зажиточная и даже процветающая Америка, в которой главные бедствия начинаются «выше ватерлинии», т.е. не столько в сфере материального потребления, сколько в сфере духа. Государственный эгоцентризм, глобальные амбиции и претензии на мудрое руководство заблудшим миром и наведение порядка в нем, неандертальская неуживчивость, несговорчивость и драчливость — все это характерные особенности США. Неандертальцы были сильнее, умственнее способнее и развитее непосредственных предков хомо сапиенс. Однако неандертальцы из-за своей неуживчивости погубили самое себя, самоуничтожились, вымерли.

После Второй мировой войны США много десятилетий вели холодную войну, участвовали в военных конфликтах, столкновениях, «малых войнах» в Корее, Вьетнаме, Руанде, Сомали, Югославии, Афганистане, косвенно участвовали в военных действиях на Кубе (высадка контрас в заливе), в Никарагуа, Чили (свержение Альенде Пиночетом). США предприняли военные агрессии против Панамы и Гренады. Эти военные операции стали предметами информационного ажиотажа и рекламы. Военные аналитики считают,

что США демонстрировали миру, что станет с любой страной, если она не будет подчиняться.

Процветание? Всеобщее благополучие? В начале февраля 2002 г. в США было около полумиллиона зарегистрированных (обратившихся за пособиями) безработных, а в самой развитой стране Европы, благоденствующей Германии — 4 миллиона 300 тысяч. По мнению «Зюддойче цайтунг», в 2002 г. в ФРГ разорилось около сорока тысяч фирм...

Защищенность законом? Права человека? Только в 60-х гг. XX в. в США перестали свободно и безнаказанно линчевать негров, а с некоторой опаской и сомнительной ответственностью это продолжалось еще с десятков лет. И это касалось не «чужих», а граждан Америки, которых признавали то ли рабами, то ли недочеловеками. А в конце XX в. 300 тысяч сербов были изгнаны странным образом не разоруженными албанцами из Косово уже после ввода миротворцев в эту провинцию Югославии. Там же в Косово в это же «послевоенное» время были разрушены старинные православные храмы сербов, имеющие не меньшую историческую и художественную ценность, чем замечательные скульптуры Будды в Афганистане, разрушенные талибами. По поводу варварства талибов западные СМИ кричали на весь мир (готовилось вторжение в Афганистан), а варварство косоваров почти не было замечено, хотя происходило на глазах натовских миротворцев. Не одна сотня тысяч сербов безнаказанно была вытеснена из Хорватии, а многие, чтобы принудить основную массу сербов к бегству, были убиты. И все это защищенность личности и соблюдение прав человека?!

Мир един, есть единое состояние мира, оно неблагоприятно и искусство волей-неволей его осмысляет.

Неблагополучие мира сказалось на личных и на творческих судьбах многих художников XX в. И это проблема не только русской литературы XX в., но и многих других литератур. Конечно, в искусстве XX в. были и долгожители, прожившие благополучную жизнь (например, Л. Леонов). Однако в XX в. было много художников, расстрелянных или погибших в лагерях (Н. Гумилев, О. Мандельштам, М. Кольцов, Б. Корнилов, И. Бабель, А. Веселый, Б. Пильняк, В. Мейерхольд, а за рубежом — Ю. Фучик, Я. Корчак), убитых на фронтах или безвременно умерших от ран (П. Коган, М. Кульчицкий, А. Недогонов, И. Уткин, С. Гудзенко, а в зарубежной литературе — Г. Аполлинер, А. Сент-Экзюпери), покончивших с собой (С. Есенин, В. Маяковский, М. Цветаева, А. Фадеев, а за рубежом — Э. Хемингуэй), потерявших годы жизни в ГУЛАГовском заключении (В. Шаламов, А. Солженицын, О. Волков, Н. Эрдман, в немецком лагере — Ю. Пиляр), по явно видимым со-



циальным причинам не проживших полно свой век (А. Блок, М. Горький, Б. Пастернак, А. Платонов, М. Булгаков, С. Михоэлс, а на Западе — Ф. Кафка, М. Монро), многие годы проведенных на чужбине в эмиграции (И. Бунин, А. Куприн, В. Набоков, Г. Газданов, Б. Зайцев, С. Дягилев, А. Павлова, М. Барышников, С. Довлатов, а на Западе — С. Цвейг, А. Зегерс, Б. Брехт). Труднейшая жизнь, прерванный жизненный путь, относительно ранний уход художника из жизни, неполная самоосуществленность, нереализация многих замыслов, украденные годы — все это часто встречающиеся особенности бытия деятелей литературы и искусства в XX в.

## Художественное направление — инвариант художественной концепции и ключ к пониманию художественного процесса

В середине XIX в. в художественном развитии человечества начинается новый этап — это развитие убыстряется и его прежде единое русло разделяется на два потока, в одном из которых сосредотачиваются реалистические, в другом — авангардистские художественные направления. Эти направления и определяют ситуацию в искусстве XX в. Наступает зрелость человечества — эпоха утраченных иллюзий. Человечество задается нелегкими вопросами: Удался ли всемирный замысел истории? Что должно быть изменено — природа? человек? Бог? А может быть, все дело в пороках общества? Кто виноват? Как жить? Что делать? Кто нас толкает вперед — Бог? вождь? стремление к власти? к удовольствиям? нужда? прихоть? Или истории присуще самодвижение? Что впереди? И все направления искусства ищут ответы на эти и другие «проклятые» вопросы бытия.

Эта книга посвящена богатой концептуальными решениями художественной культуре последних полутора столетий.

Взаимодействие внешних (социальных) и внутренних (художественные традиции, художественный мыслительный материал) факторов и формирует художественный процесс. Все течет и меняется в мире. Меняются и сам мир, и его явления. Мир — процесс, искусство — художественный процесс, в котором преломляются изменения реальности. Жизнь предъявляет к искусству определенные требования. Однако сами по себе ни новая историческая реальность, ни ее требования ничего не могут создать в художественной культуре, ибо здесь новые явления творятся только на собственно художественной основе (традиции, предшествующий художественный материал).

Академик В.Н. Топоров отмечает, что единство поэта и текста раскрывается через «генеалогию образа поэта и онтологию текста, как их представляла себе архаичная мифопоэтическая традиция», а «это единство обнаруживается при анализе мифопоэтических представлений о поэте и тексте («первопоэт» и «первотекст»), связывающих то и другое с языком». Происходящее с поэтом во время творения (судьба поэта) претворяется в текст, текст сопричастен поэту, а поэт тексту, в определенном смысле они изоморфны — «поэтика, наиболее непосредственно и надежно отсылающая к двум пересекающимся «энтропическим» пространствам творца и творения». (Топоров В.Н. Об энтропическом пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. М., 1993. С. 29, 39). При этом художник не существует сам по себе, сколь бы он не был неповторимо индивидуален, он одновременно типологичен и принадлежит к определенному художественному направлению.

Важнейшая категория эстетики, помогающая понять художественный процесс, его исторические этапы и звенья, обобщенно описывающая его — *художественное направление*. Эта коренная категория имеет инструментально-методологическое значение и применяется при анализе литературного развития и выявлении его исторических, национальных и региональных особенностей.

Возникновение новых направлений искусства происходит на основе художественно-мыслительных предпосылок и традиций, изменяющихся под воздействием новых исторических реалий и под влиянием науки, философии, религии и других материальных и духовных факторов. Каждое новое художественное направление стремится создать опору человеку в его стремлении к идеалу, который исторически изменчив, социально дифференцирован и эстетически определен.

Направление — коренная категория теории и истории художественного процесса. Между тем эта категория не разработана и часто отождествляется с течением, школой, методом и стилем. Направление не имеет точного определения, порой отрицается само его существование (см. работы русского литературоведа XX в. Б. Реизова, например), и целые школы («новая критика», например) провозглашают произведение единственной реальностью искусства. Несомненно, произведение — наиболее достоверная и осязаемая реальность искусства. Однако столь же несомненна реальность типологической общности произведений разных писателей. Изучение художественного произведения может быть всесторонним только при раскрытии связи между ним и близкой ему типологической группой произведений.

Направление проявляет себя через совокупность произведений, в которых осуществлены определенные принципы творчества, и через программные теоретические манифесты, провозглашающие эти принципы. Существование такого рода совокупностей отмечал П. Вяземский, утверждавший, что самые разные гении «в некоторых отношениях подвластны общему духу времени и движимы в силу каких-то местных и срочных законов. Во все времена люди возвышенные, хотя, впрочем, и разногласные в некоторых отношениях, были одной веры по некоторым основным мнениям; несмотря на слова их, противоречащие одно другому, выдавалась у них невольная ответственность». (*Вяземский П.* Собр. соч. Т. 1, 1878. С. 329).

Направление — одна из центральных проблем эстетики, точка схождения теории и истории художественного процесса. Направление — важнейшая и особо емкая категория художественного процесса, позволяющая делать сравнительно-исторические обобщения в масштабах всемирной истории художественной культуры и выявлять в культуре разных народов единую последовательность этапов развития, смену и борьбу концептуальных и стилистических парадигм искусства. Направление воплощает в себе типологические общности, объединяющие многообразные художественные произведения.

Направление межнационально типологично, но имеет свои национальные вариации. Оно вбирает в себя общее для всех национальных модификаций классицизма, романтизма или реализма. Эталонный образец направления — его классическая национальная форма (итальянское Возрождение, французский классицизм, немецкий романтизм, русский критический реализм). Направление может касаться лишь одного вида искусства (литература «потока сознания» или музыкальный пуантилизм, или абстракционизм в живописи), может выявлять общность ряда видов искусств (неореализм — в кино и в литературе), может очерчивать историческую общность всех или большинства искусств (романтизм или сюрреализм, например). Направление — реальный исторический результат взаимодействия традиции и новаторства. В направлении высказывают себя мировоззренческо-эстетические особенности художественного процесса. Направление — *концепция мира и личности, устойчивая для группы художников, деятельность которых протекает в рамках целого исторического периода.*

Художественная концепция определяется элементами, составляющими структуру художественной реальности, отражающей мир в его взаимодействии с личностью, что создает ряд пластов в структуре художественного произведения:

внутренние коммуникации личности (Я — Я);

общение человека с другим человеком (Я — Ты);  
 взаимодействие человека с обществом (Я — Мы);  
 отношение личности к человечеству (Я — все мы);  
 отношение к природной среде (Я — все);

отношение личности ко «второй природе» (Я — все, созданное нами в сфере материальных ценностей);

отношение личности к духовной культуре (Я — все, созданное нами в сфере духа);

человек и космос (Я — всеобщее).

Выражаемая в произведениях данного направления художественная концепция мира реализуется через типологическую художественную модель мира, суть которой зависит от иерархического расположения пластов: от того, какой из них доминирующий; как, в какой последовательности от доминирующего пласта располагаются другие пласты; какие из пластов отсутствуют в структуре произведения, как трактуется каждый из наличествующих пластов.

Помимо пластических идей в художественную концепцию мира входят и прямо формулируемые (в литературном тексте, в названии картины) непластические идеи (философские, религиозные, политические, нравственные).

Всякий раз образуется неповторимая типологическая художественно-образная конструкция, которая, так или иначе, варьируется в разных течениях и школах и в разных произведениях, принадлежащих к данному направлению. При всех вариациях основной каркас этой конструкции сохраняется.

Так как эта концепция раскрывается главным образом через создаваемую художником художественную реальность, художественное направление — тип художественной реальности. А поскольку художественная реальность и художественная концепция определяют характер восприятия произведения реципиентом, художественное направление — тип рецептивного диалога по цепочке: «автор — произведение — реципиент».

*Направление* — система художественных произведений, построенных по одной типологической модели с инвариантной (единой и устойчивой) концепцией мира. Смена художественных направлений — процесс изменения художественной концепции мира, проявляющийся через изменение типа структуры художественного произведения.

*Школа* — художественное направление, теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и выделившееся из художественного процесса в самостоятельное организационно оформленное образование, определившее свой состав (членство), имеющее свою теоретическую платформу (манифест, программу, принципы).

*Течения* — варианты устойчивой художественной концепции мира, присущей направлению.

Категория «художественное направление» позволяет охватить развитие искусства в его сложности. В одну художественную эпоху обычно входят несколько значительных художественных направлений. Художественный процесс не совпадает полностью с основными направлениями эпохи, он богаче своих ведущих тенденций. В нем много не устоявшегося, а направления схватывают только то, что уже устоялось.

При рассмотрении каждого направления автор делает акценты на следующих вопросах:

- происхождение названия данного художественного направления;
- когда и где оно возникло и какое время существовало;
- родоначальник направления;
- какова его художественная концепция;
- каковы его философско-эстетические основы;
- предшественники направления;
- связь с традицией;
- особенности;
- место в текущем художественном процессе;
- особенности восприятия направления современниками и в последующие периоды;
- последователи;
- главный для данного направления вид искусства;
- основные произведения данного направления;
- художественная критика о данном художественном направлении;
- теоретические идеи направления;
- отношение к науке;
- особенности метода;
- эпицентр и распространение данного художественного направления;
- что направление внесло в мировую культуру (художественные итоги).

В процессе развития искусства сменяется приоритет изобразительности и выразительности. Отметивший эту закономерность академик Н.И. Балашов подчеркивает, что XX в. — эпоха приоритета выразительности. Еще одно глубинное изменение художественного видения мира произошло также в XX в.: начиная с античности действительность представлялась гармоничной (лишь на периферии реальности ютилась дисгармония), со второй половины XX в. мир воспринимается художником как хаос, на периферии которого могут быть оазисы гармонии. Эту идею в теоретической форме прокламирует современная наука *хаология*.

## Историческое членение (периодизация) художественного процесса

Художественный процесс как всякое движение, протекающее во времени и пространстве, следует понимать как диалектику прерывного и непрерывного. Это предполагает периодизацию художественного процесса, его научное членение. Периодизация развития художественной культуры — важнейшая проблема эстетики, теории и истории литературы и искусства. Необходима иерархия исторического членения художественного процесса на мелкие и крупные этапы. Историческое членение возможно такое.

*Художественный период* (например, предмодернизм, или модернизм, неомодернизм, постмодернизм) — объединение группы эстетически и концептуально близких друг другу направлений, несущее инвариантную художественную идею, значимую для всех художественных направлений, принадлежащих к данному историческому времени. Художественный период очерчивает историческое время господства в литературном развитии определенного типа героя (варьируемого в направлениях данного периода), определенного типа автора и определенного типа участия автора в создании художественного текста.

*Художественная эпоха* — понятие, возникшее в раннеромантической эстетике, осознавшей искусство как процесс исторического развития. В предлагаемой классификации этому термину придается следующее значение: художественная эпоха — *группа художественных периодов, объединенных общей инвариантной художественной парадигмой, интегрирующей в себе ряд художественных концепций и идей.*

*Художественная стадия* — единица глобально исторического членения художественного процесса. В основе стадийного членения — глобальные проблемы эстетического отношения к Богу, Вселенной, Природе, Человеку, Обществу. Мировой художественный процесс включает в себя четыре стадии:

- 1) стадия слиянности человека с природой;
- 2) стадия слиянности человека с Богом;
- 3) стадия слиянности человека с обществом и выделения личности из него; стадия надежд и иллюзий: уповая на Бога, действуй сам сообразно Природе;
- 4) стадия слиянности человека с историей; стадия утраченных иллюзий.

В данной работе автор рассматривает четвертую стадию развития искусства.

*Эра* — самая крупная единица глобального исторического членения процесса развития художественной культуры. Гегель разделил художественное развитие человечества на три глобальных этапа (эры). Основание такого членения истории художественной культуры, по Гегелю, это взаимодействие абсолютного духа (содержания) и его материально-чувственного воплощения (формы). Символический этап (древнее искусство — материально-чувственное начало, форма превалирует над духовным, содержательным началом) — древнеиндийское и древнеегипетское искусство; классический (гармония содержания и формы) — античность; романтический (превалирование духовного, содержательного начала над формой) — художественная культура Средних веков, Возрождения, Нового времени. Искусство в его богатстве полностью не укладывается в гегелевскую периодизацию, а ее логическое завершение — идея о гибели искусства — исторически не подтверждается, но историзм видения искусства и глобальность подхода — заслуга Гегеля.

Предлагаю другой тип глобального членения и характеристики художественного процесса — его деление на основании параметра *пространство и время*. На разных стадиях своего развития искусство сосредоточивало внимание на пространстве, на времени или на времени-пространстве. Эта точка зрения позволяет выделить три эры художественного развития.

1. Древнее искусство мыслило преимущественно *пространством*. Главная его тема — миропорядок: вопросы космогонии, происхождения вселенной, богов, покровительствующих разным сферам жизни и деятельности человека.

2. Начиная с эпохи Возрождения искусство, для которого характерны рост личности и общества, процесс социальных преобразований, изменчивость всего, мыслит преимущественно *временем*. Историзм проникает во все поры художественного творчества.

3. Новое искусство, сформировавшееся в XIX и XX вв., начинает *мыслить пространством и временем в их единстве*. Не случайно именно в нашу эпоху была открыта ученым-мыслителем М. Бахтиным категория *хронотоп* (время-пространство), которая характеризует новейший тип художественного мышления.

В данной работе автор рассматривает этап художественного мышления, связанный с категорией хронотопа. Применим изложенные теоретические соображения к теоретическому осмыслению процесса художественного развития в XX в. и проследим полет стрелы времени в сфере художественной культуры XX в.

# АВАНГАРДИЗМ И РЕАЛИЗМ

*Утраченные иллюзии,  
теплящиеся надежды*



## Особенности стадии утраченных иллюзий

Наступившая в XIX в. в художественном развитии стадия утраченных иллюзий включает в себя две художественные эпохи: авангардизм и реализм. Своеобразие этих эпох состоит в том, что они развиваются не последовательно, а исторически параллельно. Авангардистские группы художественных направлений (предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм) развиваются параллельно реалистической группе художественных направлений (критический реализм XIX в., социалистический реализм, деревенская проза, неореализм, волшебный реализм, психологический реализм, интеллектуальный реализм). В этом не последовательном, а параллельном развитии эпох проявляется убыстрение хода истории.

Известный искусствовед В. Ванслов утверждает: «В XX веке реализм и авангардизм существовали в борьбе и взаимоотрицании. Ныне они существуют в творческом соревновании и на равных правах. Можно предположить, что в XXI веке усилятся их взаимодействие и взаимовлияние, что частично наметилось уже в XX веке. Без опыта великих авангардистов XX века реалистическое искусство в XXI веке вряд ли может плодотворно развиваться». (Цит. по рукописи статьи В. Ванслова «Эстетика реализма»).

В известном смысле авангардизм нужен реализму, впрочем, в не меньшей степени реализм нужен авангардизму, и только в борьбе и взаимодействии друг с другом они успешно развиваются и взаимообогащаются. Тоталитарные режимы всегда преследовали абстракционистов и других авангардистов. Однако искусство, в том числе и авангардистское, оказалось долговечнее любых режимов (не только «рукописи не горят», но не горят и картины и книги, а если и горят, то возрождаются как птица феникс из пепла). Борьба направлений естественна, но она должна включать в себя известную долю терпимости друг к другу, ибо в будущей художественной культуре все талантливое и высокохудожественное сохранится и будет жить рядом со своими художественными антиподами. Реализм и авангардизм воссоздают разные стороны действительности нашей эпохи и ее разные связи. Реализм ориентирован на устойчивые ценности человеческой жизни и культуры, он исходит из того, что человеческая личность способна выстоять на буйном ветре истории. Авангардизм ориентирован на осмысление катастрофичности эпохи и отражает кризисность сознания. В известном смысле на нашу сложную эпоху нужно смотреть в оба — глазами реализма и глазами авангардизма.

Авангардизм во многом обогатил художественное сознание XX в., известное своими художественными открытиями реалистического искусства и одновременно вобравшее опыт модернистских и немодернистских направлений. Авангардизм помог человеку XX в. осознать «стихийность, иррациональность и разрушительность общественных катаклизмов, пережитых человечеством. Он отразил неподвластные человеку и непознанные им силы, которые могут приобретать над ним господство. Он стал симптомом человеческой боли, страдания и угнетенности, но в некоторых случаях также надежды и веры в светлые начала. Я не говорю уже о формальной роли некоторых авангардистских течений в становлении современной архитектуры, дизайна, декоративно-прикладного и оформительского искусства» (В. Ванслов).

В авангардизме есть немало вычурности, бесплодных претензий, глупых экспериментов и бездарных произведений. Он дал повод и простор для шарлатанства в искусстве. Однако это не аргумент против авангардизма. Ведь и в русле реализма не раз появлялись халтурные и бездарные произведения. От них не застраховано ни одно художественное направление. Однако об искусстве, о художнике, о художественной школе и о направлении следует судить по вершинным достижениям, а их немало и в реалистическом, и в авангардистском искусстве.

Повторюсь, ибо это очень важно: группы авангардистских художественных направлений (предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм) развиваются параллельно реалистической группе художественных направлений (критический реализм XIX в., социалистический реализм, деревенская проза, неореализм, волшебный реализм, психологический реализм, интеллектуальный реализм). В этом не последовательном, а параллельном развитии эпох проявляется общее убыстрение вариативного движения истории.

Все авангардистские направления, заостряя те или иные черты художественного образа, усиливают рецептивную активность читателя, зрителя, слушателя, превращая их не только в равновеликих автору творцов художественного текста, но и делая реципиента в процессе интерпретации текста более важным, чем автор, творцом художественного смысла. Все авангардистские направления исходят из того, что художественный текст, созданный автором, — полуфабрикат, превращающийся в художественный продукт только благодаря интерпретационной активности реципиента.

## Особенности авангардизма

Термин «эпоха авангардизма» употребляется здесь в широком смысле: имеется в виду, что каждое новое направление, формирующееся в предмодернизме, модернизме, неомодернизме или в постмодернизме, возникает как авангард, эпатазирующий публику, а затем с годами, сменяясь новым авангардом, переходит в разряд традиционного, а порою даже классического искусства (так случилось, например, с импрессионизмом и со многими произведениями примитивизма).

Авангардизм утверждает, что хаос, беспорядок — закон современной жизни человеческого общества. Искусство становится хаологией, изучающей законы мирового беспорядка. Авангардистские направления свертывают сознательное и увеличивают бессознательное начало и в творческом и в рецепционном процессе. Для них характерны отталкивание, а порою и отказ от ранее установившихся правил и норм, от традиций и условностей, эксперименты в области формы и стиля, поиски новых художественных средств и приемов. Эти направления большое внимание уделяют массовому искусству и проблемам формирования сознания личности. Для них характерен новый взгляд на положение и предназначение человека во вселенной. Одни из неперменных для всех авангардистских направлений художественных приемов — маскировка (нарочитое усложнение художественного текста) или примитивизация (упрощение языка искусства). Маскировка создает каза-

лось бы ненужные трудности на пути читателя к смыслу художественного текста в форме искажений грамматики, употребление редких слов, тайных образов, иностранных слов, усеченных рассуждений. Например, в XX в. критиковалась модернистская поэзия (Элиот, Паунд) за трудность восприятия читателем.

Эстетическое наслаждение и понимание находятся в соотношении обратной пропорциональности: чем проще и понятней текст, тем меньшее наслаждение он приносит читателю, зрителю, слушателю. И наоборот. Авангардизм экспериментально испытал это положение, доводя его до абсурдных крайностей (примитивизм живописи слонов и обезьян или заумь «ничевоков», а с другой стороны, ребусно усложненный текст некоторых стихов В. Хлебникова). Однако вне этих крайностей маскировка, усложнение текста могут быть плодотворны. Они не только вызывают повышение эстетического наслаждения, но и ведут к эффекту остранения (термин русской формальной школы, предложенный В. Шкловским, означающий обострение художественной выразительности и социально-рецептивной действенности образа путем придания ему необычных, неожиданных, странных черт).

Еще одна общая особенность всех направлений авангардизма — опора на разные национальные традиции (в том числе на неожиданные и экзотические). Так, например, искусствовед и историк искусства В. Мириманов показал воздействие негритянского искусства на Пабло Пикассо и возникновение кубизма. И, наконец, существеннейшая особенность авангардизма: заострение в образе одной из составляющих его сторон, обычно уравновешенных (так, натурализм заостряет обостренное начало и свертывает субъективное, сюрреализм — наоборот).

Эти тенденции в ходе исторической смены художественных направлений авангардизма усиливаются, чему способствует то, что в XX в. актуальными искусстваами становятся самые массовые: литература, кино, а со второй половины XX в. — еще и телевидение.

Франц Марк<sup>1</sup> во вступительной статье ко второму альманаху «Синий всадник» (не вышел в свет) отмечает, что разрыв со вчерашним миром — вот суть авантюры творчества. «Эта акция составляет великую цель нашего времени — единственную, ради которой стоит жить и умереть. Здесь нет ни малейшей примеси презрения к великому прошлому. Но мы хотим иного; мы не желаем жить, как беспечные наследники, жить прошлым. Мы не смогли бы так жить, даже если бы захотели. Наследство промотано; поглощая суррогаты, мир опошляется. И вот мы вторгаемся в новые сферы, мы переживаем великое потрясение — нам предстоит все заново расчистить, сказать, вспахать, исследовать. Перед нами мир — он чист; наши шаги робки и неуверенны. Если мы отважимся идти вперед, мы должны перерезать пуповину, связывающую нас с материнским прошлым. Мир рождает новую эпоху, и встает лишь один вопрос: пора ли уже освободиться от старого мира? Готовы ли мы к новой жизни? Вот тревожный вопрос этих дней — наших дней».

---

<sup>1</sup> *Франц Марк* (1880—1916) — немецкий живописец. Один из организаторов объединения «Синий всадник».

# АВАНГАРДИЗМ

*Мир враждебен личности.  
Поиски смысла бытия*

## Предмодернизм

### *Свобода и наслаждение*

### Особенности предмодернизма как художественного движения

Предмодернизм — первый (начальный) период художественного развития эпохи авангардизма; группа художественных направлений в художественной культуре второй половины XIX в., открывающая целую стадию новейшего художественного развития (стадия утраченных иллюзий).

В период предмодернизма особенности модернизма только складывались, художники в своих поисках не впадали в крайности и придерживались во всем (в том числе и в маскировке) меры. Последнее обусловило плавный переход произведений этого периода авангарда в художественную классику, что косвенно подтверждают аукционы «Сотбис», на которых произведения этого периода продаются ныне за 50 и даже 60 млн долл.

Предмодернизм объединяет натурализм, импрессионизм, постимпрессионизм, парнасцианизм, прерафаэлитизм, эклектизм. Каждое из этих художественных направлений характеризуется и определяется тем, что создает такую художественную реальность, которая несет устойчивую художественную концепцию мира и личности. Художественное направление — инвариант художественной концепции мира и личности. Далее при описании художественных направлений заголовков каждого подраздела главы будет содержать краткую формулу инварианта художественной концепции мира и личности.

## Натурализм

### *Естественный человек в мире «второй природы»*

Что такое натурализм Натурализм — художественное направление последней трети XIX в., утвердившееся вначале во французской литературе, а затем распространившееся в Европе и США и программно стремившееся к сопряжению художественной деятельности с научным познанием, к объективному изображению жизни в ее будничных подробностях и к изображению человеческих характеров в их обусловленности наследственностью и средой. Пора расцвета натурализма приходится на период конца 60-х — середины 80-х

годов XIX в. Натуралистический подход к реальности предложили братья Гонкур в романе «Жермини Ласерте» (1865), где исследовалось мизерабельное существование девушки-служанки. Золя восхищался этим произведением.

**Художественная концепция Натурализм** — художественное направление, инвариант художественной концепции которого — *утверждение человека плоти в вещно-материальном мире*; человек, даже взятый лишь как высокоорганизованная биологическая особь, заслуживает внимания в каждом своем проявлении; при всем своем несовершенстве мир устойчив и все подробности о нем общеинтересны.

В художественной концепции натурализма уравновешены желания и возможности, идеалы и реальность, ощущается известное самодовольство общества своим положением, хотя натурализм не закрывает глаза на несовершенство человека и мира, однако не желает что-либо менять в нем.

**Предшественники и традиции** Эмиль Золя начал работу (1868) над серией романов о Второй империи. В замысле и в его осуществлении Золя опирался на реалистическое наследие творчества Оноре Бальзака. Золя писал: «Когда ищешь, в каком же классе Бальзак увидел живые силы нации, обнаруживаешь, что он открыл их в великом изгое — народе» (газета «Le Rappel» 13 мая 1870).

Формированию натурализма споспешествовали дарвиновские эволюционные теории биологии, разработка научных методов изучения общества, применение позитивистской философии и детерминистских теорий к литературе (И. Тэн). Сторонники натурализма сосредоточились на изображении преимущественно неблагоприятного социального окружения человеческих существ и на анализе их несовершенства. «Натуралистическое» понимание природы человека было пессимистическим, а порою даже мрачным.

**Философско-эстетические основания** Философско-эстетическим основанием натурализма стали идеи позитивизма, которые в сфере эстетики и теории литературы развивал французский ученый Ипполит Тэн. Из философско-социальных учений Золя было близко учение французского социалиста-утописта Шарля Фурье, ратовавшего за будущее гармоничное общество, в котором раскроются все способности человека. В Италии в 1900-е годы философия позитивизма и ницшеанство становятся основанием натуралистической концепции театра.

## Теоретические идеи и место в художественном процессе

Натурализм возник в XIX в., подтверждая своим появлением общую тенденцию художественного развития в эту эпоху, не случайно изобилующую школами, в названии которых присутствует указание на подражание, воспроизведение действительности или на органическую связь с ней: реализм, натюризм, натуральная школа, бытовики, народники и т.д. Даже если в названии художественного направления «не слышна» его связь с проблемой адекватного изображения реальности, то в теоретических программах и манифестах или в отзывах критиков и теоретиков этот мотив обязательно так или иначе возникает. Золя, например, считал импрессионизм особой формой натурализма, ибо художники этого направления пытались запечатлеть свое непосредственное впечатление от действительности. Импрессионисты полагают, что задача художника, по словам О. Родена, заключается именно в том, чтобы раскрыть истину, даже если она замаскирована.

В литературе натурализм родился из желания углубить реализм и расширить сферу его применения. В повести «Тереза Ракен» (1868) Золя пользуется научно-клиническим методом патолога и физиолога. Жизнь и деятельность человека объясняются средой и наследственностью. Романист же должен как патологоанатом рассекать действительность, делать аутопсию жизни.

Символисты утверждают свою нацеленность на сверхнатуральную натуральность, движение художников *de realibus ad realiora* (от реального к более реальному). Акмеизм же, полемизировавший с символизмом, подчеркивал свою ориентацию на особую форму натуральности в передаче реальности, акцентируя внимание на вещественности и конкретности художественных образов. Футуризм стремился воспроизводить «подлинный» творческий процесс и занимался разработкой «низких», т.е. натуральных тем и проблем.

И в дальнейшем художественном развитии эта ориентация на натуру, преданность реальности прозвучит и в названиях художественных направлений, и в выдвигаемых ими принципах. Достаточно в этой связи вспомнить еще несколько наименований художественных направлений: сюрреализм, гиперреализм, экзистенциализм (в корне термина содержится понятие «бытие»), критический реализм, социалистический реализм, неореализм, психологический реализм, интеллектуальный реализм. Как политики в последние полтора века клянутся народом и присягают народу, так большинство художников этого периода клянутся реальностью и присягают ее адекватному, правдивому, «натуральному» воспроизведению. Другими словами, натурализм возник на стержне художественного развития и стал

началом начал эпохи авангардизма, началом начал предмодернизма и последующих модернизма, неомодернизма и постмодернизма.

**Особенности метода** Натурализм стремится к точному, объективному, бесстрастному воспроизведению реальности, к регистрации ее внешних, непосредственно видимых подробностей. Натурализм считает, что человеческие характеры и действия предопределены биологической природой личности и окружающей ее средой. Такое понимание характеров вызывает представление о том, что у личности нет свободы воли и все действия человека фатально предопределены его физиологией.

Бальзаковскому исследованию механизмов, управляющих человеческой психологией, Золя противопоставлял темперамент, физиологическую организацию личности.

Сама жизнь беспокойного и немирного человечества тяготеет к грубости натурализма: «Не знаю ничего страшней и натуралистичней войны», — говорил русский писатель В. Астафьев. У натурализма метод художественного постижения действительности опирается на беспристрастное наблюдение, чреватое общественным равнодушием; подход к жизненным явлениям — асоциальный, биологический. Натурализм вводит в художественное творчество научные методы познания и превращает литературу в экспериментальную лабораторию или в патолого-анатомический кабинет.

Натуралисты — сторонники научно-клинического метода патологоанатомов и физиологов. Натурализму присуще стремление к документированности. Его литературные произведения — малые и большие, развернутые очерки — опираться на научно обоснованные факты, но при этом ослабляется роль фантазии в творческом процессе.

Натуралисты стремились писать свои произведения «под диктовку жизни». Это был последний в истории всплеск объективности при создании художественной реальности. Дальше, начиная с импрессионизма, нарастает субъективизм.

Золя утверждал, что не хочет, как Бальзак, решать, каков должен быть строй человеческой жизни, не стремится быть политиком, философом, моралистом, а желает, чтобы его произведения были «простым анализом куска действительности» и рисовали бы ее «такой, какова она есть».

Золя придавал большое значение документам и использовал судебную, уголовную хронику, однако не был фактографом.

**Последователи** В русле натурализма протекало творчество братьев Э. и Ж. Гонкур, А. Сеара, Л. Энника, П. Алексиса. К этому направле-



нию примыкали прозаик А. Доде, и драматург А. Бек. Золя оказал влияние на творчество Мопассана, Ж.К. Гюисманса, Дж. Гиссинга. Некоторые писатели сочетали приверженность к натурализму со следованием некоторым принципам импрессионизма или символизма (например, Ж.К. Гюисманс).

**Теоретические идеи** Философское основание натурализма — убеждение, что все сущее — часть природы и объясняется ее законами, а не сверхъестественными или паранормальными причинами.

Эмиль Золя разработал теорию натуралистического театра (сборник эссе «Экспериментальный роман», 1880) и теорию натуралистического романа («Романисты-натуралисты», 1881). Согласно представлениям эстетики натурализма действия личности предопределены наследственностью, средой и общественными отношениями, в которые вплетена судьба этой личности. В предисловии к роману «Тереза Ракен» Золя называет себя натуралистом, для которого человеческие поступки определяются влиянием окружающей среды и наследственностью. Для писателя-натуралиста человек прежде всего биологический организм и искусство призвано исследовать биологические законы его существования. Важную роль в эстетике натурализма играет теория среды, особое внимание уделяется среде бытовой. На закате натурализма идея активного воздействия на среду сменяется пессимистическим представлением о неизменности человеческой природы. Для натурализма видимый мир — часть природы и живет по ее законам.

В «Моем Салоне» Золя утверждает, что художник должен отразить на полотне свое отношение к природе, показать ее «такой, какой он ее видит». «В нас живет красота, — писал Золя, — а не вне нас»<sup>1</sup>. Он не хотел быть связанным узами какой-либо школы, а лозунг правдивости и жизненности, верности природе и темпераменту художника должен звучать как лозунг современности, и как лозунг импрессионизма, и как лозунг натурализма («натурализм, импрессионизм, модернизм — как хотите назовите»).

Золя призывал творить искусство плотью своей, своими чувствами, быть «возлюбленными бытия», никому не подчиняться, лишь своей природе. Он утверждал, что его искусство — это «отрицание общества, утверждение индивидуума, вне правил и всех социальных потребностей»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Zola E. Le bon combat. Paris, 1974, P. 79.

<sup>2</sup> Ob. cit., P. 46.

**Рецептивно-эстетические принципы** Золя отрицает сосредоточение внимания зрителя на высматривании на полотне художника сюжета, трогательной и пугающей истории. Художника, который «заботится только об истине, устраивается перед куском природы, задаваясь целью воссоздать горизонты в их суровом просторе, не пытаясь наделить их красками своего вымысла; он не поэт и не философ, но просто-напросто натуралист...»<sup>1</sup>.

**Отношение к науке** Уже Золя, будучи начинающим писателем, проявлял горячую веру в торжество науки, в движение человечества к «граду справедливости и свободы» на основе научных знаний (письмо Б. Байю, 18.VII. 1861).

Натурализму присуще доверие к научным методам познания и убеждение, что только наука, в первую очередь наука о природе, может уберечь литературу от романтических заблуждений. На возникновение, теорию и художественную практику натурализма сильнейшее влияние оказали экспериментальные естественные науки (особенно физиология).

Некоторые реалисты поддерживали ряд теоретических принципов натурализма. Так, Г. Флобер утверждал, что большое искусство должно быть научным и безличным. Стремление к объективности в изображении действительности, приверженность фактам, «научность» одухотворялись у натуралистов верой в непреходящие человеческие ценности. Вера во всемогущество науки приводила натуралистов к идее жесткой детерминированности поступков человека и исторических событий, а у некоторых сторонников этого художественного направления возникало даже фаталистическое представление о жизненных процессах (так, например, в творчестве позднего Мопассана и у Гюисманса звучат мотивы фатализма).

Золя вводил в свои произведения сведения из естественных наук (социологический дарвинизм), медицины и физиологии (К. Бернар, Ш. Летурно) и опирался на эстетические теории позитивизма (И. Тэн). Золя отдавал приоритет биологическим факторам формирования человека, недостаточно учитывая социальные и исторические факторы.

Золя стремился соединять и использовать последние достижения научной и политической мысли.

**Эпицентр и распространение** Эпицентром натурализма стала Франция. Отсюда это направление распространилось в Германии.

---

<sup>1</sup> Ob. cit., P. 108.

Здесь оно было теоретически обосновано и художественно воплощено В. Бёльше, К. Брейбтреем, А. Хольцем; распространению натурализма способствовала критическая деятельность братьев Г. и Ю. Харт. Повлиял натурализм на творчество Г. Гауптмана и Г. Конрада. Золя и братья Гонкур повлияли на формирование натуралистических школ в Берлине и Мюнхене. Именно в Германии особенно полно проявилось влияние натурализма, концентрируясь в литературных школах Берлина и Мюнхена, где в духе этого направления творили Конрад, Холь, Шлаф, братья Харт и Бёльше, драматург Гауптман. Они стали значимыми представителями немецкого натурализма.

Влияние натурализма проявилось в произведениях Г. Ибсена, А. Стриндберга, А. Чехова, Л. Толстого, М. Горького, а в США — в творчестве Т. Драйзера, Ф. Норриса и С. Крейна.

В Англии к натурализму принадлежали Дж. Мур, Дж. Гиссинг, А. Мориссон.

В литературе США натурализм проявился в социально ориентированных произведениях С. Крейна, Ф. Норриса («Ответственность романиста», 1903). Примыкал к натурализму некоторыми сторонами своего творчества и Т. Драйзер.

Натурализм повлиял на *американский риджонализм* (от *англ.* regional — местный) и стал его составным компонентом. Риджонализм соединил в себе эстетические принципы натурализма с принципами примитивизма и стал художественным течением в искусстве США 1920—1940 гг. (художники Т. Х. Бентон, Дж. Ст. Кэрри). Риджоналисты утверждали идеи американского изоляционизма и американской национальной исключительности и самобытности. Главная цель художников этого течения — изображение «подлинной» Америки; их темами стали американские пейзажи, сцены из жизни фермеров, события, о которых повествует фольклор, эпизоды американской истории. Особенно полно принципы американского натурализма проявились в живописи *Гранта Вуда* (1892—1942). Он всю жизнь провел в штате Айова. Главная тема картин Вуда — жизнь простых американских фермеров.

Для бельгийского натурализма характерно творчество К. Лемонье. Некоторое влияние оказал натурализм на творчество скандинавских писателей (Г. Ибсена и К. Гамсуна).

В Испании натурализм определил творчество писательницы Эмилини Пардо Басан, а также творчество писателя и литературного критика, члена Испанской академии *А. Паласио Вальдеса* (1853—1938), в романах «Хосе», «Пена», «Риверита» рисовавшего грубость и жестокость народных нравов и алчность элитарных слоев общества.

**Течения натурализма.** Виды искусства В южной Италии в конце XIX — начале XX в. получило развитие течение натурализма — *веризм* (от лат. *verus* — истинный, правдивый). Он проявился в творчестве Дж. Верги, Л. Капуаны, Д. Чамполи. А. Луиджи Пиранделло пишет свою прозу (рассказы из сборника «Любовь без любви» и роман «Отверженная»); в 1904 г. он публикует роман «Покойный Маттиа Паскаль». Этот роман в Италии остался незамеченным, но вызвал интерес во Франции и Германии.

Главным видом искусства, в котором сформировался и развился натурализм как художественное направление, была литература. Однако натуралистические принципы творчества проявили себя и в живописи и в театральном искусстве.

**Литература** Для натуралистов художественное произведение — «человеческий документ» и сфера концептуального гуманитарного эксперимента. Так, в «естественной и социальной истории» семьи Ругон-Маккаров Золя раскрывает роль наследственности в жизни человека. В романе «Деньги» родоначальник натурализма показал французского дельца — его энергию, напор, расчетливость, сочетающиеся с готовностью на все ради успеха и с аморализмом.

В своих романах Золя сопоставлял новые республиканские порядки с недавним имперским прошлым и раскрывал принципиальное родство между двумя режимами

Золя считал, что сама природа человека сближает его со зверем («Человек-зверь»). Однако постепенно Золя все менее и менее склонен видеть ведущую роль наследственности в формировании личности, и биологический детерминизм в романах писателя постепенно перестает быть универсальным ключом к пониманию человека («Чрево Парижа»). Заслугой натурализма стало введение в художественную реальность, создаваемую в произведениях, образов «экономических организмов-гигантов» (термин Поля Лафарга) — универсальных магазинов, шахт, бирж, железных дорог — и описание механизмов их экономической жизнедеятельности.

Натурализм проявил пристальный интерес к простым, обыденным явлениям жизни, ранее почти не привлекавшим внимания писателей: к функционированию крестьянского хозяйства, шахты, прачечной, рынка, к изображению социального дна, публичного дома, социально неустроенных людей. Так, в романах Э. Золя читатель находит и своеобразную семейную хронику («Жерминаль»), и семейную историю прачки и кровельщика («Западня»), повествование о трудах и днях крестьянина («Земля»), а у Гюисманса — рассказ о повседневных заботах проститутки («Марта»). Братья Гонкур

(«Жермини Ласерте», 1865) аналитически исследовали жалкую жизнь девушки-служанки и передавали перипетии ее любви к сыну лавочника.

Золя в своих произведениях раскрывает власть среды над человеком, своеобразный «товарный фетишизм», господство материального над духовным. А.В. Луначарский по поводу этой особенности романов Золя говорил, что в натурализме вещи лепят людей. Натуралисты сосредоточивали свое творческое внимание на темных и даже патологических сторонах жизни.

**Изобразительное искусство** В отличие от литературы в сфере изобразительного искусства натурализм не сложился в целостное направление. Однако принципы натурализма повлияли и на изобразительное искусство. Натуралистическая живопись запечатлевает художественную реальность, в которой цвета изменчивы, а очертания предметов расплывчаты. Эти особенности натуралистической живописи в конце концов привели к кризису натурализма и переходу к импрессионизму.

**Театр** Натурализм на французской сцене воплотил режиссер, актер, теоретик Андре Антуан (1858—1943), утверждавший социальную проблематику в театре и основавший в Париже «Свободный театр» (1887—1894), затем возглавивший Театр Антуана (1897—1906), а потом театр «Одеон» (1906—1914). Натуралистический театр стремится к объективному и адекватному запечатлению действительности и устраняет из творческого процесса фантазию. Декорация, костюмы, бутафория в этом театре создаются правдоподобными и похожими на реальные.

В немецком театре в натуралистическом ключе работал основоположник натурализма на немецкой сцене режиссер *Отто Брам* (1856—1912). Брам был главой литературно-театрального общества «Свободная сцена» (1894—1904). Позже он руководил Немецким театром в Берлине, где ставил пьесы Э. Золя, Г. Ибсена, Г. Гауптмана.

Благодаря натурализму театр превратился в самодостаточную, свободную реальность. В начале 90-х гг. XIX в. натуралистическое сценическое искусство во Франции было сосредоточено в «Свободном театре». На итальянской сцене утверждается разновидность французского натурализма — веризм, который оказался актуален и для театральных деятелей, и для зрителей, тянувшихся к жизнеподобным представлениям натуралистов. Начинаются поиски соответствующего философии Ницше сценического героя. В 1884 г. была поставлена пьеса *Джованни Верги* (1840—1922) «Сельская честь».

Верга переделал в драму свою новеллу «Сельское рыцарство» специально для знаменитой актрисы Элеоноры Дузе.

Пьеса Верги «Сельская честь» изображала жизнь сицилийских крестьян и даже показывала любовные страсти простолюдинов. Непривычность для тогдашнего зрителя таких сцен вызвала необходимость ставить спектакль за счет автора.

«Сельская честь» имела успех. Критика сочла ее выдающимся произведением итальянского веризма. В итальянском театре появляется целая плеяда прозаиков, работающих в духе веризма и переделывающих, как Верга, свои новеллы, рассказы, повести в пьесы. Натуралистические пьесы писались на разных итальянских диалектах и были посвящены жизни крестьян Сардинии (Грация Делледа), аббруцким беднякам (Домспико Чамполи) или сицилийским простолюдинам (Луиджи Капуана).

Натуралистическое жизнеподобие в итальянском театре стало сценическим законом. При постановке пьесы Д'Аннунцио «Дочь Иорио» (1904) случилось, что статистики, изображая плакальщиц, бились о стены головой до крови. Не отказываясь от принципов веризма, режиссер *Вирджилио Талли* (1858—1928) вынужден был уговаривать актеров и актрис беречь свое здоровье и не переусердствовать в натуралистическом правдоподобии сценического действия.

В период 1900—1910 годов итальянский театр оставался верен веризму, для которого характерны пышная постановочность, «хорошо сшитые» пьесы, бенефисы великих актрис, таких, как Элеонора Дузе и Ирма Грамматика.

**Художественная критика** Критерий эстетической оценки произведения в натуралистической критике — полнота осуществляемого в нем познавательного акта.

Литературная критика и современники Золя по-разному оценивали его творчество и сами принципы натурализма как художественного направления. Амплитуда колебаний в оценках была от восторгов до полного отрицания.

Русский писатель-сатирик М. Салтыков-Щедрин в очерках «За рубежом» (1881) отрицательно оценил литературно-критические этюды Золя и натурализм романа «Нана». Но он отверг лишь некоторые особенности творчества Золя, в целом же его деятельность характеризовал как «весьма замечательную». Эпигонское же следование творчеству французского натуралиста такими писателями, как русский литератор П. Боборыкин, критиковалось Салтыковым-Щедриным и особенно остро за их фактографичность.

Офицер французского Генерального штаба еврей Дрейфус был ложно обвинен в шпионаже в пользу Германии. Вокруг судебного процесса разгорелась борьба — французское общество разделилось на дрейфусаров (защитников Дрейфуса, считавших его невиновным, а дело сфабрикованным) и антидрейфусаров. Золя выступил в защиту Дрейфуса. Эти публицистические выступления писателя вызвали резкую критику официозных кругов и бурные приветствия со стороны дрейфусаров.

Критика публицистики Золя официальными кругами закончилась его вынужденным отъездом из Франции. По этому поводу Золя писал: «Да будет мне позволено публично выразить мою благодарность великой нации, которая приютила и усыновила меня в момент, когда все газеты Парижа отвергали меня... Россия в один из жутких для меня часов безысходности... вернула мне уверенность и силу, предоставив мне трибуну и самого просвещенного и страстного читателя в мире» (*Le roman expérimental*. P., 1880, p. I).

В 1894 г. Дрейфус был приговорен к пожизненной каторге, а в 1906 г. полностью реабилитирован.

Во Франции кризис натурализма и его философского основания — позитивизма начинается в начале 1890-х годов. Французская газета «*Echo de Paris*» (1891) провела опрос своих читателей об их отношении к натуралистической школе. Большинство читателей ответило, что натурализм уже отживает свой век и теперь «точные документы, наблюдения и анализ» не привлекают.

**Художественные итоги** Натурализм внес в художественную культуру человечества пафос правды, пробудил стремление художника адекватно отображать действительность. Это сказалось на ходе развития художественного процесса. Натурализм стал непосредственным предшественником и прародителем импрессионизма. Собственно из желания передать реальность наиболее натурально и родился импрессионистский пленэр и «растворение» очертаний предметов в воздушной среде. И не случайно мэтр натурализма Золя стал первым пропагандистом импрессионизма.

Привлекательным и исторически обнадеживающим свойством натурализма стала вера его сторонников в конечную победу человеческого разума над эгоизмом, правды и доброты — над ложью и жестокостью.

Мировое значение Э. Золя отмечали Лев Толстой, Марк Твен, Бернард Шоу, Томас Манн, а Анатолий Франс назвал Золя «этапом в сознании человечества» (Собр. соч., Т. 8, М., 1960, С. 570).

## Импрессионизм

*Впечатлительная личность, наслаждающаяся  
красотой мира, омытого светом*

Ортега-и-Гассет считал, что нельзя

...определить искусство Клода Моне, сказав, что он написал Богоматерь или вокзал Сен Лазар, или искусство Дега, отметив, что он изображал гладильщиц, балерин и жокеев. А ведь для обоих художников эти объекты, кажущиеся темами их картин, не более чем предлог, — они действительно их писали, но могли писать что угодно другое. Что им было важно, что поистине было темой их полотен — это воздушная перспектива, зыбкое радужное марево, окутывающее вокруг все без исключения.

Что такое импрессионизм Термин «импрессионизм» (фр. *impressionnisme* от фр. *impression* — впечатление) произошел от картины Клода Моне «*Impression: Soleil Levant*» — «Впечатление. Восход солнца»). Впервые будущие импрессионисты появились на выставке, получившей название «Салона отверженных», состоявшейся в 1863 г. Художники, отступившие от академизма в живописи, осмелились выставить свои картины. Император Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) повелел выделить отдельный зал для произведений, отбракованных жюри. Попавшие в немилость у академиков живописи полотна были выставлены в том же Дворце индустрии, что и экспозиция официального Салона, но в других залах, куда вел отдельный вход. Так впервые в истории искусства был открыт принцип существования альтернативного искусства. Этих художников стали называть «нарушителями приличий», «независимыми» и «непримиримыми». Зрители пошли в этот зал, чтобы окончательно посрамить художников, отвергнутых знатоками. Но посрамление не состоялось: многие испытали чувство художественного наслаждения от увиденных шедевров. Так новое художественное направление впервые заявило о себе.

Термин был употреблен критиками иронически, почти издевательски. Однако Моне и его единомышленники сочли, что ничего обидного в этом наименовании нет (сам Моне говорил, что он стремится передать мгновенность), даже наоборот — наконец найдено точное определение их стиля и поэтики. С этого момента импрессионистами стали именовать всех независимых художников, противостоявших Академии и писавших в духе Моне. А сами художники, объединившись в группу, начали издавать журнал «Импрессионист».



Нельзя сказать, что для французского искусствоведения понятие «впечатление» (impression) было чуждым, его использовали при характеристике пейзажного творчества еще К. Коро, Ш. Ф. Добиньи и И. Йонкинда. А Ж.-Ж. Руссо утверждал, что всегда стремится сохранять свое первичное впечатление от природы.

Импрессионизм — художественное направление, стремящееся естественно запечатлеть окружающий мир в его изменчивости, передавая свои впечатления.

**Художественная концепция** Импрессионизм — художественное направление (вторая половина XIX — начало XX в.), инвариантом художественной концепции которого стало утверждение: *эмоционально отзывчивая, впечатлительная личность способна видеть красоту мира, омытого светом.*

Или, другими словами, это утверждение устойчиво присуще всем произведениям импрессионизма независимо от их сюжета, композиции, используемых художественных средств.

Импрессионизм открыл новый тип восприятия реальности. В отличие от реализма, сосредоточенного на передаче типического, импрессионизм сосредоточен на особенном и единичном и их субъективном видении художником. Импрессионизм утверждал впечатлительного, созерцающего человека, способного видеть красоту в простых, чувственно достоверных явлениях, счастливо воспринимающего общедоступные радости бытия — ощущение света, солнца, земли, моря, неба.

**Философско-эстетические основы** На развитие импрессионизма опосредованно оказали воздействие кантианские и неокантианские философские и эстетические концепции. Столь же опосредованно к импрессионистам, мало озабоченным философскими концепциями, приходили и усвоенные ими позитивистские идеи. И. Эренбург писал: «Поскольку слово «импрессионизм» связано с понятием впечатления, иные догматики старались приписать Моне или Ренуару философский объективизм» (*Эренбург И. С.* 174). Среди «иных» был и Г.В.Плеханов.

**Предшественники и традиции** Натурализм был предшественником и прародителем импрессионизма. Не случайно Золя — первый пропагандист импрессионистов. В его эстетике впечатление наиболее адекватно натуре; это положение — эстафетная палочка от натурализма к импрессионизму. Позднее Ван Гог говорил, что с ним срослись книги Золя «Земля» и «Жерминаль». Связь двух автори-

тетных направлений искусства была столь глубока, что английский писатель и литературовед Уолтер Аллен даже утверждал: «Натурализм есть литературный эквивалент импрессионизма в живописи»<sup>1</sup>.

Абсолютизация объективизма в эстетике натурализма легко перерастает в субъективизм.

Руссо высказывал намерение остаться верным первичному впечатлению от природы. Эту установку наиболее полно и последовательно стал осуществлять натурализм и в своеобразной форме продолжили импрессионисты, стремясь натурально передать даже взаимодействие воздуха и света. Мане, для которого пейзаж не представлял первостепенного интереса, заявлял, в связи со своей большой выставкой в 1867 году, что намерением его было «передать свое впечатление»<sup>2</sup>. Импрессионист воспринимал действительность, как ребенок, воспроизводя не столько предметы, сколько растворяющую их атмосферу, мерцание света, его феерию. Стремление к натуральности воспроизведения реальности вызвала к жизни импрессионистский пленэр и растворение предметов в воздушной среде.

Искусствовед Н. Дмитриева видит в творчестве импрессионистов далекие отголоски влияния греческой вазописи и восточной миниатюры (см.: *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. М.: Искусство, 1993).

Академик Н. Конрад и его ученица Е. Завадская раскрыли влияние японской культуры на рождение и развитие французского импрессионизма. Влияние японской гравюры с ее утонченностью и изяществом сказалось, в частности, в том, что импрессионисты даже в гравюре не прибегали к «проволочному» линейному контуру. Контур, очерчивающий изображаемые предметы и фигуры, возникает на границе разных цветовых пятен.

«Наш единственный идеал — целое. Детали уменьшают чистоту линий, они наносят ущерб эмоциональной интенсивности, мы их отбрасываем... <...> я проводил свое время, делая копии в Лувре, подчиняясь влиянию таких неоспоримых авторитетов, как Рафаэль, Пуссен, Шарден и фламандцы» (*Matisse H.* Ecrits et propos sur l'art. Paris. 1972. P. 130). Импрессионизм опирается на некоторые принципы классицистической живописи и группирует свои фигуры, используя осовремененный композиционный и стилистический опыт Пуссена.

---

<sup>1</sup> *Allen W.* The English Novel. London, 1954, P. 282.

<sup>2</sup> *Ревалд Дж.* История импрессионизма. С. 156.

Скульптор-импрессионист О. Роден преклонялся перед великими художниками прошлого: гением античной скульптуры Фидием и гением эпохи Возрождения Микеланджело. Большое воздействие на Родена оказал и ваятель XVIII в. Жан Антуан Гудон. Родена вдохновляли творения Данте и стихи Бодлера.

В отличие от импрессионизма у эклектизма главным эстетическим принципом было заимствование и подражание. Импрессионисты учились у художников-классиков прошлого, но не подражали им. «Остерегайтесь подражать вашим предшественникам» — таков был девиз импрессионистов, озвученный Роденом.

**Теоретические идеи** Импрессионисты не проявляли особой заботы о формулировании своих эстетических принципов. Программа импрессионизма внятно не прокламировалась. На эту тему художники почти не высказывались. В своих статьях и письмах импрессионисты писали о чем угодно, но только не о своих теоретических идеях. Приятель Метерлинка писатель К. Моклер утверждал, что Клод Моне никогда не теоретизировал не только письменно, но даже устно.

Все на самом деле закономерно и органично. Отсутствие программ и манифестов — не есть ли это тоже своего рода импрессионизм; импрессионизм мысли? Хотя он вовсе не исключает наличие идеалов и идей. Было бы неверно представлять себе импрессионистов великовозрастными детьми, не отягощенными умом, воспринимающими жизнь как сплошные каникулы. Это принципиально невозможно — настоящий талант несет своим творчеством мысль. Просто его мысль не всегда выражается в слове и через слово; он может обходиться совершенно без слов. Идея может проявиться через гениальную интуицию художника и может выражаться в цвете, в пленэре, в композиции. Импрессионисты считали, что программность живописи сушит ее, делает скучной и мертвой.

Представление об эстетике импрессионистов можно составить как коллаж из их редких высказываний и отдельных мнений их современников. Эстетику импрессионистов трудно вычитать из их письменных высказываний — ее легче реконструировать.

И все же из рассуждений некоторых импрессионистов (Родена, например) можно узнать о существенных эстетических постулатах импрессионизма, и в частности о взглядах на коренную эстетическую категорию — прекрасное. Согласно этим импрессионистическим представлениям, когда прекрасное соединяется с безобразным, побеждает всегда красота; в силу некоего божественного закона природа всегда стремится к высшему типу, к совершенству.

Красота — в характерности и выразительности. Роден прокламировал свое кредо: «Красота в правде» (*Роден О. С.* 57). Природа всегда прекрасна, нужно лишь уметь понимать ее проявления. В природе нет ничего более характерного, чем человеческое тело. Сын Ренуара Жан в своих воспоминаниях об отце пишет, что тот протестовал, когда его причисляли к интеллектуалам: «Меня нисколько не занимает то, что происходит под моей черепной коробкой. Я хочу осязать... по меньшей мере видеть...».

Дюранти в выступлении о «новой живописи» (1876) не проявляет озабоченности идеями, а акцентирует значение «тонкости зрения» в открытии солнца, которое «обесцвечивает тона, и будучи отраженным, в силу слепящей яркости, все сводит к светящемуся единому целому...» (*Duranty E. La nouvelle peinture. Paris, 1946, P. 39*).

Английский философ, историк и теоретик искусства Коллингвуд, передавая свое понимание теоретических постулатов импрессионистов, пишет: «Живопись не может быть зрительным искусством. Человек пишет руками, а не глазами. Доктрина импрессионистов о том, что писать следует свет, была чистым педантизмом, который не смог уничтожить поработанных художников лишь потому, что они оставались художниками вопреки своей доктрине...» (*Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. С. 138*). Английский искусствовед Ювдэйл Прайс в работе «Диалог о разных сторонах живописного и прекрасного» (1801) предвосхитил эту доктрину импрессионистов, сказав, что он может представить себе человека будущего, который будет рожден без чувства осязания и который не будет способен ничего видеть, кроме разнообразных оттенков света.

Некоторые сведения об эстетике импрессионистов можно почерпнуть не у художников, а у их современников и единомышленников писателей. Главный идеолог и глава натурализма Эмиль Золя был одним из немногих, кто поддержал импрессионистов в начале их пути. Золя в 1860-х годах видел в импрессионистах своих союзников и защищал их от нападок консерваторов. Более того, писатель-натуралист в известном смысле стал теоретиком, обосновывавшим принципы импрессионизма. Золя пытался сопрягать импрессионистическую и натуралистическую эстетики, или, вернее, подменять одну другой. Суть импрессионизма Золя видел в «точности передачи впечатления от природы». В импрессионистическом требовании передачи впечатления для Золя звучало натуралистическое требование точно следовать за природой. Золя считал, что художник должен на холсте запечатлеть свое отношение к природе и показать ее «такой, какой он ее видит», отразить жизнь в ее бесконечных изменениях. В сборнике статей «Мой Салон» Э. Золя без

всяких оговорок относит Мане к натуралистам, поскольку тот «ничего не может делать без природы». Любимый лозунг Золя: «Произведение искусства есть уголок природы, воспринятый сквозь темперамент» вполне может служить определением импрессионизма. То есть для Золя идеи импрессионизма — естественное продолжение его собственных убеждений.

Некоторые принципы импрессионистической эстетики сформулировали братья Гонкур в своем «Дневнике»: «Идея — это старость души и болезнь ума...» (1858); «Видеть, чувствовать, выражать — в этом все искусство» (1865); «...живопись — это не рисунок. Живопись — это краски...» (1867). Здесь выражена суть импрессионизма. Эти писательские формулировки перекликаются, рифмуются с редкими высказываниями художников-импрессионистов. Так, Писсарро говорил: «Я пишу то, что сейчас чувствую» (см.: *Сезанн П.* Переписка. Воспоминания современников. М., 1972, С. 167); «В чувстве все дело, — остальное само собой»; «Импрессионизм должен быть теорией чистого наблюдения» (*Писсарро К.* Письма. Критика. Воспоминания современников. М., 1974, С. 119). В 1883 г. Писсарро писал: «Импрессионизм должен быть теорией чистого наблюдения» (*Писсарро К.* Там же. С. 119).

Теоретические постулаты, определяющие импрессионистическое творчество в литературе, сформулировал Малларме. Он определил новую поэтику так: «Нужно рисовать не вещь, а производимый ею эффект. Стихотворение должно состоять не из слов, а из намерений. Слова ступают перед впечатлением» (*Mallarmé S.* Correspondance. Paris. 1959. P. 137).

Большое общетеоретическое значение имеет идея импрессионистов об особенностях творческого процесса. Они утверждали, что художники — почти единственные люди, работающие с удовольствием. По мнению Родена и других импрессионистов, счастьем человечества стал бы труд, обеспечивающий не только средства существования, но и являющийся целью личности. Все люди должны последовать примеру художников или, лучше, сами стать художниками (в широком значении этого слова), с удовольствием выполняющими свою работу. Роден говорил: «Как хорошо было бы иметь художников во всех профессиях: художников-плотников, чувствующих себя счастливыми, когда им удастся искусно вогнать шипы в гнезда; художников-каменщиков, с любовью растворяющих известь; художников-возчиков, гордящихся тем, что они хорошо обращаются со своими лошадьми и не давят прохожих. Все это создало бы идеальное общество, не так ли?» (*Роден О.* Сборник статей о творчестве. М., 1960. С. 66).

Рецептивно-эстетические принципы Математик Шарль Анри считал необходимым создать точный универсальный, математический ключ и к восприятию, и к созиданию произведений искусства. Дега утверждал, что одна линия может сказать больше, чем целая книга. Гоген полагал, что живопись должна «заставить человека мыслить» (*Ревалд Дж.* История импрессионизма. М., 1959. С. 371).

**Метод и его особенности.** Импрессионизм — мастерское владение цветом, светотенью, умение передать пестроту, многокрасочность жизни, радость бытия, зафиксировать мимолетные моменты освещенности и общего состояния окружающего изменчивого мира, передать пленэр (игру света и теней вокруг человека и вещей, воздушную среду, природное, натуральное освещение, придающее естественный вид изображаемому предмету).

Импрессионизм несет первичные чувственные ощущения. Художники стремятся передать свечение предметов, прозрачность, чистоту и текучесть воздуха, напоенного светом. Художественное открытие *пленэра* принадлежит кисти Клода Моне, Камила Писсарро, Альфреда Сислея. Они писали свои картины не в мастерской, а на открытом воздухе. В связи с этим Моне признавался: «...У меня никогда не было мастерской, и я не понимаю, как можно запирается в комнате. Это годится для рисования; для живописи — нет» (*Клод Моне. La Vie Moderne.* 12 июня 1880 г.). Благодаря творчеству на воздухе и установке на адекватную передачу впечатления от реальности на полотнах импрессионистов возникал эффект сверкающего и вибрирующего солнечного света, богатства красок природы, растворения четких очертаний предметов в воздушной среде. Художник-импрессионист воспроизводит не только предметы, но и окружающие их атмосферу, мерцание, феерию света. Палитра импрессионистов — чистые цвета солнечного спектра вместо смеси цветов.

Импрессионисты стремились передать изменчивость цвета в бликах солнца, танец воздушной дымки, проникнуть внутрь всего этого мерцания и трепета. Импрессионисты отказались от традиционного понимания композиции и писали портреты, пейзажи или жанровые сценки, выхватывая из жизни порою случайное, но всегда характерное.

Французский автор книги об импрессионистах Е. Дюранти отмечает, что важная особенность импрессионизма заключена в «тонкости зрения», в открытии солнца, которое «обесцвечивает тона и, будучи отраженным, в силу слепящей яркости, все сводит к светящемуся единому целому...» (*Duranty E. La nouvelle peinture.* Paris,

1946, Р. 39). На эту же особенность импрессионизма обращает внимание и другой французский автор Ж. Лафорг. Он считает, что художник-импрессионист обладает «естественным» глазом, не хранящим память о накопленных музеями картинах и установившихся правилах рисунка, перспективы, колорита. Он выходит к природе, на открытый воздух. Главный принцип импрессионизма: «Видеть естественно и безыскусно рисовать так, как видится» (*Laforge J. Melanges posthumes. Paris, 1903. P. 134*). Лафорг излишне категорично отрицает значение традиций предшественников для импрессионистов, но верно противопоставляет «глаз импрессионистический глазу академическому». Предпочтение отдается импрессионисту, потому что он улавливает естественную вибрацию цветов, взаимодействие их оттенков и нюансов. Картины импрессионистов стремятся передать то, что невыразимо в словах; они родственны не словам и литературе, а мелодичным звукам и музыке, это сонаты и симфонии в красках. На картинах импрессионистов Лафорг видит «множество маленьких подвижных мазков», а жизнь предстает живой и изменчивой, ибо «изменчивость и есть жизнь». Объект и субъект, по Лафоргу, «бесповоротно подвижны», неуловимы.

Российский историк искусства Б. Виппер отмечает три другие особенности импрессионизма.

Во-первых, импрессионизм был построен главным образом на негативных предпосылках, его программа состояла почти исключительно из отрицаний — импрессионисты отрицали содержание, сюжет, предмет, материю, пространство... Во-вторых, целью импрессионистов был синтез — сгущенный экстракт оптического восприятия, а их средством — анализ, разложение красок на составные элементы, разложение видимого мира на мозаику красочных пятен. В-третьих, наконец, пренебрегая объективной действительностью во имя субъективного восприятия, импрессионисты тем не менее сильнейшим образом зависели от объективной внешней природы... В результате этих роковых ошибок и получалось, что чем последовательнее были импрессионисты в своих методах, тем они дальше отходили от осуществления своих основных целей — беспристрастия и динамики в изображении видимости... (*Vipper Б. Клод Моне. С. 29*).

О роли *интуиции* в художественном творчестве О. Роден, выражая позицию импрессионистов, сказал, что в искусстве все получается путем *безропотного подчинения бессознательному*. Эта тенденция господства бессознательного в акте художественного творчества достигнет высшего своего развития в XX в. в сюрреализме, проповедовавшем «отключение разума» как принцип художественного творчества.

Важная особенность импрессионистов — продолжение принципов натуралистического отношения к действительности. Так, Ренуар утверждал, что следует копировать одну природу.

**Место в художественном процессе** Импрессионизм и натурализм составляют известное единство (начало предмодернизма, ориентация художника на достоверное и точное воспроизведение действительности в произведении). Первые импрессионисты группировались вокруг Эмиля Золя, боровшегося за новую живопись и выпустившего сборник статей «Мой Салон» (1866).

Родственная близость, обусловленность рождения импрессионизма опытом и принципами натурализма вызывали у некоторых исследователей потребность почти отождествлять эти два художественных направления. Так, Уолтер Аллен пишет: «Натурализм есть литературный эквивалент импрессионизма в живописи» (Allen W. *The English Novel*. London, 1954. P. 282). Однако при всей близости натурализм и импрессионизм — два разных художественных направления. Импрессионизм — крупное художественное направление XIX века, повлиявшее на художественный процесс XX века. Сейчас, почти сто пятьдесят лет спустя, кажется невероятным, что оно могло быть опальным. На первой выставке импрессионистов лишь небольшая часть публики отнеслась к творчеству молодых художников с доброжелательным интересом. Остальные зрители ничего не хотели понимать: в лучшем случае они недоуменно пожимали плечами, но находились и такие посетители, которые возмущенно требовали обратно деньги за билет.

**Родоначальник и последователи** Импрессионизм создала группа художников-единомышленников, а если искать основателя нового художественного направления, то им следует полагать Клода Моне. Именно он сплотил вокруг себя группу близких ему художников-импрессионистов. Моне был лидером импрессионизма, и решающую роль в объединении художников сыграли его личные качества: уверенность в себе, смелость и оптимистическое восприятие жизни.

Моне писал:

...Я был и хочу оставаться импрессионистом. Я сам изобрел это слово или, по крайней мере, выставил картину, которая дала повод какому-то репортеру из «Figaro» пустить в ход эту кличку. Как видите, она имела успех. Повторяю, я — импрессионист<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Моне К. *La Vie Moderne*, 12 июня 1880.



Главной сферой самоосуществления и бытия импрессионизма стала живопись. Художниками, творившими в духе принципов нового направления, стали О. Ренуар, Э. Дега, А. Сислей, М. Утрилло, Ж. Сера, К. Писсарро, Ф.Базиль.

Среди импрессионистов и постимпрессионистов были выходцы из богатых домов: дети банкиров Сезанн и Дега, сын купца Сислей, сын высокого чиновника Мане. Другие импрессионисты были выходцами из бедной среды — Моне, Писсарро, Ренуар. Однако богемный характер жизни художников (Мане за четыре года промотал целое состояние — 80 тысяч франков золотом) и частый отказ богатых родителей в материальной поддержке своим «непутевым» детям, ушедшим от «серьезных дел» в художественную деятельность, практически уравнили быт и уровень благосостояния импрессионистов. Большинство из них периодически впадало в нужду. Многие импрессионисты, каждая картина которых стоит сегодня миллионы, а то и десятки миллионов долларов, нередко остро нуждались и даже порою голодали. Ренуар в одном из писем писал: «Я живу у родных и постоянно бываю у Моне, за которого, надо сказать, очень беспокоюсь. Им далеко не каждый день удастся поесть».

По мнению импрессионистов, живопись, скульптура, литература, музыка близки друг другу; они выражают все чувства человеческой души перед природой; различны лишь средства выражения. Такое понимание природы искусства, единства и различия разных видов искусства способствовало тому, что импрессионизм проявил себя и в живописи, и в скульптуре, и в музыке, и в литературе, и в театре.

**Живопись** До *Клода Моне* (1840—1926) художники выходили на пленэр только для этюдов. Все значение пленэра для живописи Моне раскрыл в картинах, запечатлевающих Руанский собор в разное время суток и при разной освещенности. Моне в 1894 г. пишет несколько картин, изображающих один и тот же предмет на полотне. Трижды художник пишет «Руанский собор в полдень» и еще «Руанский собор вечером». Это все разные картины, и в них главную роль играет не предмет изображения, а его освещенность, зависящая не только от времени суток, но и от погоды. Главный предмет изображения в этих картинах — свет, воздух, насыщенный светом, пленэр, свет, отраженный каменными стенами собора. Художник запечатлел изменения реальности в зависимости от ее освещенности, от игры света и тени, от прозрачности или затуманенности воздуха, показал, что один и тот же объект изображения, будучи перенесен на полотно, способен вызывать у зрителя разные чувства, настроения и мысли.

*Эдуард Мане* (1832—1883) уделял много внимания жанровой живописи и портрету. Свежесть восприятия действительности сочеталась у этого художника с умением раскрыть поэзию обыденных явлений. Достаточно вспомнить его знаменитый «Завтрак на траве». В этой картине он повторяет композицию «Концерта» Джорджоне. Однако в отличие от полотна итальянского мастера эпохи искусства Высокого Возрождения Мане изображает натурщицу обнаженной и использует световые эффекты.

Появление Мане в художественной среде и его участие в выставках вызвало со стороны Моне недовольство и острую реакцию: Моне показалось что появление почти его однофамильца среди импрессионистов есть результат какой-то злой интриги.

Мане передает влияние воздуха на освещенность и реальный вид предметов и человеческих фигур, сохраняя значение рисунка; световая среда в его работах не поглощает форму и очертания предметов. Это видно в таких его работах, как «Фрукты и дыня на буфете»; «Вокзал Сен-Лазар»; «Мадам Мишель Леви».

Мане был легкомысленным, влюбчивым и любвеобильным мужчиной. Последним его увлечением была рыжеволосая красавица Мэри Лоран. Она была содержанкой престарелого доктора Эванса, и Мане привлекали и эта изящная женщина и роль любовника. Почти каждый вечер художник стоял под окнами Мэри и ждал, пока доктор Эванс покинет свою содержанку. После этого Мане поднимался в ее апартаменты. Однажды доктор забыл свою записную книжку, вернулся и нос к носу столкнулся с Мане. После недолгой обиды доктор вернулся к Мэри, у которой был и другой состоятельный покровитель. Каждый из них обеспечивал содержанку огромной по тем временам рентой в 50 тысяч франков в год. Мане красавица любила бескорыстно. За год до своей смерти Мане написал картину «Осень», в которой написан образ Мэри Лоран.

Особое место *Огюста Ренуара* (1841—1919) среди импрессионистов определяет его главный герой — человек, живущий в особом мире многолюдных улиц, беззаботных пикников и вечеринок добрых друзей. Ренуар часто писал портреты детей и женщин. На этих портретах ясный свет исходит от чистых лиц и теплых тел, порою отнюдь не стройных. Художник подметил психологические оттенки настроения моделей и запечатлел их на мерцающем цветовом фоне. Он создал многогранный образ духовно здорового и обаятельного человека. Таким человеком, по свидетельствам всех, кто его знал, был и сам Ренуар.

Однажды начинающий художник Ренуар работал за городом на пленэре. На него напала компания подвыпивших молодых людей.

Завязалась потасовка, грозившая Ренуару уроном более серьезным, чем пара синяков. Спас его случайно проходивший мимо известный в ту пору художник Нарсис Диас. Он подобрал с земли холст и, похвалив Ренуара за талант, высказал замечание-совет: «Почему вы пишете так черно?». Ренуар после этого стал писать в более светлых тонах и его живопись стала солнечной и яркой.

Полгода работал Ренуар над своим шедевром — картиной «Бал в Мулен де ла Галетт» (1876). На это время художник поселился в стареньком домике на Монмартре. Кабачок «Мулен» тогда представлял собой сарай между двумя ветряными мельницами, где собирались крестьяне, рабочие, студенты, лавочники. Ренуар обожал это место. Он характеризовал его так: «Свобода обращения, которая никогда не переходит в распутство... и непосредственность, которая никогда не граничащая с вульгарностью».

Размышляя над картиной своего знаменитого брата О. Ренуара «Бал в Мулен де ла Галетт», Э. Ренуар рассказывал, что прежде чем написать это полотно, художник поселился в этой местности на полгода, перезнакомился со всем тамошним мирком и его особой жизнью, которую не передали бы никакие натурщики, и, вжившись в атмосферу этого популярного кабачка, с ошеломляющим подъемом изобразил царящую там бесшабашную суматоху.

Что он делает, когда берется за портрет? Просит модель держаться как обычно, сидеть в своей всегдашней позе, быть в своем повседневном платье, чтобы ничто в картине не напоминало о натянутости и предварительной подготовке... В «Акробатках», например, не чувствуется никакой композиционной нарочитости. Кажется, что с помощью какой-то невероятно утонченной и мгновенной техники художник на лету схватил движение обеих девочек. Именно так они шли по цирковой арене, улыбаясь публике и посылая ей воздушные поцелуи. Не стану употреблять высокие слова, вроде «реализма» или «импрессионизма», а просто скажу, что на картине — подлинная жизнь со всей ее поэзией и прелестью. Это отсутствие какой бы то ни было «условности» — я всячески это подчеркиваю — доставляет мне бесконечно много радости; оно дает мне ощущение природы во всей непредвиденности и напряженной гармонии...<sup>1</sup>.

Ренуар был одним из первых в Европе экологов. Он любил Монмартр и считал, что на вершине этого холма, продуваемого ветрами, воздух чище, чем внизу. Он был озабочен экологической

---

<sup>1</sup> Ренуар Э. Пятая выставка газеты / *La Vie Moderne*. La Vie Moderne, № 11, 19 июня 1879.

чистотой пищевых продуктов и предпочитал простую мебель без острых углов и просил мыть полы с мылом. Хлеб Ренуар ломал, а не резал; фрукты чистил только серебряным ножом.

Для Ренуара главное различие между художниками — различие между теми, кто чувствует, и теми, кто рассуждает. Он не доверял воображению и решительно склонялся к миру инстинктивного, противоположного рассудку. (См.: *Ренуар Ж.* Огюст Ренуар. М., 1970. С. 94).

В своих полотнах *Эдгар Дега* (1834—1917) раскрыл бесконечную выразительность человеческого тела. Излюбленными темами творчества Дега были театр, балет, спорт. Его палитра светла, как у большинства других импрессионистов. Он, как и они, пользуется чистым цветом и не допускает никакой приблизительности в передаче эффектов цвета и света. Его актрисы и балерины словно застигнуты врасплох и порою выглядят даже неловкими. Композиция всех его работ хорошо продумана. По мнению Дега, «случайные» движения лучше передают пластику артистов, чем безукоризненные искусственные позы. Он передает фигуры в момент их острого движения, в момент напряжения. Рисунок у Дега точен, линии — четки и закончены. Дега увлекала задача воспроизведения на полотне света и атмосферы закулисы и репетиционных залов.

Огромное влияние Дега оказал на художников Монмартра и особенно на *Анри Тулуз-Лотрека* (1864—1901), создавшего образы парижской богемы — нередко слегка карикатурные или ироничные, но одухотворенные влюбленностью в них художника.

Французский художник *Морис Утрилло* (1883—1955) сумел передать в урбанистических пейзажах всю прелесть улочек и зданий Парижа, особый шарм и прелесть этого города. Париж Утрилло почти безлюден, но его архитектура, сама его атмосфера хранят дыхание парижан, отражают духовный мир французов.

Спокойствием, безмятежностью, томной негой, свежестью приморского, деревенского или парижского утра, праздничным оживлением, уверенностью в красоте мира наполнены пейзажи *Альфреда Сислея* (1839—1899) «Городок Вильнёв-ла-Гаренн», «Луг», «Дорога в лесу»; «Опушка леса в Фонтенбло»; *Камиля Писсарро* (1830—1903) «Вспаханная земля»; «Осеннее утро в Эраньи»; «Бульвар Монмартр в Париже»; «Сад художника в Эраньи».

Импрессионисты романтизировали мир, отказавшись от черной краски и от изображения темных сторон жизни. Их искусство стало светлым и праздничным. Сравним картину Коро «Севрская дорога» и картину Сислея «Дорога в лесу». У Коро пейзаж и крестьянка, вписанная в него, освещены ярким солнечным светом. И чем ярче

свет, тем темнее и мрачнее тени. У Сислея солнечный пейзаж, тень стала частью света, мрак исчез. На полотне Сислея женщина вписана в пейзаж и даже придорожная грязь отливает небесным цветом.

**Скульптура** Виднейшим скульптором-импрессионистом был *Огюст Роден* (1840—1917). Скульптор для Родена схож с Богом. Скульптор, как Бог, ваяет человека и мир. Это утверждает скульптура О. Родена «Рука Создателя» (1897—1898). Рука Бога в этой скульптуре становится символом творения и творчества, божественного созидания мира. Скульптура Родена показывает, как подобная руке ваятеля, рука Создателя или богоподобная рука скульптора лепит из большого куска глины живое существо. Бог, как скульптор (или скульптор, как Бог), извлекает из материи то, что в ней сокрыто, и превращает ее в людей и животных. Рука в скульптуре Родена становится символом творения и творчества, божественного созидания мира, образом Бога, образом аполлонической (т.е. художественной) деятельности человека (Аполлон — древнегреческий бог, покровитель искусств).

Самое трагическое, самое гражданственное, самое патриотическое произведение О. Родена «Граждане города Кале». В основе сюжета этой скульптурной группы лежит исторический факт. Английский король Эдуард подошел со своей армией к французскому городу Кале. Король объявил, что пощадит население города, если к нему выйдут шесть самых знатных граждан. Это будут заложники, жизнью которых распорядится король Эдуард. Роден в скульптурной группе «Граждане Кале» изобразил шесть самых знатных граждан города, идущих, вероятно, на смерть, навстречу английским войскам и королю Эдуарду.

Роден решил, что эта скульптурная группа должна стоять на низком постаменте, чтобы отлитые из бронзы граждане города вливались в поток идущих живых людей. Образы заложников героичны и трагичны. В их фигурах передано психологическое состояние обреченных героев.

Приведу длинную цитату из высказываний Родена (записанных его интервьюером) об истории создания бронзовой группы «Граждане Кале».

Однажды я получил письмо от некоего господина Леона Гоше, служившего у ныне покойного барона Альфонса Ротшильда; он приглашал меня к себе в контору. Этот Гоше, бельгиец по происхождению, торговец картинами, один из владельцев журнала «Искусство», был вместе с тем весьма посредственным и наскучившим всем критиком искусства, писавшим под псевдонимами Поль Ле-руа, Ноэль Гейзак и др.

Я знал, что он делал много заказов от имени своего богатого патрона, и в те времена это меня очень соблазняло. Итак, я иду к этому человеку узнать, чего он хочет, и вот он мне сразу заказывает статую Эсташа де Сен-Пьера за 15 тысяч франков. При этом добавляет: «Знаю, что вы не богаты; поэтому я повысил сумму, какую обычно дают за статую в натуральную величину». Я поблагодарил и пошел домой, спрашивая себя о том, как я справлюсь с этим заказом.

Я очень хотел сделать Эсташа де Сен-Пьера! Я прочел несколько небольших статей, посвященных этому сюжету, но, так как не был удовлетворен прочитанным, мне порекомендовали «Хронику Фруассара». Я поглощаю из нее главу под названием «Как король Филипп Французский не мог освободить город Кале и как король Эдуард Английский его взял» и дохожу до места (Роден берет альбом и читает): «Король Эдуард соглашается пощадить население при условии, что из Кале к нему выйдут шесть самых знатных граждан с непокрытыми головами, босые, с веревками на шее и с ключами от крепости и от города в руках. С ними он расправится по своему усмотрению».

Как, думаю я, — продолжал Роден, — значит, Эсташ де Сен-Пьер был не единственным, кто пожертвовал собой! Так поступили шесть граждан, шесть героев. Но слушайте дальше: «Когда один, самый богатый горожанин поднялся и заявил, что он пойдет на смерть за своих соотечественников, все стали горько оплакивать его; многие мужчины и женщины, рыдая, бросались к его ногам; безграничная жалость охватила присутствовавших. Затем встал второй, весьма уважаемый и состоятельный житель города, отец двух красивых дочерей, потом третий, обладатель большого движимого имущества, а также другие. Все они разделись и в одних рубашках, босые отправились в путь с веревками на шеях. Их звали: Эсташ де Сен-Пьер, Жан д'Эр, Жак и Пьер де Виссан... Имена других неизвестны».

Я вдохновился этим рассказом, — продолжал Роден, — и быстро принял решение: я сделаю не одного гражданина, а шестерых, и за ту же цену, если нужно! На другой день я сообщил о своем решении господину Гоше. Он высмеял меня и поклялся, что больше никогда не будет думать о том, как избавить меня от бедности. Я не придавал никакого значения его словам и страстно принялся за дело в своей мастерской на бульваре Вожирар. Я один лепил всех шестерых героев города Кале. Потом я отлил их, и вот тогда-то и начались мои мучения!

Город Кале отказался приобрести шесть моих статуй. Хотя я и влез в долги из-за отливки этих фигур, я с честью выдержал испытание. И вот их не принимают: они кажутся многим очень «забав-

ными», тогда как я хотел сделать трагическую группу. Да, мои статуи вызвали смех! Муниципалитет города Кале ничего не хочет о них слышать, нисколько не считаясь с мнением тех, кто встал в Париже на мою защиту. Членам муниципалитета кажется, что я юморист; поистине я не подозревал этого! Из месяца в месяц они увертываются, спорят, принимают мои статуи, затем снова их отвергают. Я безропотно готов их вернуть в свою мастерскую, где они присоединяются к моим другим непонятым и неизвестным вещам. Этим бы все и завершилось. Только благодаря решительным настояниям власти Кале решили их принять...<sup>1</sup>

Скульптура О. Родена «Уголино» запечатлела трагическую ситуацию. Дети Уголино мертвы, они лежат на земле, а их отец, которого муки голода превратили в зверя, на четвереньках подползает к их трупам. Он сгибается над их телами, но тут же быстро отдергивает голову. В нем происходит страшная борьба между зверем, жаждущим насытиться, и мыслящим и любящим существом, которое содрогается от столь ужасного кошмара.

На портретное творчество Родена повлияли художественные достижения французского скульптора XVIII века Гудона — автора знаменитого скульптурного портрета Вольтера. Роден создал целую портретную галерею, которая включала в себя гипсовую модель памятника Бальзаку, бронзовый бюст Виктора Гюго и мраморный памятник этому писателю, бронзовый бюст скульптора Фальгиера, мраморный бюст Бернарда Шоу. Скульптурным портретам Родена присущи психологизм и устремленность к художественной правде.

О. Роден выдвинул и воплотил в жизнь важную теоретическую идею: скульптура должна «двигаться». Он определил движение, как переход от одной позы к другой — так называемая «круглая скульптура», раскрывается с новых сторон при ее обходе зрителем вокруг (а только так грамотно «прочитывается» художественная мысль, содержащаяся в скульптуре). Скульптуры Родена «двигаются». В свое время это свойство скульптуры поэтически предугадал и описал русский поэт А. Пушкин. В его поэме «Медный всадник» бронзовый монумент царя Петра, восседающего на коне, срывается с пьедестала и бросается в погоню за героем поэмы Евгением; в пушкинской «маленькой трагедии» «Каменный гость», надгробная статуя командора, сходит с пьедестала и приходит в дом вдовы командора, чтобы свести счеты со своим убийцей, соблазнителем вдовы — Доном Гуаном. Скульптура Родена «Иоанн Креститель» создана так, что кажется, что великий проповедник вот-вот сойдет со

---

<sup>1</sup> Gustave Coquiot, Rodin'a l'Hôtel de Biron et a Meudon. Paris, 1917. P. 81—82.



своего пьедестала и понесет далее по миру святое и призывное слово веры.

Скульптуры Родена импрессионистичны, он создает рефлексы светотени, нечто вроде скульптурного пленэра. Ваятель применяет «мягкую» обработку глины, мрамора, бронзы, художественно организует взаимодействие этих материалов со световоздушной средой. Роден освоил в скульптуре не только светотени, но и цвет. Роден говорит по поводу античной копии Венеры Медицейской: «Посмотрите на эти яркие блики на груди, на эти густые тени в складках тела, на эти золотисто-желтые оттенки, на эту светотень, легко и трепетно обволакивающую божественное тело... Разве это не чудесная симфония «белого и черного»?.. Каким бы парадоксом это ни казалось, но великие скульпторы — такие же колористы, как и лучшие живописцы, или, вернее, как лучшие граверы» (Роден О. С. 45). Об импрессионистическом характере творчества Родена свидетельствуют также художественные иносказания — аллегорические и символические образы, а также эстетические установки. Так, Роден говорил: «Пусть все ваши краски, все ваши формы служат выражению чувств» (там же. С. 14). Для Родена искусство — не что иное, как чувство.

Дух импрессионизма ощущается и в том, что Роден в своих скульптурах использует эффект валера. Искусствоведческий термин «валер» (от французского *valeur* — ценность) означает соотношение света и тени в живописи, графике или скульптуре. Валер помогает показать предмет в световоздушной среде. В скульптуре эффект валера хорошо виден, когда на фигуру зритель смотрит против света на фоне вечернего неба, тогда ее силуэт виден на этом фоне в виде тени, детали которой неразличимы. Соотношение тени с небесным фоном и есть валер, позволяющий увидеть в скульптуре самое ценное, самое нагруженное художественным смыслом. Для Родена в статуе основное — это движение, контур, валер; излишняя детализация фигуры (например, скрупулезная передача складок одежды) отвлекла бы зрителя от восприятия целого.

Роден повлиял на учившуюся у него в Париже русского скульптора-портретиста А.С. Голубкину, работавшую позже преимущественно в духе модерна.

Творчество скульпторов-импрессионистов — Огюста Родена во Франции, Медардо Россо в Италии, П.П. Трубецкого в России — отличалось чистотой, текучестью форм и музыкальностью. Когда один публицист, критикуя портретную скульптуру Родена «Виктор Гюго», заявил, что это не скульптура, а музыка, и прибавил, что это произведение напоминает ему симфонию Бетховена, скульптор воскликнул: «Дай бог, чтобы это действительно было так!»



Видным скульптором-импрессионистом был и итальянец *Медардо Россо* (1858—1928). Он в своих скульптурах стремился передать изменчивость натуры и поэтому придавал формам своих изваяний мягкую пластичность и текучесть. Эти особенности творчества Россо полно проявляются в его скульптуре «*Смеющаяся девочка*».

**Музыка** Импрессионизм проявил себя и в музыке (К. Дебюсси, Ж.М. Равель, А. Скрябин). Французский композитор и пианист *Клод Дебюсси* (1862—1918) — знаковая и наиболее представительная фигура музыкального импрессионизма. Он писал, характеризуя принципы своего творчества, почти то же, что художники-импрессионисты говорили о живописи: необходима музыка, «специально созданная для открытого воздуха», мечтал о «естественном соединении» в музыкальном произведении «трепета листвы и запаха цветов». «...Я только пытаюсь выразить с наибольшей искренностью ощущения и чувства, которые испытываю: остальное мало для меня значит...» (Debussy C. Monsieur Croche et autres écrits. Paris, 1971, P. 290).

Музыке другого французского композитора и пианиста *Жозефа Мориса Равеля* (1875—1937) присущи тонкая чувственность, экзотическая гармоничность и яркие оркестровые эффекты. Эти особенности проявились в музыкальных опусах «Павана усопшей инфанте», «Игра воды», в балетах «Дафнис и Хлоя», в «Болеро для оркестра». Французские импрессионисты создают музыку специально для открытого воздуха, естественно соединяют в музыкальном произведении трепет листвы и запахи цветов.

В русской музыке импрессионизм проявился в творчестве композитора и пианиста *А.Н. Скрябина* (1871—1915), создавшего «Поэму экстаза», «Прометей», 10 сонат, этюды для фортепиано.

Влияние французского импрессионизма проявилось в музыке испанца Манюэля де Фалья. Знаменитый итальянский композитор Джакомо Пуччини находился под влиянием импрессионизма. Для ряда английских музыкантов (Фредерика Делиуса, Сирила Скотта) «импрессионизм был явлением эпизодическим» (см.: Kroher E. Impressionismus in der Musik. Leipzig, 1937. S. 101).

**Литература** В литературе импрессионизм сказался отчасти на творчестве французского романиста и новеллиста *Ги де Мопассана* (1850—1893) и более полно на творчестве *Поля Верлена* (1844—1896). Импрессионистичны его «Записки вдовца», «Пейзажи и впечатления». Верлен создал сборники лирических миниатюр, монтажно соединяемых на основе логики впечатлений, раскрывающих пейзаж внутреннего мира. В импрессионистичных произведениях Поля Валери нет сюжетных связей. Произведения Верлена порою отдаля-

лись от импрессионизма и приближались к символизму или даже полностью проникались символистской поэтикой (сборник стихов «Галантные празднества», «Романсы без слов», Мудрость). Автор в этих произведениях выражает определенное настроение, служащее мотивом поэтического или музыкального произведения. В таком произведении нет сюжетных связей, нет вообще «внешней» связности всего материала. Такой тип литературы импрессионистичен.

В «Дневнике» братьев Гонкуров высказаны эстетические идеи, теоретически обосновывающие возможности импрессионизма не только в изобразительном искусстве («...живопись — это не рисунок. Живопись — это краски...», май 1867), но и в литературном творчестве («Коренное отличие современной литературы состоит в замене общего частным — в этом все ее будущее», март 1865, «...искусство — это увековечение в высшей, абсолютной, окончательной форме какого-то момента, какой-то мимолетной человеческой особенности...», август 1866 г., «Видеть, чувствовать, выражать — в этом все искусство», 1865).

Французский поэт-импрессионист *Стефан Малларме* (1842—1898) создал драму «Иродиада» и сборник «Стихотворения». Для Малларме импрессионистическая литература музыкальна и, как музыка, оперирует впечатлениями: «Я нашел свой, особенный способ запечатлевать мимолетные впечатления. Все эти впечатления следуют друг за другом, как в симфонии...»<sup>1</sup>. Эти импрессионистские принципы творчества позже будут развиты в символизме. Малларме считал, что в импрессионистской литературе «слова отражаются одно в другом настолько, что кажутся не имеющими своей собственной окраски, кажутся только переходами гаммы»<sup>2</sup>.

Импрессионизм отчасти оказал влияние на творчество Кнута Гамсуна (Норвегия), Г. Келлермана (Германия). Повлияли импрессионизм и символизм на австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя (1874—1929), автора пьесы «Каждый человек», и на австрийского драматурга и прозаика Артура Шницлера (1862—1931) — автора пьесы «Анатоль» и повести «Фрау Беата и ее сын».

Импрессионистский характер присущ творчеству английских писателей О. Уайльда, А. Саймонса, Дж. Сарджента.

В. Брюсов называл К. Фофанова «поэтом-импрессионистом», его поэтика была родственна импрессионизму. Исследователи считают, что близкой импрессионизму поэзию Фофанова делают лирическая зыбкость образной структуры, мелодичный и легкий стих,

---

<sup>1</sup> Mallarmè S. Correspondance. Paris, 1959. P. 161.

<sup>2</sup> Там же. P. 234.

любовь к снам, фантазиям, ко всему недосказанному и эта близость отразилась в заглавиях двух его сборников «Тени и тайны» и «Иллюзии».

В России художественное воздействие импрессионизма испытали поэт И.Ф. Анненский, а позже писатель-эмигрант Борис Зайцев. Одним из наиболее последовательных проводников импрессионизма в литературе стал австрийский писатель П. Альтенберг: его книга «Как я это вижу» — словесные зарисовки мимолетных впечатлений.

**Театр** На театральной сцене импрессионисты создавали сцены-зарисовки, в которых доминировали мотивы надломленности, безволия, гибели, смерти. Ведущим амплуа стал герой-неврастеник — болезненный, безвольный, психически неуравновешенный человек. Актерская техника создания образа предполагала опору на подсознание, погружение в стихию собственных переживаний и впечатлений.

**Распространение импрессионизма в географическом и художественном пространстве** Родиной и эпицентром импрессионизма стала Франция, французская живопись. Отсюда новое художественное направление распространилось в другие страны.

Работавший в Англии американец *Джеймс Уистлер* (1834—1903) называл свои импрессионистские полотна «симфонией в белом», «гармонией в зеленом и розовом», «ноктюрном в сером и серебряном». Уистлер этими ассоциативными характеристиками подчеркивал близость музыкальных звуков к цветовой гармонии в живописи. Из произведений Уистлера известность получила картина «*Портрет матери*».

В Германии импрессионизм проявился в творчестве *Макса Либермана* (1847—1935), изображавшего трудовые процессы, например в картине «Консервщицы», и пейзажи, например «Капустное поле», а также в творчестве *Ловиса Коринта* (1858—1925), живописца, создававшего чувственных ню, грубоватые картины на мифологические и религиозные темы, например «Вирсавия», портреты современников. В импрессионистическом ключе работал и М. Слефогт.

В Испанию импрессионизм проник с творчеством Хоакина Соролья, в Италии в духе нового художественного направления творил Сегантини, в Бельгии — Т. Риссельберге.

В России наиболее значительными импрессионистами были художник *К.А. Коровин* (1861—1939) — мастер пейзажной живописи («Зимой»), жанровых картин («У балкона»), театральных декораций, и художник *И.Э. Грабарь* (1871—1960) — автор насыщенных светом

жизнерадостных пейзажей, в которых голубой снег отражает цвет неба («Мартовский снег»), портретов («Н.Д. Зелинский») и натюр-мортов. В России влияние импрессионизма испытывали художественные объединения «Мир искусства», «Голубая роза».

**Художественная критика и зрители об импрессионизме** Творчество импрессионистов далеко не сразу было воспринято зрителями и критикой. Сказалась не только инерция академического восприятия живописи, укоренившаяся в сознании многих зрителей, но и трудности быстрой перестройки рецептивных установок (навыков художественного восприятия). Слишком необычными были картины импрессионистов для зрителей XIX в., еще не привыкших к быстрым модернистским сменам направлений, к которым приучит художественный процесс XX в., и поэтому произведения поначалу не нравились публике и вызывали ее недовольство.

Над восприятием импрессионистов витал апокалиптический образ умирающей европейской цивилизации, сложившийся в умах европейских интеллектуалов и наиболее полно выразившийся в знаменитой афористической формулировке О. Шпенглера, броско назвавшего свою книгу «Закат Европы». Так, французский писатель, поздний романтик *Барбье д'Ореви́лли* (1808—1889), прославляя Бодлера как «первого из провидцев», писал о поэте: «Чтоб декадент такого размаха мог появиться... нам нужно было стать тем, чем мы являемся ныне, разумею: умирающей расой».

Появление картин импрессионистов критика встретила грубыми оценками: «Что за хари! И откуда только они их выудили?!» (по поводу «Ложи» Ренуара); «Выпачкайте белым и черным три четверти холста, натрите остальное желтым, натыкайте, где придется, красных и синих пятен и получите «впечатление» весны, перед которым «посвященные» падут от восторга» (по поводу пейзажей Моне). Было от чего пасть духом, но с импрессионистами этого не произошло, потому что свет, который они так боготворили и так изумительно передавали на своих полотнах, они носили и в своих душах. Импрессионисты пережили в буквальном смысле голодные времена, их полотна не покупали.

Однако они не перестали верить в себя и отдавались искусству целиком, не поддаваясь унынию. Со временем публика все-таки поняла, как она ошибалась. Одним из первых, кто оценил импрессионистов и стал приобретать их картины, был русский меценат Щукин. Благодаря этому сегодня в русских музеях коллекция импрессионистов может соревноваться с коллекцией импрессионистов во французских музеях.

Идут годы, и радостное, многокрасочное искусство импрессионистов начинает вызывать к себе все более восторженное внимание. И только социально озабоченная критика (в частности, марксистская и народническая), радевшая за «интересы народа» и выступавшая за революционные преобразования существующего порядка жизни, не поймет и принципиально не примет великие художественные открытия и достижения импрессионистов.

Но не только политизированные деятели культуры не принимали импрессионистов. У некоторых деятелей культуры, видевших в импрессионизме школу художников, проявлявших интерес к световым эффектам и стремившихся запечатлеть быстротечные впечатления, это художественное направление вызывало неприятие и протест. Поэт М. Волошин полагал, что импрессионистов не привлекают ни детали точно очерченных явлений, ни глубинные связи, ни обобщающие идеи; они бегут от идей к клубящимся на поверхности красивым цветным впечатлениям. Волошин в 1904 г. писал: «В импрессионистских пейзажах не чувствуется, что художники когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаза, но не через осязание. Такие пейзажи могут писать только узники из окна темницы. И они были узниками города».

Еще более решительно и критично рассматривал импрессионизм академик Б. Виппер. Он писал:

Во-первых, импрессионизм был построен главным образом на негативных предпосылках, его программа состояла почти исключительно из отрицаний — импрессионисты отрицали содержание, сюжет, предмет, материю, пространство... Во-вторых, целью импрессионистов был синтез — сгущенный экстракт оптического восприятия, а их средством — анализ, разложение красок на составные элементы, разложение видимого мира на мозаику красочных пятен. В-третьих, наконец, пренебрегая объективной действительностью во имя субъективного восприятия, импрессионисты тем не менее сильнее всего зависели от объективной внешней природы... В результате этих роковых ошибок и получалось, что чем последовательнее были импрессионисты в своих методах, тем они дальше отходили от осуществления своих основных целей — беспристрастия и динамики в изображении видимости...

Другие деятели культуры, напротив, видели в произведениях импрессионизма художественное открытие. Среди них, например, австрийский живописец В. Паален: «В анархии эмоциональных ценностей в конце прошлого века люди, обратившиеся к искусству

как к последнему прибежищу, начинают понимать, что внутренняя природа вещей так же значительна, как и внешняя».

Художественная критика отмечала высокую художественную информативность произведений импрессионистов и утверждала, что Дега говорит одной линией больше, чем говорит целая книга. Каждое истинно художественное произведение труднопереводимо на язык критики, импрессионистическое — в особенности. Роден утверждал: чтобы рассказать об одном из его произведений, потребовался бы по меньшей мере год. Заметим, что даже в этом сложном случае «перевод» пластического языка скульптуры на вербальный язык критики возможен.

Русские журналы «Мир искусства», «Золотое руно» и «Весы» пропагандировали импрессионизм, помещая репродукции и статьи о творчестве Борисова-Мусатова, Бакста, Сомова, Врубеля. В этих журналах литература и критика существуют наравне с живописью и импрессионистическая живопись сочеталась с литературой.

И. Эренбург писал: «Поскольку слово «импрессионизм» связано с понятием впечатления, иные догматики старались приписать Моне или Ренуару философский объективизм» (*Эренбург И. С.* 174). Особенно активным в отстаивании догматизма был русский критик-марксист Г.В. Плеханов, отрицавший значимость импрессионизма.

Одними из первых импрессионизм оценили русские меценаты и любители искусства, и они раньше других стали покупать полотна тогда еще мало известных художников, которые в скором будущем стали знаменитыми. Благодаря этим приобретениям в дореволюционной России собралась замечательная коллекция французской импрессионистской живописи. Позже некоторая часть этой коллекции была продана советским правительством, дабы выручить золото на индустриализацию СССР. А еще позже, в сталинские послевоенные годы (1945—1953) в ходе так называемой «борьбы с низкопоклонством перед буржуазной культурой» из экспозиции Музея им. А.С. Пушкина и Эрмитажа были перемещены в запасники все полотна импрессионистов. В послесталинское время импрессионистов вернули в экспозицию российских музеев. Сегодня большие коллекции импрессионистов находятся в Эрмитаже (Петербург), Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва), Национальной художественной галерее (Вашингтон), в музее Д'Орсэ (Париж).

Немецкий писатель Стефан Цвейг, вспоминая о посещении мастерской Родена, писал: «У Родена я потерял дар речи. Я не смог промолвить ни единого слова и стоял среди его статуй, как одна из

них. Удивительно, но ему как будто даже понравилось мое смущение, потому что, прощаясь, старый художник спросил меня, не хочу ли я осмотреть его главное ателье в Медоне, и даже пригласил меня туда к обеду. Таким образом, первое, что я узнал, — это то, что великие люди всегда очень добры» (*Zweig S. S.* 204—207).

Художественные итоги Д. Ранти видел заслугу импрессионистов в «тонкости зрения», в открытии солнца, которое «обесцвечивает тона и, будучи отраженным, в силу слепящей яркости, все сводит к светящемуся единому целому». Импрессионисты придавали большое значение цветовой гамме, и открытия в области цвета со временем приобрели значение для художников всего мира. Они помогли человечеству увидеть изумительный мир света, заставили зрителя смотреть на мир другими глазами. Импрессионизм означал переворот в манере чувствовать и видеть; он преобразовал не только живопись, но также скульптуру, музыку, литературу.

Некоторые принципиальные творческие проблемы ставит картина Клода Моне «Завтрак на траве». Сам выбор темы — эпизод из жизни художественной богемы, протекающий на открытом воздухе и позволяющий изучать воздействие света на предметы и человеческие лица, — характерен для этого полотна как полотна импрессионистического.

Сопоставим «Завтрак на траве» Клода Моне и принадлежащую кисти Эдуарда Мане картину с тем же названием. На обеих картинах изображен загородный пикник на открытом воздухе; и там и там перед зрителем предстает компания, вкушающая яства и наслаждающаяся общением с природой. Сходство картин не только в их теме и сюжете, но и в художественных средствах (в них пленэр, воздух и свет омывают все предметы и все фигуры людей, в них единая поэтика и единые художественные принципы). Но при всей схожести между этими картинами есть различия, противоречия и даже противостояние. На холсте К. Моне фривольная компания все же не нарушает принятые в эту эпоху нормы. Богемная же компания на полотне Э. Мане выглядит бесцеремонно и раскованно — рядом с не по загородно одетыми мужчинами женщина ню, не стесняющаяся своей наготы. «Публику шокировали не светлые тона и упрощенные формы, а присутствие обнаженных женщин среди мужчин, облаченных в пиджаки и сюртуки; вот если бы на последних были тоги» (*Креснель Ж.-П.* С. 42).

Наполеон III не сдержал своего гнева и ударил по картине хлыстом, когда увидел полотно Э. Мане, выставленное на вернисаже. Многие зрители, как и Наполеон, возмущались, считая, что на картине они столкнулись с непристойностью.



Картина, разгневавшая Наполеона III, обозначила новый уровень откровенности в искусстве и стала провозвестником сексуальной революции, феминизма, отказа от пуританской морали в отношениях мужчины и женщины.

Искусство XX в. продолжит прорыв серьезного искусства к ранее не допустимым в пуританской американской и европейской культуре эротическим жанрам, в которых будут сцены откровенного секса, иногда стирающие различия между эротикой и порнографией (кинофильмы «Ночной ковбой», «Калигула», «Последнее танго в Париже», «Подглядывающий», «Эммануэль»). Об этом критик Анна Эйдис пишет: «Каковы бы ни были художественные достоинства фильма «Романс», он уже обречен на то, чтобы войти в историю кино. По крайней мере в историю французского и британского кинопроката, где он стал первым разрешенным к свободному прокату фильмом, содержащим сцены с полным проникновением и эрегированным penisом (именно эрекция в кадре служит формальным признаком порнографии... Свободный показ половых актов и оргазма становится актуальной модой в современном арт-кино)» (Эйдис. 1999. С. 6). Возмутивший Наполеона III холст Эдуарда Мане «Завтрак на траве» — невинная картинка в сравнении с тем, что последовало за этим художественным событием в XX в.

Импрессионисты были отвергнуты официальным Салоном. Они были лишены ежегодной экспозиции и широкой зрительской аудитории, возможности приобрести известность и продавать картины. Однако через столетие картины импрессионистов уже имели высочайший ценностный статус, стали украшением лучших музеев мира, их стоимость на аукционах достигла миллионов и десятков миллионов долларов.

Импрессионизм выдвинул крупнейших мастеров и оказал влияние на мировую художественную культуру.

## Постимпрессионизм

*Восхищение прелестью мира и начало конца солнечной  
беззаботности человека, утрачивающего иллюзии*

Что такое постимпрессионизм Постимпрессионизм — художественное направление, возникшее на рубеже XIX и XX веков на основе художественных достижений импрессионизма, однако опирающееся на ряд новых художественных принципов и выдвигающее новую художественную концепцию мира и личности, предвосхищающую трагическую напряженность наступающего XX в. Постим-



прессионизм — дитя утраченных иллюзий. Художники этого направления интуитивно предчувствовали беды, которые ожидали человечество в наступавшем новом, «железном», веке. В постимпрессионизм входят два течения — *пуантилизм* (Поль Синьяк, Жорж Сёра, некоторое время к ним примыкал Камиль Писсарро) и *интеллектуальный декоративизм* (Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, Поль Гоген, Анри Матисс, Жорж Руо, Пьер Боннар).

Многие импрессионисты и постимпрессионисты были светскими людьми. Это имело и деловой смысл: позволяло получать выгодные заказы. Однако Сезанн по причине внутренней неуверенности в себе, Сислей по причине постоянной бедности, Писсарро по причине еврейского происхождения и социалистических взглядов избегали выходов в свет.

**Художественная концепция** Постимпрессионизм выдвинул художественную концепцию, утверждающую, что наступает конец солнечной беззаботности человека, утратившего иллюзии, столь полно проявившейся в творчестве импрессионистов. Надежды человечества на солнечный мир, полный счастья и справедливости, испарились. Еще не прозвучали выстрелы Первой и Второй мировых войн, а чуткие к подземным толчкам истории художники уже утратили иллюзии, хотя и не перестали восхищаться и наслаждаться красотой окружающего мира.

**История возникновения** К концу XIX в. импрессионизм претерпел кризис и начался поиск новых художественных идей и художественных средств. Анри Матисс писал: «Художники-импрессионисты, в частности Моне, Сислей, обладали тонкими ощущениями, мало отличными друг от друга. Отсюда следовало, что все их полотна похожи. Слово «импрессионизм» прекрасно подходит их манере, так как они передают беглые впечатления. Но оно не подходит для определения некоторых более поздних художников, которые избегают первого впечатления, считая его почти обманчивым».

В 1884 г. произошла встреча молодых художников *Поля Синьяка* (1863—1935) и *Жоржа Сёра* (1863—1935). Они были поклонниками и учениками импрессионистов, но считали, что искусство живописи не должно оставаться только интуитивным, а обязано, если хочет быть современным, прислушиваться к открытиям науки, особенно оптики — разделу физики. Эти идеи близки идеям позитивизма. В 1886 г. на последней, пятой по счету, выставке импрессионистов была показана картина Сёра «Воскресная прогулка в Гранд-Жатт», которая знаменует собой появление нового художественного направления — постимпрессионизма, начавшегося с тече-

ния, названного пуантилизмом. Синьяк и Сёра считали необходимым уподобить художника пианисту, играющему на клавишах цветов. Они прокламировали соединение искусства с наукой.

Постимпрессионизм постепенно отошел от импрессионизма. Поль Синьяк заявил о разрыве с «бременем природы», которое, по его мнению, ограничивает поиски художника.

Была прочерчена граница между импрессионизмом в его классическом виде и возникшим постимпрессионизмом. Никакого возмущения со стороны «классиков» это не вызвало. Напротив, один из основоположников импрессионизма Камиль Писсарро, дебютировавший в Салоне 1859 г. и участвовавший в Салоне отверженных (1863) как импрессионист, с 1895 г. переходит на позиции постимпрессионизма и в течение пяти лет работает в технике пуантилизма. Писсарро: «...работа точками удивительная вещь... на нашу сторону перейдут все люди... сейчас уже невозможно писать в старой беспорядочной манере...». Впрочем, это его увлечение было недолгим. В 1894 г. Писсарро писал: «Я нахожу, что сам метод (постимпрессионизма. — Ю.Б.) плох: вместо того, чтобы помогать художнику, он сковывает и замораживает его...». Писсарро вернулся к собственно импрессионизму, хотя школа пуантилизма продолжает невольно сказываться на его творчестве.

**Теоретические идеи** Интересовались постимпрессионисты различными естественно-научными идеями, в частности, жадно следили за попытками математика и естествоиспытателя Шарля Анри — автора «Научной эстетики» — открыть универсальный ключ к созданию произведений живописи. Искусство живописи Анри сводил к комбинированию цветов спектра, каждый из которых обладал, по мнению этого исследователя, эмоциональным соответствием (радости, например, соответствует желтый и красный цвета). Характер линии и ее направление имели, согласно Анри, также свои эмоционально-смысловые соответствия: радость — движение вверх и направо, печаль — вниз и налево.

Сезанн полагал, что живопись выявляет структуру вещей, отделяет существенное и фиксирует лежащие в основе предметов формы. Сезанн считал, что живопись создает образ человека, очищенный от проходящего, случайного (например, от случайных мимики и жестов). Быть художником, по Сезанну, значит «не быть писателем» и «не быть философом», т.е. чувствовать, видеть многоцветье мира, освещенного солнцем, и не заботиться о теоретическом обосновании своего творчества. Поль Сезанн в беседе с художником Эмилем Бернаром сказал: «У меня нет желания рассуждать... Нужно вновь стать ребенком... Художник рисует... Будьте художниками, а не писателями и философами».

Ван Гог в письмах размышляет об искусстве. Он призывает художников идти к природе, на открытый воздух, быть искренними и правдивыми. Все это близко импрессионизму, но Ван Гог провозглашает и творческие принципы, отличающиеся от принципов импрессионизма и свойственные постимпрессионизму: лучшие картины «пишутся по памяти». Отрицается и цветовая гамма импрессионистов: «Это все не настоящее; это слишком жеманно».

Об усвоении опыта и секретов мастерства предшественников свидетельствует А. Матисс: «Я проводил свое время, делая копии в Лувре, подчиняясь влиянию таких неоспоримых авторитетов, как Рафаэль, Пуссен, Шарден и фламандцы» (*Matisse*. 1972. Р. 130).

**Пуантилизм как течение постимпрессионизма** Постимпрессионизм как художественное направление продолжил импрессионистскую традицию чистого (несмешанного) цвета, однако обогатил ее одним важным художественным открытием: смешение цветов и появление многоцветья может происходить не на палитре, не на холсте, а при восприятии — в глазу и в сознании зрителя: на холст накладываются отдельные точечные мазки чистого цвета с расчетом на оптическое соединение и смешение точечных чистых цветовых пятнышек в глазу зрителя. Так внутри художественного направления постимпрессионизма возникло течение пуантилизм. Пуантилизм — искусство писать картину не мазками, а точками. Именно так написана, например, картина *Анри-Эдмона Кросса* (1856—1910) «Церковь Санта Мариа дельи Анджели близ Ассизи».

На основе открытий науки пуантилисты внедрили в живопись дивизионизм — живописный прием, основанный на целенаправленном разложении сложного цвета на спектрально чистые цвета, которые точно наносятся на холст, а затем при восприятии картины зрителем сливаются в нужный художнику цвет в сетчатке глаза (в связи с этим иногда пуантилизм называют дивизионизмом). Пуантилисты наносили на холст точечные мазки чистых тонов спектра в соответствии с установленными учеными физиками и математиками закономерностями взаимодействия чистых цветов. Каждый цвет, по мысли пуантилистов, нес и эмоциональную нагрузку: желтый и красный — радость, зеленый и синий — задумчивость, грусть и так далее. Полотна пуантилистов создавали эффект «оптической смеси», т.е. зрительного впечатления от смешения цветов на сетчатке глаза.

В Овере образовалась небольшая колония художников — Сезанн, Ван Гог, Писсарро, бывали здесь и Моне, Ренуар, Гийоме. В этом городке жил и кондитер Мюрер — поклонник живописи, сам писавший стихи и картины. Он подкармливал художников в труд-

ные для них дни безденежья и великодушно разрешал им расплачиваться картинами. У кондитера собралась богатейшая коллекция картин. Однажды Мюрер в помощь голодающей семье Писсарро устроил лотерею, призами в которой были картины этого художника. Было продано на 100 франков билетов (по франку за билет). Это был коммерческий успех. Юная няня выиграла одно из лучших полотен Писсарро. Она тут же обменяла драгоценную картину на пирожное, и полотно обогатило коллекцию кондитера.

Постимпрессионизм, начавшийся с пуантилизма, продолжил светлую, солнечную, радостную и трепетную живопись, передававшую зрительное впечатление от натуры. Однако постимпрессионисты увидели и тень, наплывавшую на безмятежное бытие людей.

**Интеллектуальный декоративизм как течение постимпрессионизма** Интеллектуально декоративное течение постимпрессионизма пошло дальше пуантилизма в использовании художественного прорыва, совершенного импрессионистами. Самые крупные фигуры интеллектуального декоративизма — Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, Поль Гоген и Анри Матисс. Они вбирали в себя художественные открытия импрессионизма, его технику, но их живопись уже не опасалась того, что может показаться интеллектуальной.

Ж. Ренуар, брат художника О. Ренуара, одну из особенностей импрессионистов видит в том, что для них важны чувства, а не рассуждения. Импрессионист «решительно склонялся к миру инстинктивного, противоположного рассудку» (*Ренуар*. 1970. С. 94). Постимпрессионисты не полагаются только на инстинкт или интуицию, их творчество не противоположно рассудку; впрочем, оно не рассудочно — оно интеллектуально. Этим положением вторит Сезанн (1904 г.): «У меня нет обыкновения рассуждать... Нужно вновь стать ребенком... Художник рисует... Будьте художниками, а не писателями и философами» (*Bernard*. 1925. 88). В эту проблематику поздний Сезанн, Сезанн постимпрессионистского периода вносит существенные коррективы и утверждает: «погоня за мимолетной игрой света, примет зрительного эффекта и эфемерность мгновенного впечатления все меньше и меньше удовлетворяли его» (*Перрюшо* 1966. С. 170); «...художник творит сознательно» (*Там же*. С. 186).

Ренессанс открыл законы центральной перспективы с их единой точкой зрения. А. Хаузер отмечает, что впервые после этого открытия *Поль Сезанн* (1837—1906) нарушил законы перспективы и вернул довозрожденческий принцип ограничения пространства плоскостью изображения. Этот возврат к живописи «без третьего измерения», без перспективы, уходящей в глубь полотна, придавал

картинам декоративность, они становились похожи на панно, ковры, gobelены, отчасти на иконы, на картины средневековых живописцев, не знавших перспективы.

Однако некоторые искусствоведы, анализируя отсутствие перспективы и плоскостной характер картин Сезанна, высказывают и более решительную и парадоксальную, чем А. Хаузер, точку зрения. Р. Дж. Коллингвуд исходит из утверждения Канта, что цвет позволяет видеть контуры предметов, т.е. двухмерные изображения на холсте. Однако контуры у Сезанна не двухмерны, ибо у него плоскость картины исчезает, растворяется и мы «проходим сквозь нее». Исчезновение плоскости картины — первый шаг, сделанный в этом направлении Сезанном. Современные художники, освоившие принципы Сезанна... пошли дальше — перспектива тоже исчезла... Человек с улицы думает, что все это произошло потому, что эти лентяи не умеют рисовать. Так же можно было бы думать, что молодые люди из Королевских воздушных сил носятся в небе, потому что не умеют ходить» (Коллингвуд. 1999. С. 138).

Как бы там ни было, независимо от того, прав ли Хаузер и картины Сезанна плоскостные, или прав Коллингвуд и плоскость картин исчезает, растворяется, полотна Сезанна тяготеют к декоративности.

Сезанн, импрессионист по рождению и реформатор по призванию, пришел к постимпрессионизму и оказал огромное влияние на искусство XX века. Сезанн в 1870-х годах в духе импрессионизма много работает на пленэре, но одновременно ищет свой собственный путь в искусстве. Он провозгласил своей целью «реализацию природы». Здания на его пейзажах имеют четкие очертания, натюрморты (цветы, фрукты, посуда) — цельную и устойчивую композицию. Богато разработанный цвет при общей сдержанности колорита передает фактурность предметов. Формы упрощены, реальные пропорции и законы линейной перспективы нарушены. Полотна Сезана и других постимпрессионистов, сохраняя фигуративность и изобразительность, становятся декоративными.

**Место в художественном процессе** Импрессионисты провели колористическую революцию. Тени на их полотнах оказались цветными (К. Моне), снег не белым, а голубым, вбирающим в себя цвет неба (И. Грабарь). Импрессионисты разлагали сложные тона на составляющие их чистые цвета солнечного спектра и писали только чистым, «основным» цветом (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый). Никаких полутонов на палитре. На основе этих художественных достижений, как их продолжение и

развитие возник постимпрессионизм. Его важнейшей особенностью стало стремление к декоративности. Это стремление наиболее полно проявилось в творчестве Анри Матисса. Декоративность холстов постимпрессионистов прокладывала путь новому художественному направлению, родившемуся на основе традиции декоративности, — абстракционизму.

Все в природе и в человеке, по мысли Сезанна, «лепится в форме шара, конуса и цилиндра». Сезанн рассматривал картину как структурированное изображение формы. Тем самым Сезанн повлиял на рождение кубизма. Между постимпрессионизмом и нарождающимся кубизмом шло художественное взаимодействие (преемственность и отталкивание): кубизм предпочел телесность импрессионистским нюансам настроения и цвета.

**Особенности метода. Восприятие зрителями** Раскрывая метод творчества Сезанна, Р. Дж. Коллингвуд писал:

Изменения, пришедшие в живопись в самом конце XIX века, были настоящей революцией. На протяжении этого века все полагали, что живопись — это «зрительное искусство и что художник — прежде всего человек, пользующийся глазами и использующий руки только для того, чтобы записать то, что открыли ему глаза. Потом явился Сезанн и стал писать как слепой. Его натюрморты, в которых хранится самая сущность его таланта, подобны группам предметов, ошупанных руками; цветом он пользуется не для того, чтобы воспроизвести то, что видит, глядя на них, а для того, чтобы записать почти в виде алгебраической формулы то, что он почувствовал при ощупывании (*Коллингвуд. 1999. С. 138*).

Запись увиденного «почти в виде алгебраической формулы» и есть отход от традиционной живописи в сторону интеллектуальной декоративности постимпрессионизма.

В критике и искусствоведении по поводу творчества постимпрессионистов отсутствовал тот восторг, который стал обычным для восприятия импрессионистов. Так, Р. Дж. Коллингвуд считает, что пейзажи Сезанна потеряли почти все следы зрительности. «Деревья никогда так не выглядели — такими они должны предстать перед человеком с закрытыми глазами, человеком, который натолкнулся на них, бредя вслепую» (*Коллингвуд. 1999. С. 138*).

**Живопись постимпрессионистов** Характеризуя особенности живописи постимпрессионистов, критика отмечала: «Сёра, Сезанн, Ван Гог и Гоген открывают новую эру в живописи: Сёра — своим стремлением к структурному единству, к объективному методу; Ван Гог — своим цветом, который перестает играть описательную роль;

Гоген — смелым выходом за рамки западной эстетики, и особенно Сезанн — решением пространственных задач» (Paalen. 1944).

Портреты Сезанна глубоко проникают во внутренний мир портретируемого и создают образы, исполненные жизни, настроения, характера. В автопортретах Сезанн не льстит себе, но и не осуждает себя и не кается. В них художник не идеализируя себя, но утверждает, что ничто человеческое ему не чуждо, что следует воздать Богу — богово, кесарю — кесарево, а человеку — человеческое.

*Ван Гог* (1853—1890) освободился от того, что он называл парижским влиянием, которое диктовало излишне легкомысленное и беззаботное восприятие реальности, и стал утверждать свое трагически напряженное видение мира.

Ван Гог часто писал образы людей низших слоев общества (например, «Прогулка заключенных»). В их облике художник находил черты «ужасных человеческих страстей».

Интеллектуальный декоративизм Ван Гога особенно внятно проявился при написании портретов духовно богатых личностей (смотри, например, «Портрет доктора Рея»). Здесь художнику удается передать внутренний мир персонажа, его мысли и чувства, сохраняя при этом лишнее перспектив декоративно плоскостное (почти «ковровое») пространство.

Живописная техника Ван Гога экспрессивна, абсолютно оригинальна, самостоятельна и причудлива — он накладывает параллельные мазки извивающимися линиями. Во имя экспрессии он часто деформирует и утрирует форму, делает цвет на полотне предельно интенсивным. Эти открытия Ван Гога позже использовали живописцы другого художественного направления — экспрессионизма.

Ван Гог претерпевал духовные кризисы и нуждался в помощи психиатра. Собиратель картин импрессионистов и постимпрессионистов доктор Гаше вел терапевтические беседы с Ван Гогом и оказывал положительное влияние на душевное состояние больного. Однако 27 июля 1890 года Гаше не оказалось рядом с художником, у которого начался приступ психического расстройства. Тридцатисемилетний Ван Гог, находившийся в расцвете творческих сил, выстрелил себе в грудь и покончил жизнь самоубийством.

*Поль Гоген* (1848—1903) изучал цвет не только ради декоративных эффектов, он свободно пользовался им, не обременяя себя оковами сходства цвета на холсте с реальным цветом объектов изображения. Гоген отходит от импрессионистского негласного принципа не использовать темные и черные цвета и, например, в картине «Стога в Бретани» использует эти запретные цвета. Присутствуют эти цвета и в «островном» (таитянском и мартиникском) цикле гогеновских работ. Он считал, что импрессионисты ищут то, что доступно глазу, и не обращаются к таинственным глубинам. Сам же



Гоген искал способы проникновения в эти глубины. Его автопортреты — это и самопознание, и самокритика. Гоген, как и Сезанн, в своих автоизображениях не льстит себе, он откровенен и честен в запечатлении и своих достоинств, и своих слабостей. Более того, Гоген позволяет себе самоиронию, на которую авторы не отваживались со времен поэзии Гейне и произведений других романтиков.

Почти с сентиментальным умилением, но и с мягкой иронией рисует Гоген пасторальные сельские пейзажи и бытовые сценки из жизни людей третьего сословия, среднего класса. Художнику знакомы и близки их повседневные заботы, их раздумья о радостях и тяготах жизни.

Декоративность цвета была одной из самых сильных сторон живописи Гогена. Он стремился передать всю красочность жизни в тропических широтах. Гоген писал свои главные «островные» работы — портреты аборигенов и жанровые сцены — на островах Мартиника и Таити. В этих работах Гогена представлен неповторимый мир — гармоничный и полный глубокого внутреннего напряжения, откровенно чувственный и полный загадочной, неведомой европейцам мудрости.

*Анри Матисс* (1869—1954) — знаковая, ключевая, классическая и особо представительная фигура постимпрессионизма. В его творчестве принципы интеллектуального декоративизма достигли высшей и законченной формы своего развития.

Матисс в 1905—1906 гг. стал главой школы *фовистов (диких)*, считавших основой своего творчества выработку яркого живописного почерка. Творчество Матисса французский словарь современной живописи называет мостом, соединяющим вчера и завтра (Nazann. 1962. Р. 180).

Матисс отталкивался от творчества импрессионистов. Он писал об их картинах: «Это настоящее кишение. Мы хотим другого. Мы идем к ясности путем упрощения идей и пластики. Наш единственный идеал — целое. Детали уменьшают чистоту линий, они наносят ущерб эмоциональной интенсивности, мы их отбрасываем...»; «Я хотел видеть больше, чем их утонченная градация тонов и их постоянные эксперименты...».

Благожелательно настроенные зрители на первых выставках импрессионистов говорили о том, что контраст теплых и холодных тонов выделяет некое тепло. Матисс довел этот принцип до совершенства, строя свои пейзажи, натюрморты и фигурные композиции на контрасте оранжевого и синего, красного и темно-зеленого, великолепно передавая свои ассоциации в восприятии раскаленного летнего воздуха, энергии танца, прохлады и свежести воды.



Как и у других постимпрессионистов, отход от художественных принципов импрессионизма у Матисса выразился и в отказе от запрета на использование черного цвета. Это не столько колористическая измена импрессионизму, сколько отход от его беззаботно радостного и оптимистического восприятия жизни. Когда на смену изысканному и изящному XVIII в., закончившемуся как прелюдией XIX в. Великой французской революцией, после наполеоновских войн пришла социальная стабилизация, казалось, что мир — уютное прибежище света и солнца, светлых красок, ярких цветов. Предметы в этом просветленном мире были окружены пленэром, искрящимся от солнечного света воздухом. Но в конце XIX — начале XX в. чуткое сердце художников улавливало надвигающиеся грозы новой эпохи — эпохи двух мировых войн, Освенцима, ГУЛАГа, Хиросимы. Изменение колористической гаммы у постимпрессионистов отражает нарастающий трагизм мира, и в их празднично яркие картины-панно вторгаются напряженность и черная краска — свидетельство начала конца солнечной беззаботности человека.

**Связь с социумом** Постимпрессионисты при всем своем радостном, солнечном, многокрасочном и оптимистичном видении мира не вписывались в его социальное устройство. Еще их предшественник Тулуз-Лотрек отверг цивилизованное общество и провел жизнь в борделях. А постимпрессионист Гоген умер на Гаити, уйдя от европейской цивилизации эпохи, которую вслед за Шпенглером можно назвать началом заката Европы. Ван Гог же отверг цивилизованный мир, впад в безумие и покончив жизнь самоубийством.

Постимпрессионисты-живописцы иногда вступали в художественное взаимодействие с литературой. Так, Ван Гог размышлял о произведениях литературы и живописные творческие замыслы порою формировал в свете опыта литературы. Не случайно одна из его работ — голова, которую он «невольно написал» после прочтения «Жерминали» Золя.

В сфере архитектуры, прикладного и декоративного искусства благодаря влиянию постимпрессионизма усилилась декоративность.

## Парнасцианизм

*Искусство для искусства,  
антиромантизм и антисубъективизм*

**Что такое парнасцианизм** Составляющая литературного процесса второй половины XIX в.; литературное (поэтическое) художествен-

ное направление во французской, а позже и в английской поэзии, развивавшееся в поле натуралистических общелитературных тенденций как реакция на романтизм Виктора Гюго, де Виньи и Ламартина. Основателями этого направления были *Теофиль Готье* (1811—1872) и *Леконт де Лиль* (1818—1894), оказавшие большое влияние на весь художественный процесс данного периода.

**Художественная концепция и теоретические основания Парнасианизма** концептуально направлен против субъективизма и «художественного социализма». Парнасцы (parnassians) — французские шестидесятники XIX в. Большинство из них родились в начале 40-х годов и придерживалось единого отношения к миру и личности.

В свое время Лессинг стремился развести поэзию и изобразительные искусства. Готье в предисловии к «Мадемуазель де Мопэн» (1835) напротив утверждал, что поэт подобно скульптору отделяет свое стихотворение так, чтобы оно стало осязаемым как скульптура, ибо поэзия схожа с пластическими искусствами; из нее во имя объективности должна быть изъята личность поэта.

Находясь в русле главной тенденции данного художественного периода, которую наиболее полно выразил натурализм, парнасцы придерживались идеи объективной поэзии, из которой изъята личность поэта. Позже Элиот скажет по этому поводу: «...развитие художника заключается в постоянном самопожертвовании, в постоянном умерщвлении своей собственной личности».

Один из главных лозунгов парнасцев: «Искусство для искусства»; поэзия имеет статус религии. Парнасцы считали, что искусство — цель, а не средство.

**Творческая деятельность** Деятельность парнасцев стала бурно развиваться во Франции в 1860-е годы. Она протекала как в области теоретического обоснования их взглядов на искусство, так и в области поэтического творчества. Главные художественные события парнасцев начались с работ Катулла Мендеса и Л. де Рикарда (начало 1860-х годов). На их творческих вечерах ведущими фигурами были Леконт де Лиль и Готье. В этих собраниях участие принимали Теодор де Бенвиль, Сюлли-Прюдом, Франсуаза Коппе, Леон Дьеркс, Жан Лахор.

К началу 70-х гг. XIX в. теории парнасцев проникли в Англию. Большую роль в этом сыграла книга *де Бенвиля* (1823—1891) «Маленький трактат французской поэзии». Этот французский автор переписывался с английскими парнасцами Остином Добсоном, Свинбурном, Эдмундом Госсом и Эндрю Лэнгом. Они приняли французскую эстетику парнасцев и в частности стали сторонниками

художественного освоения старинных французских жанров баллады, рондо, вилланеля. Но одна из главных идей эстетики французских парнасцев — искусство ради искусства — у английских парнасцев не стала значимой, не привилась на английской почве.

## Прерафаэлитизм

*Современность несовершенна,  
жизнь далека от идеала,  
золотой век рыцарства в прошлом*

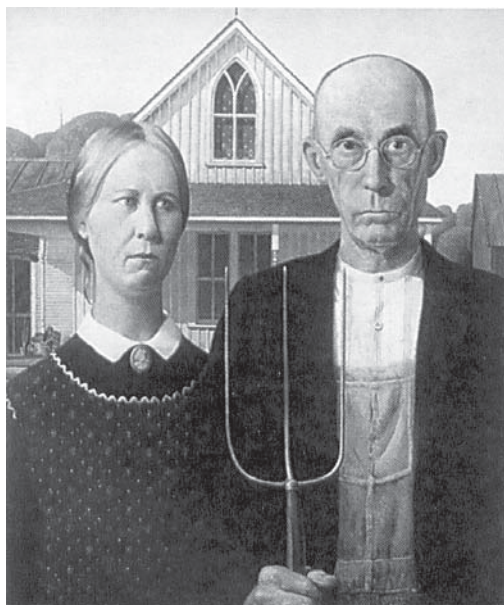
Что такое прерафаэлитизм Прерафаэлиты — предшественники символистов, нередко отождествляемые с ними. На выставке «Символизм в Европе» (1975—1976) за дату возникновения символизма принят 1848 год — год основания Братства прерафаэлитов в Англии. Однако символизм и прерафаэлитизм — два близких, родственных друг другу, но разных художественных направления.

Главные участники Братства прерафаэлитов — Уильям Холман Хант, Джон Эверетт Миллес, Данте Габриэль Россетти, а также Уильям Майкл Россетти (брат Данте Габриэля Россетти), Джеймс Коллинсон, Фредерик Джордж Стивенс и скульптор Томас Вулнер — всего семь человек. Они все были молодыми людьми, самому старшему из них, Ханту, исполнился всего двадцать один год. Во главе братства стояли художники, студенты Королевской Академии — Джон Эверетт Миллес, Уильям Холман Хант и Данте Габриэль Россетти. Впоследствии у братства появилось много последователей и тех, на кого их идеи оказали сильное влияние.

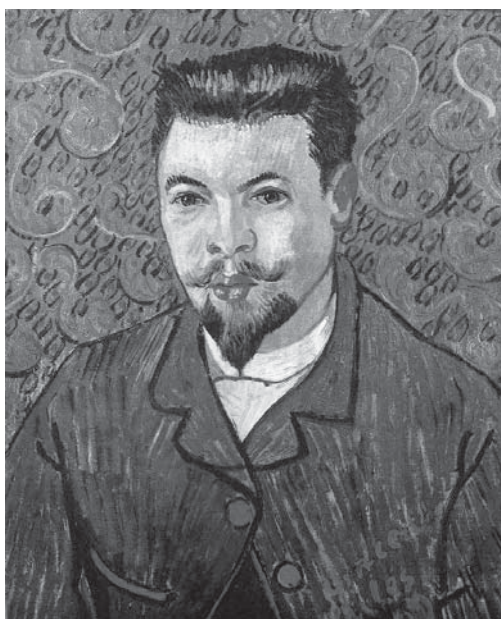
Художественная концепция Прерафаэлиты в своем творчестве выдвинули и утверждали художественную концепцию: *современная жизнь несовершенна и далека от идеала, высшие жизненные ценности человечества остались позади — в Средневековье, в эпохе рыцарства.*

Эти идеи и ценностные ориентации оказались близки нарождающемуся символизму и повлияли на его становление.

Предшественники и традиции Истоки своего искусства прерафаэлиты видели в живописи раннего Возрождения и кватроченто. Самым своим названием (самоназванием) прерафаэлиты выражали свою преданность традициям старых итальянских мастеров. Члены братства избрали это неуклюжее название, пожертвовав красотой слова ради его смысла: они стремились обозначить и утвердить знание Рафаэля и прерафаэлевских традиций.



Г. В у д.  
Американская готика.  
1930



В а н Г о г.  
Портрет доктора Рея.  
1889



Д.Г. Россетти.  
Монна Ванна. 1866



Д.Г. Россетти. Возлюбленная (Невеста). 1865—1866





Дж. Э. Миллс. Неверный пастух. 1851



У.Х. Хант. Козел отпущения. 1854—1855

Опирались они также на готику и творчество назарейцев (течение романтизма начала XIX в., которое развивали немецкие и австрийские художники, члены Союза святого Луки, стремившиеся воскресить средневековое религиозное искусство). Назарейцы (название происходит от города Назарета, связанного с жизнью Христа) первыми выступили против засилья академизма в европейской живописи и тем самым подготовили эстетические позиции прерафаэлитов.

На Россетти сильное влияние оказали Шекспир, Гете, романтическая (Байрон, Вальтер Скотт) и готическая литература. В 1847 г. он познакомился с творчеством Уильяма Блейка и с его полемикой против сэра Дж. Рейнольдса и защищаемого им академизма в искусстве. Под влиянием этой полемики Россетти выступил против викторианского искусства. (На эти истоки творчества прерафаэлитов обращает внимание Encyclopedia Britannica). Другие искусствоведческие источники подчеркивают воздействие, оказанное на юного Россетти живописцем Фордом Медоксом Брауном. В 1844 г. он продемонстрировал новый взгляд на творчество, выставив картину «Вильгельм Завоеватель» с традиционными классическими приемами и романтическим сюжетом. Браун считал, что искусство погибает из-за отсутствия новых форм. Спасти его могут только единение индивидуального и национального начал.

Образцом умения наблюдать за природой, по мнению главного теоретика прерафаэлитизма Джона Рёскина, был художник Уильям Тёрнер, к искусству которого прерафаэлитам надо бы присматриваться.

У.Моррис настаивал на необходимости тщательно изучать древнее искусство, учиться у него, не подражать ему, не повторять его и либо вообще не иметь искусства, либо создавать искусство собственное, современное (*Моррис У. Малые искусства // Моррис У. Искусство и жизнь. С. 257*).

Рубенс был предметом ненависти прерафаэлитов. Против каждого из упоминаний об этом художнике в искусствоведческой литературе Россетти писал: «Плюнуть здесь!». Образцом художественности прерафаэлиты считали средневековое искусство.

Прерафаэлизм был связан с традициями европейского романтизма, терявшего в это время свои позиции в европейском искусстве. Определенное влияние на прерафаэлитов оказали немецкие назарейцы, объединившиеся в 1809 г. в Вене в «Союз святого Луки»; это Иоганн Фридрих Овербек, Юлиус Шпорр фон Карольсфельд, Франц Пфорт и Вильгельм Шадов. Позже они покинули Вену и стали жить и работать в Риме, где эти художники образовали нечто

вроде монастырской общины, ориентировавшейся на средневековую живопись. Религиозный настрой этой общины также повлиял на устав «Братства прерафаэлитов».

Непременные условия членства в Братстве сформулировал Майкл Россетти:

- 1) иметь гениальные идеи и выражать их;
- 2) внимательно изучать природу, чтобы затем уметь изображать ее;
- 3) любить все то, что ясно, точно, серьезно и глубоко прочувствовано в предшествующем искусстве, и отрицать все условное, самодовольное, напыщенное и рутинное;
- 4) и самое главное: создавать только хорошие картины и статуи.

Прерафаэлитизм возник в особых исторических условиях, основные черты которых по-своему видели члены этого Братства. Так, Уильям Моррис писал: «Суетность современной цивилизации и деспотическая система труда, необходимая для полного развития конкурентной торговли, отняли у людей в целом — благородных и простых — глаза, умеющие различать, руки, способные творить то народное искусство, которое некогда было для мира главным его утешением и радостью»<sup>1</sup>.

Прерафаэлиты начали свою деятельность с борьбы за вкусы публики и ее симпатии. Они эту борьбу выиграли. Первым в 1852 г. достиг успеха Джон Миллес: его картины «Офелия» и «Гугенот» были восторженно приняты на выставке в Лондоне и вскоре (1853) он стал членом Королевской академии. В 1856 г. была благожелательно встречена картина Россетти «Видения Данте». Этот год стал датой триумфа и датой распада Братства прерафаэлитов. Каждый из членов братства продолжает собственный путь в творчестве.

**Особенности** В британской культурологии в середине XIX в. сложилась антропологическая школа, объяснявшая сходство фольклора разных народов единой человеческой природой. Поздние прерафаэлиты также исходили из общности человеческой культуры. Темой их произведений стали легенды и события, хранимые в памяти культуры; объект интереса — отшлифованные культурой сюжеты, особенно библейские притчи, эпизоды, взятые из мифологии, из истории.

Идеалом для прерафаэлитов стало прошлое, представлявшееся им безоблачным царством подлинно одухотворенной жизни. Нет нужды приукрашивать и без того прекрасную жизнь людей доброго старого времени — ее следует достоверно показывать. Попытка уй-

---

<sup>1</sup> Моррис У. Будущее архитектуры // Моррис У. Искусство и жизнь. С. 385.



ти в прошлое есть бегство от настоящего. Это стремление вызвано и приверженностью викторианской морали, и уже просматривающим уродством надвигающегося индустриального общества.

Прерафаэлиты подражали, по их мнению, нравственно чистым средневековым и возрожденческим чувствам. За образцы молодые художники брали живопись художников раннего Возрождения — Сандро Боттичелли, Фра Анджелико, Филиппо Липпи, Джотто, Мазаччо и поэзию Данте. Картины прерафаэлитов были ярко красочны и полны сложной символики.

Чтобы освоить традиции великих художников, прерафаэлиты писали этюды с натуры, увеличивали размеры полотен, стремясь уместить человеческие фигуры и предметы в натуральную величину. Это было также и шагом к искомой ими правде изображения действительности.

Прерафаэлиты использовали белый грунт вместо привычного коричневого. Они выражали свое отношение к изображаемым персонажам и не допускали никакой неопределенности: зло в их работах всегда выглядит как зло.

Прерафаэлиты тщательно прорабатывали детали, даже мельчайшие, независимо от плана. Детали были всегда смыслонагружены. Так, в картине «Пир Изабеллы» изображена спокойная ситуация, но весь последующий неминуемый ужас передан через маленькую деталь (случайно опрокинутая солонка).

Прерафаэлитам еще не была свойственна ирония, которая впоследствии стала чертой модерна. Их искусство было наивно и не стеснялось этой наивности.

Искусству прерафаэлитов присущи чувственность, строгость стиля, мистические аллюзии, эстетизм, дендизм, снобизм, утонченный гедонизм.

Прерафаэлитизм продолжал традиции готического искусства, усваивая его особенности: 1) любовь к природе, 2) близость к эпической культуре, своими истоками восходящей к Гомеру, 3) утонченная и красочная декоративность, 4) романтическое начало. Следование этим традициям и воплощение их в своих художественных образах прерафаэлиты сочетали с приверженностью основным принципам натурализма («правдивое изображение»).

**Теоретические идеи** Теоретические основы творчества прерафаэлитов заложил английский писатель и теоретик искусства *Джон Рёскин* (1819—1900) — автор трудов по проблемам теории культуры («Сезам и Лилии», 1865; «Королева эфира», 1869).

Рёскин призывал к возрождению средневекового цехового ремесла и проповедовал преклонение перед средневековой художест-

венной культурой. Для Рёскина искусство — выражение национального духа, средоточие религии и морали. Идеи Рёскина стали эстетической программой прерафаэлитов, идеал которых был обращен к прошлому. Прерафаэлиты развивались в поле натуралистического тяготения к точному, не приукрашенному, натуралистическому взгляду на мир: «Наконец перед нами что-то понятное. Вот настоящее стадо овец; вот вещи, которые мы видели и видим каждый день, они поразительно похожи. Возможно, тут есть кое-какие недостатки, но в конце концов общий смысл всего этого нам понятнее. Это сделано для нас, для публики, а не только для художников, приверженных к тем или иным традициям».

Рёскин определил условия художественной ценности произведения: 1) возвышенность сюжета, 2) акцент на светлых сторонах изображаемого, 3) правдивость и духовность, 4) уважение к национальным традициям, 5) насыщенность символами.

Категории безобразного и низменного остаются за пределами эстетики прерафаэлитов, что вполне соответствовало их представлениям о роли искусства. Рёскин полагал, что задача художника — реализовать свой замысел через правдивое воспроизведение гармоничного единства естественной природы и человека.

Молодые художники начали свою деятельность с вызова устоявшимся традициям: они опубликовали манифест, где провозгласили свое стремление к максимально возможной правдивости и возвели в идеал манеру великих итальянцев, творивших еще до Рафаэля. Лозунгом прерафаэлитов стало «Смерть мазне!» («Death to Slosh!»). Они призывали художников видеть мир четким и ясным взглядом и проповедовали восторженное отношение к жизни, в которой не должно быть места ничему уродливому и злему.

У. Моррис, формулируя эстетические принципы прерафаэлитизма, подчеркивал, что простота жизни, рождающая простоту вкуса, то есть любовь к приятному и возвышенному, более всего другого необходима для возникновения нового и благородного искусства, к которому мы стремимся. Простота должна быть всюду — и во дворце, и в хижине (*Моррис У. Малые искусства // Искусство и жизнь. С. 266*).

Моррис считает, что наставницами нашими должны быть природа и история. Ни один человек, за исключением редких гениев, ничего не добился бы без тщательного изучения старинного искусства, но даже и гению помешало бы отсутствие знания этого искусства.

С известной долей нормативистского подхода к эстетике, наставляя своих собратьев прерафаэлитов, Моррис писал:

Старайтесь избегать неясности. Пусть лучше вас поймут на том, что вы ошиблись, выбирая себе какую-то цель. Это лучше, чем из-

ворачиваться и размазывать, давая повод к упрекам, что, мол, людям непонятен ваш замысел. Твердо держитесь выразительных форм искусства. Не думайте чересчур много о стиле, но настройтесь создать то, что считаете красивым, выражайте свое понимание красоты со всей тщательностью, на какую способны, но — повторяю — выполняйте свою работу четко и без всякой туманности. Всегда продумывайте свой замысел заранее, до того как начнете наносить его на бумагу. Не начинайте стирать и пачкать, воображая, что уж что-нибудь у вас да получится<sup>1</sup>.

Манифест прерафаэлитов был опубликован в издании братства «The Germ» (Росток) (выпуски 1—4). Манифест провозглашает основные принципы творчества прерафаэлитов: 1) писать непосредственно с натуры; 2) произведение должно быть максимально правдивым; 3) творчество художника должно согласовываться с наиболее близкими к его идеалам шедеврами классического искусства прошлого.

Сторонник и поклонник прерафаэлитов Уолтер Патер в своих искусствоведческих сочинениях утверждал, что задача художника не столько изображение натуры, сколько передача настроений и чувств. Эти высказывания — еще одно свидетельство близости прерафаэлитизма импрессионизму и символизму. Уолтер Патер способствовал распространению антиакадемических идей и вкусов в художественной среде и обществе.

В формировании художественного репертуара живописи прерафаэлитов большую роль играет натура.

**Место в художественном процессе** До появления Братства прерафаэлитов развитие британской живописи определялось Королевской академией, культивировавшей подражание старым мастерам. Считалось, что тщательное соблюдение их правил и приемов — единственный путь художника к успеху. Из-за этих установок в Англии в первой половине XIX в. не было национальной живописной школы. Французский искусствовед Роберт Сизеран писал: «До 1848 года в Англии пишут так, как пишут повсюду: Рейнольдс и Гейнсборо демонстрировали живопись XVIII века в Англии, а не в XVIII веке — английскую живопись. Английский характер их картин придает только их модели, их леди и мисс» (*Сизеран Р. Современная английская живопись. СПб., 1908. С. 13*). Тогда на картинах английских живописцев большинство человеческих фигур напоминало банальные манекены, лишённые индивидуальных черт,

---

<sup>1</sup> Моррис У. Искусство и красота земли // Моррис У. Искусство и жизнь. С. 141.

они изображались на фоне, измышленном в мастерской. Сизеран замечал, что работы были приправлены превосходным академическим соусом и полны неясных воспоминаний о прекрасных днях Рейнольдса и Гейнсборо.

Классическая школа вызывала упреки в сумрачности, но она полно воплощала собой образ викторианской эпохи. Бунт прерафаэлитов был частью общего протеста против академизма в литературе и в искусстве.

После натурализма в предмодернистском искусстве повышается субъективное начало. Это объясняется бурным развитием фотографии, создававшей впечатление объективного изображения мира.

Прерафаэлиты стали предтечами символизма, а некоторые их творческие поиски (например, картина Уильяма Холмена Ханта «Пробудившийся стыд») предвещают модерн как художественное направление.

Прерафаэлиты близки натурализму. Они декларировали: «Перед нами природа, следует только подражать природе, и тогда вы произведете на свет нечто такое, что наверняка привлечет к себе внимание людей». И еще: «Мы намерены порвать с убогой и одряхлевшей традицией, которая столь долго над нами властвовала. Мы намерены предложить вашему вниманию картины, которые верны природе».

Прерафаэлитизм — мост между натурализмом и символизмом.

**Произведения** Каждая культура создает свои легенды о прошлом и в этом мифологизированном прошлом черпает для себя образы и мотивы. Прерафаэлиты стремятся передать легенды, мифы, библейские притчи, тщательно выписывая подробности. Зритель не должен был получить повод усомниться в подлинности изображения мифологического героя Орфея или в портретном сходстве с оригиналом изображения Христа.

В картине *Уильяма Холмена Ханта* (1827—1910). «Неверный пастух» перед зрителем разворачивается проработанная в мельчайших деталях пасторальная сценка, переданная с изящной фривольностью, эмоциональной сдержанностью и целомудрием. Молодой пастух, пасущий овец, оказывается неверен вдвойне. Он неверен своей отсутствующей возлюбленной — заигрывает с пастушкой, держащей на руках ягненка и кормящей его яблоками. И одновременно неверен своей работе, потому что, увлеченный пастушкой, не обращает внимания на доверенных ему овец. С характерным для прерафаэлитов старанием проработаны выразительные детали-символы: так, на поясе пастуха висит бочонок пива, символизир-

рующий вакхический гедонизм, жажду простых и сладостных утех. В отличие от художественной концепции классицизма, утверждающей превосходство долга над чувством, в этом прерафаэлитском холсте чувства побеждают долг. Пастушка тоже забыла о своей работе и увлечена началом любовной игры.

В картине Уильяма Холмена Ханта «Госпожа Шалотта» затрагиваются проблемы, связанные с борьбой за женскую эмансипацию, и воспроизводятся еще смутные феминистские идеи. Сюжет картины отражает легендарную ситуацию: госпожа Шалотта обречена видеть мир только в зеркальном отражении. Она восстает против такой суженной возможности общаться с миром и вопреки запрету смотрит в окно на рыцаря Ланселота. Наказанием ее стала смерть.

*Данте Габриэль Россетти* (1828—1882) был и художником и поэтом. В живописи он стремился использовать краски не для адекватного изображения натуры, а для передачи настроений и чувств.

Художественная культура итальянского Возрождения трактовала Мадонну как святую. Прерафаэлиты трактуют Мадонну как обычную девушку. На картине Россетти «Благовещение» изображена молодая девушка, которой ангел сообщает благую весть о предстоящем рождении Сына Божьего и о ее высокой миссии в этом деле. Будущая богоматерь смущена, растеряна и испугана принесенной ей вестью. Прерафаэлиты в гуманистическом духе трактовали евангельское предание.

Картина Россетти «Возлюбленная» навеяна библейским сюжетом и является своеобразной иллюстрацией к Песне Песней царя Соломона. Зритель, глядя на группу красивых девушек, окруживших трогательно-прекрасную, чистую и светлую невесту, как бы слышит библейские слова: «Возлюбленный мой принадлежит мне, а я ему».

Антивикторианство Россетти было яростным и пылким. Он отрицал искусство для искусства, считая, что цель искусства в том, чтобы раскрыть драматическое состояние души человека. Для живописной манеры Россетти характерны полупрозрачные, легкие тона, туманная, неопределенная, словно из сна, атмосфера. Но, как и у всех прерафаэлитов, в его работах было много символики, намеков, поэтических мотивов, значимых деталей. Например, в картине «Лукреция Борджиа» при помощи деталей, словно случайно запечатленных, он рассказывает историю, полную драматизма. Так, посуда и бокалы на столе за спиной героини говорят зрителю о том, что здесь недавно был пир, а отражение в зеркале показывает его участников: отца Лукреции, папу Александра IV, который поддерживает под локоть ее только что отравленного мужа. Все эти подробности, изображенные на заднем плане, объясняют зрителю, что значит умывание рук стоящей на переднем плане Лукреции. Изо-

бражение этого происшествия не имеет назидательного подтекста. Автор раскрывает перед зрителем вызывающую недоумение нелепую, жестокую, бессмысленную, с точки зрения нравственного человека, историю.

В поэзии Данте Россетти, как и в его живописи, проявляется прерафаэлитский стиль.

Вся глубина вечерних вод  
Была в ее глазах...  
Волна распущенных волос  
Желта, как рожь, была...  
Три лилии в ее руке,  
Семь звезд на волосах...

(Пер. М. Фромана)

Этот поэтический отрывок полон символических деталей, характерных для творчества прерафаэлитов. Стихи Россетти изысканны и романтичны.

Критика обвинила Россетти в склонности к навязчиво-чувственным мотивам. Эти упрёки закончились трагически: вскоре после критики в журнале «Контемпорери ревью» (1871) с Россетти случился приступ шизофрении.

Творчество брата Данте Россетти *Уильяма Россетти* (1834—1896) было многогранно, он был художником, архитектором, писателем, теоретиком искусства. Его критические выступления в 1860-е годы содержали идеи, близкие взглядам других прерафаэлитов, бунтовавших против академизма в литературе и искусстве.

Картина *Джона Эверетта Миллеса* (1829—1882) «Верь мне» свидетельствует об интересе прерафаэлитов к проблемам морали. На этом полотне Миллес запечатлевает характерную жизненную сцену: девушка получила интимное письмо и прячет его за спиной, в то время как отец требует показать ему это послание. Дочь сопротивляется бесцеремонному вмешательству отца в ее жизнь.

В картине Миллеса «Рыцарь Айсамбрес на переправе: Греза былого» изображен суровый рыцарь Айсамбрес, который подобрел и смягчил свой характер благодаря общению с детьми.

Творчеству прерафаэлитов присуща известная назидательность. Так, в картине *Эдуарда Берн-Джонса* (1833—1898) «Король Кофетуа и девушка-нищенка» звучит морализаторский мотив превосходства благородства и духовного богатства над богатствами материальными. Берн-Джонс воплотил в своем творчестве эстетические установки Братства. Он стал главной фигурой в английской живописи второй половины XIX в.

*Уильям Моррис* (1834—1896) не входил в Братство прерафаэлитов, но своим творчеством и эстетическими взглядами примыкал к

ним. Для Морриса искусство — средство преобразования общества. Он мечтал о возрождении «художественного творчества народа и для народа» и выступал против нашествия «штампованного искусства», предлагая восстановить средневековое художественное ремесло, и одним из первых заговорил об эстетизации повседневного предметного окружения. В его деятельности ярко проявилось характерное для прерафаэлитов стремление к синтезу искусств.

Стиль, отображающий средневековые и национальные традиции, Моррис воплотил в своем творчестве в области архитектуры, орнамента, прикладного искусства.

**Прерафаэлитизм в литературе и искусстве** Главным и определяющим видом искусства у прерафаэлитов была живопись. Однако в поле их творческих интересов находилась и литература (выше уже говорилось о поэтическом творчестве Данте Россетти). В литературе прерафаэлитам был близок Эдгар По, страшные истории которого родственны готической литературе и всегда содержат четкие представления о плохом и хорошем. В их произведениях добро, справедливость всегда побеждают и торжествуют («Сердце-обличитель», «Маска Красной смерти»).

В английской литературе влияние прерафаэлитов заметно в романах Уильяма Уилки Коллинза. Его сюжеты полны мистических, символических событий.

Прерафаэлиты создавали иллюстрации к литературным произведениям. Они помогли европейцам познакомиться с творчеством американцев Эдгара По и Уолта Уитмена. Россетти много переводил Вийона и итальянских поэтов.

Само возникновение творчества прерафаэлитов теоретик этого течения Рёскин связывал с взаимодействием живописи и литературы. Он считал, что английский писатель Вальтер Скотт в своих произведениях на основе романтического материала развивал принципы реалистического искусства. Этот же подход Рёскин видел в творчестве прерафаэлитов.

Творческое внимание прерафаэлиты уделяли и декоративному искусству.

Стиль и художественные принципы живописи прерафаэлитов повлияли на представителей романтизма в музыке — Шумана и Шопена.

Декоративность — часть архитектуры. Архитектура может процветать только как произвольное выражение радости и стремлений всего народа. И декоративность способствует этому (Моррис У. Будущее архитектуры // Моррис У. Искусство и жизнь. С. 387—401).

В архитектуре, по мнению прерафаэлитов, органический стиль не возникает из эклектического, он может быть рожден только органическим. «Поэтому наша архитектура должна в будущем стать по своему стилю готической» (Моррис У. Готическая архитектура // Моррис У. Искусство и жизнь. С. 334).

Восприятие современниками и художественной критикой На первых порах многие критики и зрители (в том числе Чарлз Диккенс) отнеслись к художникам-прерафаэлитам враждебно за невнимание к академическим идеалам красоты и недостаточно почтительное отношение к религии.

Академическая критика середины XIX века неприязненно восприняла живопись прерафаэлитов. Так, картину Джона Эверетта Миллеса «Христос в родительском доме», выставленную в Королевской академии, критик журнала «Таймс» резко осудил. Критикам не понравилась скрупулезная детальность и изображение отца Иисуса как ремесленника. Критично оценивая это произведение, Чарлз Диккенс охарактеризовал Иисуса в изображении Миллеса как «неприятного, кривошеего, опухшего рыжего мальчишку в ночной рубашке».

Зрители находились под влиянием академической критики и говорили: «Все изображенное на этих картинах чудовищно. Тут нет ничего естественного». «Картины прерафаэлитов не похожи на живопись».

Нападки критики на прерафаэлитов парировал Джон Рёскин в ряде статей в газете «Таймс». Сами художники издавали журнал «Джерм» (вышло четыре номера), в котором теоретически обосновывали принципы своего творчества. Рёскин в поддержку прерафаэлитов написал книгу «Прерафаэлитизм» (Pre-Raphaelitism, 1851). В своих статьях он был столь убедителен, что скоро мнение общества о прерафаэлитах изменилось и они приобрели многочисленных поклонников, прежде всего в среде растущего английского среднего класса.

На Всемирной выставке 1855 г. в Париже картины прерафаэлитов уже пользуются успехом.

Однако художественные произведения прерафаэлитов, несмотря на заступничество Рёскина и успехи на выставках, продолжали подвергаться критическим нападкам. Так, журнал «Контемпорери ревью» (Современное обозрение, 1871) опубликовал остро критическую статью о стихах Россетти, в которой говорилось о «плотской разновидности поэзии, которая никогда не бывает духовной, никогда нежной, но всегда самодовольной и эстетской... ошеломляющее



преобладание чувственности и болезненной животности»<sup>1</sup>. Этот несправедливо резкий отзыв критики шокировал Россети и даже спровоцировал у него психическое заболевание.

**Представление о будущем** Прерафаэлиты не очень оптимистично смотрели в будущее. Они видели его вариативные, альтернативные возможности. У. Моррис писал:

Я не удивлюсь, если люди, полагая, что это зло отныне и навсегда необходимо для развития цивилизации, попытаются сделать самое легкое из всего, закрыв глаза на все, что можно, и восхваляя гальванизированное искусство наших дней. Что касается меня, то я верю, что это зло — вовсе не неотъемлемое условие цивилизации. Оно лишь сопровождает ее на какой-то стадии, которая обновится и перейдет в другую, подобно всем предшествующим стадиям. Вместе с тем я уверен, что уничтожение искусства, то есть радости жизни, — существенная черта нынешнего состояния общества. Когда это состояние кончится, врожденная любовь человека к красоте, желание выразить ее больше не будут подавляться и искусство станет свободным. В то же время я не только допускаю, но заявляю во всеуслышание — и считаю исключительно важным сделать это, — что пока существует система конкуренции в производстве и распределении жизненных средств, будет идти своим чередом и упадок искусств, и если этой системе суждено жить вечно, то искусство, несомненно, обречено на смерть. Иными словами, умрет и сама цивилизация<sup>2</sup>.

Моррис выражает и представление о будущем как о цивилизации, все более и более обеспеченной машинами и строящей жизнь человека с их помощью.

Для начала нам нужно будет их очень много, но и то их окажется недостаточно. Некоторые должны будут выжимать из себя последние силы, трудясь над изобретением новых машин, пока, наконец, машины не будут производить почти все, что нужно людям. Я не понимаю, почему бы этому ни случиться. Я сам верю в безграничные способности машин. Я верю, что машины могут делать все, кроме произведений искусства<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Швинглхурст Э. Прерафаэлиты. М.: СПИКА. 1995. С. 33.

<sup>2</sup> Моррис У. Искусство под игом плутократии // Моррис У. Искусство и жизнь. С. 176—177.

<sup>3</sup> Моррис У. Искусство и красота земли // Моррис У. Искусство и жизнь. С. 138—139.

Художественные итоги Искусствовед Перси Бэт в 1900 г., в пору торжества модерна, пишет о Братстве прерафаэлитов:

Этот дружеский союз положил начало и вызвал самое сильное движение в современном искусстве в Англии, внесшее в него волну живительной свежести, молодости и восторженности. И эта волна... захватила такое огромное пространство, что теперь никто не может определить того пункта, где бы в искусстве начиналось и заканчивалось влияние прерафаэлитов<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что братство просуществовало менее 10 лет (1848—1856), влияние, которое оно оказало на развитие искусства, проявлялось и после Первой мировой войны. Прерафаэлиты повлияли и на формирование модерна. Это художественное направление продолжило их творческие искания. Они обогатили искусство новыми и забытыми старыми темами: античными и средневековыми мотивами.

Прерафаэлиты — представители локального художественного направления, но они подготовили почву для возникновения и развития символизма. В частности, прерафаэлитизм оказал влияние на французское искусство и сыграл решающую роль в рождении французского символизма. В произведениях прерафаэлитов часто создавались детали-символы. Так, Россетти в картине «Дама Печали», изображая жену своего друга художника Морриса Джейн Моррис, дает множество символических деталей и общается со своим зрителем на языке символов: на свитке, лежащем перед Джейн, надпись на итальянском языке: «Цвет любви и обличие скорби» и эта надпись рифмуется с обликом портретируемой женщины.

В другой картине Россетти «Грезы», также представляющей собою портрет Джейн Моррис, столь же существен язык символов: духовные интересы и интеллектуализм женщины символизирует раскрытая книга, лежащая на ее коленях; за ее спиной платан с начинающими распускаться цветами — символ и времени года, и юного возраста женщины; цветок жимолости в левой руке Джейн — символ безответной любви художника.

## Эклектизм

### *Демократизм, равенство, доходность*

Что такое эклектизм Эклектизм — от греч. *eklego*, *eklektikos* — выбираю, выбирающий. Впервые термин применил к архитектуре

---

<sup>1</sup> Бэт П. Живопись Прерафаэлитов за все время их существования. СПб., 1900. С. 9.

русский литератор Н.В. Кукольник в «Художественной газете» в 1837 г. Термин не имел современного отрицательного оттенка (европейские и американские искусствоведы вместо термина «эklekтизм» иногда используют неточные термины «романтизм», «историзм») и обозначал художественное направление, основывающееся на подражании предшественникам независимо от их национальной принадлежности и исторической удаленности. Заимствование стало основным типом художественного взаимодействия эklekтизма, в произведениях которого соединяются в новую целостность стили различных эпох и различных народов и соблюдается равновесие прекрасного и полезного. Эklekтизм — создание художественных произведений из элементов стилистически различных произведений разных периодов, народов и стран. Эти заимствования имеют иногда один, а иногда два или несколько источников. В последнем случае могли сочетаться стилистически, географически и исторически далекие начала, обретавшие в художественном произведении эklekтизма некое новое художественное единство и новую стилистическую целостность. Эklekтизм предполагает свободу выбора форм, пластических идей и мотивов декора, черпаемых в стилевых системах прошлого, начиная от романского стиля и готики и кончая рококо и классицизмом. Эklekтизм — соединение разнородных художественных элементов.

**Художественная концепция.** Философско-эстетические и исторические основы Эklekтизм — художественное направление, несущее художественную концепцию: демократизм, равенство, доходность.

В европейской истории эklekтизм — одно из художественных следствий Французской буржуазной революции, которая завершила европейскую историю, начавшуюся в античности. Эта история не создала общества свободы, равенства и братства, общества гармонии и справедливости. Идеал художественной культуры, восходящей к античности, померк. Начались поиски в разных направлениях, это и вызвало к жизни эklekтику. В российской истории эklekтизм — постдекабристское явление (возникшее после восстания декабристов).

**Предшественники и традиции** Принципы эklekтизма были применены в позднем искусстве Древнего Рима, где при строительстве зданий и сооружений свободно комбинировались формы, заимствованные из архитектуры Греции, Египта, Передней Азии.

Из западноевропейских образцов эklekтизм особенно охотно использовал произведения Ренессанса и барокко.

Особенности Эклектизму присущи следующие особенности.

**Теоретические идеи** Главная теоретическая идея эклектизма: значимость всех художественных достижений прошлого независимо от времени и места их создания и возможность подражания этим шедеврам. Для современного зодчества необходимо соединение любых необходимых для создания новой художественной целостности элементов, взятых из любого искусства прошлого. Новое произведение возникает путем использования (подражание, заимствование, цитация) всего значимого и даже полузабытого из искусства прошлого, понадобившегося для творческого акта художника. Отмечая активное обращение эклектизма к искусству прошлого и подчеркивая конструктивную роль этого обращения, архитектор Л. Даль писал: «В погоне за оригинальностью наше современное искусство жадно хватается за всякий мотив для орнаментации, который отыскивается в старине или в народе, и создает из этого исподволь свой стиль» (Даль. 1876. С. 77).

**Особенности метода** Главные принципы эклектизма суть соединение несоединимого, стилистический плюрализм, подражание. Подражательность архитектуры нового времени отмечают многие исследователи (например, *А.К. Красовский*).

Основой метода эклектизма стало выявление характерного единичного путем анализа и последующий синтез. Метод эклектизма предвосхищает способ художественного мышления в модерне, цель которого — синтезирование художественных достижений прошлого.

(1) Поиски красоты в богатых украшениях (неукрашенное значит некрасивое), деловая роскошь, переизбыток украшений (декоративные детали покрывают всю поверхность фасада). Эклектизм сохранил обычное для архитектуры нового времени сочетание полезного и прекрасного. Однако в отличие от иерархической структуры классических стилей (ренессанса, классицизма, барокко), подчиняющих полезное прекрасному, эклектика устанавливает равновесие красоты и пользы.

(2) *Равная значимость различных элементов* всех стилевых форм (каждая по-своему хороша, все формы допустимы; утрачивается иерархия приемов, средств и форм в здании или литературном произведении).

(3) *Утрата различия между массовым и уникальным* сооружением в городском ансамбле или произведением литературы и другими произведениями литературного процесса.

(4) *Отсутствие единства*: фасад отрывается от тела здания, деталь — от целого, «стиль» фасада — от «стиля» интерьера, «стили» различных пространств интерьера — друг от друга.

(5) *Необязательность симметрично-осевой композиции* (отход от правила нечетного числа окон на фасаде), однородность фасада.

(6) *Принцип non-finito* (незаконченность произведения, открытость композиции: над любым доходным домом середины XIX века можно надстроить один-два этажа, можно продолжить здание в длину на целый квартал — это не нарушит композиции фасада). Принцип non-finito вошел в литературные, театральные, кинематографические произведения.

(7) *Усиление ассоциативности мышления* автора (художника, писателя, архитектора) и зрителя.

(8) *Освобождение от античной традиции и опора на культуры разных эпох и разных народов*; тяга к экзотике: китайские, египетские, помпейские мотивы в архитектуре Европы (см.: *Згура*. 1929); тяга к истории, ее разным эпохам и разным регионам мира; понимание необратимости времени и ценности каждого этапа истории.

(9) *Многостилье* (отклонение от «нормы» в разные стороны) как результат исчерпанности старой ордерной системы; объединение разных стилей в новое, лишенное целостности стилистическое образование.

(10) *Приоритет декора*: роль носителя смысла архитектурной формы выполняет декор — стиль здания. Семантика здания определяется ассоциативными связями между его назначением и его стилем. Стиль говорит от имени функции. Он выражает в облике здания его назначение.

(11) *Нерегламентированность личности* (в отличие от классицизма), субъективизм, свободное проявление личностной стихии;

(12) *Демократизм*: тенденция к созданию универсального, внесословного типа городского жилья. «Демократизация жизни, бытового уклада обусловила нивелировку внешнего вида уникальных и рядовых сооружений XIX в.» (*Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. 1982. С. 37). «Архитектура XIX в. имеет тенденцию даже заурядную казарму трактовать как дворец» (*Никольский*. 1923. С. 228). В литературе стремление к демократизму проявляется в попытках сгладить противостояние массового и элитарного в художественном процессе.

**Течения эклектизма** В архитектуре и декоративном искусстве середины и второй половины XIX в. эклектика стала сложным, много-составным стилем в оформлении построек нового типа — крупных административных и зрелищных зданий, доходных домов, промыш-

ленных и транспортных сооружений. Художественные принципы эклектизма воплощали в своем творчестве Шарль Гарнье во Франции, Готфрид Земпер в Германии, Чарлз Бэри в Англии. Эклектизм использует для подражания мотивы готики, ренессанса и барокко. Эти мотивы образуют сетку декора на фасадах. Свобода выбора и размещения мотивов в эклектической архитектуре подготовила свободное изобретение мотивов в последующие периоды. Эклектизм проник и в салонное искусство этой эпохи.

В эклектизме много течений, некоторые из которых основываются на подражании нескольким, а другие лишь одному художественному стилю искусства прошлого (неовизантизм, неоготика, неobarокко, неоклассицизм, неоренессанс).

Течения варьируют основные особенности данного направления.

Внутри эклектизма как художественного направления возникают течения: русское, русско-византийское, китайское, египетское, готическое, мавританское, голландское, итальянское, романское, готическое, ренессансное.

Каждое из них течений акцентирует внимание на соответствующей его названию традиции и национальной стилистической школе и опирается на них, хотя на выбранной основе возможны художественно органические включения элементов других стилей, но часто перед зрителем возникает чистый китайский или чистый русский стили.

**Неоклассицизм** (от франц. neo-classicisme) — художественное течение (вторая половина XIX и первая четверть XX в.) внутри эклектизма. Принцип неоклассицизма — подражание искусству античности и классицизма. В 1870—1880 гг. немецкие неоклассики (неоидеалисты) — живописцы Х. Маре, А. Фейербах, скульптор А. Хильдебранд противопоставляли банальности жизни «вечные» эстетические нормы. Дух неоклассицизма в XX в. проявился в творчестве скульптора А. Майоля, архитекторов О. Перре (Франция), П. Беренса (Германия), И. В. Жолтовского, И. А. Фомина, В. А. Шуко, скульптора А. Т. Матвеева (Россия).

Неоклассицизм в архитектуре Великобритании (1910—1920) развивал Э. Лаченс, в архитектуре США (1950—1960) — Э. Стоун, в живописи США (1930-е гг.) — риджионалисты.

**Русско-византийское течение.** Родоначальником русско-византийского течения (1840-е) в русском эклектизме был архитектор *А.М. Горностаев* (1808—1862). Это течение стилистически оформляло официальную идеологию славянофильской народности, соединенной с самодержавием.

Наиболее полно русско-византийское течение в эклектизме представлено в творчестве *К.А. Тона* (1794—1881). Он выпустил альбом (Проекты церквей, сочиненные архитектором Е.И.В. профессором Императорской Академии художеств Константином Тоном. СПб., 1838), в котором предлагаются архитектурные решения церквей, выполненные в русско-византийском стиле. Стасов сформулировал концепцию этого стиля и отметил преимущественную сферу его проявления: «Стиль византийский, сроднившийся с давних пор с элементами нашей народности, образовал церковную нашу архитектуру» (*Стасов В.В.*, 1937, т. 2, С. 191). Символика сопровождает формы русско-византийского течения.

Сооружения Тона — Большой Кремлевский дворец, Оружейная палата Московского Кремля, Московский вокзал в Петербурге и Петербургский вокзал в Москве. Им присущ русско-византийский стиль, монотонность, равномерность и равнозначность мотивов. Русско-византийский стиль был художественным официозом Русской империи. Представителями этого официального течения эклектизма были, кроме К.А. Тона, И.И. Свиязев, А.Т. Жуковский и Н.В. Султанов.

Свиязев подчеркивал художественную плодотворность русско-византийского стиля в отличие от нежизнеспособных китайского или египетского (см. *Свиязев И.* Новый Кремлевский Дворец в Кремле // ОЗ. 1842 г. № 12).

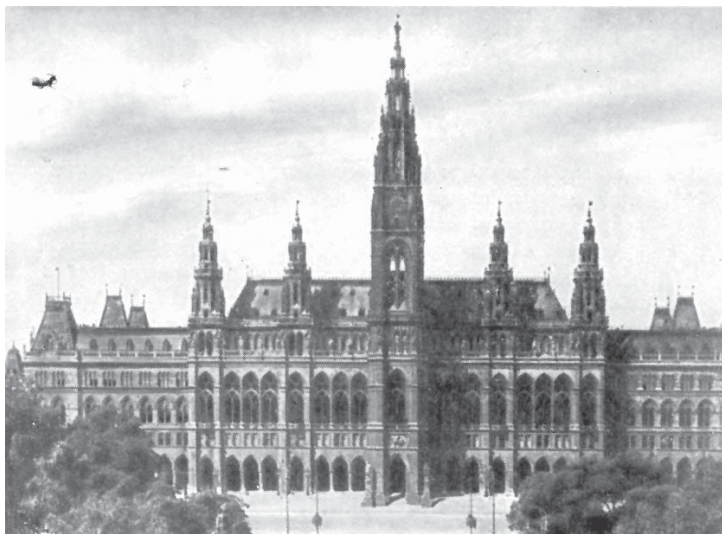
**Византийское течение.** В 1860-х гг. возникает самостоятельное, не связанное с «русским» византийское течение эклектизма. Развитие новых течений в эклектизме этих лет В.В. Стасов объясняет тем, что «знание образовало архитекторов»; поездки в Сирию, Египет, Турцию, на Афон, зарисовки, обмеры, проекты реставрации сделали свое дело.

В русле византийского течения эклектизма создал Вестминстерский собор в Лондоне английский архитектор *Д.Ф. Бентли* (1839—1902). Колокольня собора выше всех церковных зданий Лондона. Внешний облик собора, его силуэт, стиль и впечатляюще грандиозный масштаб — подражание византийским культовым сооружениям. В интерьере собора своды сделаны из неоштукатуренного кирпича. Вестминстерский собор — одно из высших художественных достижений эклектизма. Стиль этого сооружения — подражание декоративной системе и композиционным принципам архитектуры Византийской империи VI—XII вв. Имперский дух Древней Византии был близок колониально-имперским устремлениям Великобритании конца XIX — начала XX вв. Этим и обусловлено обращение английского архитектора Бентли к традиции византийского зодчества.





Домский Собор в Кельне. 1248— сер. XX в.



Ратуша в Вене. 1872—1883



*Русское демократическое течение* проявилось в творчестве архитектора *В.А. Гартмана* (1834—1873), особо полно воплощавшего в жизнь принципы демократического фольклорного русского стиля при проектировании и сооружении типографии Мамонтова (в Леонтьевском переулке), доходных домов Дабо, Дольникова, Малькиеля в Москве.

Русское течение — одна из разновидностей подражательной архитектуры, одно из многих течений эклектики. При создании зданий русского стиля использовались этнографические зарисовки архитектора Л.В. Даля. Коньки, «полотенца», наличники и другие декоративные детали крестьянских изб были подсмотрены и зафиксированы Далем в разных губерниях России. Они становились материалом для проектирования зданий в русском стиле.

Собственно национальные традиции играют решающую роль в рождении и развитии русского течения эклектизма, в связи с этим следует обратить внимание на замечание академика Д.В. Сарабьянова: «Национальный менталитет складывается веками и заявляет о себе совершенно неожиданно — чаще всего вне зависимости от позиции и желания субъекта истории» (*Вопросы искусствознания*. 1996. С. 498).

Русское демократическое течение — самое яркое и плодотворное течение в русской архитектуре 1860—1870-х гг. и самое высокое достижение русского эклектизма как художественного направления. Подобно передвижничеству в живописи русский стиль задает тон в архитектуре. В. Стасов подчеркивал демократизм нового русского стиля, его связь с литературой, музыкой, живописью передвижников.

Созданные в русле русско-византийского или русского течения проекты оставались произведениями искусства, даже если отбросить декор, скульптуру. Эта архитектура, по словам Свиязева, может говорить сама за себя, «без обязательной помощи другого искусства» (т.е. даже не будучи украшена декоративным орнаментом, скульптурой или настенной росписью).

*Неоготика* (от англ. gothic revival) — течение внутри эклектизма как художественного направления XIX в. — ориентировала человека на то, что в земной жизни его не ждет ничего хорошего и уповать следует на жизнь небесную. В английской эстетике этот термин в первой половине XIX в. имел отрицательный оттенок и характеризовал произведения «сугубо средневековые», варварские, лишенные классического порядка. Дж. Рёскин защитил неоготику и в отсутствии строгой архитектоники (строгого эстетического соотношения нагрузки и опоры) неоготических сооружений увидел достоинство. Термин «неоготика» обозначает нечто загадочное, таинственное,

запретное, маняще-желанное. Неоготика — плод абсолютизации романтизма.

Неоготика в архитектуре, прикладном и декоративном искусстве обладала своим стилем, восходящим к средневековой архитектуре соборов (Кёльнский собор).

В викторианскую эпоху углубилось понимание готической пластики и возникла архитектура неоготического стиля. Шедевры готической архитектуры лишались своего сакрального смысла путем внесения в них изменений при реставрации (см. The Hutchinson // Словарь искусств. М.: Внешсигма, 1996).

Научное, археологическое изучение готических памятников (Эжен Эмманюэль Виолле ле Дюк во Франции, Т. Рикмен в Великобритании) способствовало развитию неоготики в архитектуре XIX в. и применению готической каркасной системы в современном домостроительстве. Неоготика положила начало историзму в архитектуре XIX в.

Начиная с 1820-х гг. выделившееся из общего романтического культа Средних веков неоготическое зодчество образует цельное течение эклектизма. В духе неоготики архитектор Карл Фридрих Шинкель создает Вердерский храм в Берлине; архитекторы Чарльз Бэрри и Огастес Пьюджин строят здание парламента в Лондоне.

Неоготика охватывает и сферу литературы, где ее сторонники меланхолично воспевают надгробья, руины старинных церквей и вводят мистически-таинственные мотивы и сцены. Утверждается мода на готическую новеллу и готический роман, продолжающие романтические настроения в обществе. Одна из линий преемственности тянется к неоготике от героя байроновского типа.

Среди значительных архитектурных сооружений неоготики — гостиница св. Панкратия в Англии, построенная по проекту *Гилберта Скотта*; ратуша в Вене, созданная по проекту *Фридриха фон Шмидта* (1825—1891); а также церковь св. Троицы в Нью-Йорке *Ричарда Анджона* (1802—1878).

*Неоренессанс* — художественное течение эклектизма и исторический стиль архитектуры и художественной промышленности XIX в. Неоренессанс ориентирован на подражание искусству Возрождения (итальянскому, немецкому, нидерландскому, французскому). Это художественное течение стало стилем оформления площадей и улиц в городских центрах. От ренессансной архитектуры эпохи Возрождения архитектуру неоренессанса отличает дробность декора, располагаемого на плоскости фасада, внедрение архитектурных художественных принципов в промышленное производство, что в дальнейшем привело к рождению дизайна. В декоративных изделиях неоренессанса широко использовалась полихромия.

Художественные принципы неоренессанса воплощали в своем творчестве архитекторы Лео фон Кленце, Готфрид Земпер (Германия), Анри Лабруст (Франция), Чарлз Бэрри (Англия), Чарлз Фоллен Мак-Ким (США), А.И. Резанов, В.А. Шрётер (Россия).

*Необарокко* — художественное течение внутри эклектизма и один из исторических стилей второй половины XIX в. Эклектизм в архитектуре нередко пользовался декоративными мотивами барокко при оформлении парадных фасадов зданий. Известные представители необарокко — Шарль Гарнье (Франция), Фридрих Тирш (Германия), А.И. Штакеншнейдер (Россия).

Живопись Ханса Макарта (Австрия) развивалась в русле необарочного течения эклектизма.

*Неорококо* — художественное течение эклектизма и один из исторических стилей XIX в. (подражание рококо и стилю «Помпадур», отражавшее увлечение европейского общества середины XIX в. изяществом и изощренностью аристократической культуры рококо XVIII в.). Неорококо воплотилось в оформлении интерьеров и декоративном искусстве (1830—1870). Дух неорококо живет в декоре дворца Лихтенштейн (Вена, 1842—1847), и в рельефе «Танец», исполненном скульптором Жаном Батиста Карпо на фасаде Гранд-Опера в Париже (1865—1869), и в графике «Мира искусства» (К.А. Сомов, А.Н. Бенуа).

*Арабское и испано-мавританское течение* (иногда его называют сарацинским) эклектизма опиралось на тягу к восточным мотивам, возникшую в Европе XIX в. Курительные комнаты и бары в престижных европейских домах оформляются в стиле подражания арабо-мусульманской культуре. Персидский ковер (или ковер, стилистически подражающий персидскому) становится излюбленным элементом оформления спальни в богатом европейском доме. Знаменитый Дворец Воронцова в Алушке (Крым) был построен в 1826—1846 гг. архитекторами Э. Блором и У. Гунтом в мавританском стиле.

**Место в художественном процессе** Эклектизм свободно соединяет в новые художественные единства разнообразные по стилю, времени и месту происхождения формы, пластические идеи и мотивы декора, которые черпаются в искусстве прошлого, начиная от романского стиля и готики и кончая рококо и классицизмом.

В эклектизме элементы разных эпох и стилей соединились в новой пространственно-планировочной структуре. Произошло втягивание в мировой культурный оборот эстетических богатств Азии, Африки, Латинской Америки, Океании. Это поколебало значение привычных художественных ценностей европейской и средиземно-

морской культуры, долгое время выступавших как недостижимый классический образец. Античность перестала быть эталоном художественных ценностей. Благодаря этому утверждается выдвинутое еще романтиками представление о многообразии художественных возможностей человечества.

**Восприятие зрителями и критикой Произведения** эклектики воспринимались современниками в зависимости от рецептивной группы, к которой принадлежал зритель. Демократическими потребителями доходных домов их эклектическая эстетика воспринималась как художественно ценная, и эта позиция воздействовала на рецептивную позицию общества, хотя в нем сохранялись и аристократические рецептивные группы сторонников академизма и классицизма.

**Произведения** Ключевое строение барокко — церковь или дворец, ключевое строение классицизма — государственное здание, ключевое строение эклектизма — доходный дом (дом «для всех»). Декоративизм эклектики — рыночный фактор, возникший во имя привлечения широкой клиентуры в доходный дом, где квартиры сдаются внаем. Доходный дом — массовый (т.е. демократичный) тип жилья. Структура доходных домов — повторяющиеся по вертикали и горизонтали однородные квартиры. Это сказывается и в художественной структуре эклектизма (повторяемость однородных деталей декора). Даже в дворцовом строительстве середины XIX в. проявляется тенденция сближения облика дворца с обликом буржуазного особняка и с обликом квартиры доходного дома (главное — удобство и уют комнат, акцент не на парадной, а на жилой комнате).

Художественным достижением эклектизма (его русско-византийского течения) стал Исторический музей в Москве, для которого характерна сложность объемной композиции, симфония башен, рифмующая и согласующая это здание с расположенным рядом древним Кремлем. «Обилие башенок, крылец, их восьмигранные формы и шатры корреспондируют не только кремлевским башням, но многоглавию Василия Блаженного. Последовательно проведено расчленение объемов, каждый из них имеет собственное перекрытие, крыт попалатно, совсем как в старину. Как в старину, заботливо выдержана не только конусовидность форм, но и объединяющая линия треугольника, выдвинуты за плоскость фасада крыльца... Фасады облицованы красным кирпичом, как и стены Кремля, их покрывает роскошный узор из кирпичных же деталей» (*Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1982. С. 149).

**Эклектика в архитектуре и других видах искусства** Архитектура — главный вид искусства в художественном направлении эклектизма. Эклектизм предполагает любые сочетания любых форм прошлого, любых национальных традиций, откровенный декоративизм, взаимозаменяемость и равнозначность элементов в произведении, нарушение иерархии в художественной системе и ослабление системности и целостности.

Эклектизм опирался на достижения науки, позволявшие вводить в строительство новые технологии и новые строительные материалы.

Примерами эклектизма в архитектуре могут служить такие знаменитые сооружения, как Владимирский собор в Киеве архитектора *А.В. Беретти*, или храм-памятник Александра Невского в Софии архитектора *А.Н. Померанцева* (1848/49—1918).

Эклектизм ярко проявил себя не только в архитектуре, но и в прикладном и декоративном искусстве. Художник *И.П. Ропет* (настоящая фамилия Петров, 1845—1908) создает веселый, нарядный, праздничный декор, украшая и эстетизируя мебель. Создавая уютный и красивый интерьер, художник играет цветом. На белые матовые стеклянные шары керосиновых ламп Ропет наносит сине-красный узор, подражающий народной вышивке. Синюю, зеленую, желтую или красную краску Ропет наносит на детали оконных наличников, дверей, карнизов, деревянные обода люстр, мебель, изразцы, облицовывающие печи. Буфеты, столики, подзеркальники застилались расшитыми скатертками, а на рейках, располагавшихся около ручкомойников, висели расшитые сине-красной вышивкой узорные холщовые полотенца, те же узоры украшали портьеры на окнах и дверях.

Эклектизм проявил себя и в литературе. Функционально эклектизм направлен на обслуживание третьего сословия.

Эклектизм в литературе выражается во включении в художественную систему произведения разнородных элементов, которые соединяются в новую художественную целостность, часто на немонистической основе.

Эклектизм охватывает и художественную промышленность (то, что позже назовут дизайном). В 1860—1880-х гг. выходят альбомы, отражающие творческие успехи эклектизма: «Художественный архитектурный альбом», «Мотивы архитектуры и художественной промышленности» и др.

**Художественная критика** Отмечая положительную роль эклектизма в градостроительстве, известный русский искусствовед В. Стасов писал: «Наши города вдруг похорошели, стали на Европу похожи,

стали понемногу терять захолустный или казарменный облик, — в них как новинки появились изящество и комфорт, столько времени неизвестные» (Стасов. 1937. Т. 2. С. 200).

**Эпицентр и распространение** Эkleктизм определял искусство (особенно архитектуру) европейских стран и США в середине и во второй половине XIX века. Английская архитектура викторианской эпохи эkleктична.

В России эkleктика утвердилась в 1830—1840-х годах как художественное направление, боровшееся с академическими догмами, которые требовали подчиняться принципам зодчества античной и ренессансной эпох.

**Художественные итоги** Эkleктическая архитектура выработала ценный художественный опыт и обогатила мировую художественную культуру новым типом жилых и общественных зданий, приспособленных для современной комфортной жизни и деятельности человека, внедрением новейшей строительной техники. Идеи и принципы эkleктизма оказались живучи и пережили эпоху господства эkleктизма. Сегодня эkleктика — принцип многих кутюрье постмодернистского плана. Так, коллекция французской фирмы «Кристиан Диор» 1999 г., подготовленная модельером Джоном Гальяно, эkleктично сочетает элементы классического стиля, восточные мотивы, мотивы современной молодежной моды.

## Модернизм

### *Убыстрение истории и усиление ее давления на человека*

### Особенности модернизма как художественного движения

В начале XX в. человечество было опьянено своими достижениями в различных областях науки и техники. Людям казалось, что машины возьмут на себя все заботы о людях, на долю которых останется беззаботность и наслаждение красотой. Светлые горизонты будущего казались близкими и заманчивыми. Редко кто мог предположить, что в наступившем новом XX в. человечество ожидает потрясения мировых войн и революций. Модернизм утверждал утопическую идею преобразования окружающего мира посредством красоты.

Модернизм — художественный период, объединяющий художественные направления, художественная концепция которых отражает убыстренный ход истории и усиление ее давления на человека (модерн, символизм, акмеизм, футуризм, литература внутреннего монолога, имажизм, примитивизм, фовизм, кубизм, абстракционизм, лучизм, супрематизм). В период модернизма на рубеже XIX—XX вв. развитие и смена художественных направлений происходила стремительно быстро.

Термин «Серебряный век» появился достаточно поздно (считается, что понятие введено Н.А. Оцупом в 1933 г.)<sup>1</sup>. Серебряный век — литературный век в России начала XX в. (этот «век» длился четверть века). По отношению к этой новой литературе применяют и другой термин — «модернизм» (от фр. *moderne* — современный). Этот термин обозначает целый спектр литературных направлений, школ, объединений и группировок, развивавшихся от 90-х гг. XIX в. — до Октябрьской революции и конца Первой мировой войны.

Термин «модернизм» точнее, чем термин «литература Серебряного века», выражает идею создания новой литературы. К тому же термин «Серебряный век» имеет не всеобщее, а национальное значение. Он относится только к русской художественной культуре

---

<sup>1</sup> По мнению О. Ронена, сопоставление «золотого» и «серебряного» веков впервые произвели Р. Иванов-Разумник и В. Пяст (1925). В этом же году термин «серебряный век», как заметила В. Калмыкова, используется поэтом Ю. Верховским.

начала XX века. Термин отражает высокое эстетическое качество искусства данного периода и подчеркивает, что оно при всех коренных изменениях еще не далеко отошло от идеалов и принципов литературы Золотого века (классической литературы XIX в. — Бальзака, Флобера, Диккенса, Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова).

Философ и культуролог М. Мамардашвили считает, что проблемы XX века требуют от нас возвращения к самому существу мышления, лишь в этом случае они становятся для нас современными. Современное не понять, не совершив изменений самих себя. Без изменений глаза можно воспринимать живопись эпохи Возрождения, но чтобы увидеть картину Сезанна, надо что-то совершить над собой. Современные социальные проблемы цивилизации, демократии, тоталитаризма, кризиса культуры — все они странным образом проявляются перед Первой мировой войной. Мы живем внутри эпохи, которая охватывает большой период времени и которая выявила проблемы современности еще до Первой мировой войны, затем в ее ходе. Впоследствии Вторая мировая война подтвердила эти проблемы и прибавила новые.

М. Мамардашвили обращает внимание на кризис культуры и заключает, что проблемы генетики, квантовая механика, теория относительности, живопись Пикассо, музыка Стравинского — все это элементы современного мышления. Вся эта совокупность точек странным образом расположилась вокруг временной оси 1895—1913 гг.

Найти прямой аналог художественным направлениям модернизма в школах эстетики часто трудно. Многие художественные направления модернизма опираются сразу на два и более теоретических основания. И все же каждое направление в той или иной степени тяготеет к определенной эстетической концепции. Именно в этом смысле идет речь о философско-эстетическом фундаменте художественных направлений. В современном строительстве сооружение здания не всегда идет в традиционной последовательности (фундамент — стены — крыша), иногда, используя современные технические средства (в частности, мощные подъемные краны), строить дом начинают с крыши. Так и модернистские художественные направления иногда начинали строиться «с крыши» (с художественных достижений), а не с теоретического фундамента, не с эстетических идей.

Теоретические основания модернизма — совокупность философско-эстетических идей начала XX в. (интуитивизм, фрейдизм, прагматизм, неопозитивизм). Модернистские направления опираются не только, а порою и не столько на философские и эстетиче-



ские концепции, сколько на другие явления культуры, в «снятом» виде несущие в себе те или иные эстетические концепции.

Мэтр «бунтующего модернизма» Т.Э. Элиот (1888—1965) писал: «... развитие художника заключается в постоянном самопожертвовании, в постоянном умерщвлении своей собственной личности». Начиная с модернизма в авангардистских направлениях проявляют себя *две прямо противоположные тенденции — «смерть автора» и гипертрофия, абсолютизация роли автора.*

В XX веке усилилось, убыстрилось, углубилось взаимовлияние культур, *в период модернизма происходит впитывание европейским и американским искусством эстетического опыта внеевропейского искусства.* В общемировой художественный процесс втягиваются африканская, афро-американская, латиноамериканская (в частности бразильская), японская, китайская, океаническая культуры. Их присутствие в мировом искусстве стало очевидным. Так, в XX в. «l'art negre» открыли для себя Франция, Германия, Россия.

Скульптор Жак Липшиц писал: «Несомненно, искусство негров явилось для нас великим примером. Его верное понимание пропорций, чувство рисунка, острое восприятие реальности дало нам возможность подметить и даже попробовать многое. Но было бы ошибочно думать, что из-за этого наше искусство стало мулатом. Оно остается вполне белым». «Остается белым... Так ли это? — переспрашивает В. Мириманов и отвечает на собственный вопрос. Традиционное африканское искусство повлияло на европейское. Это влияние можно назвать африканским присутствием». Именно феномен отказа от привычных традиций и опора на традиции чуждавшие себе дорогу еще в период предмодернизма и особенно полно проявилась в эклектизме, завершавшем этот период. Модернистские художественные направления строятся путем *деконструкции типологической структуры классического произведения* — те или иные его элементы *становились объектами художественных экспериментов.*

В классическом искусстве эти элементы сбалансированы. Модернизм нарушил это равновесие, усилив одни элементы и ослабив другие.

До второй половины XIX в. такие «вибрации» касались только стиля, происходила его эволюция. В модернизме появляется гиперкомпонент (термин В. Б. Мириманова) — это элемент, нарушающий классическую гармонию и подавляющий или вытесняющий другие элементы художественной системы.

Изобретение фотографии освободило живопись от обязанности объективно запечатлевать реальность и освободило также от услов-

ностей и нормативности. Живопись начинает играть ведущую роль в установлении принципиально новых отношений между искусством и реальностью.

В.М. Жирмунский отмечал «тесный кругозор» и «миниатюрный, игрушечный характер» переживаний, воспроизводимых модернистскими поэтами. Об этом же писал А. Блок в статье «Без божества, без вдохновенья» (Блок. 1962. С. 177, 183—184).

Впервые нестилистические изменения в художественную культуру внес натурализм, нарушивший сами принципы эстетического отношения искусства к действительности: был нарушен баланс соотношения субъективного и объективного в художественном образе, утвердился приоритет адекватности, похожести. Импрессионизм резко нарушил равновесие живописи и рисунка — в пользу живописи. И все же импрессионисты в основном еще оставались в пределах классического художественного пространства. Импрессионисты используют цвет для создания световоздушной среды, отодвигая на второй план рисунок и композицию.

По Аристотелю, задача литературы — мимесис, т.е. подражание природе. В XX в. модернизм попытался выйти за пределы этого искусства и создать искусство антимиметическое, не подражающее реальности, а существующее как бы независимо от нее<sup>1</sup>. Модернизм отошел от аристотелевской традиции мимитического предназначения искусства.

Модернизм охватывает два поколения символистов и новое поколение противников этого направления — акмеистов. Вокруг творческой декларации Н. Гумилева и С. Городецкого объединились те, кто входил в организованный Гумилевым Цех поэтов. Они именовали себя акмеистами; это О. Мандельштам, А. Ахматова, В. Нарбут, Н. Оцуп, М. Зенкевич). Одновременно с ними в литературу вошел ряд других модернистских литературных группировок и объединений — футуристы и кубофутуристы (они же будетляне и гилейцы), эгофутуристы (или эгосеверянисты) и участники альманаха «Центрифуга».

В модернизме как литературном движении между его художественными направлениями, как и между поколениями, были напряженные отношения (притяжения-отталкивания).

В конце XIX и первых двух десятилетиях XX века живопись, музыка и литература активно взаимодействуют и влияют друг на

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. : Kluge 1983. *literatur*. S. 229—238. См. также: Клыге 1990. О социалистическом реализме. С. 64—77.

друга. Модернизм прокламировал, утверждал и воплощал в жизнь идею синтеза искусств. Это делало эстетику модернизма оригинальной и яркой. Основой синтеза искусств стала архитектура, самой своей природой приспособленная объединять другие виды искусства. Архитектура модернизма способствовала органическому слиянию конструктивных и декоративных элементов.

Модернизм проявил себя в архитектуре Бельгии, Австрии, Испании, Германии, Шотландии, России. Это были особняки, павильоны, общественные здания, построенные архитекторами В. Орта, О. Вагнером, А. Гауди, Ч. Макинтошем, Ф.О. Шехтелем.

В период модернизма *деструкция охватывает все аспекты культуры.*

В модернизме идет *бурное формирование новых и новых художественных направлений.* Некоторые из них являются ложными. Это «художественные направления», которые не включают в себе новой концепции личности и мира, а отличаются лишь каким-либо формальным изыском, поиском новых художественных средств, экспериментаторством.

## Модерн

### *Мир в лучах заката*

Что такое модерн. Художественная концепция Модерн (от франц. *moderne* — новый, новейший, современный) — первое художественное направление в европейском и американском искусстве периода модернизма (конец XIX — начало XX в.). Предсказанный философом Шпенглером «закат Европы» в сфере художественного сознания предощутил модерн, показывавший *мир в лучах заката*. Модерн ориентирован на традиции, противоположные античности и ренессансу, на доренессансное искусство, на художественную культуру средневековья.

**Особенности модерна** Характерными чертами модерна стали ощущение враждебности окружающей реальной среды и население художественного пространства произведений диковинными химерами, русалками, принцессами, эльфами, экзотическими растениями. Все что можно модерн декорировал и украшал виньетками, витражами, романтическими атрибутами повседневности, изысканными, а порою и вычурными формами (изогнутыми, выющимися линиями, нарушением естественных пропорций, вертикальным взлетом по спирали, ажуром, сложной узорностью, асимметрией). Из художественной реальности вытесняется «проза жизни», обы-

денность. Для модерна характерно тяготение к необычным «гибридным» образам — русалкам, кентаврам, сфинксам, выражающим взаимообратимость жизненных явлений, их метафорическую связь и взаимопроникаемость. Художники грезят о нездешней красоте и их произведения переполняют диковинные химеры, принцессы, эльфы, экзотические растения.

Приверженность модерна к образам природы и особенно к водной стихии, жутким символам мрака, ночи и разложения, представлениям об изменчивости всего сущего сродни идеям, настроениям и самой поэтике символизма. Цветовая гамма модерна: перламутровое, белое, серебряное, золотое, рыжее, серое. Эти цвета и особенно дополняющие их бледно-голубое, зелено-голубое, лиловое создают у зрителя ощущение пребывания в подводном царстве, в мире многозначных символов. В живописи и особенно в декоративном искусстве модерн дает внутри контуров расцветку преимущественно без оттенков и модуляций.

Архитектурному модерну присущи птичьи и звериные символы, мотивы русалок, лесных духов, струящихся распущенных женских волос, женских тел в воде, лебедей и павлинов, бабочек и стрекоз, ирисов и лилий, водорослей, облаков и волн, нагого женского тела, фигуры наяд и нимф.

Модерн стал финалом художественного развития XIX в. По своей парадоксальности и изящной вычурности модерн может претендовать на статут барокко XX в. В модерне господствует рафинированный изысканный вкус: стремление к графичности, к чистой линии, нарушение естественных пропорций. Модерн склонен к стилизации и ищет новые нетрадиционные формы.

**Модерн как стиль** Модерн создал свой стиль в архитектуре, для которого характерны подчеркнуто индивидуализированные здания со свободной планировкой. Для декоративного искусства характерна деформация привычных форм (асимметрия, орнаменты из ломаных и кривых линий, изогнутые карнизы, криволинейные оконные проемы). Модерн широко внедрял в архитектуру новые материалы (металл, железобетон).

Стилистика модерна включает в себя фантазийность.

Модерн стремится восстановить органическую связь личности с природой, что проявляется в широком проникновении растительных мотивов в орнаментику. Образы в стихах символистов схожи с орнаментикой архитектурного модерна.

Модерн стал провозвестником сексуальной революции, грянувшей во второй половине XX века. Изысканная эротика пронизыва-

ет многие произведения модерна — это и откровенная нагота, и нагота, полуприкрытая или необычным элегантным одеянием, или длинными волосами русалок.

**Художественное произведение** В модерне красота и образность произведения важнее его функциональной целесообразности. Эти принципы организации произведения модерна особенно важны для прикладного и декоративного искусства. Конструктивная логика не определяет построение произведения. Оно оказывается носителем символа, выразителем целой гаммы чувств и носителем личностного мировидения.

Здание Витебского вокзала (1904 г., архитекторы С.А. Бржозовский, С.И. Минаш, Н.С. Островский) построено в духе последовательного модерна. Композиция этого вокзала динамична. Его интерьеры включают произведения декоративного искусства и являются собою пример синтеза искусств.

**Взаимоотношения с предшественниками, современниками и последователями** Во Франции на возникновение модерна повлияли произведения Поля Гогена — не столько таитянского, сколько более раннего, бретонского периода творчества маэстро. Ученики Гогена — набида практически уже создают на французской почве произведения в духе модерна, особенно Морис Дени.

В Англии модерн складывался под влиянием прерафаэлитов, а также Блейка.

Искусствовед Е. Кириченко отмечает художественные взаимодействия модерна и символизма:

Родство архитектуры модерна и поэзии символистов глубже лежащего на поверхности очевидного сходства мотивов. Их связывает типологическая общность, обнаруживаемая в первую очередь в присущей обоим семантической двусмысленности. Предмет, мотив есть то, что он есть, и одновременно знак иного содержания, всеобщего и вечного. Внешнее и внутреннее, видимое и незримое неразрывны... Что же касается общности мотивов и проблематики, то она рождается из общности философской и социальной платформы.

**Философско-эстетические основы модерна.** Теоретические идеи Эстетика модерна основывалась на «философии жизни» Ф. Ницше.

Для деятелей модерна красота — приподнятость над обыденностью, царство мечты, в которое должен стремиться художник, убегающая от пошлой реальности. Творимая художником красота должна быть приподнята над обыденностью и погружена в быт.



Ф.О. Шехтель. Особняк С.П. Рябушинского.  
Парадная лестница. 1900—1902.





В. О р т а. Интерьер дома Сольвей. 1895. Брюссель



А. Э н д е л л. Фасад ателье «Эльвира». 1897. Мюнхен



А. М у х а. Плакат Job. 1896



О. Б ё р д с л и. Иллюстрация к «Саломее» О. Уайльда. 1894



**Социальные задачи модерна** Модерн утверждал эстетизм и стремился стать универсальным стилем жизни общества, а также создать вокруг человека эстетически насыщенную пространственную и предметную среду. Модерн стремился декорировать повседневность, украсить ее.

**Виды искусства и их синтез** Модерн охватывает зодчество, прикладное искусство (мебель, вышивка), а также живопись и графику, творчество в сфере декоративного искусства (создание мозаики, расписного стекла, инкрустаций).

Исторической заслугой модерна стала тенденция к синтезу искусств. Пришел конец преобладанию станковой живописи в системе искусств, сложившейся после эпохи классицизма. В художественном развитии значительную роль начинают играть декоративные и монументально-декоративные искусства, способные эстетизировать человеческое бытие и среду человеческого обитания.

**Архитектура** В духе модерна строились жилые дома, деловые и промышленные сооружения, торговые здания, вокзалы, театры, мосты. Модерн ориентирован на синтез искусств. Деятели модерна нередко сочетали творческую работу в области архитектуры с работой декоратора, скульптора, графика, дизайнера.

В декоре предпочтение отдавалось волнистым линиям. Такие извилистые линии бельгийский архитектор Виктор Орта назвал «ударом бича» и не без оснований посчитал их основой модерна. Орта впервые применил такие линии в декоре. Предложенное этим архитектором название стало термином-образом. На основе принципа извилистой линии модерн создавал неожиданные формы и фантастические арабески. Так, зодчий Эктор Гимар создал в духе модерна, на основе принципа извилистой линии архитектурно-декоративное оформление входа в вестибюль первого Парижского метро, построенного в 1900 г.

Испанский зодчий Антонио Гауди создал в духе модерна знаменитый храм в Барселоне.

В Москве в духе модерна Ф. Шехтель строит особняк Рябушинского, в котором волнообразны лестницы, решетки, балюстрады, изысканные украшения. Образчики модерна в русской архитектуре — особняк М.Ф. Кшесинской (арх. А.И. Гоген, 1906), гостиница «Астория» (арх. Ф.И. Лидваль, 1912).

Архитекторами, творившими в Петербурге в духе модерна, были Ф.И. Лидваль, А.И. Гоген, Н.В. Васильев, П.Ю. Сюзор, Г.В. Барановский, Э.Ф. Виррих, Л.Н. Бенуа.

Архитектура модерна тяготеет к синтезу с другими искусствами. Проникнутые духом модерна врубелевские панно украшают фасад гостиницы «Метрополь», его же росписи в храмах Киева.

Здания модерна строились «изнутри наружу» (внутреннее пространство определяет облик зданий). Фасады таких домов несимметричны, текучи, часто имеют криволинейные контурные очертания.

В архитектуре модерн использовал новые возможности строительной техники. Он отошел от традиционных форм фасада зданий и придал им прихотливую конфигурацию, украшал изощренным декором.

Архитекторы модерна часто одновременно были скульпторами, графиками, дизайнерами, декораторами, создававшими мозаику, расписное стекло, инкрустации.

**Прикладное искусство** Модерн впервые вывел на фасады зданий монументальную живопись, мозаичные панно (здания гостиниц «Националь» и «Метрополь») в Москве или ансамбль мозаик (создан мастерской Фроловых) в храме «Воскресения на крови» (архитектор А.А. Парланд, 1895—1907) в Петербурге. На фасадах зданий монументальная живопись выделяет их композиционные узлы, в интерьерах же она заполняет стены, купола, пилоны, своды.

**Декоративное искусство** Модерн, соответствуя воцарившемуся духу прагматизма, отдает предпочтение не станковому, а декоративному и прикладному искусству. В декоративном искусстве модерн создал оригинальный стиль в лепке, живописных панно и орнаменте, в художественных изделиях из металла и в резьбе, в деревянных панелях и во встроенной мебели, в керамических или смальтовых фризах, в отделке интерьеров.

Здания модерна часто украшают великолепные витражи (например, в Петербурге в особняке А.Л. Франка и в гимназии Э.П. Шаффе, в ресторане гостиницы «Европейская» — 1905 г., архитектор К.Э. Маккензен).

Искусствоковки своей художественно-технической спецификой особо полно соответствуют художественному языку модерна. И художники модерна создали легкие ажурные решетки балконов и ворот.

Майолики П.К. Ваулина, созданные в стиле модерна по эскизам Н.К. Рериха, украсили дом страхового общества «Россия» (1906, архитекторы А.А. Гимпель и В.В. Ильяшев).

Модерн накладывает свою печать на декоративные изделия, украшения, виньетки, витражи, мебель, светильники, даже на покрой одежды. Художники модерна стали создавать цветную скульптуру и

ввели в широкий обиход декоративную майолику. Произведения декоративно-прикладного искусства обычно стремятся эмитировать природные формы — таковы изделия из керамики и железа А. Гауди; металлические ограды парижского метро Э. Гимара, посуда и другие изделия из стекла (Э. Галле, Л.К. Тиффани — США), мебель (голландца А. Ван де Велде и русского мастера И.А. Фомина). В этих работах взаимодействуют и перетекают друг в друга изобразительное и выразительное, живое и неживое, духовное и материально-вещественное.

**Графика и книжный дизайн** Литография, искусство книги (книжный дизайн), графика достигли в период модерна высокого подъема благодаря работам англичанина О. Бёрдсли, немцев Т.Т. Хейне, Г. Фогелера и русских мастеров А.Н. Бенуа, К.А. Сомова. Большие художественные достижения обрел модерн в создании афиш и плакатов (работы Эмиля Грассе во Франции, Альфонса Мухи в Чехии).

Первыми модернистами во Франции стали ученики Гогена, а в Англии — последователи прерафаэлитов. Наиболее значительными фигурами английского модерна стали У. Блейк и Обри Бёрдсли — автор иллюстраций к «Саломее» Оскара Уайльда и рисунков для журнала «Желтая книга». Графика Бёрдсли — классика модерна. Русский график Н.В.Кузьмин говорил, что Бёрдсли отделил свет от тьмы. Для света — белая бумага, для тьмы — черная тушь. И никаких полутонов. Линия приобрела удивительную силу. Началась новая эра графики. Крайняя простота средств: только черное и белое, лист бумаги, перо, флакончик туши. Но там, где он хотел показать свою поразительную «способность стараться», его техника становится похожей на тончайшее кружево: фронтисписы к «Саломее», к «Венере и Тангейзеру», «Вольпоне», сюите «Похищение локона».

**Живопись и скульптура** В живописи модерн реализовался в творчестве Поля Гогена, в работах участников группы «Наби» (Морис Дени, Пьер Боннар, Эдуар Вюйяр, Поль Серюрье и др.) во Франции. Модерн отразился в произведениях Густава Климта в Австрии, Эдварда Мунка в Норвегии, Фердинанда Ходлера в Швейцарии, а в России в живописи М.А. Врубеля, В.М. Васнецова, в творчестве участников группы «Мир искусства» (А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, К.А. Сомов).

Живопись модерна тяготеет к плоскостной изобразительности, к орнаментальности, к натуралистическим деталям. Для этой живописи характерны мощные контурные линии, окаймляющие большие цветовые плоскости, и склонность к монохромии.

Модерн проявил и утвердил себя в творчестве литовского художника и композитора *Микалоюса Чюрлёниса* (1875—1911). В его произведениях осуществляется синтез музыки и живописи, взаимодействие и взаимопереходы звуковых и зрительных впечатлений. В свое время на рубеже Средних веков и Возрождения Данте описывал пребывание блаженных душ в раю в формах цветомузыки. В XX в. художники модерна (Чюрлёнис и композитор Скрябин) воплотили в жизнь и развили начинание Данте.

Выдающийся художник модерна *М.А. Врубель* (1856—1910) еще при жизни стал легендой. Его техника цвета и пластика виртуозны, в стиле чувствуется влияние Сезанна. Врубель в «Сидящем демоне» (1890) приходит к кристаллическим структурам, предвещающим кубизм. Работы Врубеля, экспонировавшиеся в Париже (1906), заинтересовали Пикассо, который «часами простаивал у его картин» (См.: Врубель. 1976).

В Киеве Врубель написал «Девочка на фоне персидского ковра», акварель «Восточная сказка» и ряд других вещей в ориенталистском духе. В их числе и Демон, который, по словам самого Врубеля, — не носитель зла и коварства, а олицетворение вечной борьбы мятущегося человеческого духа, ищущего усмирения своих страстей, познания жизни. Демон не находит ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе (слова Врубеля в передаче близко знавшего его Н.А. Прахова<sup>1</sup>). В своих декоративно-прикладных изделиях (декоративное блюдо с русалками и созданные для особняка Морозова скульптурные группы «Роберт и Бертрам»), а также в панно «Времена года» и «Фауст» Врубель выступает как представитель модерна.

Врубель оформил постановки опер Римского-Корсакова («Садко» и «Сказка о царе Салтане») в мамонтовском театре. Он создал майоликовые скульптуры Морской царевны, Снегурочки, Леля, Весны, Купавы, царя Берендея.

В картине «Пан» Врубель соединил в образе стихийного лесного существа, состоящего из земли, мха и древесных корней, и эллинского козлоногого сатира, и русского лешего.

В отличие от Пана не раз изображавшийся Врубелем Демон был рефлектирующим существом. «Демон поверженный» (1900—1902), созданный художником в самом начале XX в., изображал повелителя тьмы, низринутого в скалистое ущелье, заполненное лиловым сумраком. Лик поверженного дик и жалок, его рот мучительно искривлен, крылья изломаны. А вокруг розовым светом искрятся и сияют вершины гор.

---

<sup>1</sup> Прахов Н.А. (1873—1957) — художник и историк русского искусства.

В картине «Азраил» Врубель изобразил ангела смерти, окруженного облаком темных волос и держащего в поднятых руках меч и горящую лампаду. Несущий смерть ангел Азраил предстает как неотвратимая судьба и возмездие.

В речи над могилой Врубеля в 1910 г. Блок вспомнил знаменитую врубелевскую картину «Демон»: «...У Врубеля день еще светит на вершинах, но снизу ползет синий мрак ночи. Конечно, ночь побеждает, конечно, сине-лиловые миры рушатся и затопляют окрестность. В этой борьбе золота и синевы совершается обычное — побеждает то, что темнее... Но у Врубеля уже брезжит иное, как у всех гениев, ибо в его творчестве мы видим, как синяя ночь медлит и колеблется побеждать, предчувствуя, быть может, свое грядущее поражение».

Скульптура модерна (бельгиец Ж. Минне, немец Г. Обрист) динамична, ее силуэты текучи. Скульптура модерна в России связана с именем А.С. Голубкиной.

**Течения модерна** Сын баварского мельника Франц фон Штук создал аллегорические полотна «Грех», «Люцифер», «Смерть», «Война»<sup>1</sup>. Он стал одним из организаторов и президентом общества «Сецессион». Это общество возникло в 1892 г. в Мюнхене и стимулировало образование берлинского, а затем и венского «Сецессиона» форпостами немецкого модерна, получившего название «югендстиль» (от наименования журнала «Югенд», издававшегося «Сецессионом»).

Во Франции и Бельгии получило развитие течение модерна — ар нуво, а в Испании — модернизм.

**Страны распространения** Для представителей английского модерна (Н. Шоу, Ч. Войси, Б. Скотта) ориентация на Средневековье связана с представлениями о «народности» искусства этой эпохи. Архитекторы и художники шотландской группы «Четверо» во главе с Ч.Р. Макинтошем работали в стиле модерн, сочетая его достижения с принципами эклектизма, дававшими широкие возможности вариативного смешения разнонациональных художественных традиций.

Период развития модерна охватывали 1880—1925 гг. Одно из главных течений модерна — югендстиль, который в конце XIX в. и

---

<sup>1</sup> Штук быстро разбогател, построил себе виллу в духе модерна. Над именем Штука сиял нимб славы. Однако его слава быстро померкла. В истории искусства творчество Штука стало оцениваться почти на уровне графомании. Однако это не отнимает у него заслуг в создании общества «Сецессион».

на рубеже веков бурно развивался в Германии (эпицентр — Дармштадт).

Венские мастера модерна Й. Хофман и Й. Ольбрих в духе традиций эклектизма варьируют мотивы геометрического орнамента (круга и квадрата) и сочетают принципы японской гравюры с растительным орнаментом древнегреческого искусства и готики, а также с художественными приемами и элементами барокко, рококо и ампира.

Во Франции это направление называлось *ар нуво* (новое искусство); в Австрии в духе модерна работали члены объединения «Сецессион» (архитекторы О. Вагнер, Й. Ольбрих) и модерн называли «стиль Сецессиона». В Великобритании и США модерн известен как «новое искусство», в Италии — «стиль Либерти».

Бельгийский вариант модерна развивал писатель-символист Морис Метерлинк, некоторыми сторонами своего творчества выходящий за рамки символизма и прокладывавший пути новому художественному направлению. Творчество Метерлинка повлияло на культурную жизнь Бельгии в конце XIX в. В Бельгии же работали основоположники модерна в архитектуре: В. Орта и А. Ван де Велде.

В духе модерна исполнены керамика испанца Антонио Гауди, стекло американца Луиса Комфорта Тиффани и француза Эмиля Галле, ювелирные украшения Рене Лалика, металлические решетки парижского метро Эктора Гимара, изделия знаменитой русской фирмы «Фаберже».

В Испании художественное направление модерн называли модернизмом. Модерн в испанской архитектуре создавал Антонио Гауди — создатель знаменитого католического собора и автор уникальных, оригинально криволинейных построек в Барселоне.

Модерн захватил в сферу своего влияния Скандинавские страны. В Финляндии видный художник Аксели Галлен-Каллела в духе модерна иллюстрировал эпические сказания «Калевалы», передавая народную мощь древних карельских рун.

В духе модерна творили видные художники из славянских стран (Польша, Чехия, Россия).

В России модерн начался позже, чем на Западе. Под влиянием западноевропейской архитектуры в Петербурге на рубеже XIX и XX веков появляются первые здания в духе модерна (например, доходный дом А.Я. Барышникова — 1899 г.). Архитектурный модерн вначале был еще связан с эклектикой (например, торговый дом Елисеевых на Невском проспекте — 1903 г., архитектор Г.В. Барановский).

Утверждению и развитию модерна способствовали различные журналы, издававшиеся в Лондоне, Париже, Мюнхене, Вене. В

России в Петербурге таким журналом стал «Мир искусства» (возник в 1898 г.).

**Художественная критика** Критика заинтересовалась новаторством и рационализмом модерна и положительно оценила это новое художественное направление. Однако звучало и осуждение. Так, Е. Сабанеев критически отзывался о декадентстве орнаментально-декоративных форм, В. Стасов — об «архитектурных декадентах» и т.д. В. Апышков писал о венских модернистах: «Не все, конечно, вызревают в здоровые плоды и среди венских модернистов можно найти немало ищущих только оригинальности во что бы то ни стало и явно пренебрегающих вопросами художественной правды; но это явление не может все-таки остановить дальнейшего развития и дать повод к отрицанию всего истинно прекрасного, созданного более талантливыми зодчими».

**Вклад модерна в мировую художественную культуру** Такие художественные открытия и особенности модерна, как стремление к синтезу искусств, расширение возможностей декоративного искусства, новые методы книжной графики и оформления книг, принципы свободной планировки в архитектуре, повлияли на развитие мирового искусства в XX веке.

Эстетика модерна ориентировалась на возрождение ремесел, на культ ручного труда. Модерн как художественное направление был сметен развитием индустрии, функционализма, массового производства, стандартизацией продуктов производства, а в конечном итоге и всего порядка жизни.

В конце первого десятилетия XX в. модерн переживает кризис и уступает место другим авторитетным художественным направлениям.

## Символизм

*Жестокость, эротика: «в... закате утонула (так пышно!) кровать»; мечты о рыцарстве и прекрасной даме*

**Что такое символизм** Символизм (от фр. symbolisme, от греч. symbolon — отметка, эмблема, знак, символ) — широко представленное во французской и русской поэзии (конец XIX — начало XX в.) художественное направление эпохи модернизма. Возникновение термина связано со спором. Сотрудник «Temps» П. Бурде в 1885 г. обвинил французского поэта-символиста Поля Верлена (1844—1896), лидера французских символистов Стефана Малларме (1842—1898) и их последователей в «декадентстве». Жан Мореас не согла-

сился с таким обвинением и назвал их поэтами «символическими» (*symboliques*) (см. Иванов. 1995. С. 145). Статья Жана Мореаса «Манифест символизма», напечатанная в литературном приложении к «Фигаро» (18 сентября 1886 г.), многое определила в истории становления и развития символизма. Даже сам термин (название этого направления) был впервые предложен в этой статье.

Название «символизм» пришло. Теоретик символизма Гюстав Кан формулирует творческий принцип этого направления: пропускать природу сквозь призму темперамента.

Шарль Бодлер предложил формулу символизма: «фосфоресцирующее гниение», ужас и экстаз. Поль Валери дал свое несколько ироническое определение новому художественному направлению: символизм — это совокупность людей, поверивших, что в слове «символ» есть смысл.

**Французский символизм** Символизм родился во Франции. Его социальной почвой были разочарования ходом мирового и национального исторического развития, что сказалось на стремлении поэтов-символистов погрузиться в метафизические проблемы бытия.

Фундамент французского символизма заложили своим творчеством П. Верлен, С. Малларме, Лотреамон, А. Рембо. Критики символизма утверждали его чуждость духу французской национальной культуры, всегда ориентировавшейся на ясность, определенность, логичность, разумность. Символизм же по их наблюдениям тяготел к туманным, зыбким образам, к мистике и алогизму. Эти критические нападки не помешали бурному развитию нового художественного направления.

При своем зарождении французский символизм был преисполнен социального протеста. Таковы, например, «Цветы зла» Бодлера (1857). Поскольку социальная напряженность в обществе, проявившаяся в революции 1848 г. и в событиях 1871 г. (Парижская коммуна), не находила разрешения, во французском символизме стали проявляться декадентские черты и пессимистические настроения.

Эстетика французского символизма полагает, что в глубине обычных вещей скрывается тайна. Ее разгадка дана только искусству, особенно музыке и поэзии. С. Малларме в статье «Тайна в поэзии» (1896) писал, что поэзии свойственно ощущение тайны; поэзия — высшая форма постижения мира. В.Э. Мишле в работе «Об эзотеризме в искусстве» (1891) утверждал, что поэзия близка религии, а поэт наделен божественным всемогуществом.

Русский символизм возник под влиянием художественных импульсов, пришедших от французской литературы. При этом Брюсов



и Бальмонт ориентировались не столько на французских символистов рубежа веков, сколько на Бодлера, Верлена и Малларме.

Поль Верлен запечатлял «пейзаж души» поэта, мимолетные мгновения жизни, оттенки настроений и оттенки реальности, вызывающей изменения человеческих настроений.

Русский символизм продолжил эстетическое неприятие пошлости и буржуазности — социальную линию, начатую французским символизмом.

Русский символизм Альманах Брюсова «Русские символисты» своим появлением на свет обозначил появление нового художественного направления в русском искусстве.

Сложна история русского символизма. Он возник в годы крушения народничества, воцарения в обществе пессимизма и разочарования в идеалах, переоценки ценностей, сомнений в научных знаниях, в эпоху надвигающихся войн и революций.

Первые произведения русских символистов были похожи на творческие достижения Верлена, Малларме, Метерлинка.

Символизм 1890—1910-х гг. — *А. Блок*, *А. Белый* (1880—1934), *Ф. Сологуб* (1863—1927), *К. Бальмонт* (1867—1942), *И. Анненский* (1855—1909), *В. Брюсов* (1873—1924), *З. Гиппиус* (1869—1945), *Д. Мережковский* (1865—1941), *Вл. Соловьев* (1853—1900), *Вяч. Иванов* (1866—1941), а в музыке *А. Скрябин*, в живописи — *М. Врубель*, *Н. Рерих* (1874—1947).

Брюсов аттестовал символизм как литературную школу, близкую к импрессионизму: «Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение» («Русские символисты». Вып. 1, 1894. С. 3—4); символизм — «поэзия намеков» («Русские символисты». Вып. 2, 1894. С. 10).

Два поколения Термин «символизм» объединял поэтов двух поколений.

Поэты 90-х гг. — *З. Гиппиус*, *Д. Мережковский*, *Н. Минский*, *Ф. Сологуб*, *В. Брюсов*, *А. Добролюбов* и *К. Бальмонт* — старшие символисты (современная им критика называла их декадентами). Поначалу эти поэты сами называли свое творчество этого периода декадентским, однако позже они все, кроме *Ф. Сологуба*, от декадентства отrekliсь. Старшие символисты находились под влиянием французских символистов. Поколение 1900-х гг. — *Александр Блок*, *Вяч. Иванов*, *Андрей Белый* и *Сергей Соловьев* — младшие символисты.

На рубеже веков термины декаденты и символисты употреблялись как синонимы.

Символизм — эпоха оригинальных и неповторимых личностей, передача уникального жизненного опыта ярко индивидуальных личностей, доминанта европейской культуры конца XIX — начала XX в., переходная эпоха от предмодернизма к модернизму.

Художественная концепция Символизм утверждает художественную концепцию: *мечта поэта — рыцарство и прекрасная дама*. Мечты о рыцарстве («Узнаю тебя жизнь, принимаю и приветствую звоном щита»), поклонение прекрасной даме («И веют древними поверьями ее упругие шелка, и шляпа с траурными перьями и в кольцах узкая рука») наполняют поэзию символизма. Символисты идеализируют и наследуют некое смутное, туманное рыцарское прошлое человечества с женщиной в центре мира. Они создают образ женщины-цветка. Они преклоняются перед прекрасной дамой. Они боготворят идеализированную, чистую, целомудренную женщину. Они воспевают проклятую развратницу, соблазняющую мужчину и толкающую на путь наслаждения и порока.

Гоген искал идеальную женщину вне европейской цивилизации на Таити и Маркизских островах. Прекрасная дама Гогена живет первобытной жизнью в единении с природой. Прекрасная дама Поля Серюрье — простая бретонка, а Амина-Жана — мечтательная девушка. Символисты и прерафаэлиты ищут Вечную женственность, и символом ее становятся то женщина-цветок Фантен-Литура, то веселые пастушки Обера, то грустная Беатриче Россетти, то роковая красавица в стихах Бодлера, то древние образы Сфинкса, Елены или Саломеи в картинах Моро, то прекрасная незнакомка в шляпе с траурными перьями в стихах русского поэта Блока. *Символизм остро ощущал закат Европы, закат существующей цивилизации*, бесцеремонное вторжение в историю грядущего хама.

Именно в этом закате «утонула (так пышно!) кровать» (Блок), здесь кровать — символ чувственной любви. Личность, как перед концом света, спешит упиться чувственными радостями бытия («О, закрой свои бледные ноги!..» — Брюсов; «и всей души моей излучины залило терпкое вино» — Блок), насладиться чувственностью даже «ценой потери» («так вонзай же, мой ангел вчерашний, в сердце острый французский каблук» — Блок).

Символисты уходят от реальности в метафизические проблемы, вечные идеи и «истины». Они размышляют о мировом универсуме. Однако не отвергают земные социальные и личностные проблемы, они не чужды проблемам долга личности перед историей, отечеством и народом.

Родоначальник и последователи Жан Мореас основал Школу символистов, участниками и учениками которой были *Стюарт Мерриль* (1863—1915), *Рене Гиль* (1862—1925), *Френсис Вьеле-Гриффин* (1864—1937) и *Гюстав Канн* (1859—1936). Мэтрами символизма стали Бодлер, Малларме, Верлен и Рембо. Основополагающим для строящейся без единого точного плана новой школы символистов был сонет Бодлера. Этот сонет был избыточно музыкален и сообщал, по мнению Вяч. Иванова, некое новое эзотерическое учение. Сказанное дает основание считать Жана Мореаса человеком, организационно оформившим символизм как художественную школу, а Бодлера — идейно-эстетическим родоначальником символизма как художественного направления, несущего с собой новую устойчивую художественную концепцию мира и личности.

Первый манифест, провозглашавший, что романтизм, натурализм и парнасцы исчерпали себя и наступило время символистской поэзии, опубликовал Жан Мореас. Это новое художественное направление было плодом исторически неопределенной, несозревшей социальной ситуации. Символизм видел личность в таинственном мире, коммуникации с которым могут состояться лишь через намеки и недосказанности. В символизме отражалось колеблющееся, как пламя свечи на ветру, мироощущение человека, не уверенного ни в полной реальности мира, ни в его будущем.

**Предшественники и традиции** Символизм ориентирован на опыт культуры Средневековья. Большую роль в становлении и бытии символизма играл миф. Миф всегда содержит аллереорию и символ, поэтому символисты всегда тянулись к мифу.

При воссоздании образов прошлого и облика прошлых эпох символисты не придерживались исторической точности и их образы были условны. Это был маскарад, герои которого наряжались в античные одеяния, костюмы эпохи Средневековья или рококо.

Ш. Бодлер своим творчеством предвосхитил символизм. Важное значение в становлении символизма сыграли кроме Бодлера и два других «проклятых поэта» Франции — Поль Верлен и Артур Рембо. У них появились собственно символистские последователи.

В Германии символизм опирался на традиции великих романтиков XIX в. и на стилизованные традиции немецкого рыцарского средневековья.

**Философско-эстетические и исторические основы** Ф.В. Шеллинг и братья Шлегели утверждали, что природа искусства символична. Эти идеи были известны французским литераторам, зачи-

навшим новое художественное направление — символизм, и сыграли роль в его возникновении.

Во французской культуре конца XIX — начала XX в. возникают отрицание философии позитивизма, отталкивание от эстетики и художественной практики натурализма и тяготение к романтизму. На рубеже веков (XIX и XX вв.) выходят в свет интуитивистские работы Анри Бергсона, в которых утверждается первостепенная значимость для художника «непосредственных данных сознания». На авансцену философии выдвигаются сочинения Артура Шопенгауэра, возрождающие внимание к классическому идеализму. Все это способствовало рождению французского символизма.

Символистам близка была философия неоплатонизма. Как и неоплатоники, символисты истинный мир видели в мире идей. Этот мир зыбок, расплывчат, туманен. Выражая его в своих произведениях, символисты тщились выразить невыразимое.

Как подчеркивает журнал «Штурм», суть требования символизма — упразднение объекта и сосредоточение художественной деятельности на ней самой.

Бодлер выдвинул теорию «соответствий», утверждающую существование поэтически постигаемых аналогий между природными явлениями, реальным миром и душевными состояниями, внутренним миром поэта. В «соответствиях» осуществляется единство мира. Сонет Бодлера «Соответствия» (1855) имеет богатое эстетическое содержание. Идея соответствия восходит к философии Платона, утверждавшего, что цвета, запахи, звуки могут выражаться друг через друга. Эта теория сыграла большую роль в эстетике символизма.

На развитие русского символизма повлияли немецкие философы и писатели-романтики. Теоретики символизма опирались на Шопенгауэра и Ницше и вслед за этими философами возвышали музыку над всеми другими искусствами, ибо она охватывает всю сферу бытия и духа, вбирая в себя возможности других искусств. Не случайно русский символист Андрей Белый называл свои произведения симфониями. Русский символизм находился под влиянием философии русского космизма. Так, в одном из произведений рефреном повторяются строки, не связанные с логическим ходом повествования и выводящие читателя на метафизические раздумья о мироздании, вечности, космосе: «А время текло без остановки. В течении времени отражалась туманная Вечность». И этот мотив часто возникает в творчестве символистов: «...неслись унылые и суровые песни Вечности великой, Вечности царящей. И эти песни были как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались. Вечно те же и те же, без начала и конца» (Белый. 1997. С. 242).

Духовным отцом русского символизма был В.С. Соловьев. В его концепции «христианского социализма» исторический процесс — «развивающееся царство божие», подготовка «теократии». Философско-мистические темы часто разворачиваются Соловьевым в формах лирики. Белый писал: «... Мы... зачитывались поэзией Соловьева и бредили будущей теократией... Мы видели в лирике Соловьева вещание о перерождении человека и изменении органов восприятия мира» (*Белый А. Поэзия слова. 1922. С. 137, 140*). Об этом же свидетельствует и Блок: «... всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева» (*Блок. 1960. С. 13*).

В. Соловьев в статьях «Красота в природе», «Общий смысл искусства», «Первый шаг к положительной эстетике», написанных в конце 1880-х — первой половине 1890-х гг. заложил философско-эстетические основы русского символизма, на которые позже опирались и другие авангардистские художественные направления (от футуризма до конструктивизма). Во главе угла этой соловьевской теоретической системы стоит идея «продолжающегося творения». Согласно этой идее божественное творение мира — не одномоментный акт, а продолжительный и все еще продолжающийся процесс (оригинальная вариация на тему гегелевской концепции бесконечного саморазвития абсолютной идеи). История мира «постепенный и упорный процесс» воплощения в хаотической, бесформенной материи духовного, божественного начала: сперва в неорганическом мире (воде, камнях, минералах), затем в растениях, животных — с неизбежными здесь муками, тупиками, «неоконченными набросками неудачных созданий» и, наконец, в человеке» (*Гачева. 2005. С. 4*).

На формирование эстетических принципов символизма влияла идея особой преданности действительности. От реального к реальному — лозунг, выдвинутый Вяч. Ивановым (См.: *Иванов. 1909. С. 305*).

Эстетика русского символизма в конце XIX — начале XX вв. характеризовалась как бунтарская. Многие ее идеи изначально заимствованы у французского символизма. И в преддверии нового века В. Брюсов, К. Бальмонт, З. Гиппиус противостояли национальной традиции. Однако вскоре под влиянием философии В. Соловьева русский символизм роднится с идеями христианской соборности, которые зазвучали в творчестве Белого, Иванова и Блока. Блок в начале XX в. сочувственно воспринимает мотивы философии и поэзии Соловьева. В письме Брюсову от 6 ноября 1904 г. Блок признается, что он многим обязан стихам Соловьева. Певец Прекрасной дамы пишет: «...мне продолжает быть близко и необходимо

«Соловьевское заветное», «Теократичный принцип». Чтобы чувствовать его теперь так исключительно сильно, как прежде, у меня нет пока огня» (*Блок*. 1930. С. 10).

Символизм — дитя исторически неопределенной, не созревшей социальной ситуации, предгрозовое предчувствие, штормовое предупреждение человечества, которому до всемирной бойни Первой мировой войны оставалось менее двух десятилетий.

**Теоретические идеи** Импрессионизм не был озабочен теоретическим обоснованием; в отличие от этого направления символизм искал себе теорию и не боялся казаться рациональным. Один из теоретиков символизма Жорж Ванор писал «Какой бы новой ни казалась теория литературного символизма, она существовала всегда». Ванор возводит эту теорию к святому Кириллу Александрийскому (*Didier*. 1986). Теория символизма предполагала все видимое, все сущее тайными знаками и шифрами вечных, вневременных идей. Искусство интуитивно постигает эти идеи, проникая сквозь внешние покровы явлений мира. Символистские художественные произведения передают эту таинственную метафизическую сущность вещей, не постигаемую разумом. Еще недавно господствовавший натурализм был не в состоянии решать подобные задачи.

Эстетику и поэтику французского символизма попытался разрабатывать ученик Малларме Рене Гиль. Многие теоретические положения Гиль невнятны и не обладают ясным научным содержанием и статусом. Гиль определял художественное произведение как Творение художника, соперничающее с Божьим Творением, устремленным к Космическому бытию. Художественное произведение, по Гилю, символично, «ценностью для нас оно обладает лишь тогда, когда суггестивно прогнозирует законы, которые распространяются и объединяют Всеобщее существование мира» (*Ghil*. 1938. Р. 244).

Центр произведения располагается в душе художника и оттуда распространяется в современной среде. Гиль за буквами слышит звуки и видит сходства между «инструментами» букв и музыкальными инструментами (F, L, R, S, Z — «трубы, кларнеты, маленькие скрипки, гитары, арфы». Звуки соответствуют идеям. (*Ghil*. 233).

Категории эстетики, предложенные Гилем: Принципы, Законы, Синтез, Всеобщность, Единство, Множество.

Произведения символизма суггестивны и способны оказывать «внушающее» метафизическое воздействие самой музыкой стиха и многозначностью поэтического слова.

Символистская эстетика утверждала: «Искусство наших дней осознает свое превосходство над жизнью и природой» (*Сологуб* Ф. Лекция о поэзии «Искусство наших дней». 1915. С. 36).

Виднейший русский писатель и теоретик символизма Андрей Белый привнес в свою прозаический текст музыкальность. Это общая тенденция символизма — пронизать все — и поэзию, и прозу, и живопись — музыкой. «Музыка прежде всего» утверждал в своем программном стихотворении «Искусство поэзии» (1874) Верлен. Белый ощущал свою принадлежность к традиции музыкальной трактовки природы поэзии. Он писал: «В то время чувствовал пересечение в себе: стихов, прозы, философии, музыки... не случайно: форма моих первых опытов есть «Симфония» (*Белый*. 1990. С. 17).

Белый развивал и другие теоретические проблемы символизма. Так, бывший русский футурист и соратник В. Маяковского, уехавший в эмиграцию и ставший известным американским филологом, Роман Якобсон писал:

В 1910 г. один из ведущих русских поэтов-символистов, теоретик и знаток поэзии Андрей Белый выпустил книгу «Символизм», толстый том в 633 страницы большого формата. Около трети этой книги было посвящено исследованиям в области поэтики, главным образом ритмики. Автор полагал, что «ближайшая задача изысканий в области русской поэзии» — дать сравнительное определение ритма и метра и разграничить их роль в создании стиха (*Якобсон*. 1985. С. 239).

**Социальные позиции** Символизм не приемлет существующую социальную действительность.

1905 год Мережковский воспринял в свете религиозных идей. Он считал, что для благотворного социального развития необходимо единение мистико-революционного с религиозно-революционной общественностью, другими словами, слияние интеллигенции и народа на религиозной основе. Эти идеи проповедует в своих произведениях («Чертова кукла» и «Роман-царевич») и З. Гиппиус.

Отношение к революции стало межой, отделявшей одно (прореволюционное) социальное крыло символистов от другого (антиреволюционного). В неотправленном письме Блока к Гиппиус 18 (31) мая 1918 г. поэт писал: нас разделил не только 1917 год, но даже 1905-й (*Блок*. 1962. С. 246). Находясь в эмиграции, Гиппиус резко выступала против советской власти.

Брюсов считал, что литература не должна непосредственно подчиняться общественности, религии или мистике.

Сюрреализм всматривается в переходные состояния общества и личности, обращает внимание на явления, ранее в искусстве не освещавшиеся, и на темные стороны человеческой личности.



**Декаданс** Понятие «декаданс» (decadence) употреблялось в исторической науке и обозначало эпоху упадка. Позже значение этого термина расширилось и было перенесено на художественную культуру.

В 80—90-х годах XIX в. во Франции, а затем во всей европейских странах декадентами называли себя антиреалисты. Декаданс — эстетическое неприятие реальности, сочетающееся с индивидуализмом. Декаданс — это всегда пессимистическое мировидение, сочетающееся с аристократической утонченностью.

Французский писатель Ж. Гюисманс в романе «Наоборот» (1884) прокламировал декадентское мировидение, трактовавшее человека как существо, находящееся вне морали и подвластное иррациональным силам.

В России термин «декадентство» появился благодаря книге М. Нордау «Вырождение» (издана на русском в 1893 г.). Нордау декадентство считал плодом патологии психики и интеллекта.

Декаданс — течение русского символизма, корни которого критика видит не в психической, а в социальной почве.

Пренебрежение общественными задачами — признак декадентства. Оно, по мнению критиков, появилось из-за кризиса либерального народничества. Н. Минский (Николай Максимович Виленкин, 1855—1937) был поэтом гражданской темы. Однако именно он заявил: «я цепи старые свергаю, молитвы новые пою» (*Минский*. 1907. С. 3). В статье «Старинный спор» Минский ратует за «чистое» искусство, свободное от публицистичности (См.: журнал «Заря». Киев. 1884. № 193). Поэт выступил с декадентскими декларациями.

В России эстетическим манифестом декадентства стала книга Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», отвергающая социальную проблематику («мертвые разговоры мертвых людей об экономическом благосостоянии народа» (*Мережковский*. 1893. С. 62). Мережковский отверг позитивизм мировой науки и реализм русской литературы. Автор выступил за создание «нового идеального искусства, грядущего в России на смену утилитарному пошлому реализму» (*Там же*. С. 46).

Блок не приемлет декадентство и осуждает его субъективизм, индивидуализм, отсутствие идеалов, веры в добро. Поэт пишет: «Настоящее декадентство — субъективно-индивидуальное — обречено на гибель». (*Блок*. 1930. С. 31).

Символизм осознается Блоком как путь преодоления декадентства. Он писал будущей жене Л. Д. Менделеевой (26 декабря 1902 г.): «я ведь не декадент, это напрасно думают. Я позже декадентов» (*Там же*. С. 50).

Декадент ощущает себя представителем высокой культуры, клонящейся к закату.



**Особенности** Художественный принцип и установка символизма — преобразование «неживого» в «живое». Не познанное, не отраженное, не преображенное художником не существует — таков эстетический максимализм символистов.

Сюжеты картин художников-символистов — преимущественно мифологические, мистические или фантастические.

Символизм создавал «подземное течение мысли» и «невидимый» мир позади видимого образа, некий подтекст, вызывающий поток смутных ассоциаций.

В символистской живописи линии и краски причудливы, мало похожи на очертания и цвет реальных предметов. Персонажи картин — фантастические, воображаемые существа.

А. Бёклин считал, что символистская картина должна о чем-то повествовать, побуждать зрителя к размышлениям подобно поэзии и производить впечатление подобно музыкальной пьесе.

Мир предстает у символистов в гамме закатно-сумеречных красок.

Поэзия Гиппиус эгоцентрична, пессимистична, полна отчаяния и экзистенциального ожидания смерти.

Не жду необычайного:  
Все просто и мертво.  
Ни страшного, ни тайного  
Нет в жизни ничего.

(Гиппиус З. Собр. стихов 1889—1903. М., 1904. С. 85)

Гиппиус отвергает обыденную жизнь и прокламирует (стихотворение «Песня», 1893): «Мне нужно то, чего нет на свете» (Там же. С. 2).

Западные критики конца XX в. считают, что символизм — выражение референции реальности одного уровня с помощью соответствующей реальности другого уровня, выражение идей с помощью символов; направление в литературе и живописи, которое использовало средства художественной выразительности для чувственного выражения идей, эмоций, абстракций.

Символизму присуща универсальная музыкальность. Ученик Малларме Поль Валери считает обращение к музыке отличительным признаком всех поэтов, ставших под знамя Символа. Символисты Жюль Лафорг и Густав Кан сознательно стремились к ритмической и мелодической свободе и прокламировали это стремление. Оно присуще всем символистам.

**Особенности метода** Творчество символистов опирается на фантазию и интуицию. Гоген писал: «...Я был бы в отчаянии, если бы мои

фигуры были правильными... я не хочу, чтобы они были академически правильны; в момент, когда землекопа фотографируют, он, конечно, не копает... Я нахожу великолепными фигуры Микеланджело, хотя ноги у них, несомненно, чересчур длинны, а бедра и зад чересчур широки... Подлинные художники... пишут вещи не такими, как они выглядят, а так, как они чувствуют их» (Ван Гог. 1966. С. 247).

Полемизируя с натурализмом, сводившим задачи искусства к подражанию внешним очертаниям предметов, символисты исходили из того, что в вещах есть душа и долг художника раскрыть ее перед зрителем.

Символизм активно включал в арсенал своих приемов ассоциативность, фрагментарность, монтаж. Так, А. Белый использует приемы ассоциативной связи образов и уже в начале века нащупывает пути новой ассоциативной литературы. Фрагментарность и техника монтажа, которые позже станут существенным свойством кинематографа, опережающе были применены символистами. Благодаря технике монтажа Белый в «симфониях» соединяет два сюжетно не связанных между собой эпизода, вследствие чего появляется новый смысл, не содержащейся ни в одном из этих эпизодов.

Важными элементами художественного метода в символизме становятся приемы создания ирреального пространства (дематериализация художественной реальности, зеркальность, двойничество). Так, в творчестве А. Белого используется прием зеркальности, который создает художественный эффект неопределенности (читатель не может определить, что на самом деле реально, а что ирреально).

**Предназначение поэта** Поэзия — обнаружение и воссоздание Красоты, через которую раскрывается идея Добра. В 1891 г. Сен-Поль Ру, а Поль Клодель в 1904 г. утверждали, что сюрреалистическая поэзия — поэзия «идеореализма».

Символисты считают, что поэт — переводчик, дешифровщик, пользующийся сравнениями, метафорами, эпитетами, которые почерпнуты в «бездонных глубинах всемирной аналогии».

Для Соловьева поэт — жрец и пророк, озаряемый видением грядущего преображения мира и воцарения красоты.

Поэт верит, что настанет время —  
И весь свой блеск небесный свод откроет  
И всю красу земли подвижно озарит.

(Соловьев Вл. Стихотворения. СПб., М., 1900. С. 8)

В стихотворении «Дети ночи» (1896) Д. Мережковский формулирует свой взгляд на предназначение поэта, который должен быть провозвестником неведомого и новой красоты:

Мы неведомое чуем  
 С надеждою в сердцах,  
 Умирая, мы тоскуем  
 О несозданных мирах.  
 .....  
 Наши гимны — наши стоны;  
 Мы для новой красоты  
 Нарушаем все законы,  
 Преступаем все черты

(Д. Мережковский.

Новые стихотворения СПб., 1896. С. 5).

Брюсов же сравнивает поэзию с кинжалом. Для патриарха символизма поэт всегда с людьми, когда гремит гроза, и песня с битвой — вечно сестры.

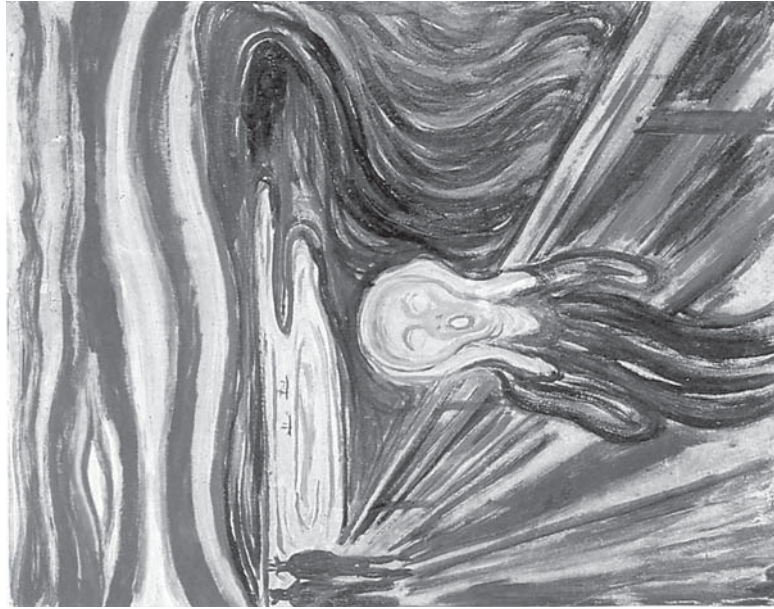
**Место в художественном процессе** Первый манифест символизма, провозглашавший, что романтизм, натурализм и парнасцы исчерпали себя и наступило время символистской поэзии, опубликовал Жан Мореас в «Фигаро» (сентябрь 1886 г.).

Символизм испытал влияние импрессионизма.

Символизм порывает с натурализмом и противостоит ему.

Символизм предшествовал акмеизму и был одним из художественно-эстетических источников его возникновения. При этом акмеисты отталкивались (отталкивание — один из типов художественного взаимодействия) от символизма. В 1910-е годы культ стилизации, столь важный для символизма, был подвергнут критике акмеистами, начавшими борьбу с символистской эстетикой. Главное различие между символизмом и акмеизмом, отмечала Анна Ахматова, состоит в вопросе о стилизации: «Мы совершенно ее отвергали». По мнению Ахматовой, стилизация превращает творчество в игрушку, о чем свидетельствует литературная деятельность М.А. Кузмина, тогда как у Н.С. Гумилева, «например, все было всерьез» (Чуковская. 1997. С. 173).

Символизм близок романтизму. Порою внутри символизма зарождаются и проявляются черты новых художественных стилей и направлений (например, экспрессионизм Мунка). Символизм стремился представить то, что находится по ту сторону представимого. Такова, например, попытка Мунка в картине «Крик», прокладывавшей дорогу от символизма к экспрессионизму. «Крик» предвзряет и предвосхищает экспрессионизм и его концепцию мира и личности. В символизме заложены зерна, из которых позже возникнет экспрессионизм. Поэтика будущего экспрессионизма предвосхищена в произведении Мунка.



Э. М у н к. Крик. 1893



Г. М о р о. Галатея. 1880

«Крик» Мунк написал в 1893 г. Позже он повторил эту тему и сюжет и повторил композицию в литографии, где экспрессия и внутреннее напряжение произведения возросли.

В символизме предугадываются противоположные по характеру течения будущего, такие, как экспрессионизм. Гоген, Ван Гог, Энсор, Мунк уже несут в своем творчестве черты экспрессионизма.

**Восприятие направления** Сегодня ведущие поэты и художники символизма давно уже классики, творчество которых изучается в школах и университетах мира. Однако при своем рождении символистское искусство выступало как элитарное: оно было рассчитано на очень подготовленного читателя и зрителя, способного к ассоциативному восприятию художественного текста, умеющего видеть не только явленное, но и сокрытое за образом-символом. Поэтому символизм не сразу и с трудом входил в культуру и в сознание широкой рецептивной аудитории.

Одно из обвинений, брошенных новому направлению, было обвинением в декадентстве. Верлен шутил: «Меня называют декадентом — живописное ругательство, вызывающее образ осени и солнечного заката». На самом деле символисты несли своим творчеством новые художественные, эстетические и моральные ценности, часто очень отличавшиеся от общепринятых, классических и академических. И как всегда, прогресс и движение вперед не обходилось без потерь, в том числе и нравственных.

**Отношение к науке** В известном смысле отношение символистов к науке полно выразил в написанном на рубеже веков своем романе «Леонардо да Винчи» Д. Мережковский. Великого итальянского художника эпохи Возрождения автор романа рисует как живо переживающего череду поражений, обусловленных тем, что Леонардо да Винчи отпал от бога и верил только в силы человеческого разума и в науку.

Научную опору символизм видел в теории символа. Символ (от греч. глагола *symballein* — бросать сообща и от существительного *symbolon* — отметка, эмблема, знак, символ) — знак или предмет, замещающий другой предмет и выражающий целую систему идей. Символ — объект, который обозначает нечто другое. Символ существует в реальной действительности, аллегорический знак — плод фантазии. Для Кольриджа символ — зримость типического в индивидуальном.

В культуре укоренено множество символов. Весы, например, символизируют справедливость, скипетр — власть, пальмовая ветвь

— мир, лавровый венок — славу, лев — могущество, красная роза — любовь, желтая — измену, белая — невинность, звездно-полосатый флаг — США, крест — христианство, свастика — фашизм. Жесты также могут быть символами: кивок головы сверху вниз — согласие, а справа налево — несогласие (у болгар наоборот), битье себя в грудь — раскаяние; поднятые вверх руки — готовность сдаться в плен.

Литературный символ соединяет в себе образ и идею. Поэзия насыщена символами.

Искусствовед Ж.А. Куддон отмечает, что в произведениях У.Б.Йитса (1865—1939) встречаются личные символы: солнце, луна, башня, маска, дерево, винтовая лестница. Англо-американский поэт *Томас Элиот* (1888—1965) в поэтической сюите «Четыре квартета», проникнутой идеями христианского экзистенциализма, пользуется символами Огня и Розы. Огромный белый кит из «Моби Дика» Мелвилла («великий бог»), по мнению Ж.А. Куддона, в некотором роде символ труп, который многие годы подвергают аутопсии охотники за символами. Произведения Уильяма Голдинга символичны и имеют много интерпретаций. Произведения Мориса Метерлинка, Леонида Андреева, Гуго Хофманншталя, Юджина О'Нила также полны символов.

**Произведения** В символизме активизация читателя по отношению к художественному тексту (важнейшая общая черта авангардизма) достигается путем создания стихов с нежесткой формой (склонность к свободному стиху, верлибру, стихотворению в прозе). Рембо и Малларме экспериментировали в области формы художественного текста.

В живописи символизм проявил себя в творчестве французского живописца *Пьера Пюви де Шаванна* (1824—1898). В его картине «Священная роща, возлюбленная искусством и музами» на фоне полуантичного-полуверсальского пейзажа возлежат, сидят и стоят обнаженные и полубнаженные женщины, олицетворяющие древних муз, которые покровительствуют разным искусствам и воплощают их. Полно идиллическими образами-символами и панно Пюви де Шаванна «Жизнь святой Женевьевы». Приглушенная цветовая гамма и плоскостное решение пространства в произведении — характерны для этого мастера.

Символистично творчество *Фентен-Латура* (1836—1904) и *Эжена Карьера* (1849—1906). В картинах Карьера «Материнство», «Больной ребенок», «Автопортрет» перед зрителем предстают камерные семейные сцены; и люди и вещи вырисовываются из полу-

мрака, они окутаны легкой дымкой. Порой фоном в интерьере служат портреты Малларме, Верлена, Франса.

В картинах немецкого символиста *Людвига фон Хофмана* (1861—1945) буколически-идиллические пейзажи, ирреальные мифологические существа.

Основными произведениями русского художника Михаила Врубеля, написанными в 90-х годах, были символистские станковые картины: «Демон сидящий», «Испания», «Гадалка», портреты Мамонтова и Арцыбашева, портрет жены в платье в стиле ампира, картины-сказки — «Сирень», «К ночи», «Пан», «Царевна-Лебедь», «Морская царевна».

**Символистские сюжеты** Символистские сюжеты часто полны абстрактных фантазий, сочетающихся с библейскими, античными, средневековыми линиями развития действия. Интерпретация этих сюжетов пестра и разнообразна.

Типологична для символизма умиротворенно-религиозная сельская картина «Поклонения волхвов» художника Мориса Дени.

**Литература как главный вид искусства** Символизм — преимущественно вербальное искусство, которое, пользуясь формулой Рембо, можно назвать «алхимией слова». Другими словами, для символизма главный вид искусства — литература. В литературе предтечей символизма стал Бодлер, который утверждал: «все для меня становится аллегорией» (при этом между аллегорией и символом не делалось различия, как, например, в заглавии его знаменитого сборника стихов «Цветы зла»).

Но символизм проявил себя и в изобразительном искусстве. Однако ведущее значение литературы для этого художественного направления проявлялось и в этом случае. Так, Бёклин считал, что символистская картина должна походить на поэзию, производить впечатление подобно музыкальной пьесе и побуждать зрителя к размышлениям.

Искусства разделяются на пространственные (например, живопись) и временные (например, музыка). Символисты музыкальны. Музыкальны не только в музыке, но в поэзии и даже в живописи. Они стремятся преодолеть абсолютную пространственность живописи и ввести в нее фактор времени.

Русскую символистскую прозу вполне репрезентативно представляет творчество Андрея Белого, сочетающее в себе библейские, мифологические, реальные и фантастические мотивы.

В импрессионизме осуществляется господство зрения над слухом и другими чувствами. В символизме, наоборот, господствует



слух, поэтому музыкальность пронизывает все виды символистского искусства. Она царит и в поэзии, и в живописи. В символизме все музыкально. В русской литературе символизм продолжал оказывать влияние вплоть до послереволюционного времени, и это влияние сказалось, в частности, в поэмах Блока «Двенадцать» и «Скифы».

**Музыка** Музыка по самой своей природе — символичное искусство и поэтому неслучайно символизм как художественное направление особенно успешно реализовался в творчестве композиторов. Исследователи отмечают «заклинательность» символистской музыки (Кас-су. 1998. С. 394). Эта музыка — сгусток космической энергии, крик вещей.

Музыка большинства композиторов-символистов находилась в поле влияния Рихарда Вагнера, которого часто называют «предсимволистом». В его музыке царит атмосфера тайны. В своем творчестве он осуществлял характерный для символизма синтез поэзии и музыки.

В поэзии появляется жанр ритмической имитации музыки, а композиторы часто связывают свою музыку со стихами и пьесами писателей-символистов («Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Саломея» Рихарда Штрауса). В музыке немецкий символизм воплотился в творчестве раннего Рихарда Штрауса.

Критики влияние символизма в музыке отмечали в симфонической «Поэме огня» Скрябина.

**Живопись** В живописи предшественниками символистов были ориентированные на рыцарское средневековые прерафаэлиты Россетти, Хант и Миллес.

Ведущим художником-символистом считается Гюстав Моро, родившийся в 1827 г. В 1870-е годы его искусство получило признание. Известность приобрела его картина «Остров мертвых». Художник изобразил мрачный остров: в небо вонзаются темные силуэты кипарисов, вокруг надвигающиеся скалы. К этому таинственному острову подплывает лодка, на которой возвышается белая фигура, закутанная в саван. В конце XIX в. репродукции с картины «Остров мертвых» украшали многие гостиницы.

Кроме Моро, широко известны Пюви де Шаванн, Одилон Редон (Франция), Арнольд Бёклин (Швейцария) и начинавший как прерафаэлит Эдвард Бёрн-Джонс (Великобритания). Линии и краски в символистской живописи таинственно причудливы. Образы ни очертаниями, ни цветом не похожи на реальные предметы.





П. П ю в и д е Ш а в а н н. Бедный рыбак. 1881



Л. П а с т е р н а к. Портрет Р.М. Рильке. 1927

Художники нередко иллюстрируют книги писателей-символистов (например, иллюстрации Бердсли к «Саломее» Уайльда), а иногда картины возникают под впечатлением книг писателей-символистов.

В Италии художник Карло Карра в 1908 г. в духе символизма рисует «Апокалипсических всадников».

В русской живописи к символистам примыкали художники «Мира искусства».

Сюжеты картин художников-символистов — мифологические, мистические или фантастические. Картина В. Серова «Похищение Европы» вначале задумывалась как настенное панно с большой цветовой плоскостью и монументальной композицией, но осталась на холсте. Это произведение декоративно. Искусствовед Н. Дмитриева считает, что его ритмические линии отдаленно напоминают крито-микенские росписи, а декоративность соединена с тонким интимным настроением. Изящная «архаическая» фигурка Европы на спине быка сжалась — ее страшат тяжелые перекаты волн (см.: Дмитриева. 1993. С. 148).

**Театр** Символизм захватил в сферу своего влияния и театр. В символическом театре действие не сводится к последовательной смене фактов. У действия есть загадочная изнанка, обращенная к бессознательному. Театр символизма проявляет устойчивый интерес к улице, к афише, к ночным развлечениям, к народным ремеслам.

*Морис Метерлинк* (1862—1949) провозглашает необходимость «театра молчания», заменяющего действительность абсолютно вымышленной художественной реальностью.

Эстетику символизма воплощал на сцене режиссер *Поль Фор* (1872—1960), создавший Theatre d'Art и пользовавшийся поддержкой Анри де Ренье и главы французского символизма Стефана Малларме. В оформлении сцены Фор отдает предпочтение художественным принципам импрессионизма (художниками-сценографами в театре Фора были и Поль Гоген, и Поль Серрюзье, и Раймон Руссель). Фор ввел в художественный обиход сцены «черный кабинет» (средство создания нейтрального фона театрального действия) и в оформлении сцены использовал газовый занавес, а также декорации с золотыми панно, имитирующими средневековую религиозную живопись. Фор заменил на сцене натуралистическую «среду» фоном, отражающим действие, и применил упрощенные художественные средства и стилизацию. Он объявил войну натурализму и бульварному театру и ставил пьесы бельгийских драматургов-символистов лауреата Нобелевской премии за 1911 г. Мориса Метерлинка и Шарля ван Лерберга.

В организованном Фором Theatre d'Art декламировались произведения Малларме, Бодлера, Рембо, По, Ламартина, старофранцузский эпос, «Илиада» Гомера.

Малларме выдвинул символистские принципы сценического искусства, согласно которым театр отражает «универсальный, вневременной, внепространственный мир».

На сценах Франции появляются первые драмы французских символистов, а также ранние пьесы Метерлинка «Принцесса Мален», «Слепые», «Непрошенная гостья», «Там внутри» и «Смерть Тентажиля».

В Theatre d'Art режиссер Люнье-По поставил символистскую пьесу *Альфреда Жарри* (1873—1908) «Юбю-король» (1896). Сатирическо-фарсовый спектакль был оформлен Тулуз-Лотреком. Особенностью постановки стало отсутствие занавеса, указание места действия с помощью специальных табличек, стоящих на сцене, трансформация декораций (они, например, превращались из камина в дверь и обратно), исполнение заглавной роли папаши Юбю актером Фирменом Жемье (1889—1933) в картонной маске, изображение целой армии солдат одним актером. Спектакль был поставлен в духе условного театра, в котором, по мнению Жарри, актер должен заместить собственное лицо изображением персонажа.

«Юбю-король» провалился из-за непривычного оформления спектакля, политических ориентаций, грубости текста пьесы (пьеса Жарри начинается, например, словом «дерьмо»). В прозе Жарри создал символистский эротико-фантастический роман «Сверхмужчина».

Эстетика символизма воплощалась на сцене и французским режиссером и актером *Орельеном Мари Люнье-По* (1869—1940), создавшим и руководившим символистским «театром творчества» «Эвр» (1893—1929).

В символистскую драматургию большой вклад внес русский поэт-символист Александр Блок. На его пьесах и пьесах Метерлинка («Синяя птица») формировался русский символистский театр.

Символистская драматургия переносила действие в будущее (например, у Брюсова), в мифологическое прошлое (например, в трагедиях Анненского на античные темы) и во вневременную условную художественную реальность (например, в лирических пьесах Блока).

Вяч. Иванов выдвинул идею всенародного «соборного» синтетического театра, способного к современному мифотворчеству. «Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого, или пророчесственного, самоопределения народа; и

только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния актеров и зрителей» (Иванов. 1909. С. 218).

**Архитектура** Архитектура европейского символизма связана с архитектурой модерна (ар нуво, сецессиона). Близки символизму фрески прерафаэлитов в Англии и пражские работы Альфонса Мухи.

**Блок и другие русские символисты** Во второй половине 1890-х годов — начале XX в. внутри русского символизма обозначились три течения.

1. Религиозное течение: группа писателей (Н. Минский, Д. Мережковский, З. Гиппиус и др.) опиралась на богоискательские идеи и принципы западного модернизма. Критика называла их декадентами.

2. Течение старших символистов (В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Добролюбов и др.) ориентировалось на импрессионистическое восприятие жизненных и собственно литературных проблем и их художественные решения.

3. Течение младших символистов (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, С. Соловьев) ориентировалось на философско-религиозное видение мира в духе философских идей Вл. Соловьева. Русский символизм в его религиозно-оптимистическом соловьевском виде был полон идеями конца света, характерными для эпохи рубежа веков.

Между сторонниками этих течений существовали не только различия, но и общность — художественный спор с реализмом. Объединял всех символистов и журнал «Весы», возглавлявшийся Брюсовым. Эта общность не исключала творческие разногласия и споры между А. Белым, Вяч. Ивановым и А. Блоком. Блок порою противостоял и «старшим», и «младшим» символистам, а Брюсов не принимал «младших» символистов и их религиозную мистику.

По Блоку, реализм — «самое сердце романтизма». Поэт все более приближался к реалистическому восприятию действительности. Взгляды Блока на искусство не полно укладываются в рамки эстетики символизма; например, Блок писал: «Реальности надо нам, страшнее мистики нет ничего на свете». (А. Блок. 1928. С. 88). Позиция Блока по проблемам реализма и общественной роли искусства отличается от «ортодоксальных» символистов. Выражением стремления к реализму стали циклы стихов «Ямбы» (1907—1914), «Родина» и поэма «Возмездие» (1910—1921).

Блок рисует сцены тревожного городского быта: движутся «вереницы скрипящих телег», фабричная гарь летает в воздухе, зажигаются вечерние фонари, а под утро фонарщик гасит их, заборы

сужают видимое пространство. От этих картин Блок прорывается к метафизическому взгляду на человеческую жизнь и вдруг формулирует острее будущих французских экзистенциалистов (задолго до них!) трагическую идею абсурдности человеческого бытия:

Ночь, улица, фонарь, аптека —  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи опять хоть четверть века —  
Все будет так, исхода нет.  
  
Умрешь — начнешь опять сначала,  
И повторится все как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.

Блок ощущает беды отечества и пишет о них:

И низких нищих деревень  
Не счесть, не смерить оком,  
И светит в потемневший день  
Костер в лугу далеком...  
О, нищая моя страна,  
Что ты для сердца значишь?  
О, бедная моя жена,  
О чем ты горько плачешь?

(«Осенний день», 1909)

Блок переживает неблагоприятное Родины как обстоятельства собственной судьбы. 18 июля 1908 года он пишет: «Все опостылело, смертная тоска... Ужасное одиночество и безнадежность» (*Блок*. 1927. С. 219).

Блок предощущал приближение катастрофических событий. Они в его понимании — возмездие. Чуткое сознание поэта в 1911 г. уже ощущало «запах гари, железа и крови». Блок делает первый набросок поэмы «Возмездие», в которой живет предчувствие надвигающейся бури.

После Октября Блок призывал слушать «музыку революции», «ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра» (*Блок А. М.*, 1936. С. 54). В январе 1918 г. Блок создает поэмы «Двенадцать», рисующую революционный Петроград, и «Скифы», утверждающую всемирно-историческую роль России и ее народа. Однако жестокость революционной борьбы, гибель людей, неблагоприятное состояние интеллигенции и русской культуры подрывают сознание и здоровье Блока и он погибает.

Эпицентр и распространение Символизм возник во Франции.

Символисты (живописцы и литераторы) встречались в парижском

кафе «Вольтер» и в спорах вырабатывали единые художественные принципы своего художественного направления. Французский символизм стал первой школой европейского символизма, которую украшали в поэзии такие имена, как Верлен и Малларме, в драме — Метерлинк; в живописи — Пюви де Шаванн, Моро; в скульптуре — Редон и отчасти Роден, в музыке — Дебюсси.

Формирование французского символизма произошло в 1860—1870-е годы В 1980-х гг. в стихах Рембо символизм обретает форму осознанной программы; открывается Салон, в котором выставляются авангардистские художники. В начале XX в. Поль Валери дает новое дыхание французскому символизму.

Вскоре за пределами Франции у символизма появились сторонники и последователи.

В Бельгии символизм как художественное направление развивали М. Метерлинк и Э. Верхарн. Поэзия и драматургия *Мориса Метерлинка* (1862—1949) французская по языку и фламандская по духу. Метерлинк написал пьесы «Сестра Беатриса» (1900), «Монна Ванна» (1902), «Синяя птица» (1908).

В живописи бельгийский символизм проявил себя в полном невероятных фантазий творчестве Джеймса Энсора.

В творчестве бельгийских символистов главные темы и сюжеты связаны с повседневной жизнью, домашним уютом или сказочными мотивами.

Французский и бельгийский символизм возник как реакция на натурализм.

В Англии и в Америке примкнули к символизму или испытали его сильное влияние У.В. Йитс, группа поэтов-имажистов (Эзра Паунд, Т.С. Элиот). Французских поэтов-символистов часто называли «импрессионистами»; то же самое было и с английскими поэтами Оскаром Уайльдом и Артуром Саймонсом.

Английский символизм в литературе сформировался в творчестве Суинберна под влиянием традиции «Цветов зла» Бодлера. Благодаря влиянию Оскара Уайльда английский символизм обрел блеск дендизма. В живописи английский символизм опирался на достижения прерафаэлитов. К началу двадцатого века символизм в Англии стал угасать.

Германия открыла символизм, когда во Франции он уже прошел зенит своего развития. В Германии сторонником символизма стал Стефан Георге. В сборнике «Часослов» *Райнер Мария Рильке* (1875—1926), находясь под влиянием Метерлинка, отдал дань символизму. Для символистских стихов Рильке характерна тема тайны Природы. Явление рассматривается поэтом и как материальный

феномен, и как духовная сущность. Творчество — разгадывание бесконечных загадок и тайн Природы. Рильке писал:

Ты думаешь, что плод до дна познал,  
Им овладев.  
Но вот и новая загадка.

В Австрии символизм благодаря творчеству Гофмансталя и Рильке был открыт художественным взаимодействием с иноязычными литературами, и символистские произведения рассказывали о невыразимом и таинственном.

Критика считала полотна австрийского художника Г. Климта демократически ориентированными и имеющими самостоятельный характер.

Второй (после французского) по значимости символизм — русский. В России с него начинается современное искусство.

Принципы французского символизма восприняли писатели России конца XIX — начала XX вв.: А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, И. Анненский, Ф. Сологуб, И. Коневской, Ю. Балтрушайтис.

В возникновение символизма внесли свой вклад и США. Не случайно переводами Эдгара По занимались Бодлер и Малларме. И в ту же эпоху зарождения символизма Жюль Лефорт переводит на французский язык Уолта Уитмена.

Никарагуанец Рубен Дарио, живя в Париже, воспринял влияние символизма и перенес его в Латинскую Америку.

Художественная критика Будущий академик В.М. Жирмунский в 1916 г. охарактеризовал творческие свершения акмеистов (А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, Н.С. Гумилева) и их предшественников и антиподов-символистов. Он критиковал литературную ситуацию тех лет, создававшуюся символистами, а затем акмеистами. Жирмунский осуждал «индивидуалистическую искушенность» поэтов, «келейность их лирики», отсутствие «выхода в мир из своей одинокой души», аморализм символистской поэзии, «миниатюрность и игрушечный характер» поэтических переживаний (Жирмунский. 1916. С. 56).

Об этом же писал крупнейший русский поэт-символист А.А. Блок в статье «Без божества, без вдохновенья» (Блок. 1960. С. 177, 183—184).

Критик и теоретик Ж.А. Куддон так объяснил тягу символистов к свободному стиху. Символизм полагал, что внушаемость лучше достигается, когда форма стихов нежесткая. Отсюда свободный стих, верлибр. Рембо и Малларме были главными экспериментато-



рами в области формы. Рембо — один из первых практиков стиха в прозе.

Символисты применяли экстремистские методы борьбы с недоброжелательными и враждебными критиками. Французские символисты подкладывали под кресла своих идейных противников пестарды и пугали противников вспышками и хлопками.

**Художественные итоги** В России символизм был полтора десятилетия ведущим и приоритетным художественным направлением. В 1910 г. родился антипод символизма — акмеизм, сторонники которого остро критиковали своих непосредственных предшественников. Это было знаком того, что символизм претерпевает кризис, во многом исчерпал себя и идет к закату. Подрывало позиции символизма появление множества подражателей их творческой манере (проникновением в «миры иные», туманные иносказания, излюбленные образы и лексика). Эпигоны забивали печатные страницы символистскоподобными бездарными стихами. Такими стихами был переполнен архив брюсовских «Весов». Еще в 1906—1907 гг. Брюсов жалуется на усталость от символизма.

Символистские журналы «Весы» и «Золотое руно» в 1909 г. прекратили свое существование, посчитав выполненными все задачи по распространению идей символизма и по борьбе с реалистическим типом творчества. Однако в отличие от символизма реализм продолжит свое существование в разных вариативных формах.

Проявлением кризиса символизма стали обострившиеся теоретические разногласия, нравственные, политические и художественные расхождения и ссоры сторонников символизма. Блок в ноябре 1910 г. писал Мережковскому: «Россия была больна и безумна, и мы, ее мысли и чувства, вместе с нею» (Блок. 1912. С. 474—475).

Для Блока символизм как философско-эстетическая система становится тесным и поэт 10 февраля 1913 г. записывает в своем дневнике: «Пора развязывать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше» (Блок. 1960. С. 216).

Творчество символистов было во многом плодотворным. Это художественное направление вернуло приоритет духовного, идеального, субъективного над материальным, обыденным, объективным.

Символисты сдвинули общепринятые моральные нормы и стали касаться ранее полузапретных и запретных тем. В их произведениях возникли сцены лесбиянства (в романах Жана Лорена), инцеста (в «Сумерках богов» Эльмира Буржа), гомосексуализма (в произведениях Оскара Уайльда), сексуального отношения к животным (картина Ф. Кнопфа «Эдип и сфинкс», 1896) и мертвым (Г. Моро «Орфей», 1865). Проблема сексуального влечения звучит в картине

Бёрна-Джонса «Король Кофетура и нищая» (1862). Картина «Персей» Э. Бёрн-Джонса и поэма Суинберга касаются темы гермафродитизма.

Символистов интересует мир проституток (картины и личная жизнь А. Тулуз-Лотрека). В России этот мотив присутствует в творчестве А. Блока («Стихи о Прекрасной даме»).

«Вино и страсть губили жизнь мою», — скажет Блок в одном стихотворении, а в другом воскликнет:

Так вонзай же, мой ангел вчерашний,  
В сердце острый французский каблук!

Другой русский поэт-символист В. Брюсов в стихотворении в одну строку откровенно обращается к своей даме:

О, закрой свои бледные ноги!

Символизм в последней четверти XIX в. и первом десятилетии XX в. продолжил начатое импрессионизмом расширение моральных норм в области отношений мужчины и женщины и стал, как и импрессионизм, как и модерн, провозвестником будущей сексуальной революции второй половины XX в.

В художественном отношении символизм обогатил русский и французский стих новыми ритмическими и мелодическими возможностями, новыми рифмами, новыми средствами передачи состояний человеческого духа.

## Акмеизм

*Поэт — гордый властитель мира, разгадывающий  
его тайны и преодолевающий его хаос*

Что такое акмеизм Акмеизм (от греч. акме — высшая степень чего-либо, вершина, цветущая сила; другое название «адамизм» менее употребимо; оно предполагает первозданно чистый взгляд на мир и первоначальное окружающих явлений) — *художественное направление русской литературы начала XX в., возникшее в 1910—1912 гг., развивавшееся в Серебряном веке, осуществившееся главным образом в поэзии и утверждавшее: поэт — чародей и гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос.* Акмеизм возглавлял Н.С. Гумилев (1886—1921). Акмеизм в некоторые периоды своего недолгого существования своими организационными очертаниями совпадал с поэтическим клубом, носившим название «Цех поэтов» (1911—1914).

Мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь — так определил Гумилев сущность акмеизма, поэтического направления, в котором «этика становится эстетикой». Манифестом акмеизма стала статья Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», утверждавшая, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. На смену ему идет новое направление, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем это было в символизме.

О. Мандельштам называл акмеизм органической школой русской лирики; поэтам этой школы присуща любовь к организму и организации. Одной из форм организации акмеистов стал «Цех поэтов».

К «Цеху поэтов» принадлежали О. Мандельштам, А. Ахматова, С. Городецкий, М. Лозинский, М. Зенкевич, В. Нарбут, Г. Иванов, Г. Адамович, М. Кузмин, М. Моравская. Ядром школы акмеистов были пять поэтов: *Н. Гумилев, С. Городецкий (1884—1967), А. Ахматова (1889—1966), О. Мандельштам (1891—1940) и М. Зенкевич (1891—1973).*

Определяющее значение для акмеизма имели сборники стихов О. Мандельштама «Камень» (1913), А. Ахматовой «Четки» (1914), Н. Гумилева «Колчан» (1916).

Литературным органом акмеистов был журнал «Аполлон» (1909—1917), редактором которого был Лозинский<sup>1</sup>.

Художественная концепция Мандельштам писал: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма». (О. Мандельштам. Утро акмеизма). Акмеизм стремился передать предметность реального мира, подлинность человеческих чувств, поэтичность первозданных эмоций, первобытно-природное начало, доисторическую жизнь человека и мира. *Художественная концепция акмеизма: поэт — гордый властитель мира, разгадывающий его тайны и преодолевающий его хаос.* Гумилев возглавил акмеизм как художественное направление и сформулировал его концепцию: *искусство, родившись из жизни, снова идет к ней как равный к равному; у поэта жреческое предназначение.*

Философско-эстетические основания Для Мандельштама художественная реальность убедительней действительности. В статье «Утро

---

<sup>1</sup> Г. Адамовича, Г. Иванова, М. Лозинского критики не считают «правоверными акмеистами» и относят их к периферии этого направления. Ахматова писала, что Лозинский не захотел отречься от символизма, но был одним из основных членов Цеха поэтов.

акмеизма» (1913) Мандельштам писал: «Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает» (*Мандельштам*. 1990. С. 142). В произведении искусства просвечивает мироощущение художника. «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов» (*Там же*).

**Творческие принципы акмеизма** Слово в стихах акмеистов «вещественно» и определено, конкретно и точно, а своим значением, ясно и прозрачно (ему присущ «кларизм» — прекрасная ясность).

Фактор средневекового вторгается в сам творческий процесс и его принципы. Так, Мандельштам пишет: «Мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке» (*Там же*).

Древние греки считали, что поэту должны быть присущи два начала — дар и умение. Символисты абсолютизировали значение для поэта дара, а Гумилев и акмеисты — значение умения. «Цех поэтов» не был келейной закрытой организацией. Гумилев считал, что возможность стать поэтом есть у каждого желающего. Нужно только овладеть специфическими законами поэзии. Эта установка Гумилева привела в ужас Блока, и статью против акмеизма он озаглавил: «Без божества, без вдохновения». Он исходил из того, что поэт — редкостная исключительная личность, творец, равный Богу. Поэт обладает даром и не имеет ничего общего с ремесленником, обладающим умением. Блок язвительно возражает Гумилеву: «До сих пор мы думали совершенно иначе; что поэт «идет дорогою свободной, куда влечет его свободный ум» и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда — менее скучное и менее мрачное, чем... определение Гумилева» (Блок. 1980. С. 278).

**Особенность** Отличительная особенность акмеистов — их организационная сплоченность. Ни у символистов, ни у футуристов, ни у примитивистов никакого тесного единения не было. Акмеисты сразу выступили единым «Цехом поэтов», который возглавил Н. Гумилев при поддержке С. Городецкого и М. Кузмина.

Акмеисты привержены натурально-естественному видению мира, конкретно-предметной образности, вещному реализму.

Символисты ориентировались на музыкально-акустический стих, акмеисты — на смысловое значение слова в стихе.

Мандельштам отождествлял писателя с дирижером — не изобретателем, а собирателем, соавтором новой целостности. Он писал, как отмечает критик А. Генис, «свернутыми «веерами», которые способны развернуться только в сознании каждого читателя».

**Роль Слова** В центре эстетики акмеистов стоит проблема величия Слова. Оно для акмеистов не только способ общения, лингвистическое понятие, составная часть языка.

Гумилев проповедовал благоговейное отношение к лучшему богатству поэтов — родному языку. Главное в акмеизме, подчеркивал Гумилев, развитие образа-идеи посредством слова, взятого во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном. Поэтому поэт должен стремиться:

вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от долгого потребления;

передать в слове вечно девственную свежесть мира;

раскрыть самоценность каждого явления и его прелесть, красоту явлений, живущих во времени, а не только в вечности или в мгновении.

Гумилев осуждает посредственное стихоплетство, рождающее «серость слов», и ратует за слова, которые обретают неожиданность и телесность.

Гумилев считал, что поэт чтобы выразить себя в слове в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, для него неосознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности.

В общеизвестном стихотворении Гумилева «Слово» поэт возвеличивает слово, ставит его на высочайший пьедестал, обозначает его колоссальные возможности, уходящие корнями в древность, возможности, некоторые из которых утрачены.

В оный день, когда над миром новым  
Бог склонил лицо свое, тогда  
Солнце останавливали словом,  
Словом разрушали города...

Но забыли мы, что осияно  
Только слово средь земных тревог,  
И в Евангелии от Иоанна  
Сказано, что Слово — это Бог.

Мы ему поставили пределом  
Скудные пределы естества,  
И, как пчелы в улье опустелом,  
Дурно пахнут мертвые слова.

Это стихотворение столь же эстетически программно, как и «Пророк» Пушкина. Еще раз процитирую: «И в Евангелии от Ио-

анна сказано, что Слово — это Бог». Слово божественно. Оно выше и значимей числа, которое «домашний, подъяремный скот».

Акмеист (в отличие от символистов) наполняет Слово вещественным, земным содержанием: «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» (Гумилев). Акмеистская эстетика ориентирует поэта на тяжелые, увесистые слова, в которых «как бы застыла железная плоть земли» (М. Зенкевич).

Гумилев рассуждает и о поэтической технике, о ее обновлении. Он утверждает, что акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо перестановкой ударений и что уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе. Критики спрашивают: имеет ли в виду Гумилев дольник? Однако дольник не является акмеистическим новшеством: его ранее уже использовали Гиппиус, Блок, Белый.

В акмеизме Гумилев подчеркивал его чисто литературные задачи.

**Поэт** Поэт — это и обыденный человек, и романтическая фигура — рыцарь, воин, путешественник, конквистадор, Внутреннего Света искатель и носитель, которому суждено *«Высыхать в глубине кабинета // Перед пыльными грудами книг»*.

Согласно представлениям акмеистов творчество поэта — высшая точка художественной правды и выражение мужского (в отличие от женского у символистов), твердого взгляда на жизнь. Поэт, согласно взглядам акмеистов, должен бороться «за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету землю» (Гумилев).

**Поэзия** В программной статье «Жизнь стиха» Н. Гумилев утверждает, что стихотворение — это живой организм. Надо, чтобы оно жило полной и могучей жизнью. Гумилев, определяя поэзию, писал: «Поэзия для человека — это один из способов выражения своей личности, и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего его потребностям»; «Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та, и другая требуют от человека огромной духовной работы».

Гумилев мечтал сделать поэзию точной наукой. Своеобразной математикой. Ничего потустороннего, недоговоренного, никакой мистики, никакой зауми. Гумилев мечтал о создании словаря рифм и считал, что рифмотворчество поэта не творческое дело. Технология создания поэтического произведения, по представлениям Гумилева, проста: надо выбрать в словаре рифм нужную тебе и соответ-

ствующую твоей задаче рифму и вкладывая в строки свою мысль. Такое представление о поэтическом творчестве позволило Гумилеву создать Цех поэтов.

**Цех поэтов и творческая обстановка** Цех поэтов даже своим названием делал отсылку к средневековым ремесленным цехам, по образцу которых он был построен. Это было постоянно действующее творческое собрание, жившее по принципам студии, а не салона, как у символистов. Его председателем — синдиком был Николай Гумилев.

Об атмосфере, царившей в Цехе поэтов, вспоминал критик и поэт С.К. Маковский: «Никаких особых докладов на этих собраниях не читалось. Все ограничивалось чтением стихов и критическим разбором, причем Гумилев проводил свою «акмеистическую» точку зрения на качество прочитанных строчек». (Гумилев в воспоминаниях. 1990. С. 70).

**Отношение к непознаваемому** Отношение акмеистов к непознаваемому, согласно Гумилеву, имеет два аспекта:

- 1) непознаваемое по самому смыслу слова нельзя познать;
- 2) все попытки в этом направлении — нецеломудренны.

Непознаваемое притягательно. Гумилев говорит: «Вся красота, все священное значение звезд в том, что они далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе... Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания — вот что дает нам неведомое». Принцип акмеизма, по Гумилеву, всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять свою мысль о нем более или менее вероятными догадками.

**Опора на традиции** В творчестве таких акмеистов, как Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Николай Гумилев, традиции мировой культуры занимают большое место. Такое уважительное и заинтересованное творческое отношение к классике акмеисты унаследовали у символистов.

В.М. Жирмунский высоко оценил творческие свершения акмеистов, однако критически отозвался о современной ему литературной атмосфере (как символистской, так и акмеистской). Критик подчеркнул «индивидуалистическую искушенность» поэтов, «кейлейность их лирики», в которой «нет действительного выхода в мир из своей одинокой души». Будущий академик отмечал, что в «новую поэзию» вошли «различные виды декадентского эстетизма и аморализма» (Жирмунский. 1916. С. 56).



**Акмеизм/символизм** Акмеизм полемически отталкивался от символизма, от его туманной мистики, неопределенности смысла, преувеличенной метафоричности, приводящей к текучести образов, отказываясь от его иррационализма, субъективизма. Акмеисты критиковали и старались преодолеть эстетические установки символизма, который, по мнению Гумилева, направлял свои главные силы в область неведомого, непознаваемого и брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом, а некоторые его эзотерические искания почти приближались к созданию мифа. Акмеисты отвергают эзотеризм символизма: «Основная роль литературы, — говорит Гумилев, — подверглась серьезной угрозе со стороны мистиков-символистов, ибо они превратили ее в формулы для своих собственных таинственных соприкосновений с непознаваемым».

От французского символизма Гумилева отталкивала «пресловутая» «теория соответствий». Он отвергал ее и подчеркивал, что она выросла не на романской, а на немецко-романтической почве.

Гумилев считал, что акмеистом быть труднее, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по пути наибольшего сопротивления.

Об острокритическом отношении акмеистов к символизму свидетельствуют высказывания на эту тему О. Мандельштам:

Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетке своего организма и в той мировой клетке, которую с помощью своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить. Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. (*Мандельштам*. 1990. С. 142).

Акмеизм подвергался резкой критике со стороны символистов.

Блок записывал в дневнике: «придется предпринять что-нибудь по поводу наглежащего акмеизма...» (17 декабря 1912).

Блок и Гумилев признавали талант друг друга. Но в статье «Без божества, без вдохновенья...» Блок утверждал, что беда в том, что десяток-другой маленьких сборников, выпущенных акмеистами перед войной, в те годы, когда буквально сотни сборников стихов валились на книжном рынке, не блещут особыми достоинствами, за

малыми исключениями. Начиная поэты, издававшиеся у акмеистов, печатались опрятнее многих и были внутренне литературнее, воспитаннее, приличнее иных; но ведь это — еще не похвала. Настоящим исключением среди них была Анна Ахматова; не знаю, считала ли она сама себя «акмеисткой»; во всяком случае, «расцвета физических и духовных сил» в ее усталой, болезненной женской и самоуглубленной манере нельзя было найти (См.: *Блок*. 1962. С. 179).

Главное различие между символизмом и акмеизмом, отмечала А.А. Ахматова, состоит «в вопросе о стилизации. Мы совершенно ее отвергали»; она утверждала, что преобладание стилизации превращает творчество в игрушку, о чем свидетельствует литературная деятельность М.А. Кузмина, тогда как у Н.С. Гумилева, «например, все было всерьез» (*Чуковская*. 1997. С. 173).

Некоторые внутренние противоречия и неувязки в манифестах новой школы американский литературовед Г.П. Струве объясняет несогласованностью взглядов и действий двух ее основоположников — Гумилева и Городецкого.

При всем противостоянии акмеизма и символизма у этих художественных направлений есть немало общего. Даже в сфере непознаваемого, где критика символизма акмеистами была особенно острой, противоречие не абсолютно. В «Заблудившемся трамвае» и «У цыган» Гумилева есть элементы мистицизма. Об относительности противоречий акмеизма и символизма свидетельствует и известная общность их взглядов на проблемы Средневековья, общее восторженное отношение к этой эпохе. Так, Мандельштам в статье «Утро акмеизма» утверждает, что Средневековые дороги нам потому, что обладали в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 г.

Общим было и то, что литература и символистской, и акмеистской ориентации, как на это обращал внимание в 1916 г. В.М. Жирмунский, замыкалась в салонно-кружковой, внутрихудожественной сфере, отторгнутой от актуальной современности.

Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Николай Гумилев — этих трех имен достаточно, чтобы существование любой поэтической школы было не только оправдано, но и она могла бы гордиться собой.

**Социальный фермент и общественная позиция** Социальным ферментом возникновения акмеизма было нетерпеливое ожидание перемен.

Акмеисты аполитичны, они отрицают значение общественного мировоззрения. Они не приняли революцию. Эстетическое наслаждение простыми вещами заслоняет от акмеистов всю социальную проблематику. Так, Н. Оцуп замечает, что вот уже три дня ничего не помнит о городе и об эпохе, которая покажется, наверно, историке восторженной эрой великих преступлений и геройств. Он же весь во власти новых обаяний, открытых ему медлительным движением на пахоте навозного жука.

Однако акмеизм не были асоциален. По свидетельству И.В. Одоевцевой, Гумилев считал, что поэты могли бы управлять миром, ибо они обладают и интуицией, и политическими, дипломатическими и другими способностями, чувством чести и справедливости, короче, всеми достоинствами и высшим разумом, как будто им дано было вкусить плод Древа познания Добра и Зла.

Гегелевская идея «все действительное — разумно» преобразована в принцип «не вносить никаких поправок в бытие и в критику последнего не вдаваться».

**Значимость акмеизма** Акмеизм завершился к началу 1920-х годов. Ахматова считала, что акмеизм — это «последнее великое течение русской литературы» и это именно чисто русское направление. В европейском искусстве аналогий ему нет (и модерн, и символизм, и футуризм начинались в Европе и имеют там свои варианты). Острый же выпад Блока, назвавшего акмеизм «привозной заграничной штучкой», не отражают реальные качества акмеизма и своей абсурдной несправедливостью лишь свидетельствуют о накале литературной борьбы символизма и акмеизма.

Через много лет после творчества в русле акмеизма Мандельштам написал историко-теоретическую работу «Разговор о Данте». Это сочинение — своего рода иероглиф, возвращающий нас к идеалам акмеистской молодости Мандельштама. Поэт обращается к «физиологически гениальному Средневековью», где каждая часть «аукается с громадой».

Акмеизм как направление занял достойное место в русской поэзии и вошел в историю литературы.

## Футуризм

*Воинственная личность в урбанистически  
организованном хаосе мира*

**Что такое футуризм. Возникновение. Первый манифест** Термин «футуризм» возник, когда испанец Габриэль Аломар опубликовал в

журнале «L'Avenir» статью «El Futurismo» (1905). Футуризм как художественное направление зародился в Италии в начале XX в. Это была художественная реакция на застой в культурной, экономической и политической жизни. Футуристы идеализировали урбанизацию, развитие индустрии, материальные ценности. Личность, героизируемая футуризмом, была активна до агрессивности, и для Маринетти «война — единственная гигиена человечества». Футуризм отвергал «омертвевшие каноны классического наследия» и «мистические идеалы».

Молодой итальянский поэт, редактор миланского журнала «Poesia» Филиппо Томмазо Маринетти на страницах парижской газеты «Фигаро» (20 февраля 1909 г.) опубликовал Первый манифест футуризма, обращаясь ко «всем живым людям на земле». В манифесте говорилось:

1. Мы хотим воспевать любовь к опасности, привычку к энергии и к отваге.

2. Главным элементами нашей поэзии будут: храбрость, дерзость и бунт.

3. До сих пор литература воспевала задумчивую неподвижность, экстаз и сон, мы же хотим восхвалить наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака.

4. Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием... рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской победы.

5. Мы хотим воспеть человека, держащего маховик, идеальный стебель которого проходит сквозь землю, которая брошена сама на окружность своей орбиты.

6. Надо, чтобы поэт расходовался с жаром, блеском и расточительностью, пусть они увеличат энтузиастское усердие первоначальных элементов.

7. Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров без агрессивности. Поэзия должна быть жестокой атакой против неизвестных сил, чтобы требовать от них преклонения перед человеком.

8. Мы на крайнем мысе веков!.. К чему оглядываться, если нам нужно разбить таинственные двери невозможного. Время и пространство умерли вчера. Мы уже в абсолютном, так как мы уже создали вечную вездесущую быстроту.

9. Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира — милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, обрекающие на смерть, и презрение к женщине.

10. Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными.

11. Мы воспоем толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом, многоцветные и полифонические прибои революций в современных столицах, ночную вибрацию арсеналов и верфей под их сильными электрическими лунами, прожорливые вокзалы. Проглатывающие дымящихся змей заводы, привешенные к облакам на канатах своего дыма, мосты, гимнастическим прыжком бросившиеся на дьявольскую ножевую фабрику солнечных рек, авантюристические пакетботы, нюхающие горизонт, локомотивы с широкой грудью, которые топчутся на рельсах, как огромные стальные лошади, взнуданные длинными трубами, скользящий лет аэропланов, винт которых вьется, как хлопанье флагов и аплодисменты толпы энтузиастов.

Стоя на вершине мира, мы еще раз бросаем вызов звездам!

**Художественная концепция. Особенности Футуризм** — художественное направление эпохи модернизма, несущее художественную концепцию, утверждающую агрессивно-воинственную личность в урбанистически организованном хаосе мира.

Определяющий художественный фактор футуризма — динамика. Футуристы осуществляли принцип безграничного экспериментаторства и достигали новаторских решений в литературе, живописи, музыке, театре.

Футуризм — художественное направление людей, очарованных техникой и пытающихся создать в искусстве нечто соответствующее эпохе машин.

**Философско-эстетические основы** Манифестации теоретических и художественных идей для футуристов оказываются важнее собственно художественного творчества.

Творческий процесс в эстетике футуризма по своей природе импульсивен и спонтанен. Это искусство прислушивалось к звукам улиц и стремилось точно передать и воспроизвести урбанистически организованный хаос мира. Немецкий культуролог А. Хаузер (франкфуртская школа) пишет, что футуризм выражал протест против эстетики конформизма рубежа веков.

Манифесты футуристов содержат теоретический вклад в авангардистскую эстетику. Футуристы были равнодушны к «партийной» риторике. Они ввели в моду литературный жанр манифестов, выраженных на бумаге и формулируемых устно. Первый манифест футуризма (1909 г.) был опубликован в газете «Фигаро» и милан-

ском журнале «Поэзия», а затем оглашен Маринетти в Турине перед двухтысячной аудиторией.

**Социальная ориентация Футуризм** является не только направлением искусства, но и активное общественно-политическое движение. Итальянский футуризм продемонстрировал возможность слияния интересов тоталитарного и авангардного искусства. Итальянский футуризм стремился стать большим стилем, утверждающим новую итальянскую государственность.

Дуче Бенито Муссолини выдвинул культурной доктриной «фашистское искусство — искусство для масс».

Идеал футуристов — машинное искусство и технократичные социальные утопии. Для художников этого направления будущее — торжество машинной цивилизации. Символ футуризма, по собственному мнению участников этого художественного движения, гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенный громадными трубами со взрывчатым дыханием...

**Цели искусства** Для футуристов, как и для кубистов, целью искусства становится не познание и отображение окружающей действительности, но созидание новой реальности, в которой почерпнутые из жизни изобразительные элементы вводятся или не вводятся исходя из чисто произвольного хотения и субъективной воли художника. Сознвая уязвимость подобной позиции и отвергая обвинение в полном произволе, футуристы вслед за кубистами берут на вооружение достижения современной науки. Если кубизм сначала проводит ряд живописно практических экспериментов, а уж потом подводит теоретическую основу, то футуризм, со всей присущей ему экзальтацией, прямо начинает с деклараций и манифестов. Из активизма вытекают и некоторые формальные различия двух явлений, как то признание футуристами сюжетности и отрицание ее кубистами. Отсюда же принципиальный, шумный, последовательный антиэстетизм футуризма, приводящий его в художественной практике к хаосу композиции и дисгармонии цвета.

**Итальянский футуризм** В 1909 г. появились первые футуристические манифесты. Италия, умиротворенная и объединенная после Рисорджименто<sup>1</sup> в начале XX века, в культурном отношении была

---

<sup>1</sup> Рисорджименто (*итал.* Risorgimento — возрождение) — национально-освободительное движение в Италии (конец 18 в. — 1870) против иноземного господства, за объединение раздробленной Италии, а также период, когда это движение происходило. Лидерами движения были Дж. Мадзини, Дж. Гарибальди, Кавур. Завершилось движение присоединением Рима к Итальянскому королевству, а в конце концов Италия была объединена в форме конституционной монархии.

провинциальной страной с великим прошлым. Ее художники работали в духе устоявшихся в Европе направлений.

Так, портретная живопись Умберто Боччони в 1907—1908 гг. развивается в традициях веризма. Другие итальянские художники начала XX в. работают в духе импрессионизма, или модерна, или символизма. Однако 20 февраля 1909 г. Италия становится эпицентром развития нового художественного направления — появляется первый манифест футуристов, автором которого был *Филиппо Томмазо Маринетти* (1876—1944).

Писатель Филиппо Маринетти был склонен к эксперименту и авантюризму в сфере культуры. Маринетти обладал индивидуальным суггестивным стилем, принципы которого — хватать «через край» и отвергать чувство меры. Этому стилю старались подражать последователи Маринетти.

В 1910—1911 гг. шумные выступления Маринетти и руководимых им футуристов проходят в Милане, Турине, Венеции, Падуе и Неаполе. Откровенность высказываний Маринетти нравилась молодой итальянской интеллигенции и была вызовом ханжеству. Маринетти в революционном духе прокламирует: «Главными элементами нашей поэзии будут: храбрость дерзость и бунт». «Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров без агрессивности!». Деятельность футуристов, согласно их самосознанию, формирует «движение антикультурное, антиэстетическое, антифилософское» и сопровождается скандалами. Первый манифест футуристов провозглашает разрушительную антикультурную программу: «Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями, оппортунистическими и утилитарными».

**Русский футуризм** В России футуризм (В. Маяковский, Н. Асеев, С. Кирсанов, В. Каменский, В. Крученых, В. Хлебников, О. Брик) вихрем ворвался в литературу и «сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана».

Творческие принципы и теоретические установки последователей футуризма в Италии и в России во многом схожи — шумные призывы «сбросить классику с парохода современности», эксцентричности, эпатаж, рассуждения о «словоновшестве» Крученых, «словах на свободе» Маринетти. Однако цели и выводы различаются. Русский футуризм не однороден по своему составу: так, существовал футуризм камерный, салонный, футуризм Игоря Северянина и кубофутуризм, впоследствии составивший левое, основное крыло движения. В Италии же безраздельно царил Маринетти, официальный вождь и идеолог футуристов. Левое крыло русских футуристов



приходит в конечном итоге к отрицанию буржуазной действительности и всей капиталистической цивилизации. В их искусстве чувствовалось смутное возмущение одиночеством человеческой личности, затерянной и попранной в машинных джунглях. Их миропонимание приближается к миропониманию немецких экспрессионистов. Маринетти же, наоборот, не перестает восхищаться подавлением личности машиной. Итальянским футуристам вообще свойственно восхваление эпохи империализма.

Манифесты футуристов программируют и регламентируют художественное творчество на основе искусственных умозрительных абстрактных схем. Идеологи футуризма программируют еще более строгое подчинение принципам футуристической эстетики, чем это было в эпоху классицизма, и одновременно прокламируется анархическая свобода автора.

Маринетти в 1914 г. посетил Россию. Давид Бурлюк и Василий Каменский опубликовали в газете письмо, где утверждалось: «Мы с итальянским футуризмом ничего общего, кроме клички, не имеем».

Образцовым произведением русской футуристической живописи, близким к итальянским аналогам, критики считают некоторые картины Н. Гончаровой.

**Эксперименты в области языка и заумь** Русские футуристы вели большую экспериментаторскую работу в области литературных художественных средств и литературного языка. В ходе этих экспериментов появилась заумь (термин введен в обиход русскими футуристами). Заумь — для футуристов язык «для себя», способность поэта «выражаться не только общим языком... но и личным... не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным»; отказ от коммуникативной функции языка и упор на его ритмические выразительные возможности и возможности самовыражения личности через непонятный для других набор звуков.

Заумь, по словам Л. Тимофеева, «превращалась либо в междометия (у-бе-шур) эмоционального характера, либо в звукоподражания (чурлю журль), отвечая своей обедненностью обедненности самого содержания поэзии с ее представлением о литературном творчестве как языковом изобретательстве. В призыве к «самовитому слову» был и положительный элемент, ценный полемической направленностью против условности языка символистов. Словотворчество Хлебникова шло по пути поиска новых словообразований, сохранявших корневую основу слова (неологизмов). Эти поиски часто были оправданы («творяне», «замеса», «могатырь», «смехач», «завовь», «чареса», «миларь»), они были восприняты Маяков-

ским, Кирсановым, Асеевым, тоже искавшими новые словообразования, не разрушавшие смысловую основу слова.

Заумный язык, смазанность семантики текста (вплоть до нулевой семантической значимости).

**Темы, сюжеты, композиция** «Манифест футуристической живописи» (11 апреля 1910 г.), подписанный Умберто Боччони, Джино Северини, Карло Карра, Луиджи Руссоло и Джакомо Балла, излагает программу и принципы деятельности художников-футуристов, опираясь на установки Первого манифеста Маринетти. «Нужно выместить все уже использованные сюжеты, чтобы выразить нашу вихревую жизнь стали, гордости, лихорадки и быстроты». Сюжетность не изживалась, а усложнялась. Например, Северини брал сюжеты, уже апробированные французскими импрессионистами (танцы и танцовщицы). Особенно духу футуризма соответствовали темы и сюжеты, передающие движение («Автобус», «Метро»). Футуристы стремятся уйти от старых сюжетов, однако инерция традиционного воспитания реальности столь сильна, что на деле они повторяют многие старые темы и сюжеты. Например, «Похороны анархиста Галли» Карло Карры или «Драка» Боччони. В этих произведениях сюжетное начало превалирует над живописным.

Работа над композицией у футуристов происходит следующим способом: делается реалистический набросок с натуры и создается рисунок-впечатление; рисунок раскладывают на составные части — все это согласно «динамической» концепции футуризма.

**Виды искусства** Футуристы ставили перед собой задачу, или вернее даже сверхзадачу — создать синтетическое искусство, объединяющее все виды художественной деятельности и усиливающее воздействие произведений на читателей и зрителей. Сколько-нибудь полно осуществить этот замысел футуристам не удалось. Однако в отдельные виды искусства они внесли немало нового — порою созидательного, порою разрушительного по отношению к художественной культуре.

**Театр** Маринетти считает необходимым ввести в театр кинематограф, радио, электрический неоновый свет, аэроживопись и аэропоэму, беззастенчивость, юмор и ароматические запахи. Маринетти подготовил манифест «Общий театр для масс». Этот манифест создавал пространство для демонстрации достижений футуристической эстетики. Римские формы итальянских фашистов театрально-декоративно и театрально режиссерски оформлялись в монументально-футуристической стилистике.

Обуреваемые страстью новаторства любой ценой и устремленные к дегуманизации культуры, итальянские футуристы стремились освободить театральную сцену от живого человека, «навсегда изгнать из театра» актера. Предлагалось заменить его марионеткой.

В театральное представление футуристы включали «эстетику скандала»: продавали на одно место несколько билетов, что вызывало ссоры и споры, подсыпали зрителям порошок, вызывавший чихание. Вс. Мейерхольд рассказывал, что Маринетти в своем театре наливал на некоторых стульях синдетикон. Кто-то, усевшись, приклеивался.., возникал скандал, в этой взбудораженной атмосфере и начинался спектакль.

Третий театальный манифест написали (11 января — 18 февраля 1915 г.) будущие создатели футуристической драматургии — Маринетти, Эмилио Сеттимелли и Бруно Корра. Этот «Манифест синтетического театра» стал введением к сборнику тридцати шести футуристских драматических композиций («синтезов»). В этом манифесте провозглашается эстетика театра с новыми качествами: синтетичностью и динамичностью; этот театр симультанный, алогичный, ирреальный.

В этом манифесте отвергается как устаревший академический тип театра Генрика Ибсена, Мориса Метерлинка, Леонида Андреева, Поля Клоделя и Бернарда Шоу. Театр нового типа не литературный, а сценически-игровой. В нем литературный текст — сценарий, дающий полную свободу режиссерскому творчеству.

Футуристические вечера выработали схему взаимоотношений сцены и зала, ставшую позднее широко актуальной для театра.

На рубеже XX века футуристы подвергают сомнению необходимость в театральном спектакле фабулы, причинности, связности. Акцент переносится с содержания сценического действия на участие в нем или просто пребывание на сцене варьете карликов, наездниц, гонщиков, атлетов, полных клоунессы.

В свое время натуралисты воздвигли «четвертую стену» на сцене. Итальянские футуристы в своих сценических экспериментах разрушили «четвертую стену» в театре.

Николай Бердяев в своей статье «Кризис искусства» писал: «Итальянский футуризм воспекает движение без участия человека, бессилие творческого акта человека» (Бердяев. 1994. С. 399). Футуристы стремились освободить театр от актера. Как в театре Средневековья, актер вновь становится существом греховным, нечистым. Футуристы заменили актера клоуном, механически исполнявшим жесты и движения. В других случаях актер заслонялся маской, закрывавшей все человеческое тело (костюм-панцирь). Позже актера

стали заменять марионеткой или электрической куклой (роботом). Идея робота была выдвинута Фортунато Деперо в его манифесте «Сложность пластики — Свободная футуристическая игра — Искусственное живое существо». Деперо попытался осуществить эту идею при постановке балета «Мимисмагия» и подготовил эскизы к этой постановке (эскизы были среди экспонатов персональной выставки Деперо в 1916 г. в Риме). Конечным этапом отвержения актера футуристами должно было стать его исчезновение со сцены, и на ней должно было воцариться торжество сценического пространства и его игра. Тем самым, по представлениям футуристов, открывалось окно в идеальное, где разыгрывалась машинная футуристическая космогоническая пастораль.

Машина наделяется режиссерскими, теургическими полномочиями. Актер устраняется, потому что он «гарантирует максимум неизвестности», то есть способен к непредвидимым поступкам.

Актер, как опасная бактерия, вытравляется из сценомира, который должен управляться божественной Машинной. Итальянские футуристы вводят в обиход новое обращение к Машине: «Santa Vhecila» («Святая Скорость»).

В миланском журнале «Поэзия» (11 января 1911 г.) был напечатан «Манифест драматургов-футуристов», обозначивший начало футуристического театра. Всеволод Мейерхольд высказал свое отношение к театральному манифесту и театральным экспериментам футуристов:

Театрам, погруженным в сладостную дрему и истошный психологизм, рекомендовал Маринетти следующие рецепты: адюльтер на сцене заменить массовыми сценами, пускать пьесы в обратном порядке фабулы, утилизировать для театра героизм цирка и технику машинизма, разливать клей на местах сидения публики, продавать билеты одним и тем же лицам, рассыпать чихательный порошок, устраивать инсценировки пожаров и убийств в партере, утилизировать антракты для состязаний — бег кругом театра, метание колец и дисков. Все во славу быстроты и динамизма. Несмотря на легкомысленную парадоксальность этого скандалиста-футуриста, становится понятным скрытый смысл его негодования, бунта против этого театра полутонов, скопческого лютеранства, храма с суконцами и дряблой мистикой психологизма, от которого всякого неискушенного зрителя тошнит (*Мейерхольд*. 1968. С. 28).

В футуристическом театре были сокращены любовные мотивы. Предполагалось, что это приведет к расширению тематики будущих футуристических пьес.

Архитектура Маринетти ценил творческие идеи погибшего в Первую мировую войну архитектора-футуриста Антонио Сант-Элия. Опира-

ясь на эти идеи, лидер итальянского футуризма считал, что новый театр должен иметь в диаметре 200 метров, сцена должна быть окружена кольцом воды, высота подмостков 100 метров. Установка на гигантизм многое определяет в футуристической архитектуре. Эта установка была близка и даже совпадала с монументалистским гигантизмом фашистской идеологии.

**Живопись** Изобразительные произведения футуристов — темные тексты на отвлеченные и метафизические темы. Чтобы понять смысл этих произведений, необходима их словесно-литературная интерпретация. Многие приемы заимствуются живописцами из других видов искусства.

В своих Манифестах и теоретических высказываниях футуристы утверждали, что наши чувства в живописи нельзя больше шептать. Мы хотим, чтобы отныне они пели и звучали на наших холстах подобно оглушительным триумфальным фанфарам; разве мы не видели иной раз на щеке человека, с которым разговариваем, лошадь, проезжающую в дальнем конце улицы? Эти теоретические идеи воплотил в живописные картины Северини (картины «Кафе», «Модистки», «Беспокойные танцовщицы»).

Картина ортодоксального художника-футуриста Умберто Боччони «Смех» (1911) изображает, как в хаосе лучей мелькают рюмки и другие предметы, на ней можно также различить лицо поющей женщины с интенсивно красным ртом. Его картины отвлеченны и натуралистичны.

Боччони — теоретик и практик футуристической скульптуры. Он создает «Технический манифест скульптуры» и предлагает дать «скульптуру окружающего» со взаимным прониканием планов: «Полнейшее уничтожение законченной линии и законченной статуи. Откроем фигуру, как окно, и заключим в ней среду, в которой она живет». Программной скульптурой футуристов, в которой полно осуществлены принципы, провозглашенные в техническом манифесте, стало произведение Боччони «Единственная форма протяженности в пространстве». Это широко шагающая фигура.

Боччони в духе эстетики футуризма истолковывает цвет в своих картинах на примере полотна «Материя», в композиции которой, по словам критиков, «сливаются призрачность целого и натуральность деталей».

В 1912 г. в Париже прошла выставка в галерее Бернхейма-младшего. На ней столкнулись футуризм и кубизм. Кубисты порицают футуристов за антихудожественность и за содержание без формы, футуристы обвиняют кубистов в «замаскированном академизме» и в культивировании формы без содержания.

Футуристы озабочены внедрением высшей техники и новых технологий в художественную культуру. Так, например, Маринетти, отрицая станковую живопись, мечтал о фресках, написанных высокотехнологичным проектором на облаках, а итальянский художник Руссоло конструировал шумопроизводящие аппараты, воспроизводящие звуки большого города.

В футуристических манифестах регламентируется, какой цвет следует употреблять на картине для передачи того или иного запаха или шума.

Футуристическая картина «Лошадь-молния» Давида Бурлюка стремилась отобразить «природу, взятую в момент ее зиждительного движения», и одновременно воспроизвести и воплотить в образы воспоминания о прошедших в деревне детстве и юности авангардиста, любившего крестьянские мотивы.

Поэт Вадим Шершеневич писал о Бурлюке: «он был хорошим поваром футуризма и умел «вкусно подать» своих подопечных. В том числе и при помощи публичного скандала, считавшегося в то время «фактором развития искусства». Современники говорили о нем «Не человек — кипятилок». Знаменитый теоретик театра Николай Евреинов писал: «Одно время выражение «бурлюкать» было принято в наших художественных кругах как *terminus technicus*».

Написанная в эмиграции (в США) картина Д. Бурлюка «Пейзаж с повозкой и мельницей (пейзаж с четырех точек зрения)» характерна множественностью ракурсов рассмотрения реальности.

**Цирк** Футуристы особо жаловали такой продукт культуры, как цирк. Интерес к нему проявляли Ф. Ведекинд, М. Рейнхардт, Э. Пискатор, В. Гропиус, Ф. Жемье, Шлеммер, а в России — В. Мейерхольд, Фореггер и Н. Евреинов. Маринетти, по его словам, обожал цирк, он называл его «спектаклем, который я предпочитаю более остальных». Футуристы включали элементы цирка в театральное представление и более того иногда спектакли превращались в цирковые представления. В начале XX в. в берлинском кабачке «Шум и дым» Макс Рейнхардт поставил в пародийной манере «Дон Карлоса». Заглавную роль в спектакле исполнял известный клоун Тингель-Тапгель. Он жонглировал апельсинами и пел комические куплеты. В той же манере этот режиссер там же поставил в ключе «дружеского шаржа» пьесу Метерлинка «Карлеас и Элизанда».

**Мода** В конце XIX в. у европейцев и особенно парижан утвердилась мода на велосипед. Человек на велосипеде был похож на человека будущего. Новое увлечение охватило не только высшие, но и средние слои общества. Велотреки, велодромы, велогонки, велопродулы

ки наполнили новой страстью и новым взглядом на моду. Дамы стали носить брюки, не мешавшие крутить педали. Возникла тяга к спорту, в моду вошел атлетизм, и это отразилось на модных представлениях о внешности мужчин и женщин. Футуризм обрел в своих рядах атлета — Армандо Маца. В футуризме сформировалась мода на телесность, на силу мышц и голоса. Для футуристов в такой моде отражалось рождение новой расы людей будущего.

Музикхоллизация искусства и эстрадность художественной деятельности Маринетти считал необходимым уничтожение интеллектуальных сфер культурной деятельности. Так, по его мнению, следует театры заменить мюзик-холлами и кабаре. Вульгарное должно вытеснить из культуры «устаревшее» понятие красоты. Все эстетические ценности подлежат коренному изменению: так, площадной юмор преобразуется в мрачную и жестокую насмешку, этот «великий футуристический смех», по представлениям футуристов, омолодит лицо мира. Во втором театральном манифесте говорится о достоинствах мюзик-холла, который, как пишет французский театровед Репе Лелевьер, был для футуристов идеальной моделью театра.

Талантливый эстрадный актер *Этторе Петролини* (1886—1936) стал эталоном футуристического театрального искусства. Его лицо было похоже на комическую маску античного театра. Он создавал карикатурные юморески, читал абсурдные стихотворения и пел комические куплеты. Петролини восхищался Гордон Крэг, его приглашал работать в Камерный театр Александр Таиров.

Тяготение к эстрадности проявилось и в поддержке варьете в третьем театральном манифесте футуристов. Специально посвящен был этой форме действия «Манифест театра-варьете» (*Daily Mail*, 21.11.1913). Любовь к варьете Маринетти вынес из Парижа.

Манифест «Театр неожиданности» (вышел 11 сентября 1921 г.) возвращает к идеям «Манифеста синтетического театра» и утверждает, что юный итальянский театр — то это наш «синтетический театр». Манифест утверждает, что в «театр неожиданности» включены «физические действия» кафешантанов (с участием гимнастов, атлетов, иллюзионистов, дрессировщиков) и включены декламация и музыкальная импровизация.

Футуристы — провозвестники поп-арта Футуристы тяготеют к «деланию вещей». Такое «делание» они предпочитают писанию картин. Это предпочтение первым продемонстрировал Боччони своим «Памятником бутылке» (1913). Прамполини продолжил такой подход к творчеству и в качестве художественных произведений пред-



ставил на художественной выставке мебельные металлические конструкции. Идея «делания вещей» становится популярной в 20-е годы XX в. и приводит к рождению дизайна.

Прославление «машинизма в искусстве» находит выражение в аэроживописи — «живописи воздуха». Темы урбанистических пейзажей здесь как бы воспринимаются с аэроплана. Это уже «классический» футуризм.

**Футуристы — предтечи хеппенинга** В 1910-х годах театральность пронизывает всю культуру и становится всеобщей категорией, которая охватывает и сценические, и реальные ситуации.

Поэт-акмеист Сергей Городецкий так видел течение жизни в 1910-е годы: пестрые кофты футуристов, браслеты С. Маковского, венки на голове М. Волошина, мушки, которые вырезал Сомов для Кузмина, татуированные ресницы Мясоедова, платки Ремизова, легкие разлетайки Андрея Белого, саженные галстуки Бальмонта, сюртук Брюсова, портки Клюева и Есенина. В этом же духе тусовки-хеппенинга были разноцветные одеяния итальянских футуристов на уличных демонстрациях, фрак и форма авиатора на плечах Маринетти, женские шляпки с вуалью у Марселя Дюшана.

Театральность футуристов проявлялась во внесении сценических приемов (переодевания, грим, декламации) в жизнь. Театральность стала влиять на образ мышления.

Футуристические вечера проходили в престижных театрах Турина, Милана, Рима, Неаполя, Пармы, Венеции, Падуи и Триеста. Это были действия, сопровождавшиеся обязательной провокацией, представлявшие собой нечто среднее между групповой тусовкой, партийным собранием и хеппенингом. Газета «Италия» так описала один из футуристических вечеров: «Хаотичный оркестр звуков, цветов, оттенков, форм, запахов, соприкосновений и радости, взрывчатой, кипящей, пылающей, нарастающей, нарастающей и нарастающей с помощью всевозможных музыкальных инструментов».

Написанный Фиделе Ацари «Манифест футуристического аэро-театра» (11 апреля 1919 г.) отдает должное английским и французским авиаторам, которые демонстрируют хладнокровие и смелость при исполнении «мертвой петли», «штопора» или «бочки». Однако предпочтение отдается итальянскому летчику, он — «превосходный акробат, игрок пространства, клоун небесного шатра». Театральную сцену этот манифест заменяет небом. Возникает аэротеатр, переносящий действие в новое техногенное пространство. Достижения технического прогресса становятся искусством будущего.

Радио Маринетти после Второго Конгресса футуристов (1933) выпускает манифест *La radio*, в котором полно выразилась ориентация футуризма на широкое общение с массами и средствами массовой коммуникации. Выход этого манифеста сопровождался поэмами-партитурами в духе «искусства шумов» Луиджи Руссоло.

Взаимоотношения с другими направлениями Футуристов объединяло с другими авангардистами и утопистами-революционерами и восторженное отношение к проекту идеального будущего, и отвращение к прошлому в жизни и искусстве. Футуристы ищут новые формы искусства, соответствующие динамической и технологической сущности эпохи. Футуристы начинали свою деятельность со сбрасывания предыдущей культуры с корабля современности.

Начавшие с почти всеобщего отрицания окружающих культурных ценностей, футуристы через некоторое время признали Пикассо и Матисса, а Леже посчитали своим единомышленником.

Футуризм — художественное направление, отказавшееся от реалистического подхода к действительности. Футуризм был анархическим бунтом против привычной обыденной реальности и выступал против позитивистского «общественного вкуса».

В отличие от экспрессионистов, появившихся почти одновременно с футуристами в Германии, футуристы принимали действительность и стремились к ее эстетическому утверждению.

Подобно кубистам футуристы составляют оппозицию предшествующим направлениям. Поздние футуристы, сохраняя в живописи сюжетность и литературность, часто опираются на кубистскую форму.

В изобразительном искусстве они отвергают и академическую мифологию, и сентиментальность салонного искусства, и мистику символизма.

Футуризм отрекся от непосредственных ощущений импрессионизма и от его созерцательности, но не преодолел его сенсуалистическую пассивность и объективизм. Позже футуристы признали ранее отвергавшийся ими импрессионизм.

Течения Течением внутри русского футуризма стал *кубофутуризм* (1910—1920-е гг.), утверждавший социальную активность личности в вещном мире. Свою задачу это течение видело в стимуляции этой активности. Соответственно ценилась ораторско-трибунная интонация стиха (Маяковский, Асеев, например). Кубофутуристы провозглашали необходимость отречения от литературных условностей.

Восприятие «Сотрудничество с публикой, которая не присутствует статично, как глупый созерцатель, а шумно участвует в действии».

Поскольку идеальный объект художественных интересов футуристов — машина, то и восприятие искусства для них — процесс механический, механизированный: «Мы воспринимаем как механизмы. Чувствуем себя построенными из стали. Мы тоже машины. Мы тоже механизированы» («Искусство механизмов», 1923).

**Страны распространения Футуризм** возник в Италии в начале XX в. (1907—1909 гг.). Это направление появилось в Испании (1910), во Франции (1912), в Германии (1913), в Великобритании (1914), в Португалии (1915), в 10-х годах в России и славянских странах Восточной Европы (1910-е). В Нью-Йорке вышел экспериментальный журнал «291» (1915), в Токио — журнал «Футуристическая школа Японии» (1915). В Аргентине и Чили появились литературные школы ультраистов, в Мексике — школа эстридентистов; все они ориентировались на футуризм.

**Итоги** Классический период развития футуризма закончился уже с Первой мировой войной.

Футуризм в чистом виде к 1920-м гг. становится своего рода «классикой», то есть именно тем, от чего в свое время футуристы отказывались. Всего 10 лет...

## Литература внутреннего монолога

*Главная реальность — солипсический процесс мыслей  
и переживаний личности*

Что такое внутренний монолог Джеймс Джойс (1882—1941) и Марсель Пруст (1871—1922) воспроизводили сознание героя «без вмешательства автора», фиксировали это сознание само по себе. Термин «внутренний монолог» близок термину «поток сознания» (stream of consciousness), который ввел Уильям Джеймс в книге «Основы психологии», изданной в Лондоне в 1890 г. (т.е. задолго до Джойса и Пруста). Поток сознания определяется как тип внутреннего монолога, ныряющего в реальность и выныривающего из нее, но в основном это поток, несущийся над реальностью, поверх нее. Внутренний монолог служит описанию процессов мышления, передаче движения мыслей и чувств, показу создания и развития потока внутреннего опыта.

Общепринято считать, что впервые поток сознания был отображен в опубликованном в 1913 г. романе Пруста «По направлению к Свану», и в созданном в 1918—1920 годах (опубликованном в 1922 году) романе Дж. Джойса «Улисс». Однако Джойс считал, что

впервые поток сознания в литературном произведении создал малоизвестный французский прозаик Эдгард Дюжардан в романе «Поверженные лавры», 1887. Этот роман, по признанию Джойса, повлиял на него.

В ходе дискуссии Дюжардан предложил термин «внутренний монолог» (*monologue interieur*).

Реалистическая литература XIX в. (Стендаль, Л. Толстой, Ф. Достоевский) совершила фундаментальное художественное открытие: открыт был психологический анализ. До этого открытия мышление понималось литературой как простой отклик сознания на факт действительности. Мысль соответствовала факту и была равна ему. Толстой же показал, что люди, как реки. Духовный мир текуч, в акте мышления участвует не только факт, но и весь предшествующий опыт человека; мысль — это переработка факта в свете всего жизненного опыта личности.

Кроме того, тягучее время, в котором происходят в сознании человека события, еще задолго до Пруста зафиксировал Л. Стерн в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Уже у Стерна есть замедленная съемка, документирующая длительность времени. Не случайно в девяти томах романа Стерн проследживает только пять лет жизни героя, а в одном из эпизодов совершенно по-прустовски Стерн описывает на нескольких страницах то, как герой, лежа в постели, передвигает ногу, думая в это время о разных разностях. От Пруста это описание отличает ироничность по отношению к происходящему. Джойсовская техника внутреннего монолога так же, как и прустовская, напоминает о романах Стерна, в которых (См.: «Сентиментальное путешествие во Францию и Италию») раскрывается глубинная жизнь человеческой психики, переход от одного душевного состояния к другому. Стерн показывает подвижность человеческого сознания.

О. Овчаренко в статье «Жанр свободного романа» пишет: «Уже для Стерна последовательность происходивших с его героями внешних событий имела второстепенный характер по сравнению с их душевным состоянием. По мере развития психологического анализа в литературе происходящие с героями душевные изменения не всегда начинают отражаться в их поступках, «тайная психология» на какое-то время отступает на второй план по сравнению с «явной»... У Джойса сам композиционный замысел вроде бы и не подразумевает авторских отступлений. Однако техника «потока сознания», к которой прибегает автор, приводит к тому, что в роман входит множество не имеющих прямого отношения ни к фабуле, ни, как это ни странно, к раскрытию характеров, элементов, кото-

рые невольно начинают восприниматься в качестве отступлений. Хотя роман Джойса представлял собой, безусловно, необходимую стадию в развитии мировой литературы, однако многое в нем оказалось избыточным и было в дальнейшем переоценено его последователями, среди которых, естественно, были и реалисты, например Томас Манн; талантливость Джойса, проявившаяся, в частности, в изображении трагической обреченности мыслящего человека в условиях современного общества, привела, кроме всего прочего, и к тому, что из его наследия были заимствованы не только позитивные, но и деструктивные элементы. Это касается многих направлений модернизма, например французского «нового романа» и прежде всего творчества Натали Саррот».

В 1915 г. Дороти Ричардсон, английская романистка, использовала в литературном произведении внутренний монолог. Ей принадлежит цикл романов «Паломничество», состоящий из 12 томов (1915—1938). А в 1916 г. Джойс опубликовал «Портрет художника в юности», где также использовал метод внутреннего монолога, который усовершенствовал в «Улиссе» (1922), и в «Поминках по Финнегану» (1939). Как мы видим, история культуры фиксирует приоритет художественного открытия исходя не только и не столько из хронологических факторов, сколько из факторов художественных и с учетом реальной значимости произведений в истории мировой литературы.

**Художественная концепция** Пруст считал, что нельзя вносить в роман теоретические рассуждения. Вносить идеи в роман, по мнению Пруста, это то же самое, что на вещах, которые даришь, оставлять наклейку цены. Идеи действительно не обязательно в виде прямой формулировки включать в произведение (А. Пушкин позволял себе такое непосредственное включение идей в виде прямых формулировок, например, в «Медном всаднике»). Однако отсутствие откровенных теоретических формул и открытых формулировок идейно-концептуального смысла произведения внутри его текста вовсе не значит, что художественная концепция отсутствует у Пруста. Просто эта концепция должна быть герменевтически извлечена из текста, интерпретирована и понята.

Художественная концепция литературы «потока сознания» Пруста и Джойса может быть понята как гуманистическая идея следующим образом: самым ценным среди человеческих богатств и во всей человеческой деятельности является духовное богатство человека, процесс его чувствований и мышления, льющийся потоком. Именно на постижении этого ценнейшего во всем мироздании по-

тока и должно быть сосредоточено творческое внимание писателя и интерпретационное внимание читателя.

**Биографический аспект «Улисса»** Роман Джойса «Улисс» написан между 1914 и 1921 гг. в Триесте, Цюрихе и Париже. В книге более двухсот шестидесяти тысяч слов, и богатый лексикон — примерно тридцать тысяч слов. Роман описывает события одного дня, происшедшие с его героями и персонажами 16 июня 1904 г. Почему Джойс выбрал именно этот день? Это день первого свидания Джойса с его будущей женой Норой Барнакл. Место действия — Дублин. Город описан отчасти по памяти, но преимущественно по справочнику «Весь Дублин за 1904 год». В 1918—1920 гг. отрывки из романа печатались в журнале «Литл ривью» (США); полностью он впервые был опубликован в 1922 г. в Париже.

**Эпифания** Христиане демонстрацию присутствия Бога в мире называют эпифанией. Джойс использует это слово для обозначения моментов внезапного познания и внезапных духовных озарений. В «Улиссе» эпифания — видение Блума — девушка шествует по морю.

**«Улисс» как пастиш** С.С. Хоружий рассматривает роман Д. Джойса «Улисс» как жанр, соединивший в себе пародии и пастиши. В свое время Дон-Кихот содержал пародию на рыцарские романы, важным аспектом смысла романа была и проблема неполного соответствия культуры реальной жизни. Однако содержание этого произведения Сервантеса не сводится лишь к этим аспектам. Так и «Улисс», переиначивающий текст эпической поэмы в современный роман, содержит аспект пастиша (ироническое переосмысление сюжета эпоса, героев, персонажей, изобразительных средств) В романе представлена тема, характерная для модерна, — тема регресса человеческой цивилизации, которая не оставит по себе ничего, кроме продуктов жизнедеятельности. Однако смысл романа не сводится к этим темам и проблемам.

**«Говорящее» имя** Использование приема «говорящего» имени ушло из реалистической литературы, но возродилось в преобразованном виде в литературе модернизма (Стивен Дедал в романе Джойса «Улисс»).

**Учителя** Своими учителями Джойс считал Стерна, Флобера, Гюисманса, братьев Гонкур. Знаменательно и его внимание к «Герою нашего времени» Лермонтова. Автор «Улисса» писал: «Книга произвела на меня большое впечатление. Она гораздо интереснее, чем что-либо написанное Тургеневым» (Цит. по кн.: Жантиева. 1965. С.30).

**Либерализация взглядов на секс** Либерализацию в сфере эротики начали направления предмодернизма, модернистские направления (особенно модерн и символизм) продолжили и углубили это начинание. Литература внутреннего монолога (Джойс, Пруст) внесла свой вклад в либерализацию отношения к вопросам секса; понятия «непристойное», «порнография» стали пониматься по-другому, и допустимое к публичному показу несколько сместилось в сторону вседозволенности. Однако при своей первой публикации «Улисс» Джойса многими был расценен как произведение порнографическое. Раздались протесты и возникло судебное преследование. Джойс продолжил художественную подготовку сексуальной революции, которая грянет во второй половине XX в.

**Неомифологическое сознание** В структуре текста «Улисса» А.Ф. Лосев видит элементы, присущие мифу. Линейное время превращается в циклическое, настоящее перетекает в прошлое, прошлое в настоящее. Текст перенасыщен аллюзиями, реминисценциями, символами. Язык произведения близок мифологическому предъязыку, для которого характерно «всеобщее оборотничество». Джойс в «Улиссе» использует стиливой прием «мифологических аналогий», а в области композиции и архитектоники опирается на великое творение Гомера. Мышление XX в. — «неомифологическое сознание». Именно этот термин употребляют культурологи для обозначения особенностей современной художественно-мыслительной деятельности.

Хотя Джойс скептически относился к возможностям мифа в современной литературе, сам он в своем творчестве использовал миф. На это указывает, в частности, гомеровский заголовок романа и авторские комментарии, устанавливающие родство «Одиссеи» и «Улисса». Английский исследователь Дж. Куддон подчеркивает насыщенность литературы XX в. мифами: «Поэт Уильям Блейк «изобрел» собственную мифологию, как он говорил, чтобы не превратиться в раба чужой. Он соединил свои прозрения с существующими мифологиями, прибавив к этому идеи христианства, Сведенборга и неоплатоников. Йитс удачно использовал кельтские фольклор и легенды мистического толка. Йитс изложил свою мифологию в «Видении» (1926). Герман Мелвилл («Моби Дик, или Белый кит»), Джеймс Джойс («Улисс») и Д.Г. Лоренс («Пернатый змий») также использовали мифологические материалы, которые Юнг определял как «коллективное подсознание».

«Улисс» — «национальный ирландский эпос», если верить рассуждениям героя этого романа Стивена Дедала.



Критик А. Генис попытался дать общую оценку и характеристику смысла знаменитого произведения Джойса и подчеркнул, что этот писатель создал в «Улиссе» «демократический эпос повседневности», в котором читатель сталкивается с «фронтальной реальностью». Этот автор учит строить жизнь несоразмерно государству, идее, народу, но соразмерно человеку. Тем самым он восставил «сплошную ткань бытия».

**В** поисках утраченного Пруста В художественной реальности Пруста отсутствуют бурные и громкие внешние события. Зато каждое малейшее движение души личности чутко улавливается и фиксируется автором.

Однако давайте зададимся вопросом: ну и что? Да, малейшее движение души писатель запечатлевает. Однако какое это имеет значение? Ну что за проблема, какой интерес представляет, что герой повествования про себя замечает: «... едва лишь гасла свеча, глаза мои закрывались так быстро, что я не успевал сказать себе: «Я засыпаю». А через полчаса просыпался от мысли, что пора спать; мне казалось, что книга все еще у меня в руках и мне нужно положить ее и потушить свет; во сне я продолжал думать о прочитанном, но мои думы принимали довольно странное направление: я воображал себя тем, о чем говорилось в книге — церковью, кварталом, соперничеством Франциска I и Карла V. Это наваждение длилось несколько секунд после того, как я просыпался...»

Так начинается это произведение, и потом оно превращается в сериал из семи томов, в которых подробности деятельности сознания тщательно протоколируются. При этом в конце концов ничего или почти ничего не происходит.

Да, конечно, по-своему интересна эта замедленная съемка, документирующая движение сознания. Но каков ее смысл? Какова цель? Мы привыкли к литературе, анализирующей состояние мира, как в трагедиях Шекспира, борющейся со злом и карающей его смехом, как в комедиях Мольера. Мы привыкли к философичным раздумьям над несовершенствами бытия, как в прозе и поэзии Вольтера. Мы привыкли к литературе, которая, как шампанское, веселит нас, объясняя, что любую неблагородную хитрость можно перехитрить и победить, как это делает герой Бомарше — севильский цирюльник Фигаро...

А тут писатель следит за тем, как он засыпает и как через полчаса просыпается от мысли, что «пора спать».

Как говорят некоторые мои студенты: «Сдохнуть можно от такой литературы!». И не стоит ли за всей этой литературой эффект «голового короля»?

Впрочем, усомнимся в сказанном: такая фиксация движения сознания может иметь скрытый от нашего восприятия смысл.

Однако не лучше моих студентов в начале 10-х годов XX в. судили о романе Пруста видные издательства Парижа — издательство «Фаскель», издательство «Нувель ревью Франсез» (нынешний «Галлимар») и издательство «Оллендорф». Эти издательства отказались печатать роман Пруста даже за счет автора, несмотря на то, что у него уже было литературное имя, а влиятельные друзья хлопотали за него. Отрицательный отзыв на первый вариант романа Пруста дал Андре Жид.

Впрочем, усомнимся в сказанном: уже через год в ноябре 1913 г. книга вышла. А в декабре 1919 г. роман получил высокое признание: Прусту присуждают Гонкуровскую премию.

Гоголь говорил: «Редкая птица долетит до середины Днепра». А я скажу: «Редкий читатель дочитывает до половины прустовский 7-томный сериал. Между тем как редкий читатель не дочитает до конца несмотря на объем «Сагу о Форсайтах» Голсуорси, серию романов Фолкнера или «Тихий Дон» Шолохова.

Но что же это за великое произведение, которое трудно дочитать до конца?

Впрочем, массовость потребления литературного произведения не может быть свидетельством его художественных достоинств, иначе А. Маринина — классик.

Быть может, мы должны особо ценить Пруста за то, что он, а вслед за ним Джойс открыли литературу «внутреннего монолога»? Но вспомним, что сама техника внутреннего монолога была создана до Джойса и Пруста.

Так, может быть, Пруста следует ценить вовсе не за пионерное изображение тягучести времени и не за открытие потока сознания?

Пруст под сенью предшественников Импрессионистская картина — это именно живопись, где художник мыслит цветом. Ни малейшей крупинцы художественной реальности, созданной этой живописью, не может передать никакое другое искусство, в то время как содержание картин, написанных предшествующими художниками, хоть отчасти можно передать, пересказывая их тему и сюжет.

Роман Пруста — это литература и именно литература, где художник мыслит словом. Ни малейшей крупинцы художественной реальности, созданной этой литературой, не может передать никакое другое искусство. Даже в эпоху экранизаций всех скольких-нибудь значительных произведений невозможно мало-мальски адекватно передать сочинения Пруста кинематографическими средствами.

Кинематограф сумел сделать процессы сознания фотогеничными. И например, удалось экранизировать даже такой роман потока сознания, как «Прошлым летом в Мариенбаде» А. Роба-Грийе. Однако те мельчайшие и тончайшие подробности потока сознания, те переливы и переходы одних мыслей и чувств в другие, которые сумел запечатлеть Пруст, оказались не переводимыми с языка литературы на язык другого искусства.

Хотя в других искусствах происходили подобные процессы, кино искало фотогеничность внутреннего мира героя. Пруст извлекает из памяти впечатления и включает их в систему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением. Этот прустовский способ художественного мышления позже был присущ русскому живописцу Р. Фальку, который учил своих учеников запоминать впечатления от природы и затем писать этюды по памяти. Творчество Пруста метафорично. Он считал, что метафора — привилегированное выражение глубокого поэтического видения, запечатленного в памяти и придающее стилю «род вечности».

Книга вошла в мировую литературу. Но чем и почему? Если это великая книга, то какую великую художественную концепцию она несет?! Какова концептуальная парадигма этого пристального и скрупулезного взглядывания писателя в мельчайшие и часто мало-значимые события духовной жизни героя?

Парадоксы следует объяснять другими парадоксами. Объяснение надо начинать с разговора об Эмиле Золя и о Клоде Моне. Линия преемственности Пруста восходит к импрессионизму и натурализму. Однако причем здесь натурализм, он не имеет отношения к проблемам потока сознания. Этой литературной технологией Золя не владел. Казалось бы, ничего общего у Пруста и Золя нет.

Однако именно натурализм ввел столь важный для Пруста принцип документализма, и именно натурализм проявил себя великим гуманистом в преддверии заката Европы, в преддверии эпохи отказа от гуманизма и впылывания Европы в Первую мировую войну. Что же особо гуманное высказал Золя? Сам принцип его творчества нес гуманизм, ибо для натурализма человек оказался интересен во всех его проявлениях, во всех подробностях его бытия, во всех деталях окружающей человека среды. Если исходить из предлагаемого мною определения природы художественного направления как инварианта художественной концепции мира и личности, то именно в этой общезначимости, общеинтересности, ценности человека и окружающего его мира, именно в понимании значимости любых самых незначительных подробностей бытия личности и заключается суть натурализма как художественного направления.

Эта гуманная установка в несколько преобразованном виде проявилась в творчестве импрессионистов, утвердивших значимость любых человеческих впечатлений бытия. Золя поддерживал импрессионистов. Для Золя импрессионизм был разновидностью натурализма в живописи, настолько сближены были в глазах писателя принципы этих двух направлений. Оба направления стремились документировать реальность в тех подробностях, которые искусство раньше не замечало (так, натурализм запечатлевает наследственные и физиологические аспекты жизни человека, а импрессионизм — пленэр, воздушную среду, окружающую предметы). В свете этого экскурса к творчеству непосредственных предшественников Пруста можно понять значение изменения Прустом самой парадигмы художественного творчества. Пруст утвердил гуманистический принцип высшей значимости, общечеловеческой интересности, глобальной ценности даже мельчайших проявлений жизни человеческого духа. Главным гуманным принципом и художественным открытием Пруста стало утверждение эстетической ценности всех подробностей духовного мира человека, подробностей потока сознания. Это было возведено Прустом в принцип.

Пруст интересен и значителен не только своей новой концептуальной парадигмой, но и своим мастерством и тем, что его текст доставляет читателю эстетическое наслаждение.

Художественное творчество начинается с обостренного внимания к жизни мира и предполагает, как считал Гёте, «редкие впечатления», умение их удержать в памяти и осмыслить. Остановись, мгновение — ты прекрасно! Пруст как бы следует этим призывам Гёте и именно останавливает и запечатлевает каждое мгновение жизни сознания. В творчестве Пруста память имеет особое значение. Она сохраняет и возвращает к бытию в слове канувшее в Лету событие.

По направлению к «новому роману» В XX в. психологический анализ как художественное завоевание реализма был подхвачен литературой внутреннего монолога, а затем литературой «потока сознания», которая вобрала в себя также художественный опыт Пруста и Джойса.

В «Улиссе» описываются сутки жизни двух мужчин — Блума и Дедалуса. Действие романа (если описание мыслей и чувств героев можно назвать действием) происходит, как в классической трагедии, — один день в одном месте (единство времени и места). После 1920-х годов технику «потока сознания» развивали В. Вулф, У. Фолкнер и другие.

«Поток сознания — изображение мыслей и чувств персонажей, излагаемых в свободной манере и не скованных логикой» (Karl Beckson, Arthur Gahz. LTD).

Великие реалисты XIX в. использовали художественную технологию потока сознания для показа сопряженности процессов, происходящих в душе человека, с событиями, происходящими в мире. Пруст и Джойс придали рассмотрению мельчайших деталей духовного мира личности не только технологическое, но и концептуальное и эстетическое значение. Поток сознания был выделен ими в самостоятельный объект, достойный особого художественного внимания. В творчестве Пруста и Джойса впервые под увеличительным стеклом была рассмотрена память человека как вместилище жизненного опыта. Этот опыт был истолкован как нечто более существенное для духовного мира личности, чем воспринимаемый ею факт действительности. Сознание все более и более трактовалось как спонтанный, саморазвивающийся поток.

Пруст показывает, как в сознании человека преломляется факт действительности, как сознание изменяет факт под воздействием изменений опыта, памяти и возраста (явление по-разному интерпретируется человеком в детстве, в юности, в зрелом возрасте). Моруа писал о Прусте, что он отдается поискам утраченного времени и воссоздает с помощью памяти утраченные впечатления и разрабатывает залежи памяти человека. Пруст из воспоминаний делает произведение искусства (*Моруа А. Литературные портреты.* М., 1970. С. 219).

Эти художественные принципы Пруста и Джойса усвоила школа «нового романа», сложившаяся в середине 1950-х годов во Франции (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор). Исходя из представления о «рассыпанном» (хаотичном) мире, «новый роман» возвел в принцип внесюжетное повествование, разрушая все традиционные концептуальные и композиционные элементы произведения. Роман превратился из повествования о жизненных событиях в утонченное эссе о нюансах духовной жизни героя. Психологизм был усовершенствован и доведен до крайности. В новом романе поток сознания рвал связь с реальным миром. В реализме сознание героя совершало прыжки через «разрыв в информации», сохраняя связь с жизненным процессом, то ныряя в него, то выныривая. В новом романе поток сознания оказался летящим над реальностью и спонтанным. *Поток сознания* стал *потоком самосознания*, мыслью, текущей вне берегов жизни. Само мышление было понято как солипсический, самодвижущийся психический процесс. Повествование стало немотивированно обрываться. Исчезла развязка, а с нею и художественный итог произведения.

В романе Алена Роб-Грийе «Прошлым летом в Мариенбаде» раскрывается значение памяти в духовной жизни личности. Память — всегда настоящее, это — прошлое, существующее в современности:

пока я помню, явление существует во мне и со мною. Роб-Грийе смешивает прошлое и настоящее, они накладываются друг на друга и оказываются сосуществующими и равнозначными. Личность трактуется как амфибия, живущая в двух средах — прошлом и настоящем.

Все что есть слабого в литературе «потока сознания» — от «нового романа», все что есть сильного в этой литературе — от Пруста. Заключительная книга эпопеи сознания Пруста «В поисках утраченного времени» называется «Обретение Времени». Пруст обрел время и имя этому времени — вечность, в сторону которой движется этот писатель и его роман.

Литература «потока сознания» запечатлевает внутренний мир личности и утверждает самооценку и гуманистическую значимость процессов мышления и чувствования.

### Философские основы и метод литературы «потока сознания»

В творчестве Джойса и Пруста действуют: 1) солипсическое экзистенциальное представление (истинно только мое состояние); 2) декартовский принцип *cogito ergo sum* — символ, обозначающий тот зазор в мире, который должен быть занят моим существованием в акте мысли (см.: *Биглов*. 2000. С. 335).

В связи с прустовским творческим методом Мамардашвили напоминает замечание Л. Толстого: перед нами всегда непрерывность сцеплений, внутри которых мы находимся, и человеку трудно мыслить эту непрерывность. Прусту удастся преодолеть эту трудность.

**Творческий процесс** Творчество — процесс воспоминания сна проснувшимся человеком. М. Мамардашвили задается вопросом: Из чего складывается наше состояние сознания? Из воспоминаний? Из памяти? Между ними непростые взаимоотношения. У нас есть все воспоминания, но вспомнить мы их не можем. Мамардашвили формулирует понимание нашего сознания Прустом: «Да, мы не помним наших воспоминаний последних тридцати лет, но они все же омывают, мы в море этих воспоминаний..., почему не продолжить эту предшествующую жизнь... за точку нашего рождения?» (*Там же*. С. 344).

К.Г. Юнг полагал, что существуют два типа творческого процесса: 1) творческий материал покорен воле автора; 2) «произведение навязывает себя автору», в результате чего проявляется его сокровенная натура, а голос его самости вынуждает сказать то, что в другом случае не было бы выражено.

Литература потока сознания ориентируется преимущественно на второй тип творчества.

Структура романа и его принципиальная «non finito» (незавершенность) Роман «потока сознания», согласно М. Мамардашвили, растет, как панцирь черепахи или улитки, живое тело которой без панциря было бы просто желатином. Роман растет как то, что могло бы содержать жизнь существа по имени Пруст, но не родившегося от родителей и не того, которого мы можем встретить в светском салоне, а существа, рождающегося в пространстве самого произведения. У такого романа «по определению не может быть конца, — если тот, кто пишет его, сам содержится написанным и меняется вместе с романом. Меняясь вместе с ним, автору всегда еще что-то нужно написать. Произведение производит внутри себя свое собственное содержание, а не изображающее, не сопоставляющее, не отражающее. Неоконченный роман — особая художественная форма произведения, перекликающаяся с принципиальной безысходностью жизни (См.: *Биглов Ю.* Мир как большая гонка. М., 2000. С. 336, 337).

Рецептивная эстетика потока сознания Мераб Мамардашвили считает, что есть уровень протовоображения, а там существуют «особые предметы, они не материальные и не духовные, они есть как бы некоторые «понимательные вещи», такие, которые даны нам наглядно и в то же время идеально различительны, потому что наглядное расположение является одновременно пониманием...» (См. Там же. С. 338). Разбираясь в этих «понимательных вещах», отыскивая свое место среди них, мы выступаем в своем воображении живущими вечно.

## Примитивизм

### *Упрощение человека и мира*

Что такое примитивизм Примитивизм (от фр. primitivisme — упрощение, простота, неусложненность) — *художественное направление, упрощающее человека и мир, стремящееся увидеть мир детскими глазами, радостно и просто, вне «взрослой» сложности.* Это порождает сильные и слабые стороны примитивизма.

Цели и художественная концепция В картинах Руссо и Пирсманншвили с помощью упрощения достигалась понятность мира. Постигание примитивистами хотя бы «сущности первого порядка» оставляло им надежду на сохранение связи с действительностью, в которой для личности все нарастает сложность бытия. Однако это было обретение ценой потери. Человек и мир становились понятными, радостно-детскими, но игрушечными и утопическими. Чер-



ное и белое, доброе и злое в человеке и обществе резко и легко разграничивалось, упрощалось. Примитивизм утверждает: мир запутан и сложен, но если его упростить, если на него взглянуть глазами ребенка, то он станет понятней. Примитивизм — атавистическая тоска о прошлом, тоска по доцивилизованному образу жизни. Существует легенда о «золотом веке», воспоминание о котором отягощается грехопадением. Об этом писали Библия и древние авторы. В наивном взгляде на мир человек ищет утраченную «невинность добрых старых дней».

**Опора на традицию** Примитивизм постоянно присутствует в искусстве, обычно заслоненный профессиональным искусством.

Сентименталистское и романтическое почитание человека, растворенного в природе, созданный Руссо культ «благородного дикаря» стали опорой для примитивизма.

**Социальные смыслы и возможности** Примитивизм против цивилизации и технического прогресса, за Природу и связь человека с ней. Он зовет «назад к обезьянам», к тому времени, когда человек был «таким свободным, каким его сотворила Природа». Примитивизм против индустриализации, прогресса и полагает, что «дикари в лесу» предпочтительнее людей, которые цивилизованно живут в городской среде по «гнусным законам рабства».

Некоторые теоретики полагают, что в примитивизме проявились тенденции демократизации художественной культуры.

Эстетизм и стилизация под примитив, негативная демократизация, игра в народность — таковы спекуляции вокруг этого художественного направления. В литературе такие спекуляции проявляются в искусственном косноязычии речи.

**Особенности** По мнению английского теоретика искусства Ж.А. Куддона, примитивизму присуще наивное видение технически «простых» концепций и изображений, а также грубоватость стиля и недостаточная обученность художника.

Примитивизм стремится запечатлеть главные очертания сложного мира, ища в нем радостные и понятные краски и линии. Примитивизм — противотечение действительности: мир усложняется, а художник его упрощает. Впрочем, затем и упрощает мир, чтобы справиться с его сложностью.

В примитивизме творчески самоосуществляют себя художники-самоучки.



А. Р у с с о. Люксембургский сад. Памятник Шопену. 1909



Ж. Р ю о.  
Христос. Страсти. 1937

Классики примитивизма Руссо, Пирсманашвили. Над полотнами этих художников посмеивались, хотя они обычно нравились зрителям. Прошли десятилетия. Сегодня эти художники — классики примитивизма. Социальные и национальные черты обыденного мира запечатлены в портретах и пейзажах французского таможенника *Анри Руссо* (1844—1910) и грузинского мечтателя, жизнерадостного бедняка *Нико Пирсманашвили* (1862—1910).

Пирсманашвили изображал пиры, вкусную снедь, писал грузинских красавиц, создавал образы зверей. Его картины правдивы и похожи на объекты изображения. На этих «полотнах», написанных на черной клеенке, запечатлены типы тбилисских дворишков и улиц. Характерен образ дворника, вооруженного профессиональной метлой и парадно-самодовольно позирующего художнику.

**Виды искусства** Главной сферой проявления примитивизма стало изобразительное искусство, особенно живопись. В годы Первой мировой войны Р. Дюфи создавал пропагандистские гравюры на дереве, в которых подражал манере народных картинок Эпинальской мануфактуры.

Примитивизм проявил себя и в литературе. Примитивистское литературное произведение должно быть «простым как мычание» — так назвал сборник своих стихов, вышедший в 1916 году, В.В. Маяковский. Некоторые писатели попытались обнаружить примитивизм современного мира и личности. По мнению Куддона, в XX в. отдали дань концепции примитивизма личности поэты У. Йитс, Р. Фрост; романисты Конрад («Лорд Джим», 1900); Д.Х. Лоуренс («Радуга», 1915); а также Мэри Уэбб, Сол Беллоу, Патрик Уайт.

**Распространение** Примитивизм проявился в пейзажах американского художника Рокуэлла Кента, в пластичных образах на картинах шведа Д. Петерсона, в романтических портретах воинов греческого живописца Феофила Хадзимихаила.

Примитивизм вошел и в творчество немецких экспрессионистов; ему уделили внимание участники объединения «Мост». Примитивизм оказал влияние на гравюры австрийского экспрессиониста О. Кокошки.

В духе примитивизма в России в начале XX в. пишет жанровые сценки, навеянные рекламными вывесками, М.Ф. Ларионов.

**Место в художественном процессе и влияние на другие направления** Принцип примитива в известной мере свойствен ряду авангардистских художественных направлений XX в. — от фовизма, экспрессионизма и сюрреализма до «новых диких».

Примитивизм повлиял на многие значительные явления художественной жизни.

М.З. Шагал упоминается в статьях энциклопедий и монографиях, посвященных примитивизму, экспрессионизму, сюрреализму. Крупный художник не вмещается полностью ни в одно направление. Детски примитивистский взгляд на реальность присутствует во многих картинах художника. Шагал начинал с примитивистского взгляда на мир, с простодушных бытовых сценок («Роды», 1910), проникнутых духом жизни местечек и маленьких еврейских городков. У Шагала светлый и печальный, удивленный и восторженный, растерянно-задумчивый взгляд на мир. В живописи Шагала причудливо переплетается реальность и фантазия, поэзия и обыденность («Дачное окно», 1915), гротеск и абсурд («Я и деревня», 1911), печаль и сострадание («Зеленый еврей», 1914). В одной из лучших картин художника («Над городом», 1917—1918) молодая пара влюбленных летит над крышами домов, над городом, над миром и звучит песня любви и живет ощущение, что хотя бы миг счастья не зависит не только от земного притяжения, но и от всех жестоких законов бытия мира.

## Фовизм

*Художник извлекает из форм вечность  
и приобщается к вечности*

Что такое фовизм Фовизм (от фр. Fauve — дикий) как новое художественное направление возник во французской живописи в 1905 г. (Ж. Руо, Р. Дюфи, А. Матисс, М. Вламинк, А. Марке, А. Дерен).

Художественная концепция. Эстетика и поэтика Фовизм прокламировал: художник должен стремиться «извлекать из форм элемент вечности» и «благодаря этому сам приобщаться к вечности».

Дерен говорил, что для него форма ради формы не представляет никакого интереса. Форма — производное от функции. Нет ничего за пределами смысла. «Не предмет следует изображать, а добродетель этого предмета в старом смысле этого слова» (См.: Derain. 1955. Р. 42).

Фовисты разрабатывали взгляды на природу, сущность и назначение искусства. Французский художник Морис де Вламинк (1878—1958) считал себя «чувствительным и полным страсти варваром, претворявшим инстинкт — без всякого метода — в правду — не художественную, а человеческую». Программным было утверждение

Вламинка, что требуется большое мужество, чтобы следовать своим инстинктам, а не гибнуть смертью героя на поле брани.

Андре Дерен видел в искусстве и путь к познанию тайн мироздания, и орудие преобразования его основ. Французское искусствоведение утверждает, что Дерен возвращает нас к основам бытия и стремится к абсолюту, преобразуя живопись в онтологию и воспроизводя не подобия, а сущности (См.: Leymarie. 1948).

**Изобразительное искусство Живопись** — главная сфера творческого осуществления фовизма. Французский живописец и график Жорж Руо (1871—1958) — один из ведущих фовистов. Его картины часто посвящены религиозным сюжетам, а порою и социальной тематике. Живопись Руо внутренне напряжена, гротескно драматична, контрастна по цвету.

Для фовизма характерна сосредоточенность художника на цвете, интенсивность открытого цвета. Фовисты не были озабочены национальными проблемами.

**Переход от фовизма к кубизму** Переход от фовизма к кубизму хорошо прослеживается на примере творчества Дерена. С 1905 г. его фовистская сосредоточенность на цвете сменяется сосредоточением на пространственных аспектах произведения. Дерен в процессе создания картины «Купальщицы» (1906) изучает в Британском музее африканское искусство. Голова и рука одной из купальщиц имеют условные обобщенно-рубленые формы, напоминающие формы африканской скульптуры. Переход от фовизма к кубизму хорошо виден в скульптуре Дерена «Сидящий» (1907). Перед зрителем предстает скорченная человеческая фигура, решенная условными рублеными формами; композиционно фигура построена так, что она точно вписывается в куб.

## Кубизм

### *Геометрическое упрощение человека и мира*

**Что такое кубизм** Термин кубизм возник из фразы Матисса по поводу работ Брака. Это название закрепила критика, сказавшая о Браке: «Презирает форму, и все вещи — города, дома, фигуры сводит к геометрическим схемам и кубам».

Первые произведения кубизма появились около 1910 г. (ранние работы Брака и Пикассо). В начале десятих годов принципы кубистской эстетики распространяются на все сферы художественного творчества. П. Пикассо, А. Лоренс, Ж. Липшиц создают первые

кубистские скульптуры; кубисты пишут театральные декорации, иллюстрируют книги.

**Художественная концепция Кубизм** — геометрическое упрощение человека и мира. Кубизм стремится к универсальному языку, чем схож с эсперанто; это соответствует главным установкам эпохи, ориентированной на интернационализм и демократию.

Кубизм — это примитивизм, сосредоточенный на стереометрическом упрощении форм явлений. Усталость от сложности бытия и стремление к максимальному рациональному упрощению даже ценой вульгаризации сквозит в произведениях этого течения.

**Происхождение** Майоль считал, что цивилизованные европейцы не способны пользоваться такими свободами, какими пользуются негры. Кубизм расширил частичные свободы, завоеванные импрессионистами, особенно Курбе, Мане, Сезанном. Кубизм возник на основе позднего импрессионизма, под влиянием африканского искусства. Пьер Дэкс видит главные истоки кубизма в африканской скульптуре (*l'art negre*)<sup>1</sup> и в творчестве Сезанна. «В «Обнаженной на покрывале» Пикассо возвращается... к Сезанну. Но в этот момент он потрясен впечатлением от *l'art negre*... В течение шести-семи последующих лет Пикассо не перестает думать одновременно о Сезанне и о *l'art negre*. Вопрос о художественных истоках кубизма освещается всеми серьезными исследователями однозначно: ««*L'art negre*» и живопись Сезанна — два главнейших фактора становления кубизма», — утверждает английский искусствовед Дж. Голдинг (Golding. 1965. P. 8, 82).

История запечатлела момент рождения кубизма. По словам М. Жакоба, Матисс поставил на стул черную статуэтку и обратил на нее внимание Пикассо. Это была деревянная негритянская скульптура. Пикассо взял ее в руки и держал весь вечер. На следующее утро весь пол мастерской Пикассо был усеян бумажными листами. На каждом повторялся почти без изменений рисунок: лицо женщины в фас, с одним глазом и преувеличенно длинным носом. Кубизм родился. Та же женщина появилась на холстах. Затем их стало две, три. Так возникли «Авиньонские девицы» (См.: Мах. 1928) Пикассо. С этой картины начался негритянский период в работах французских художников и поэтов (П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриса, Ф. Леже, Г. Аполлинера, М. Жакоба).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее положения, связанные с африканским искусством, автор обсуждал с искусствоведом В.Б. Миримановым и многие сведения почерпнул в его работах.



**Философско-эстетические основания** Позитивистская идея наложения элементарных естественно-научных представлений на сложные социальные явления проникла в искусство и восторжествовала в кубизме, который увидел и в человеке, и в окружающих его вещах конструкцию из кубиков, параллелепипедов, цилиндров, пирамид, шаров и конструировал личность по простейшей стереометрической схеме.

**Распространение** Кубизм в живописи и скульптуре развивали итальянские художники, ранее творившие в духе футуризма: Д. Северини, У. Боччони, К. Кайра. Поддержали кубизм своим творчеством немецкие художники — Э.Л. Кирхнер, Г. Рихтер; американские — Дж. Поллок, И. Рей, М. Вебер, мексиканец Диего Ривера, аргентинец Э. Петторути, уругваец И. Торрес-Гарсиа, швед — О. Скельд, португалец А. Суза-Кардосо, голландец Л. Гестел, грек Н. Хаджикаракосигос, японец Х. Кога, австриец В. Паален, чех Э. Филла, венгр Й. Чаки.

**Взаимоотношения с другими направлениями** Перед Первой мировой войной развитие футуризма и кубизма идет параллельно, и эти направления все более сближаются.

Кубизм — геометризированная разновидность примитивизма, упрощающая реальность, воспринимая ее детскими или «дикарскими» глазами. Кубизму присущ особый характер примитивизации: видение мира через формы геометрически правильных фигур.

**Особенности** Кубизм пытался найти простейшие пространственные структуры явлений мира: все многообразие жизни сводилось к элементарным тригонометрическим и геометрическим моделям.

Гиперкомпонентом (термин В.Б. Мириманова) кубизма становятся пластика и композиция, а пространственная перспектива и сюжет становятся второстепенными элементами.

Кубисты не изображают действительность, а создают «иную реальность» и передают не облик предмета, а его конструкцию, архитектонику, структуру, сущность. Они не воспроизводят «повествовательный факт», а зрительно воплощают свои знания об изображаемом предмете.

По словам Х. Гриса, кубизм «задался целью отыскать в изображаемых объектах наиболее устойчивые элементы» (Gris. 1930). Кубизм декларирует идею искусства как чистой формы и дает принципу абстракции чистое выражение, не имеющее прецедента со времен древневосточного и раннегреческого искусства.

Но главным последствием кубизма, постепенно превращавшего произведение живописи или скульптуры в самодовлеющие комби-



нации пластических элементов, отвечающих только собственной композиционной логике, было появление некоего нового вида искусства — не изображения и не узора, не живописи и не скульптуры, не художественного произведения и не реального предмета. Пикассо первым осуществил программно эту акцию в своих ассамбляжах 1913—1915 годов на тему музыкальных инструментов, представляющих собой объемно-предметные раскрашенные изделия из разных материалов, подвешенных к вертикальной плоскости (Полевой. 1989. С. 116).

**Живопись** После 1912-го года в живопись футуристов проникают элементы кубизма. В картине «Голубые танцовщицы» Северини фигуры на плоскости полотна уравновешены, а в картине «Читающие женщины» пространство уже трехмерно и фигуры не уравновешены. В 1919 г. футурист Северини создает уравновешенные композиции из элементов музыкальных инструментов и кусков интерьеров кафе. Это произведение свидетельствует о переходе художника на творчество в духе кубизма.

Кубизм открыл принципиально новое направление в фигуративном искусстве. Условные работы кубизма (Брака, Гриса, Пикассо, Леже) сохраняют связь с моделью. Портреты соответствуют оригиналам и узнаваемы (один американский критик в парижском кафе узнал человека, известного ему только по портрету кисти Пикассо, составленному из геометрических фигур). В. Мириманов обращает внимание на то, что, спровоцировавшие развитие кубизма африканские маски и статуэтки, построенные из геометрических объемов, точно передают этническое своеобразие черт лица и особенности телосложения (См.: *Мириманов*. С. 48—60).

Кубисты разлагали движения и формы предметов на все более мелкие элементы. Эти художественные эксперименты поставили вопрос о «чистой живописи», о «чистой динамике», о «чистой форме».

Это был путь к беспредметной живописи. Вскоре (1914) Северини создал серию «Сферическое распространение центробежного света» — абстрактную композицию в дивизионистской технике.

**Театр** Кубистский театр пытался создать ранее творивший в духе футуризма Энрико Прамполини. Он в своих сценографических решениях соединял осмысленную углубленность трактовки, объемность, заполняемую движением света («световую партитуру») с геометрическими первоэлементами (кубами, параллелепипедами). Исповедуя идею сверхмарионетки, Прамполини стремился освободить сцену от актера.

**Архитектура** В кубизме ощущаются архитектурные построения; массы механически сопрягаются друг с другом, причем каждая масса сохраняет свою самостоятельность.

**Отзывы критики** Современники остро прореагировали на творчество кубистов. Критик Габриель Мурей писал, что их «новаторство» явилось возвращением к дикарству, к примитивному варварству. Поэт Андре Сальмон считал кубизм жонглированием ума. Французские газеты резко критиковали живопись кубизма за экстравагантность, а Гийом Аполлинер полагал, что это жестокое искусство в будущем обретет человечность.

Английское искусствознание проявило живой интерес к новому направлению: Артур Эдди опубликовал первую книгу о кубизме (1914), а Канвейлер выпустил книгу «Подъем кубизма» (1920). Русский философ Н. Бердяев в брошюре «Кризис искусства» (1918) высоко оценил кубизм, подчеркнув, что это направление изменило характер и суть изобразительного искусства и продвинуло вперед художественное развитие человечества.

**Итоги** Кубизм не утверждает безграничную свободу. Он устанавливает другие правила, в известном смысле более жесткие, чем прежние. Кубизм стал переломным моментом в мировом искусстве. В работах искусствоведов кубизм характеризуется как самая полная и радикальная художественная революция со времен Ренессанса.

## Абстракционизм

*Бегство личности от банальной  
и иллюзорной действительности*

**Что такое абстракционизм** Абстракционизм (от лат. abstractio — отвлечение, согласно другим источникам: от лат. ab + trahere — вытаскивать) — художественное направление искусства XX в.

Произведения абстракционизма отрешены от форм самой жизни и воплощают субъективные цветовые впечатления и фантазии художника. Для В. Кандинского, П. Мондриана, В. Татлина, К. Малевича абстракционизм — внутренняя эмиграция личности, уход во внутренний мир, отчуждение от реальности. В абстракционизме сложились два течения.

**Художественная концепция.** Возникновение Абстракционизм как направление утверждает необходимость бегства личности от банальной и иллюзорной действительности.

Следует отметить взаимодействие литературы и живописи при возникновении абстракционизма. Кандинский, по его собственному утверждению, написал первую абстрактную композицию в 1910 г. Художник пришел к абстракции в живописи во время чтения поэтов-символистов. В своей книге «О духовном в искусстве» Кандинский, ссылаясь на Метерлинка, объясняет, что, исходя из чистого звучания слова, отделенного от предмета, который оно должно выражать, человек воспринимает абстрактный образ этого слова.

**Течение «психологический абстракционизм»** Первое течение — лирическо-эмоциональный, психологический абстракционизм — симфония красок, гармонизация бесформенных цветовых сочетаний. Это течение родилось из импрессионистской пестроты впечатлений о мире, которые воссоздал Анри Матисс. Создателем первого произведения психологического абстракционизма стал В. Кандинский, написавший картину «Гора» (1909). Кандинский изобразил некоторые очертания, подобные горе. Цвет в картине чисто выразителен и лишен изобразительных ассоциаций. Эта картина — переход к нефигуративной живописи, к интуитивным «лирическим абстракциям» — моментальным снимкам душевного состояния человека.

Кандинский в своих книгах «О духовности в искусстве», «Точка и линия к плоскости» доказывал в духе платоновского учения, что модель общества — пирамида. В ее основании — люди материальные и примитивные, выше — одухотворенные, на вершине — художники, руководители умов и сердец (по Платону, на вершине — философы). Согласно Кандинскому, художник отворачивает взгляд от внешнего мира и направляет его на себя, искусство — способ самовыражения: «Голос души подсказывает художнику подлинную форму произведения». Кандинский полагал, что реальный мир иллюзорен или банален и художник должен покинуть его во имя мира «под знаком Духа». Он теоретически обосновывал абстракционизм, опираясь на афоризм Оскара Уайльда: «Искусство начинается там, где кончается природа». По Кандинскому, природные формы — препятствия для художника и должны быть отвергнуты; картина — это конструкция, в которой используются необходимые формы и цвета, приспособленные к внутреннему зрению. «Предметы убиты своими знаками», поэтому живопись должна быть беспредметной.

**Течение «геометрический абстракционизм»** Течение «геометрический (логический, интеллектуальный) абстракционизм» (неопластицизм) — это нефигуративный кубизм. В рождении этого течения существенную роль сыграли П. Сезанн и кубисты — создание

нового типа художественного пространства путем сочетания различных геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий.

Геометрический абстракционизм в России проявился в лучизме М. Ларионова, абстракциях О. Розановой, Л. Поповой, супрематизме К. Малевича; в Голландии — в творчестве группы «Стиль» (П. Мондриан, Т. ван Дусбург), выдвинувшей концепцию неопластицизма, утверждавшего ясность, простоту, функциональность, конструктивность чистых неприродных геометрических форм.

Мондриан начал с реалистических пейзажей, а затем стал схематизировать изображаемое и создавать геометрические абстракции, раскрывающие логику красоты. Формы жизни постепенно превращаются им в геометрические конструкции. Логический абстракционизм Малевича и Мондриана продолжает традицию кубизма, в котором за элементарными геометрическими фигурами (прямоугольниками, треугольниками, кругами) не стоят реальные явления.

Мондриан сформулировал принципы логического абстракционизма. 1. Художник мыслит в живописи плоскостью; в архитектуре пустое пространство должно быть принято за нецвет (черный, белый и серый), а строительный материал — за цвет. 2. Необходимо равновесие, оно предполагает большую поверхность нецвета и маленькую — цвета. 3. Дуализм пластических средств требуется уже в самой композиции. 4. Равновесие достигается отношением положений и выражается прямой линией. 5. Равновесие, которое нейтрализует пластические средства, создается отношением пропорций. Эти положения Мондриана обосновали логику плоскостных построений и нашли выход в архитектуру, в прикладное искусство, дизайн, книжную графику. Эстетика абстракционизма прокламирует расторжение связей искусства с действительностью.

Работы Мондриана (он называл их композициями) — это комбинации геометрических фигур, образованных рассечением полотна жирными черными линиями. Раскраска фигур подобна чертежной заливке. Цвета и их интенсивность распределены так, чтобы сохранилась (зрительно не распадалась) плоскость картины.

Теоретически обосновывая абстракционизм, Мондриан выдвигал аргументы, схожие с Кандинским: мир наших чувственных впечатлений — источник страданий человека. Это обманчивый, противоречивый мир. Все в нем субъективно. Задача художника освободить жизненные отношения от погруженности в природные формы, очистить их от природы и дать им новое формирование. Мондриан освобождает живопись от чувственной формы, отказываясь от фи-

гуративности, трехмерности художественного пространства, перспективы изображения, оттенков цвета, светотени.

**Литература** В художественной литературе художественная концепция мира и личности, присущая абстракционизму, проявила себя в творчестве «ничевоков», в известных звукословесных упражнениях В. Крученых («Дыр, бул, щир»). Это своеобразный абстракционизм в литературе — создание «нонфигуративных» слов-звуков.

**Живопись** Абстракционизм обогатил палитру, ритмику и динамику живописи, перенес акцент с изобразительности на выразительность.

**Архитектура** Абстракционизм стимулировал поиск новых пластических решений в современной архитектуре.

**Дизайн, прикладное и декоративное искусство** Абстракционизм оказал влияние на развитие дизайна, индустриального, прикладного и декоративного искусства.

**Танец** Поль Валери считал, что танец — «наиболее абстрактное из искусств. Танец — это искусство чистых актов» («Le merveilleux et le «theatre du silence». Paris. 1965. P. 332). Василий Кандинский мечтал о создании абстрактного балета: «Абстрактное значение движения, включение его материальной целесообразности, использование его духовной целесообразности в бесконечных комбинациях всех частей тела танцующего, отдельно от музыки и вместе с музыкой, в бесконечном ряде параллельностей, противоположении и меж ними лежащих комбинаций все еще ждет творца нового балета» (Кандинский. 1988. С. 90).

Художница *Софи Таубер* (1889—1943) надевала «мусорные» платья, сшитые из обрезков ткани, мочалы и газет и исполняла абстрактные танцы. Это были групповые сочетания поз, исключавшие чувственность.

В создании абстрактных танцев принимал участие директор цюрихской школы танцев Рудольф фон Лабан. Танцоры часто украшали себя африканскими масками.

**Вклад в художественную культуру** Фотография отняла у живописи изобразительность, оставив последней лишь выразительные возможности для раскрытия субъективного мира художника.

Абстракционизм внес вклад в художественную культуру XX в. (обогатил экспрессию палитры и ритмико-динамическую выразительность живописи, предвосхитил важные принципы пластико-пространственных решений в современной архитектуре, оказал

влияние на развитие дизайна, индустриального, прикладного и декоративного искусства).

## Супрематизм

### *Человек в мире геометрических цветовых пятен*

Что такое супрематизм Супрематизм (автор термина и соответствующего художественного явления Казимир Малевич) — течение абстракционизма, заострившее и углубившее его особенности до такой степени, что может претендовать на статус художественного направления. Супрематизм Малевич прокламировал в 1913 г. картиной «Черный квадрат». Позже (1920) в очерке «Супрематизм, или Мир неотображения» Малевич сформулировал свои эстетические принципы: искусство непреходяще благодаря своей вневременной ценности; чистая пластическая чувственность — достоинство произведений искусства. В духе супрематизма композиция Малевича «Белое на Белом» (1918): на белом фоне под наклоном изображен белый прямоугольник.

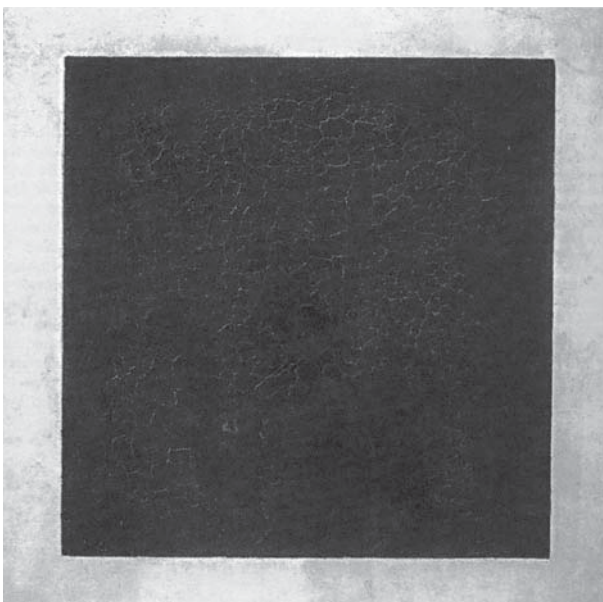
Эстетика и поэтика. Этапы развития Эстетика и поэтика супрематизма утверждают универсальные (супрематические) живописные формулы и композиции — идеальные конструкции из геометрически правильных элементов.

Малевич делит супрематизм на три периода: черный, цветной и белый. Последний период начался, когда художник стал писать белые формы на белом фоне.

Белое на белом, «Черный квадрат», геометрические фигуры, математически выверенные абстрактные композиции на полотне стали выразительными принципами супрематизма.

Отношение к миру и другим направлениям Художник-абстракционист покидает «мир воли и представлений», в котором он до сих пор жил и в реальность которого верил. Малевич так формулировал смысл своего ухода в абстрактные формы: «...Экстаз необъективной свободы подтолкнул меня к «пустыне», где нет другой реальности, кроме чувственного восприятия... и, таким образом, чувственность превратилась в единственный смысл моей жизни. То, что я изобразил, было не «пустым квадратом», а восприятием необъективности».

Сюжет, рисунок, пространственная перспектива (в традиционном их понимании) отсутствуют в супрематизме, определяющими факторами становятся геометрическая форма и открытый цвет. Супрематизм опирался на традиции кубизма и футуризма.



К. М а л е в и ч . Черный квадрат. Вариант. 1914



Э. К и р х н е р . Женщина с обнаженным торсом в шляпе. 1911





П . М о н д р и а н . Серое дерево. 1911



Э. Н о л ь д е . Троицын день (Сошествие Святого духа). 1909

Гиперкомпонентами становятся геометрическая форма и открытый цвет.

## Лучизм

*Трудность и радость бытия человека в неопределенном мире, который рассекают лучи света*

Что такое лучизм Его возникновение Лучизм — одно из околоабстракционистских направлений, утверждавших трудность и радость человеческого бытия и неопределенность мира, в котором все предметы, освещенные разными источниками света, оказываются расчлененными лучами этого света и теряют ясную фигуративность.

Лучизм возник в 1908—1910 гг. в творчестве русских художников *Михаила Ларионова* (1881—1964) и его жены *Наталии Гончаровой* (1881—1962). Ларионов разработал теорию лучизма и предложил термин.

**Детскость восприятия мира** Детскость — важнейшее качество лучизма. Скучная и жалкая действительность. Дети, живущие инстинктом, чувствуют это острее, чем взрослые.

Блок, Мандельштам, Ахматова, Хлебников детскость восприятия мира считали ценным поэтическим качеством человека.

Детям ли учиться у взрослых или взрослым у детей? Блок считал, что иногда лучше написать несколько детских каракуль, чем большую книгу. Об этом же О.Мандельштам:

Только детские книги читать,  
Только детские думы лелеать...

А. Ахматова о Пастернаке выразилась так: дар «какого-то вечно-го детства».

Семилетний мальчик прочитал стихи «О, рассмейтесь, смехачи» Хлебникова. Мальчик вырос и вспоминал: мы себя с ним чувствовали заговорщиками среди взрослых.

Детскость восприятия мира с начала XX в. стала особо цениться как качество, способствующее поэтическому восприятию и творчеству. В начале XX в. европейская культура старается вобрать в себя африканское искусство. Оно влияет на европейскую живопись, особенно на возникновение принципов кубизма. С 1908 г. в течение пяти-шести лет состоялся десяток выставок детского рисунка, в том числе и международных. В 1915 г. проходит выставка «Война в рисунках детей».

Детскость восприятия мира стала достоинством лучизма. Так, Ларионов писал портреты по детской считалочке:

Точка, точка, запятая,  
Вышла рожица кривая.

Все темы детских рисунков такие же, как у Ларионова (солдатские, деревенские). Детский рисунок Ларионов считал детским фольклором. Рисунок Ларионова «Мужчина и женщина у елки» сделан в духе детского творчества.

Рассказы и рисунки детей собирал А. Крученых.

Ларионов и Гончарова в детских рисунках находили важные импульсы для своего творчества и сами часто творили в детском духе. Так, Гончарова в Париже оформила «Золотого Петушка», и это сделало ее знаменитой.

**Живопись** Полотно «Под дождем» (1912) Ф. Марка написано в футуристическом ключе, но есть большое влияние лучизма. Ритм дождевых потоков схож с лучами света и дает ритм движению толпы.

В духе лучизма Ларионовым написана картина, изображающая девочку-подростка на лесной полянке со смешными желтыми волосами, рифмующимися с кучей листвы под ней.

В лучших работах Ларионова всегда пульсирует жизнь — ее оттенки, краски, ее таинственные «лучи», ее детская радость.

Лучизму присущ формальный изыск. Лучизм стал крахом перспективы. Свет в лучизме стал фактором организации художественного пространства.

**Эстетика и поэтика** Лучизм утверждает, что идея света — основа живописи. Теоретик П. Франкастель считал, что готический собор привлек французского художника Р. Делоне тем, что в его недрах он нашел материализованные формы света, как и те, что он видел уже в сиянии электрических огней вокруг манежа на ярмарке, как свечение повсюду в атмосфере, вокруг каждого предмета.

Делоне: «Я пришел к абстрактному кубизму, в котором цвета играют благодаря развитию их контраста, оставляя, однако, еще знаки и конкретные указания»

**Традиции** Ларионов отталкивался от живописи позднего импрессионизма. Ларионов в Манифесте лучизма сочувственно характеризует футуризм: «Футурист развертывает картину, ставит художника в центр картины, рассматривает предмет с разных точек зрения, проповедует просвечиваемость предметов, писание того, художник знает, но не видит, нанесение всей суммы впечатлений на холст, нанесение ряда моментов одного и того же, вводит рассказ и литературу».

Сканда́льность была компонентом творчества футуристов и входила в сопровождающие произведение элементы эмоциональной подготовки восприятия произведения. Эту традицию восприняли сторонники лучизма. Так, однажды Ларионов не успел оформить декорации к спектаклю, но встал на стол и со сцены стал рассказывать о декорации. Его освистали, разразился скандал с участием полиции.

**Христианские корни лучизма** Д. Сарабьянов связал лучизм с мистическим православным христианским учением о свете, разработанным в XIV в. Лучизм объяснялся и состоянием природы, сиянием солнца, отражением света в воде. Сарабьянов подчеркивает, что символ пронизанного божественными энергиями «обожженного»... светоносные вещества сохраняют свою значимость для всей христианской традиции в целом».

Видение Небесного Иерусалима в кн. Апокалипсиса (XXI, 18) описывается так: «...Город был чистое золото, и подобное чистому стеклу».

«Исчерпанность движения, — так назвал это свойство Дмитрий Сарабьянов. — Видимо, это и дает ощущение отрешенной монументальности бытия, уложенного в формулу... Эпическая гармонизация бурь и катаклизмов (внешних и внутренних) — красиво, ярко, выпукло, разнообразно, всегда чуть впереди какого-то нового стиля».

Д. Сарабьянов пишет о своеобразном параллелизме живописных принципов Гончаровой и древнерусского искусства. (См.: *Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX— начала XX в. 1993*).

## Имажизм (имажинизм)

*Личность, образно видящая многокрасочный  
и трагический мир*

**Что такое имажизм** Имажизм (от англ. *imagism* — образность; другое название: *amugism*) — литературное направление в английской литературе начала XX в., объединявшее группу выдающихся поэтов, творивших непосредственно перед Первой мировой войной. В эту группу входили Эзра Паунд, Эйми Лоуэлл, Ф.М. Форд, Т.Е. Халм, Ричард Олдингтон, Х.Д. (Хильда Дулиттл). К имажизму некоторое время примыкал Дж. Джойс.

**Что такое имажинизм?** Имажинизм (от фр. и англ. image — образ) — звено литературного процесса в России XX в., литературное направление, схожее по программным эстетическим принципам с английским имажизмом и развивавшее его принципы и традиции в период 1919—1927 гг. В имажинизм входили С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, М. Ройзман, В. Шершеневич (1893—1942), Н. Эрдман. Главный принцип направления — образность. Имажинисты издавали в Москве журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (вышло четыре номера) и сборник «Имажинисты».

Имажинизм проявился не только в литературе, но и в живописи (в творчестве Б. Эрдмана, Г. Якулова) .

**Художественная концепция** *Имажизм и имажинизм утверждал художественную концепцию: личность образно видит реальность многокрасочного и трагического мира.* В центре творчества имажинистов — одинокая, затерявшаяся в многолюдном городе личность.

В середине 1920-х гг. имажизм прекратил свое существование в Англии.

**Философский фундамент** Философским фундаментом имажизма был интуитивизм Анри Бергсона. На основе интуитивизма поэт и критик Т.Э. Хьюм выстроил эстетические постулаты имажизма: требование усиленной метафоричности, превращение стихотворения в «каталог образов» (этот принцип позже разовьют сюрреалисты), свобода и первостепенная значимость впечатлений (опора на традицию импрессионизма).

**Эстетика** Имажисты полагали, что для поэзии необходим только сильный, отчетливый и ясный образ и больше ничего и не нужно. Они считали, что в поэзии надо пользоваться обычным повседневным языком и полной свободой в выборе темы.

**Опора на традиции** Имажисты стремились противостоять классическостической строгости стиля и «романтическим красотам». Их стихи превращались в гирлянды метафорических узоров. Своими непосредственными художественными предшественниками имажисты считали парнасцев, импрессионистов и символистов.

**Особенности** Имажизм провозглашал первостепенное и решающее значение образности для поэзии. Эзра Паунд издал антологию «Des Imagistes» (1914), а Лоуэлл — сборник стихов имажистов (1915), в

котором был изложен манифест имажизма. Утонченное эмоциональное восприятие мира имажисты противопоставляли реальности, считавшейся ими вульгарной.

Художественная установка имажистов: для стихотворения нужен только сильный образ; язык поэзии — обычный повседневный язык; у поэта должна быть полная свобода в выборе тем.

Гипертрофия образности в эстетических принципах имажинистов порою доходила до экстремистского требования «поедания образом смысла». Шершеневич подчеркивал, что стихотворение не организм, а толпа образов, из него может быть вынут образ, вставлено еще десять (См.: Шершеневич. 1920. пункт 33).

**Манифест и главные принципы** Манифест имажизма (1915) провозгласил шесть принципов этого художественного направления: 1) использование обыденного языка без его украшений; 2) использование разнообразных стихотворных размеров, предпочтение новизны; 3) свобода выбора и разнообразие тем; 4) свободное использование образов, «воспроизведение интеллектуально-эмоционального комплекса в данный момент времени» (Эзра Паунд); 5) четкость и ясность впечатлений; 6) преодоление расплывчатости образной системы произведения с помощью концентрации сознания.

## Японское искусство периода модернизма

**Художественные направления** В тот период, когда в Европе и в России господствовали модерн, символизм, акмеизм, футуризм, литература внутреннего монолога, имажизм (рубеж XIX и XX вв. и первые два десятилетия XX в.), в японской живописи развивались два направления — традиционное «нихонга» и европейское «ёга».

Мастера традиционного направления и стиля «нихонга» (Тэссай Томиока, Тайкан Ёкояма и др.) развивали принципы средневековой декоративной пейзажной живописи.

Художники направления и стиля «ёга», ориентированного на европейские традиции, часто обучались за границей. К ним относятся мастера масляной живописи Сотаро Ясуи, Рюйдзабуро Умэ-хара, Сэйки Курода.

Творчество художников стиля «ёга» в начале века находилось под влиянием импрессионизма, постимпрессионизма и фовизма.



## Неомодернизм

### *Человек не выдерживает давления мира и становится неочеловеком*

#### Особенности неомодернизма как художественного движения

Период неомодернизма начинается в середине 10-х годов XX в. и его наступление и особенности обусловлены безумием начавшейся Первой мировой войны. Это событие похоронило гуманистические надежды человечества на возможность достижения спокойной и счастливой жизни людей. Искусство вступило в новый период глубоких разочарований и сомнений в разумности *homo sapiens*. Через 21 год после окончания Первой мировой войны, как только подросло новое поколение солдат, началась Вторая мировая война, еще более ужасная, чем Первая. И это усугубило мировой гуманитарный кризис, углубило социальные разочарования и страдания и беспокойства художественного сознания за судьбу человечества, хотя победа над фашизмом подарила людям глоток свободы и радости.

В период неомодернизма все авангардистские художественные направления исходят из такого понимания действительности: человек не выдерживает давления мира и становится неочеловеком. В этот период развиваются авангардистские художественные направления, утверждающие безрадостные и пессимистические художественные концепции мира и личности: *дадаизм* — мир — бессмысленное безумие; *экспрессионизм* — отчужденный человек во враждебном мире; *конструктивизм* — человек в среде отчужденных от него индустриальных сил; *сюрреализм* — смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире; *экзистенциализм* — одинокий человек в мире абсурда; *литература «потока сознания»* — духовный мир личности, не сопряженный с реальностью; *неоабстракционизм* — поток сознания, запечатленный в цвете.

Для произведений модернизма и неомодернизма характерно активное сотворчество читателя. Поэтика модернизма и неомодернизма рассчитана на активное соучастие читателя.

## Дадаизм

### *Мир — бессмыслица и безумие*

Что такое дадаизм Дадаисты говорили «Что такое дада — вопрос недадаистический. Дада нельзя понять, его нужно пережить». Лидер



и главный теоретик нового художественного направления *Тристан Тцара* (1896—1963) утверждал: «Нормальное состояние человека есть Дада»; «Дада вседоступен».

Гуго Балль утверждает,

что дада — интернациональное слово. Только слово. Слово как движение. Все просто до ужаса. Создать из этого направление в искусстве — значит предвосхитить многие трудности. Дада — психология, дада — литература, дада — буржуазия, и вы, уважаемые поэты, творившие при помощи слов, но никогда не творившие само слово, вы тоже дадаисты. Дада — мировая война и бесконечность. Дада — революция и отсутствие начала. И вы, друзья, вы тоже дада.

Дадаизм — художественное направление, возникшее в годы Первой мировой войны как попытка отвергнуть предшествующую культуру, приведшую к мировой бойне, как попытка художественной бессмыслицей ответить на бессмыслицу войны. Есть несколько версий возникновения названия нового направления. По одной из них термин предложил Ж. Арп: *dada* (дада)<sup>1</sup> — слово детского лексикона — игрушка, соломенная лошадка. Другая трактовка: мужское начало, приписываемое новому искусству, противостоящему старому искусству с его женским началом — тама; главный смысл термина — «ничто». Есть еще одна версия происхождения термина: Тцара проткнул словарь Ларусс ножом и то слово, на котором острие ножа остановилось, стало названием нового художественного направления. «Попытки избежать словесных клише привели к созданию «бессмысленных» текстов» (Baruet S., Berman M., Burto W. A Dictionary of Literary, Dramatic & Cinematic Terms. Boston, 1971). Тцара подчеркивал: «Дада ничего не обозначает, нечего терять время из-за слова, которое не имеет смысла». Главное в другом — что под ним понимали сами дадаисты. Дадаизм — художественное направление, зародившееся в среде интернациональной анархической молодежи (румыны — поэт Тристан Тцара и архитектор, писатель, художник Марсель Янко, эльзасцы — скульптор, живописец, поэт Ханс Арп и его жена художница Софи Таубер, немцы — писатели и политики Гуго Балль и Рихард Хюльзенбек, В. Сернер, М. Дюшан,

---

<sup>1</sup> Термин «дада» в языке детей — это лепет, «хвост священной коровы и кормилица-мать» (на древних языках), «любимое занятие, конек — детская игрушка» (фр.), «будь добр, слезь с моей шеи, до свидания» (нем.), «вы правы, так и порешим» (рум.), двойное утверждение (рус.; Маяковский, услышав в Париже в 1922 г. слово «дада», записал: «Последний крик всеутверждающего «да-да».)

Г. Гросс, Гартфилд и др.). Дадаизм — плод деморализации интеллигенции.

**Возникновение и распространение** Дадаизм возник в 1916 г. в Базеле, в среде молодых завсегдатаев кабаре «Вольтер». По словам Андрея Белого, Европа «оскалилась гримасой дадаизма» и в «мире заиграла новая музыка». Манифест «Дада волнует всех» своим названием сильно преувеличивал резонанс нового художественного направления. И все же нельзя отрицать, что вызывающая необычность искусства дада притянула к себе внимание художников и публики в разных странах воюющей и послевоенной Европы и Америки. Тцара отмечал, что «дада вращается в рамках европейских слабостей, ибо это все-таки мерзость, однако мы впредь хотели бы изливаться разными цветами, чтобы разукрасить зоологический сад искусства флагами всех консульств». Эпицентром возникновения и развития дадаизма были Базель (Швейцария) и затем Париж, а ареалом распространения стали Нью-Йорк, Цюрих, Берлин, Ганновер. Так возникла «дада-ленд» (Ж. Рибмон-Дессень).

По характеристике Тцара, «безумные туземцы-русские — рожденные дадаисты, примером чего может послужить Распутин».

**Художественная реальность и художественная концепция** Р. Хюльзенбек характеризует художественную реальность, создаваемую дадаизмом и несущую художественную концепцию (1918):

Слово дада символизирует примитивнейшее отношение к окружающей действительности, вместе с дадаизмом в свои права вступает новая реальность. Жизнь предстает как одновременная путаница шорохов, красок, ритмов духовной жизни, которая без колебаний берется на вооружение дадаистским искусством со всем сенсационным гвалтом и лихорадкой повседневного языка, во всей его жесткой реальности... Дадаизм не противостоит эстетически жизни, но рвет на части все понятия этики, культуры и внутренней жизни, являющейся лишь одеждой для слабых мышц.

Дадаизм — художественное направление, утверждающее художественную концепцию: *мир — бессмысленное безумие*. Дадаизм — это направление, ревизующее разум и веру, это — всеобщий нигилизм.

**Опора на традицию.** Художественные взаимодействия Дадаизм формировался, вбирая в себя традиции и некоторые художественные принципы кубизма, футуризма и экспрессионизма. Многие дадаисты прошли творческую школу в этих художественных направлениях и принесли с собой в дадаизм их опыт и традиции.

Дадаисты были задиристы и вся их деятельность проникнута полемическим духом. Они не проявляли особой признательности к предшествующим художественным направлениям и их традициям даже тогда, когда опирались на эти традиции. Они осуждали и отвергали ставший модным кубизм. В футуризме дадаисты видели лишь «новое издание импрессионистической реализации», ценность которой «только в шумовой музыке». Авторитетное художественное направление — экспрессионизм дадаисты упрекали за сентиментальное отношение к эпохе.

Дадаизм критически относился и даже отвергал и классическое искусство прошлого и современное ему искусство. Дадаизм мечтал вытеснить искусство из сферы культуры и занять его место. Поэтому призывы «сжечь Лувр» ему были близки не менее, чем футуризму, сбрасывавшему Пушкина с корабля современности.

**Социальная направленность** Дадаизм выражал протест интеллигенции против Первой мировой войны и культуры, приведшей к войне. Дадаизм не выдвигал позитивных идеалов и был пронизан пессимизмом. Тцара писал:

Война разрушила гуманистическую цивилизацию. Это свидетельство ее несостоятельности. Необходимо ликвидировать эту цивилизацию, подрывая ее основы — мысль и язык. Из этой необходимости и возникло слово «дада» — лепет ребенка или старика. Дадаизм бежал от безумия мировой войны в абсурд отрешения от смысла искусства. Тцара писал: «Я за действие, а также и за постоянное противоречие, я ни за, ни против, и я объясняю, почему я ненавижу здравый смысл.

Гуго Балль пишет:

Как достигают вечного блаженства? Произносят: дада. Как становятся знаменитыми? Произносят: дада. Как сбросить с себя все земное, змеиное, склизкое, все рутинное, борзописное? Все нарядное и приглядное, все примерное и манерное, благоверное, изуверное? Произносят: дада. Дада — это гвоздь Сезанна, дада — цветочное мыло, дада — гостеприимство в Швейцарии.

**Первый «Манифест Дада»** Балль написал манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе (1916). Следующий «Манифест Дада» (1918) написал зачинатель этого направления поэт Тристан Тцара. Позже он вспоминал:

К 1916—1917 годам война казалась установившейся навечно и конца ей видно не было. Отсюда отвращение и гнев. Мы были решительно против войны, мы знали, что войны не отменить, если не вырвать ее с корнем. Все проявления этой современной ци-

визации были нам омерзительны — сами ее устои, ее логика, ее язык. И вот возмущение принимало такие формы, в которых гротескное и абсурдное брало верх над эстетическими ценностями.

Принципы творчества Тцара говорил: «Мы не признаем никаких теорий. Довольно всяких академий, кубизма и футуризма». Однако в ряде случаев Тцара выступал как теоретик, обосновывая и формулируя основные принципы дадаизма. Постулатом дадаизма стала формула Тцары: «Мысль формируется во рту». Позже из этого постулата родилась сюрреалистическая техника «отключения разума», «автоматического письма». Принципами дадаизма стали: разрыв с традициями мировой культуры, в том числе и с традициями языка; бегство от культуры и от реальности, представление о мире как о хаосе безумия, в который обрушена беззащитная личность; пессимизм, безверие, отрицание ценностей, ощущение всеобщей потерянности и бессмысленности бытия, разрушение идеалов и цели жизни.

Дадаизм — выражение кризиса классических ценностей культуры, поиск нового языка и новых ценностей. Дада — самоубийство духа, болезненное ощущение бессилия духа перед стихийным ходом вещей. Особый тип извращенного наслаждения от порчи духовных ценностей. Дадаисты переворачивают вверх ногами классические образы и изысканно вульгаризируют их. Так создается портрет Джоконды с усиками, и это дадаистское деяние, хотя и совершается знаменитым сюрреалистом Сальвадором Дали, но не забудем об органической связи дадаизма и сюрреализма.

Рибмон-Дессен писал: «Св. Дева являлась дадаисткой. Если Вы находите все ваши идеи бесполезными и смешными, то знайте, что с Вами начинает беседовать Дада».

По определению одного из словарей (Barnet S., Berman M., Burton W., 1971), дадаизм — направление, подвергающее ревизии разум и веру. Попытки избежать словесных клише привели к созданию «бессмысленных» текстов.

Т. Тцара в «африканских» поэмах стремился разрушить «смысл» художественного произведения. Он осуществлял прокламированный им принцип дадаизма: «дада ничего не означает».

**Дадаизм и сюрреализм** Одно из главных произведений Тцары — «Первое небесное приключение г-на Антипирина» (1916). После войны он переехал в Париж (1919) и сблизился с сюрреалистами А. Бретоном и Ф. Супо, издававшими журнал «Литература». Совмест-

но с ними Тцара опубликовал нечто вроде нового манифеста «Литература дада», где утверждалось: поэзия — живая сила в любых проявлениях, даже антипоэтических, и литературное творчество — лишь случайное проявление этой живой силы.

Сотрудничество Тцары, Бретона и Супо привело к слиянию дадаизма с сюрреализмом, что было ознаменовано публичными акциями: представлениями «Газовое сердце» (1921) и «Бородатое сердце» (1923) по сценариям Тцары. Однако вскоре разгорелся конфликт Тцары с Бретоном.

**Изменение принципов деятельности художников и предвосхищение** Дадаизм стремился стать искусством и отвергал все предшествующие художественные традиции. Дадаизм существенно изменил сами принципы деятельности художников. Он сдвинул сферу их деятельности в сторону от привычных традиционных видов искусства и предвосхитил постмодернистские типы творчества, ставшие характерными для поп-арта, хеппенинга и фотореализма. Дадаисты впервые экспонировали велосипедное колесо на табуретке, сушилку для бутылок, хором декламировали тексты из газет, были склонны к коллективным акциям без твердой программы, «играли» с различными техниками фотографии (Ман Рей) и занимались фотомонтажом.

Дадаисты любили маскарадные действия и эпатаж общества и его вкусов: так, Дюшан одевался как женщина, Гросс ходил по улицам в маске мертвеца, а Дюшан и Рей создавали абсурдистские машины. В 20-е гг. дадаисты провели первые эксперименты, предвосхищавшие поп-арт, оп-арт и кинетическое искусство: они изготовили вращающиеся от электромотора цветные диски.

Дюшан, предвосхищая принципы поп-арта, стремился придать художественный статус утилитарным предметам, лишая их функционального смысла. Он выставлял в экспозиции бесфункциональные и алогичные предметы, давая им абсурдные названия. Так, птичья клетка с куском сахара называлась: «Почему я не чихаю?».

Так они, по их мнению, «занимали по отношению к Дада дадаистскую точку зрения».

**Итоги** Последний манифест дадаизма подчеркивал нигилизм его позиций. Манифесты были собраны и опубликованы в 1924 г. Творчество дадаистов почти не оказывало воздействия на жизнь общества, поскольку не обладало положительной программой. Да-

даизм не создал непреходящих художественных ценностей и интересен для теории и истории искусства лишь как звено художественного процесса, многое определившее в его дальнейшем развитии, и в частности как явление, повлиявшее на такое крупное художественное направление, как сюрреализм.

Наследовали традиции и некоторые принципы дадаизма сюрреализм, а позже хеппенинг и поп-арт.

Дадаизм возник внезапно и так же внезапно закончился, просуществовав около десяти лет. В 1927 г. студенты Парижской художественной школы утопили в Сене сделанную ими фигуру соломенной лошади — олицетворение дадаизма. Ранее эти же студенты утопили олицетворение кубизма и футуризма.

### Сюрреализм

*Смятенный человек в таинственном  
и непознаваемом мире*

Что такое сюрреализм Термин «сюрреализм» (фр. surrealism — сверхреализм) ввел французский поэт Гийом Аполлинер, определивший жанр своей пьесы «Сосцы Тересия» как сюрреалистическая драма. По другим сведениям, термин ввел П. Альберт-Бироту в 1917 г.; в Париже в 20—30-х годах термин сюрреализм использовали поэты Андре Бретон и Филипп Супо, считающиеся основателями сюрреализма.

Сюрреализм собрал под свои знамена ряд видных поэтов, драматургов, художников — Поля Элюара, Роберта Десноса, Макса Эрнста, Роже Витрана, Антонина Арто, Рене Шара, Сальвадора Дали, Раймона Кено, Жака Превера.

Поэты Л. Арагон, А. Бретон, Ф. Супо издавали журнал «Литература», побуждавший искать новый литературный язык. К этой группе присоединился и сторонник классического искусства Поль Валери. В 1919 г. в нее вошел основатель дадаизма Т. Тцара. Группа регулярно организует эксцентричные художественные действия (в Palais de fetes, Salon des Independants, la Salle Gaveau). В 1920 г. появляются «чистые» сюрреалистические тексты «Магнетические поля» Супо и Бретона.

Художественная концепция Сюрреализм — *художественное направление, прокламирующее смятенного человека в таинственном и непознаваемом мире*. Концепцию личности в сюрреализме можно было бы кратко выразить в формуле агностицизма: *«Я человек, но границы*

*моей личности и мира расплылись. Я не знаю, где начинается мое «я» и где оно кончается, где мир и что он такое».*

Сюрреализм — художественное воплощение агностицизма XX в.: он исходит из того, что художника окружают непознаваемые «вещи в себе», а за реальными явлениями стоит некая сверхреальность.

Поль Элюар назвал образы сюрреализма «глупыми причудами, рожденными одиночеством» и написал стихи, в которых говорил о преодолении духовного кризиса и отрекался от сюрреализма:

Я погибал, защититься от них не в силах,  
Как скованный воин с кляпом во рту,  
В них растворялось тело, и сердце мое, и рассудок,  
В бесформенной массе, полной бессмысленных форм,  
Которые прикрывают гниение и упадок,  
Угодливость и преступление, равнодушие и войну.

Художественная концепция сюрреализма утверждает загадочность и непознаваемость мира, в котором исчезают время и история, а человек живет подсознанием и оказывается беспомощен перед трудностями.

Личность, конструируемая Сальвадором Дали, подвижна фрейдистскими комплексами. Символично восприятие действительности на одной из картин Дали: пейзаж предстает перед зрителем сквозь отверстие в тазобедренной кости. Сюрреализм можно было бы охарактеризовать как иррациональный интеллектуализм, лжеэмоциональность, рационалистическую анестезию чувств, стремление «обесчувствовать» отношения человека и мира. «Переживание, эмоция заменяются демонстрацией средств передачи этой эмоции». (Подгаецкая. 1967. С. 179).

Сюрреализм отказывается контролировать и творческий процесс, и личность какими-либо нравственными и эстетическими категориями: «Мораль противоположна счастью с тех пор, как я существую» (Ф. Пикабия). Сюрреализм стремится очистить личность от социальной, нравственной и индивидуальной «шелухи»: «Отвращение к социальной жизни» (П. Эммануэль). Сюрреализм срывает индивидуальное с человека и стремится «предоставить элементарному... полную свободу» (Ж. Арп). Элементарное в личности — ее приобщенность к человечеству. Обнаружение духовной связи с человечеством — сверхзадача поэзии, декларируемая Сен-Жон Персом. Никаких других общих категорий (класс, нация, народ, общество, государство) сюрреализма не признает. Об этом пишет Пьер Уник: «И вот моему разуму открывается совершенно ясно абсурдность человеческих группировок».



Философско-эстетические основы Сюрреализм — направление духовной жизни, испытавшее влияние немецкого романтизма, интуитивизма А. Бергсона и психоанализа З. Фрейда. Принцип сюрреализма: невмешательство интеллекта в процесс создания произведения, неконтролируемость творчества. Только такой творческий процесс помогает постичь и изобразить реальность, выходящую за пределы кажущейся действительности. Только бессознательное может быть адекватно трансцендентно переживаемой действительности. Только бессознательное способно дать образное видение мира благодаря сходству бытия обоих. В творческом процессе художественные результаты дает только подсознательное (мечтания, медитация, галлюцинация, сновидения, ассоциации, вызывающие возбуждение).

Эстетика и художественная практика сюрреализма находятся под влиянием интуитивизма Анри Бергсона, философии Вильгельма Дильтея и особенно фрейдизма. Сюрреализм — художественное воплощение агностицизма: он исходит из того, что художника окружают непознаваемые «вещи в себе», а за реальными явлениями стоит некая сверхреальность.

Интуитивистские принципы «сверхреальной связи» художника и мира — программа творца и его творчества, читателя и его восприятия.

Общность исходных эстетических постулатов романтизма и сюрреализма все же относительна, во многом внешняя и не захватывает их художественных концепций. В отличие от романтиков художественная мысль сюрреалистов алогична, в ней царят произвольно-капризные ассоциации и причудливые сравнения.

Художник согласно сюрреалистической эстетике вправе не считаться с реальностью. Произведение — мир, внутри которого поэт — бог-творец. Искусство снимает покровы с действительности, творит вторую, «истинную» действительность — сюрреальность. С этим связана абсолютизация чудесного и превращение его в ведущую категорию эстетического отношения человека к миру: «Нет ничего кроме чудесного» (А. Бретон). Реальность сверхреального, подлинность таинственного и загадочного, невероятность обыденного становятся сферой интересов художника. Поль Элюар, например, считал, что в стакане воды столько же чудес, сколько их в глубине океана.

Для сюрреализма человек и мир, пространство и время текучи и относительны. Они теряют границы. Провозглашается эстетический релятивизм: все течет, все искажается, смещается, расплывается; нет ничего определенного. Сюрреализм утверждает относительность мира и его ценностей. Нет границ между счастьем и несчастьем,

личностью и обществом. Хаос мира провоцирует хаос художественного мышления — это принцип эстетики сюрреализма. Реалисты (И. Бехер) возражают: «Это ошибка... будто хаос можно изобразить с хаотической точки зрения. Чем путаннее путаница, чем хаотичнее хаос, тем яснее, тем упорядоченнее, тем реалистичнее они должны быть представлены в голове тех, кто чувствует себя призванным изобразить их».

Сюрреализм предполагает, что читатели и зрители «настраиваются на волну» художника и проникаются тем, что он «хотел сказать».

**Внеисторизм** Сюрреализм принципиально внеисторичен: «Мое творчество всегда развивалось в разрыве со временем и законами, оно стремилось избежать всяких исторических и географических соотношенностей» (Сен-Жон Перс). В творчестве Сальвадора Дали реальность исчезает, она растекается, как стекают со стола часы в одной из картин этого художника. Время и пространство расплываются, словно тесто. История исчезает. «Безразличие к истории» (Р. Шар); «Нет истории, кроме истории души» (С. Ж. Перс); «Безразличие ко всему на свете» (А. Бретон) — провозглашает сюрреализм.

**Жестокость** Бретон проповедует разрушение традиционной эстетики.

В духе нищезнания он утверждает: жестокость — дар, ниспосланный избранным людям (см. примечания ко «Второму манифесту сюрреализма»). Дар жестокости — дар сублимированной красоты. В манифесте Бретон рассуждает о Саде и его интерпретаторе Жорже Батае, отвергая его приверженность к безобразному, то есть к насилию над традиционными эстетическими ценностями. По Бретону, садизм и насилие возвышенны и революционны и потому полны особой красоты. Батай «мухе на носу у оратора» противопоставляет «Митру древних заклинателей, митру из чистого льна, на которой сияет золотой полумесяц и на которую не посмеет сесть ни одна муха».

Антонен Арто в 1925 г. провозглашал: «Я разрушаю, поскольку для меня не годится все, что проистекает от разума... Я не отказываюсь ни от одного явления Духа». Нож, «...наполовину погруженный в сновидения, — это нож, который я держу вонзенным внутри самого себя, нож, которому я не позволю приблизиться к границе своих ясных чувств» (Антология. 1994. С. 140—141). Арто принцип жестокости распространяет на всю культуру.

Сюрреалисты, пережившие Вторую мировую войну, оставались преданы идее насилия. Сюрреализм в этот период развивался в си-

туации холодной войны, балансировавшей на грани атомной. Сальвадор Дали предложил создать «Институт по изучению атомной бомбы применительно к искусству» и создал ряд картин и рисунков на эту тему.

**Цели и задачи** Сюрреализм ставит своей задачей привести человека на свидание с загадочной и непознаваемой, драматически напряженной вселенной. Одиноким человек сталкивается с таинственным миром:

Бабочка философская  
присела на розовой звезде.  
И так возникло окно в ад.  
Мужчина в маске все стоит перед женщиной обнаженной.  
(А. Бретон. Револьвер с седыми волосами)

**Принципы творчества. Роль подсознания** В манифесте («La charte», 1924) дается определение: «Сюрреализм — это чистый психический автоматизм, с помощью которого мы пытаемся выразить вербально, письменно или как-либо еще — функционирование мысли, поток мыслей вне всякого контроля сознания, давления моральных и эстетических побуждений. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, которым до настоящего момента не придавалось значения. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и заместить их собой в решении основных проблем жизни».

Сюрреалисты искали способ входить в доселе не исследованные области: в подсознание, сны, сверхъестественные состояния, сумасшествия. Поэзия сюрреалистов тяготеет к темам: «сны и галлюцинации» («Бдение» Андре Бретона), пестрота настроений и чувств («Воскресение» Филиппа Супо).

Сюрреалистический принцип «свободных ассоциаций» — художественное осуществление приемов фрейдистского психоанализа. Поэты стремятся выявить логику сцепления «бессвязных» мыслей. Соединение несоединимого, сближение несопоставимого — эти принципы сюрреализма восходят к психоаналитической технике. Здравый смысл противопоставлен искусству. Поэтика сюрреализма ориентирует художника на «сферу осуществления» свободы: на случай, иллюзию, фантазию, грезу, чудо. Усыпление разума, погружение в «волну грез» (ранний Луи Арагон), интуитивность, ассоциативность, «автоматизм» (Бретон) становятся ведущим творческим принципом этого направления. «Сюрреализм — чистый психический автоматизм, имеющий в виду выражение или словесное, или письменное, или любым другим способом реального функциониро-

вания мысли; диктовка мысли, при отсутствии какого бы то ни было контроля со стороны разума, вне какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности», — пишет Бретон в первом «Манифесте сюрреализма». Сверхдействительность — предмет сюрреализма — раскрывается перед художником спонтанно, свободно и непринужденно в снах и галлюцинациях.

Бретон пишет, что произведение может считаться сюрреалистическим лишь постольку, поскольку художник стремился достичь тотального психофизического состояния, в котором область сознания — лишь незначительная часть. Автоматизм управляет художественным творчеством. Сюрреалисты шесть десятилетий играли известную роль в мировой, и особенно во французской, литературе. Они ищут реальность в «глубинных слоях» души, «в высшей действительности», «во всевластии сна». Венгерский литературовед Ласло Кардаш писал: «Ясный, логичный, принимаемый обычно за реальность опыт кажется сюрреалистам менее достоверным, чем «действительность», скрывающаяся в глубине сознания или на краю его. Поэтому все их тексты производят впечатление сложных конструкций, подобных сну». Сюрреализм утверждает бесконтрольность творческого процесса. Художник свободен от любых логических структур, он — обнаженное подсознание.

**Предшественники и традиции** Сюрреализм оказался душеприказчиком дадаизма и возник на его основе первоначально как литературное направление, которое позже нашло свое выражение в живописи, а также в кино, театре и музыке.

Самым дальним своим историческим предшественником сюрреалисты считают Босха. Более близкие художественные истоки сюрреализма восходят к романтизму вообще и к немецкому романтизму в особенности, где всегда жила тяга к необыкновенному, фантастическому, странному, мистическому и иррациональному. Некоторые постулаты эстетики романтизма перекликаются с сюрреализмом. Так, например, Новалис полагал, что только поэт с помощью интуиции может отгадать смысл жизни. Чувство поэзии имеет для Новалиса много общего с чувством мистического, неизведанного, сокровенного. Поэт, согласно Новалису, творит в беспамятстве. Он представляет собой в собственном смысле субъект — объект, единство души и мира. По этому поводу французский критик Морис Надо в книге «История сюрреализма» пишет: «С романтизмом французским, английским и главным образом немецким началось вторжение в литературу и искусство вкуса не только к старинному, причудливому, неожиданному, но и к противопостав-

лению уродливого прекрасному, к снам, мечтаниям, меланхолии, ностальгии по потерянному раю, и в то же время возникло желание выразить невыразимое». Истоки сюрреализма его основатели находили в истории искусства: в романтизме и в произведениях, культивировавших страшное, абсурдное, неожиданное.

**Поэтика** Поэтика сюрреализма зиждется на постулатах: «антибанальность любой ценой», «ясность граничит с глупостью» (Breton. 1929). Эти постулаты находят свое воплощение в повышенной метафоричности. Метафоричность, лежащая в основе образного мышления, абсолютизируется сюрреализмом и доводится до парадоксального сопоставления друг с другом несопоставимых предметов. В одной из сюрреалистических поэм глаза возлюбленной сравниваются с двумя сотнями разных предметов. Глаза оказываются похожими на все — и потому ни на что не похожими. Метафора становится не средством познания мира, а способом его затемнения, придания ему загадочности и чудесности.

Произвольность сопоставлений придает образной мысли повышенную оригинальность. Поэмы превращаются в наборы метафор, которые трудно расшифровать. Бретон в статье «Сообщающиеся сосуды» писал: «Сравнение двух максимально отстоящих друг от друга объектов или иной способ преподнесения их в захватывающей и внезапной форме является фундаментом самой высокой цели поэзии» (Bollouin. 1964. Р. 338).

Принципом сюрреалистической поэтики стала гипертрофированная метафоричность: «Сближение двух реальностей, более или менее удаленных» (П. Реверди). «От сближения, до некоторой степени неожиданного, двух слов вспыхивает особый свет, свет образа» (Бретон).

Метафоричность сюрреализма рождает образы внереальные, загадочно красочные и таинственно зыбкие. Так, Поль Элюар в «Объяснении в любви» (Элюар. 1971. С. 45) пишет:

Ты единственная, и я слышу траву твоего смеха.  
Ты — это вершина, что влечет тебя,  
И с высоты угроз смертельных  
На спутанных глобусах дождя долин  
Под тяжелым светом, под небом земли  
Ты порождаешь падение.  
Птице уже недостаточное прибежище  
Ни лень, ни усталость.  
Память о лесах и хрупких ручьях  
Утром капризов,  
Утром видимых ласк.  
Ранним утром отсутствия падения.

Лодки глаз твоих блуждают  
В кружевах исчезновений.  
Пропасть раскрыта для других.  
Тени, что ты создаешь, права на ночь не имеют.

**Композиция. Монтаж** Композиционно-конструктивным средством поэтики сюрреалистов становится монтаж, стыковка случайных фраз, слов, зрительных впечатлений. Этот принцип в живописи проявляется через использование коллажа, а в поэзии находит выражение во внесмысловой, иррациональной связи между словами и фразами. Идеальной моделью сюрреалистического образа становится встреча на операционном столе швейной машины и зонтика.

**Натуральность и фантазмагоричность** В этой «сверхреальности» теряется реальная связь человека и мира, превращаясь в нечто прекрасно-туманное и загадочно-таинственное. Сюрреализм гипертрофирует многозначность образной мысли. Он выражает субъективность. В поэтике сюрреализма ирреально сочетаются натуралистически достоверные подробности с фантазмагорически невероятными видениями. Фантастические образы сюрреалистов включают в себя похожие на реальность элементы. Фотографическая точность деталей служит фиксации образов подсознания. Возникают картины-грезы, картины-видения. Правдивость деталей призвана убедить зрителя, что созданная художником картина достоверна. Но поскольку сюрреализм нарушает естественную связь между правдиво воссоздаваемыми предметами и заменяет ее связью иллюзорной, реальные материальные качества исчезают: тяжелое повисает в воздухе, твердое растекается, негорючее горит, живое мертвоет, мертвое оживает, пространство и время дематериализуются.

**Фантастическое и достоверное, парадоксальное и прекрасное** Сюрреализм прокладывает себе путь в творчестве таких художников, как Марсель Дюшан и отдававший дань и экспрессионизму Марк Шагал. В картинах Шагала сюрреалистически соединяются фантастическое и достоверное: человек оказывается парящим в воздухе, дома стоят крышами вниз, пространство дематериализовано и населено реальными людьми, общающимися со сказочными персонажами. В картинах Шагала зрителя поражает очарование гармонии во внереальных композиции, цвете и в необычных (и даже невозможных!) положениях людей и животных. Самое поразительное, что, найдя код и научившись читать эти образы, ты постигаешь их смысл, поэзию исчезнувшего и неповторимого национального быта витебских евреев, большинство из которых погибло в гетто и печах Майданека.

Парадоксальные явления (в «Лестнице огня» Р. Магритта, например, горят и дерево, и медь) проявляются через невероятные, но зримо предстающие перед нами подробности.

**Театр** В театре сюрреализм опирался на драматургию Р. Витрака, Ж. Кокто, Р. Руссея. В «театре жестокости» А. Арто, близком по духу сюрреалистической эстетике, актер осуществляет над собой и над зрителем моральное насилие во имя того, чтобы «вырваться из созерцательно-безмятежного гедонизма». Арто спасается от реальности в мистике, экзотике, в загадочном и таинственном «сверхреальном» мире.

Арто в манифесте «Театр и жестокость» (1933) утверждает, что первый же спектакль в Театре Жестокости будет посвящен тревогам масс, тревогам, которые более настоятельны и более остры, чем заботы отдельного индивида. И потребуется некоторое количество настоящей крови, чтобы действительно обнаружить необходимую жестокость (*Арто*. 1993. С. 95). Арто считает:

«Театр невозможен без определенного элемента жестокости, лежащего в основе спектакля. В том состоянии вырождения, в котором все мы пребываем, можно заставить метафизику войти в души лишь через кожу... Под жесткостью я подразумеваю не садизм, не кровь, по крайней мере не только их» (*Там же*. С. 110).

В пьесах Р. Витрака предмет художественного освоения — под-сознание, психическая жизнь героев, балансирующих на грани между сознанием и безумием. Новое поколение сюрреалистов — Ж. Грак, Ж. Кехадд в 50—60-е г. создало ряд пьес. Спектакли, поставленные в Париже по этим пьесам, — свидетельство живучести сюрреализма.

Пьеса Жюльена Грака «Король-рыбак» была навеяна легендой о Граале, но не была ее простым сценическим вариантом. В своем предисловии к пьесе Грак дает сравнительный анализ красоты в греко-римских (а также бретонских) преданиях, согласно которым человек находится в руках богов, и в христианских притчах, утверждающих вину и наказание человека «за первородный грех». Грак отрицает трагедийное начало в мифах о Тристане и Изольде, о Парсифале и Граале. Драматург полагает, что эти мифы повествуют о неустанных и часто удачных попытках добиться абсолютной любви и власти над людьми. Эти мифы для Грака — «орудия, предназначенные для того, чтобы разрушить окончательно границы в сфере идей». Из бретонских преданий Грак для своей пьесы выбрал эпизод, в котором Парсифаль удается захватить замок Грааля. В трактовке Грака Парсифаль боится, что, когда его желания исполнятся, он откажется от дальнейших исканий. В сцене, изображаю-



щей рыцарей Круглого Стола, угадываются излюбленные идеи сюрреалистов: необходимо братство и стремление к тому центральному пункту, с «которого жизнь и смерть перестают восприниматься как противоположности». Откликаясь на пьесу Грака, французская традиционная критика отмечала, что зрители, не подготовленные к пониманию мифа и подавленные средневековой атмосферой, решили, что это лекция по литературе. К тому же язык Грака «не отвечал ожиданиям публики». Сюрреалистическая же критика сетовала, что зрители не поняли, что в пьесе Грака речь идет «о поэзии, трактуемой как призыв к бунту».

**Поэзия** Сюрреалистические поэты стремятся «освободить» слово от общепринятых, нивелированных, обветшавших в процессе употребления значений. Поэт ставит перед собой задачу вернуть слову «первозданную свежесть» названия предмета. Эту проблему раскрывает в своем лингвистическом исследовании творчества французского поэта-сюрреалиста Б. Пере филолог Ф. Бевидаква Кальдари, который доказывает, что поэт производит расщепление слова на семантически значимые уровни: синтаксический, грамматический, фонологический и лексический. На синтаксическом уровне Кальдари видит простоту конструкции, сближающую поэтический язык с разговорным. Но на грамматическом уровне у поэта возникают ассоциативные связи, нарушающие общепринятые грамматику и смысл слова. Наконец, на фонологическом уровне преобладают глухие звуки, свидетельствующие об отходе сюрреалистов от традиции мелодически организованного стиха (следствие «автоматического письма»). Кальдари заключает: «Стихи Пере борются за освобождение поэзии от принуждений, условностей авторитетов и табу, разрыв же с традиционными грамматическими, синтаксическими, фонологическими и лексическими законами имеет значение бунта, характерного для сюрреалистического искусства».

**Кино** Сюрреализм проявил себя и в киноискусстве. Так, в фильме режиссера Л. Бунюэля «Андалузский пес» (1928) много пугающих, устрашающих, жестоких кадров, композиционно и сюжетно мало связанных между собой. В одном из эпизодов фильма герой бритвой вырезает глаза своей возлюбленной. Для сюрреалистического кино, ищущего адекватные формы запечатления сложной и жестокой реальности XX в., характерен показ бессмысленной жестокости, эротики, пугающих эпизодов. Внешнюю сторону сюрреалистической позиции усвоило западное коммерческое кино в боевиках и триллерах. Эта поэтика по-своему воплотилась в фильмах ужасов А. Хичкока, в фильме С. Спилберга «Челюсти».

В документальном кино сюрреалистические тенденции проявляют себя в неожиданном монтаже и парадоксальном сочетании фактов. На основе собственных ассоциаций зритель должен сложить связное представление о реальности.

**Музыка** Влияние сюрреалистической эстетики ощущается в произведениях ряда композиторов XX в. Между сюрреалистической музыкой и живописью существует общность. Так, французский композитор А. Роланд отмечает, что музыка Стаффа к опере «Потоп» напоминает картины Дали. То, что сказал о человеческой душе Дали, что передано в его «Предчувствии гражданской войны», Стафф, по мнению Роланда, сумел воплотить в музыке. В «Потопе» нет реальности, какой мы ее привыкли воспринимать; автор сумел проникнуть в таинство снов и осмыслить их.

Сюрреалистическая тенденция захватила французских композиторов Группы шести («Шестерка»): Л. Дюрея, А. Онеггера, Ж. Мийо, Ж. Тайефера, Ф. Пуленка, Ж. Орика и близких к ним К. Дельвенкура, Ж. Ибера, А. Роланда, А. Барро. Их музыка включает в себя ряд сюрреалистических принципов: стихийный взрыв эмоций, использование традиций мюзик-холла и музыкального экзотического фольклора, приемы музыкального конструирования.

**Живопись** Дали утверждает: «Сюрреализм — это я». Действительно, он — одна из самых представительных фигур этого направления. Обладая буйной и неумолимой фантазией, блестящим мастерством исполнения и непомерным честолюбием, Дали все время старается заставить говорить о нем. В целях саморекламы он совершал эксцентричные выходки: то прогуливался по Елисейским полям с муравьем, то фотографировался на фоне своих картин в окружении стада баранов. Фотография была помещена в газетах с подписью: «Я и мои критики». К числу рекламных выходок Дали относится и его заявление: «Я дурачу человечество, так как оно любит, чтобы его дурачили».

В картинах Дали все предметно, даже фантастические явления. Композиции нарочито атектоничны. В картине «Леда Атомика» ясно и внятно выписаны подробности: перья лебедя, капли воды — все материально и одновременно невесомо. Все таинственно и вместе с тем реально.

В картине «Взорванная голова Рафаэля» из летящих в воздухе осколков взорванного купола Пантеона в Риме зрительно формируется голова великого художника. Сюрреалистическая манера письма сказывается в метафорической игре двойным смыслом: взорванный

купол Пантеона — голова Рафаэля. Игра двойным смыслом дает себя знать в совмещении в одном полотне разных сюжетов. В ряде картин Дали провоцирует некий оптический обман. Разная степень всматривания в картину придает ей разное содержание, смысл, меняется даже сама тема. Внимательно разглядывая полотно, зритель делает для себя открытие иной реальности. Такова, например, картина «Рынок рабов с видением бюста Вольтера». На переднем плане обнаженная женщина наблюдает за группой людей, расположившихся у арки. Одновременно эта женщина и следующий за ее взглядом зритель видят в другом масштабе бюст Вольтера. Мудрец саркастически улыбается. Возникает сочетание двух разных эпох. В картине присутствуют реальность и «сореальность».

И в картине «Средневековый пейзаж параноика» Дали с помощью остроумных и неожиданных композиционных находок (трюков) изображает вместе явления, характерные для разных веков. Такая метафорическая игра хорошо передает художественную концепцию сюрреализма: мир загадочен, таинствен, непознаваем.

В одной из картин Дали изображает женское тело с выдвинутыми из него, как из комода, ящичками. В плоти сквозные проемы, через которые видна окружающая реальность. Не следует искать объяснения этому сюжету — его назначение показать загадочность мироздания.

В центре композиции «Тайной вечери» Дали — Иисус Христос (портрет Галы — жены Дали). Вокруг стола двенадцать апостолов. Христос и его ученики изображены в современном интерьере. За большими застекленными окнами пейзаж: горы, вода, лодки. Над Христом расprostерты руки Бога-Отца. Они, как и хлеб на столе, материальны и отбрасывают глубокие тени. От Христа тени нет. Он прозрачен. Он нематериальный и неземной. В его лице живет предчувствие предательства и мук на Голгофе. Ученики склонили головы. Их лиц не видно, и невозможно определить, кто же Иуда. Возникает концепция: каждый из двенадцати единомышленников в принципе может предать. Эта концепция звучит глобально пессимистично: нет на земле честных и беззаветно преданных идее людей, способных к предательству под страхом мучений и смерти спит в каждом.

В картине Дали «Распятый Христос, летящий над землей» мы видим огромный тяжелый крест с прочно прибитым к нему человеком. Крест плывет в сумрачном воздухе, в невесомости, в космосе. Дали утверждает чудесность и непознаваемость мироздания, несущего личности страдания и боль. Вселенная ужасна и противочеловечна. Христос, распятый на кресте, плывет, удерживаемый непо-

стижимыми силами. Страданию Христа придан глобальный, космический, вечный характер. Такая трактовка библейского сюжета работает на общую внеисторическую пессимистическую концепцию сюрреализма: страдание личности бесконечно, мир непознаваемо грозен.

В картинах Дали «Предчувствие гражданской войны» и «Осенний каннибализм» художник раскрывает свое гуманистическо-пацифистское отношение к гражданской войне в Испании. Она характеризуется как трагедия нации, как самоуничтожение народа в гигантской братоубийственной, бессмысленно-чудовищной бойне.

### Неосюрреализм и парасюрреализм — течения сюрреализма

Во время Второй мировой войны сюрреалисты, оставшиеся верными миру сверхреального (А. Бретон, С. Дали), обосновались в США, где возникла новая волна сюрреализма, получившая название неосюрреализма. В послевоенное искусство сюрреалистов входит атомно-апокалипсическая тема.

Дали уделил много творческого внимания опасности термоядерной катастрофы. Идея таинственности и непознаваемости мира живет и в необычных пейзажах и в натюрмортах Дали. В «Живом натюрморте» неодушевленные предметы (нож, яблоко, графин) показаны в движении, ласточка же и рука человека неподвижно застыли. В «Пейзаже с телефонной трубкой» на переднем плане изображена телефонная трубка без проводов, лежащая на тарелке (картина оказалась предвосхищением радиотелефонов!). Часто у Дали благодаря нарочито длинным названиям картин зрительный ряд приходит во взаимодействие с литературным текстом. Например: «Дали в возрасте шести лет, когда он был еще девочкой, он приподнимает море, чтобы взглянуть на беременную собаку». В этой картине ребенок поднимает море, как невесомую пленку, под которой оказывается собака, производящая щенков. Другая картина имеет также длинное название «Секунда перед пробуждением от звука полета пчелы вокруг плода граната».

В 1974 г. в связи с 50-й годовщиной публикации «Первого Манифеста сюрреалистов» коллектив итальянских и французских ученых подготовил сборник статей «Сюрреализм». В 70-е годы итальянская Группа-63 настоятельно подчеркивает свою внутреннюю связь с сюрреализмом. «Парасюрреалисты» (Спатола, Торричелли, Челли) изучают и интерпретируют наследие сюрреалистов. Отмечается «робеспьеризм» сюрреалистической эстетики, и она сама подчеркивает свою «сверхреволюционность», выдвигая лозунг: «Вооб-

ражение у власти!» Ультралевые лозунги сюрреализма в свое время собрали под знамена этого направления таких художников, как П. Пикассо, П. Элюар, Л. Арагон, Ф. Г. Лорка, П. Неруда, Р. Клер. Однако вскоре они отошли от сюрреализма.

**Эстетика неосюрреализма** Эстетические постулаты Дали: «Наука нашего времени изучает три константы жизни: сексуальный инстинкт, чувство смерти и принципы проведения свободного времени»; «Публике не следует знать, шучу ли я или я серьезен. Точно так же, как не нужно знать мне это про себя самому»; «После Фрейда мир стал другим, это мир физики, который должен быть эротизирован и рассчитан».

**Критика и искусствознание** Критик И. Г. Байард (США) объясняет экстравагантную поэтику Дали особенностями XX в., толкающего художника к абсурду и фантазмагории. В картинах Дали критик видит «связь рациональных резонов и ночных сновидений, доминирующих в XX веке». Эти начала, соединяясь, рожают расширяющийся сюрреалистический мир:

Все явственнее видно, что события нашего времени как никогда ранее обретают смысл в терминах сюрреализма: факты лагерей смерти, Хиросима и Вьетнам, наша чрезвычайная амбициозность при трансплантации органов, а также средства космических сообщений — все это обладает свойством быть иррациональным и сенсационным.

Американские искусствоведы обосновывают безумные образы сюрреализма безумием мира и абсурдистско-фрейдистским состоянием личности. Ориентация сюрреализма на патологическое в сознании художника превращает критические статьи, посвященные Дали, в подобие истории болезни. Байард пишет:

Видизм, самоотрицание, инфантильный базис нашей продолжительной жизни и наша физиологическая нужда следить за нашей собственной психопатологией, как за игрой, — все эти затруднения психики Дали диагностируются с большой легкостью. Его живопись... рождает психический кризис, который продуцирует весь наш сладкий рай и документирует также несомненное удовольствие жизни в нем.

**Кризис** Признаки кризиса сюрреализма проявились в 50—60-е годы: художники стали придавать своим произведениям черты «развлекательности», обращаясь к «массовой» аудитории и рассчитывая на коммерческое потребление.

## ОБЭРИУ

*Зачем человеку жизнь, если ее обесмысливает  
смертность; человек в чужом, фиктивном, абсурдном мире*

Что такое ОБЭРИУ ОБЭРИУ — объединение реального искусства — последняя художественная авангардистская группа конца 1920-х годов. В это объединение входили Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий, Константин Вагинов, Игорь Бехтерев. К обэриутам были близки В. Хлебников и другие футуристы.

Возникновение Имя Хармса попало в печать в ореоле скандальности после его выступления 28 марта 1927 г. на собрании литературного кружка Высших курсов искусствоведения при Государственном институте истории искусств. Появился отклик на это выступление, в котором говорилось, что собрание литературного кружка носило буйный характер. Хармс, прочитав несколько своих стихов, решил осведомиться:

— Читать ли еще? — осведомился он.

— Нет, не стоит, — раздался голос. Это сказал молодой начинающий писатель И. Берлин — председатель Лен-Лефа.

«Чинари» потребовали удаления Берлина с собрания. Собрание запротестовало. Тогда, взобравшись на стул, Хармс заявил:

— Я в конюшнях и публичных домах не читаю!

Студенты потребовали от Союза поэтов исключения Хармса за то, что он «сравнил советский ВУЗ с публичным домом и конюшнями».

Хармс при поддержке Введенского заявил, что свое выступление считает соответствующим оказанному им приему, а данную им публике характеристику меткой.

В 1927 г. директор Дома печати В.П. Баскаков предложил Хармсу, Введенскому и их друзьям образовать секцию и выступить в Доме печати с большим вечером. Приглашенные придумали название для своей художественной школы — «Объединение реального искусства», которое при создании аббревиатуры превратилось в Обэриу. 24—25 января 1928 года Заболоцкий выступил с манифестом группы в большом зале ленинградского Дома печати. Эти два эпизода можно считать рождением Обэриу как художественного направления.

Художественная реальность Хармс говорил: «Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее» (Липавский Л. С. 16). Обэриуты утверждали, что поэзия не должна оставаться облегченным,

романтически отвлеченным жанром, а должна соответствовать жестким условиям времени. Они отказывались от традиционных поэтических приемов и стремились отойти от классических канонов.

Николай Заболоцкий заселяет свою поэзию полуфантастическими уродами, «совершающими нелепые и отвратительные действия. Это был своеобразный способ сатирического изображения мещанского быта в городе» (С. Семенова<sup>1</sup>).

**Художественная концепция** Обэриуты утверждают бесцельность творчества. С. Семенова в статье «Эпоха Обэриутов» отмечает желание Заболоцкого запечатлеть действительность 20-х годов со всеми ее неприглядными сторонами, рожденными переходным периодом. Поэт, по наблюдениям Семеновой, стремился зафиксировать в образах все детали стремительной жизни, а потом в общей наглядной картине современного быта разграничить «белое» и «черное» и ответить на философские вопросы: для чего дана человеку жизнь? в чем смысл бытия?

Семенова верно отмечает: «У обэриутов сильны мотивы, которые позднее будет развивать западная экзистенциальная литература: обесмысливания бытия фактом смертности, заброшенности человека в непонятный, чужой, абсурдный мир. В большом стихотворении Введенского «Куприянов и Наташа» (1931) звучит более поздний сартровский мотив «тошноты»: «Мир окончательно давится // Его тошнит от меня // Меня тошнит от него».

В поэме А. Введенского «Четыре описания» (1931—1934) покойники (Зумир, Кумир, Чумир и Тумир) философствуют на темы их прошлого земного бытия. И из загробья их земная жизнь представляется им чем-то ирреальным, а мир, с которым они расстались навсегда, но который живет в их памяти, полон множеством непонятных и непознаваемых существ, предметов и явлений. И у всех персонажей через воспоминание проходит центральный пункт их бытия — переход по тем или иным причинам в загробное небытие. И причины этого перехода различны, но результат одинаков — уход в нети, где все земные характеристики личностей и предметов недействительны.

В тексте Хармса «О явлениях и существованиях № 2» (1934) отрицается существование реальности. *Мир — фикция, мираж и абсурд*. Герой этого произведения некто Ступин высказывает мнение,

---

<sup>1</sup> Светлана Григорьевна Семенова — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы РАН.



что все дым. И Хармс пишет: «А по-моему не все дым. Может и дыма-то никакого нет. Ничего, может быть, нет».

**Отношение к смерти** Введенский еще в 20-е годы писал: «Меня интересуют три вещи: время, смерть, Бог». Обэриуты жили и творили в эпоху повышенной массовыми репрессиями смертности людей в нашей стране и не случайно тема смерти и как философски-метафизическая, и как обыденно реальная проходит через творчество всех поэтов этого направления. Так, А. Введенский в стихотворении «Некоторое количество разговоров» (1936—1937) устами одного из трех героев произведения декларирует: «Хорошо сидеть в саду, Улыбаясь на звезду, И подсчитывать в уме, Много ль нас умрет к зиме». Обсуждая философски-метафизический аспект смерти, Введенский в программном стихотворении «Мне жалко что я не зверь...» (1934) декларирует свое неприятие самой смертности человека и конечный, преходящий характер вещей в этом мире:

Мне не нравится, что я смертен...  
Червяк ползет за всеми,  
он несет однозвучность.

В балладе А. Введенского «Чревоугодие» обсуждается философски-метафизическая проблема конечности бытия человека и раскрывается постжизненная ситуация. В тексте баллады можно заметить ряд антиэстетических и физиологическо-натуралистических пассажей.

Но сердце застынет  
Увы, навсегда,  
И желтая хлынет  
Оттуда вода.

И мир повернется  
Другой стороной  
И в тело вопьется  
Червяк гробовой.

В стихотворении «Суд Линча» Введенский рисует выразительную картину. Толпа внемлет речи некоего Петрова, вещающего, что на месте общественного сада будет выстроен американский небоскреб. «Петров записывает что-то у себя в записной книжечке». Бдительный слушатель из толпы вопрошает, что это он записывает. «Слово за слово, и начинается распря. Толпа принимает сторону человека среднего роста, и Петров, спасая жизнь, погоняет коня и скрывается за поворотом. Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватает человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока. Толпа, удовлетворив свои страсти, расходится».

Перед нами описанный и психологически проанализированный Юнгом синдром коллективного бессознательного толпы, в безликой, не персонифицированной форме готовой на любое насилие по инициативе любого случайного члена этого сообщества.

Смерть у обэриутов предстает и как абсурдистское самоубийство, и как массовое явление, творимое массами по юнгианским законам коллективного бессознательного.

**Отношение к природе** Н. Заболоцкий настроен антиурбанистически. Для него город — враждебен личности: каменные джунгли города разрушают взаимосвязь личности и природы. Поэт считает, что необходимо возвращение человека к природе.

В книге «Смешанные столбцы» Заболоцкий публикует стихотворение «В жилищах наших», в котором эти антиурбанистические настроения и установки находят свое выражение:

В жилищах наших  
Мы тут живем умно и некрасиво.  
Справляя жизнь, рождаясь от людей,  
Мы забываем о деревьях.

Заболоцкий в «Поэме дождя» пишет о своем отношении к природе:

Природа в стройном сарафане,  
Главою в солнце упершись,  
Весь день играет на органе.  
Мы называем это: жизнь.

В другом стихотворении «Людейников» поэт затрагивает метафизический аспект природы и рассматривает взаимоотношение смерти и бытия:

Природы вековая давящая  
Соединяла смерть и бытие  
В один клубок, но мысль была бессильна  
Соединить два таинства ее.

Это типологическое для обэриутов отношение к природе очень убедительно интерпретирует С. Семенова.

В центре внимания поэта — образ земли-родительницы, от которой веет силой, любовью, лаской. Она дарит жизнь, и она же принимает живое после смертного часа. Фантазия художника позволила Заболоцкому на время раствориться в Природе, стать деревом, травой, птицей — частью ее в буквальном смысле, как в стихотворениях «В жилищах наших», «Искушение», «Человек в воде». Животные, растения, стихия наделяются сознанием, «оживают» подобно тому, как «оживала» в предшествующем цикле стихия городского быта. Но если в сатирических стихах о мещанском прозябании автор в силу художественного восприятия «вселял» в

предметы злой, мстительный дух, уродующий психику людей, то в произведениях о природе он признает факт существования в ней «всеобъемлющей души», то есть универсального духовного абсолюта. Она мыслит, страдает, сомневается, но при этом остается величественной, гордой и снисходительной к невежественному, эгоистичному человеку-потребителю, как взрослая великодушная Мать. Человек не способен оценить ее, защитить и сберечь. Напротив, он унижает и разоряет ее в корыстных порывах, не думая о том, что сам является детищем и продолжением природы.

**Отношение к обществу** Обэриуты жили в эпоху, осененную лозунгом, утверждавшим обострение классовой борьбы во имя победы социализма. Этот лозунг открывал дорогу и служил обоснованием усиления репрессий в стране. Обэриуты находились в глубоком конфликте с окружающей советской действительностью и особенно с ее тоталитарными проявлениями, они находились во внутренней эмиграции и были асоциальны. Так, Александр Введенский в эпиграфе стихотворению «Элегия» пишет:

Так сочинилась мной элегия  
о том, как ехал на телеге я.

Не самая социальная тема заявлена в этом эпиграфе. В самом же стихотворении лишь усиливается эта позиция:

Нам восхищенье неизвестно,  
нам туго, пасмурно и тесно,  
мы друга предаем бесчестно  
и Бог нам не владыка.  
Цветок несчастья мы взрастили,  
мы нас самим себе простили,  
нам, тем кто как зола остыли,  
милей орла гвоздика.

Я с завистью гляжу на зверя,  
ни мыслям, ни делам не веря,  
бороться нет причины.  
Мы все воспримем как паденье,  
и день и тень и сновиденье,  
и даже музыки гуденье  
не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном,  
в песке пустынном и нестройном  
и в женском теле непристойном  
отрады не нашли мы.  
Беспечную забыли трезвость,  
воспели смерть, воспели мерзость,  
вспоминанье мним как дерзость,  
за то мы и палимы.

Поэт видит обыденность предательства и осуждает предательство друга как бесчестное и безбожное деяние. Человек не находит успокоения ни в близости с женщиной, ни в мыслях, ни в делах и воспевает смерть и мерзость. Это приводит к тому, что человек с завистью глядит на зверя. Боль за состояние общества и личности приводит поэта к асоциальной позиции.

**Теоретические основы** Обэриу опирались на теоретические разработки заумника, теоретика «безобразного творчества» Александра Туфанова. В 1925 г. Хармс познакомился с поэтом Туфановым, основавшим «Орден заумников DSO». Туфанов утверждал особое восприятие художником пространства и времени, что вызывает необходимость в особом литературном языке. Эти идеи оказали на Хармса сильное влияние.

Хармс считал, что слово — это сила. Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена. Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Маяковский писал: «Я знаю силу слов, я знаю слов набат». Это ощущение близко Хармсу, который был уверен, что сила слов может двигать предметы. Стихи надо писать так, что если бросить стихотворение в окно, то стекло разобьется. По мнению Хармса, искусство должно действовать так, чтобы проходить сквозь стены.

Литературовед О. Ревзина высоко ценила Введенского и утверждала, что в человеческом языке скрыто не только тривиальное отображение форм жизни, заданных нашим восприятием ее, но в нем скрыты и новые формы, которых мы не знаем и не представляем, и эти новые формы и есть истинное искусство, дающее возможность полно использовать язык как средство познания, воздействия и общения. Чтобы эти формы обнаружить, мы должны выявить те правила, которые управляют тривиальной поэзией, отказаться от них и открыть таким образом пространство для нового мирозерцания.

Обэриуты считали, что, разрывая прежние связи между понятиями, поэзия разрывает и привычные связи между поэзией и внесловесной реальностью, превращая слово в предмет. Это даже уже не вполне метафора — слово-иероглиф вынуждает видеть себя как слово-форму, а не как смысловую единицу.

Хармс увлекался оккультизмом и это было элементом поэтики обэриутов. «Мир — без прикрас, поэзия — без украшательства» — принцип их поэтики.

Обэриуты находились под сильным воздействием теоретиков и практиков авангардного искусства (См. книгу Жаккара. 1995).

Поэт и драматург Игорь Терентьев и футурист А. Крученых оказал влияние на А. Введенского и других обэриутов.

**Жестокость, антигуманизм, антиэстетизм** Обэриуты создают свои произведения исторически в то же время, когда во Франции создатель сюрреалистического театра жестокости Арто и его сотоварищи разрабатывают и творчески воплощают в художественную реальность антигуманный принцип жестокости. Бретон в духе нищезанятия утверждает: жестокость — дар, ниспосланный избранным людям. Для него дар жестокости — дар сублимированной красоты. В манифесте сюрреализма Бретон отвергает приверженность Жорже Батае к безобразному, к насилию над традиционными эстетическими ценностями.

И в творчестве обэриутов (особенно Хармса) независимо от идей Арто возникает из самого воздуха эпохи антигуманная идея жестокости. Детский писатель Хармс провозглашает ненависть к детям и смакует детали их выдуманных казней.

О детях я точно знаю, что их не надо вовсе пеленать, их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. А чтобы из ямы не шла вонь разложения, ее можно каждую неделю заливать негашеной известью («Меня называют капучино», 1938).

В повести «Старуха» — «безумная злость», «дикая злоба» автора по отношению и к старухе, и к мальчишкам на дворе:

Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться... Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно... Потом они начинают постепенно выздоравливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают.

Или другой отрывок: Я несся вперед! Грязные, рахитичные дети, похожие на грибы поганки, путались под моими ногами. Мне было трудно бежать. Я поминутно спотыкался и раз даже чуть не упал в мягкую кашу из барахтающихся на земле стариков и старух. Я прыгнул, оборвал нескольким поганкам головы и наступил на живот худой старухи, которая при этом громко хрустнула и тихо произнесла: «замучили».

Кажется, что это написал современный скандальный автор скандального «Голубого сала». Процитированный текст не только антиэстетичен, но и отвратителен, и никакие грубости и бесчеловечности окружающей художника действительности не могут служить оправданием для таких тем, образов, эмоциональных настроев в искусстве. Собственно жестокая и порою безысходно трагическая судьба многих обэриутов в известном смысле не только предвосхи-

щена, но и психологически подготовлена и даже накликаема этими жестокими и антигуманными сюжетами и видениями.

Жестокость и антигуманизм Хармса предвосхитил и внес свою исторически далекую лепту в характер многих передач ТВ конца XX — начала XXI века. Они жестоки, антигуманны и полны насилия.

Многие стихи обэриутов включают в себя нарочито антиэстетические образы. Так, Введенский в стихотворении «Всё», посвященном Заболоцкому, пишет:

я выхожу из кабака  
там мертвый труп везут пока  
то труп жены моей родной  
вон там за гробовой стеной  
*я горько плачу страшно злюсь*  
*о гроб главою колочусь*  
*и вынимаю потроха*  
*чтоб показать что в них уха*

(Выделено мною — Ю.Б.)

Стихи Введенского полны могильными антиэстетическими образами. В его стихотворении «Битва» натурализм переплетается с сознательным антиэстетизмом:

человек лежит унылый  
он уж больше не жилец  
он теперь клиент могилы  
и богов загробный жрец  
на груди сияет свечка  
и едва открыт глазок  
*из ушей гнилая речка*  
*вяло мочит образок*

(Выделено мною — Ю.Б.)

Итак, жестокость, антигуманизм, антиэстетизм — набор не лучших качеств, одна из отрицательных особенностей, присущих многим страницам в талантливом и противоречивом творчестве обэриутов.

Ужасное как главная эстетическая категория. Еще и еще раз напомним, в какой обстановке возникло и развивалось Обэриу как художественное направление. Это были годы все нарастающего беспредельного террора, который поглотит и обэриутов. Ожидание такой абсурдной и губительной судьбы пронизывает все творчество обэриутов, и поэтому не случайно одной из главных эстетических категорий, характеризующих их творчество, становится категория ужасного. Ужасное заложено и в самой природе конечного и даже кратко конечного существования человека и в убыстряющей этот печальный финал социальной организации человеческого общества. Введенский в поэме «Кругом возможно Бог» (1931) пишет:

Какая может быть другая тема,  
чем смерти вечная система.  
Болезни, пропасти и казни  
ее приятный праздник.

Эстетические понятия в ходе художественного развития человечества нередко перерастают в категории. Когда какое-то эстетическое свойство в ведущих художественных явлениях эпохи выступает на первый план, эстетика выделяет его в особую эстетическую категорию. Так, развитие сентиментализма выдвинуло на первый план трогательное, и в эстетике началась разработка соответствующей эстетической категории. А искусству Средних веков с его аскетизмом была чужда прелесть. Стремление к удовлетворению изысканных и утонченно-эстетических потребностей породило в искусстве Возрождения поиски «не столько красоты, сколько прелести»<sup>1</sup>. Прелестное как эстетическое свойство начинает обретать категориальное значение в связи с интересом искусства к обнаженной натуре, лишенной к тому же холодной бесстрастности прошлого (сравните Венеру Милосскую и Венеру Джорджоне). Прелестное использовалось искусством Возрождения как аргумент против средневекового аскетизма. Прелестное — чувственно-привлекательное, чувственно-красивое — выделяется из прекрасного не как его оттенок, а как самостоятельная эстетическая категория, и эстетика включает ее в свою систему.

Ужасное, вторгшееся в творчество обэриутов из тоталитарного мира и обретшее в их произведениях широкое и важное значение, перерастает в XX в. в первую очередь в эстетике обэриутов из понятия в эстетическую категорию. Поскольку в XX в. ужас не ограничился сферой ГУЛАГА, но перекинулся (в первую очередь по причине деятельности фашистов) и на многие другие сферы жизни, то категория ужаса обрела общеэстетическое значение.

В кризисные эпохи рушится одно мировосприятие и на смену ему не сразу приходит другое. В этот момент реальность часто воспринимается в свете ужасного. Крушение устоявшегося исторического порядка в глазах современников выглядит как глобальная катастрофа. Мироощущение, полное безнадежного ужаса и отчаяния, передает Брейгель в картине «Слепые»: историческая судьба человечества предстает в образе слепцов, ведомых слепым поводырем к обрыву.

В XX в. искусство Кафки утверждает, что состояние мира ужасно, человека окружают слепые, враждебные силы. «Обыкновенный»

---

<sup>1</sup> Bayet C. *Precis d'histoire de l'art*. P., 1886. P. 329.



ужас определил поэтику новелл Кафки. Это мироощущение перекликается с суждением немецкого критика К.Г. Симона: «...сумасшедший дом вступил свободно и бесстыдно в мир, который нас ежедневно окружает и который теряет логику и причинные связи»<sup>1</sup>. Ныне безумие мира стало фактом и проникло в искусство. Трагическое в такой атмосфере становится иррациональным, преобразуется в ужасное.

Ужасное — близкая трагическому, но в корне отличная от него категория. Если трагическое имеет разрешение в грядущем, то ужасное безысходно, безнадежно. Это гибель, не несущая в себе ничего просветляющего, не сулящая людям освобождения от несчастий, это бедствие, не контролируемое людьми, неподвластное им, господствующее над ними. Трагическое величественно, оно возвышает и очищает человека — он остается господином обстоятельств и, даже погибая, утверждает свою власть над миром. В ужасном, напротив, человек — раб обстоятельств, он не владеет ни обстоятельствами, ни предметами, его окружающими, он потерян в мире. Ужасное — эстетическая доминанта средневекового сознания, запуганного адовыми муками и грядущим страшным судом, и ведущая категория не только эстетики обэриутов, но и всей эстетики XX в. (разве что за исключением некоторых художественных направлений и особенно искусства социалистического реализма, которое даже трагедию трактовало как оптимистическую трагедию).

Ужасное внушает не страх, а ужас. Различая эти аффекты, Бердяев писал: «Страх, всегда связанный с эмпирической опасностью, нужно отличать от ужаса, который связан не с эмпирической опасностью, а с трансцендентным, с тоской бытия и небытия. Кирхегардт отличает Angst от Furcht. Для него Angst есть первичный религиозный феномен. Тоска и ужас имеют родство. Но ужас гораздо острее, в ужасе есть что-то поражающее человека. Тоска мягче и тягучее. Очень сильное переживание ужаса может даже излечить от тоски. Когда же ужас переходит в тоску, то острая болезнь переходит в хроническую... Печаль душевна и связана с прошлым. Тургенев — художник печали по преимуществу. Достоевский — художник ужаса. Ужас связан с вечностью. Печаль лирична. Ужас драматичен» (Бердяев. 1990. С. 45—46).

Категория ужасного охватывает те обстоятельства, которыми человек свободно не владеет и которые несут ему катастрофические бедствия, неразрешимые даже на историческом уровне (отсюда пессимистическое мироощущение). Безобразное, низменное, ужасное — негативные ценности, отрицательные эстетические свойства мира,

---

<sup>1</sup> Akzente. 1958. № 5. С. 412.

запечатлеваемые искусством (особенно в XX в.) и отражающиеся в эстетике. Эти категории вошли в систему современной эстетической науки. Без них невозможно осмыслить реалии и искусство XX в. и в первую очередь невозможно понять Обэриу как художественное направление.

Труд «Исследование ужаса» (30-е годы) философа Леонида Липавского, дружившего с обэриутами, перекликается с темами романа Сартра «Тошнота» (1938) и с общей эстетикой и художественной концепцией мира и личности экзистенциалистов. Ужасное для обэриутов — онтологическое свойство самой жизни, усугубляемое противочеловечной организацией людей.

Ужас у обэриутов имеет и безысходно апокалипсический аспект ужасной гибели мира, без его очищения и восстановления. Хармс пишет:

И вот настал ужасный час:  
меня уж нет, и нету вас,  
и моря нет, и скал, и гор,  
и звезд уж нет; один лишь хор  
звучит из мертвой пустоты.  
И грозный Бог для простоты  
вскочил и сдунул пыль веков,  
и вот без времени оков,  
летит один себе сам друг.  
И хлад кругом и мрак вокруг.

Хармс стремился к опредмечиванию слова. «Вся поэтика Хармса вращается вокруг стремления наделить слово материальностью» (Жаккар. 1995. С. 98).

Я.С. Друскин в статье «Материалы к поэтике Введенского», опубликованной во 2-м томе Полного собрания произведений Введенского, характеризуя «поэтику больших вещей Введенского», говорит, что они «эсхатологичны и почти в каждой — Бог. Это связано с ощущением непрочности своего положения и места в мире и природе. Эта непрочность не политическая или социальная, а онтологическая: на всеобщих развалинах и обломках. Но мы не делали поверхностных нигилистических выводов. Каждый из нас по своему искал и знал, что есть трансцендентное — Бог» (См.: Введенский. 1993. С. 169).

Поэтика обэриутов включает в себя прием «нанизывания» (термин С. Семеновой). Как на семантическую нитку нанизываются бу-сы событий, персонажей, предметов. Этот прием предполагает перечислительную интонацию, которая сцепляет все элементы стиха.

Заумь и алогичная метафора — элементы поэтики обэриутов. Даниил Хармс не случайно называл себя чинарь-взиральник или

просто чинарь. Согласно поэтике обериутов поэт должен найти художественную форму, адекватно выражающую сознание художника, его нетривиальное, обостренное видение мира. Заболоцкий выработал ребусную форму стиха и, по определению С. Семеновой, создавал стихотворения-ребусы, где в сложных словесных конструкциях, состоящих из алогичных метафор, гипербол и гротеска, были зашифрованы высокие философские мысли. Ощущение дисгармонии, хаоса, несправедливости и грубости нэповского общества, рождали трагически-мрачные настроения и «взрыв-стихотворение».

**Взаимодействие с другими искусствами** С. Семенова в статье «Эпоха обэриутов» отмечает способность Н. Заболоцкого мыслить и воссоздавать в стихотворениях окружающий мир пространственными образами, что сближало его произведения с жанровой живописью М. Шагала, П. Филонова, К. Малевича, творчеством которых он интересовался.

**Предвосхищение** Обэриуты предвосхитили постмодернистские художественные принципы алеаторики. Словесные интерпретации значений карт Таро порою складывались в разнообразные книги. Хармс их изучал. Он применял к тому или иному из своих текстов возможное толкование в соответствии с той или иной картой Таро. Он раскладывал из своих произведений своеобразный карточный пасьянс.

**Конец творческой истории направления** Выступления Хармса с друзьями проходили до весны 1930 г. В 1930 г. они выступили в общежитии студентов Ленинградского университета. В журнале «Смена» появилась статья «Реакционное жонглерство (об одной вылазке литературных хулиганов)» под псевдонимом Л. Нильвич, в которой говорилось:

Их совсем немного. Их можно сосчитать по пальцам одной руки. Их творчество... Впрочем, говорить о нем — значит оказывать незаслуженную честь заумному словоблудию обериутов. Их не печатают, они почти не выступают. И о них не следовало бы говорить, если бы они не вздумали вдруг понести свое «искусство» в массы. А они вздумали... Обэриуты далеки от строительства. Они ненавидят борьбу, которую ведет пролетариат. Их уход от жизни, их бессмысленная поэзия, их заумное жонглерство — это протест против диктатуры пролетариата. Поэзия их поэтому контрреволюционна. Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага — так заявило пролетарское студенчество.

Это стало началом конца обэриутов. Через полтора года — 10 декабря 1931 г. — Хармса арестовали и приговорили к трем годам лагерей, но заменили короткой ссылкой в Курск, куда был выслан в 1932 г. и осужденный А. Введенский. Вскоре они смогли возвратиться в Ленинград, где на время возобновилось их общение между собой и с единомышленниками. Это был нескончаемый теоретико-литературный, философско-эстетический и этический диалог, закончившийся в 1936—1937 гг. (А. Введенский переехал в Харьков, а Н. Олейников был арестован и расстрелян). 23 августа 1941 г. Хармс был арестован, а 2 февраля 1942 г. он умер в тюремной больнице. Так закончилось не только Обэриу как художественное направление, но и сами его действующие фигуры.

Сейчас уже опубликовано много работ об обэриутах, но наиболее серьезна и глубоко аналитична статья С. Семеновой «Эпоха обэриутов», на которую я неоднократно ссылаюсь и на которую я опирался при написании этой главы.

## Экспрессионизм

### *Отчужденный человек во враждебном мире*

Что такое экспрессионизм Экспрессионизм (термин expressionism введен французским художественным критиком Луи Воселем после серии картин Ж.А. Эрве «Экспрессионизм» 1901; по другой версии, название дано не художниками, а критикой по доминантному признаку — повышенной, взвинченной эмоциональности, экспрессивности) трудноуловим для обобщающей характеристики из-за многообразия его групп, оттенков, ответвлений. Термин «экспрессионизм» впервые употребил Курт Хиллер<sup>1</sup> в 1911 г. по отношению к литературе. Он говорил о новом искусстве: «...экспрессионизм как способ переживания, норма поведения охватывает все мировоззрение».

Австрийский писатель Герман Бар в книге об экспрессионизме (1914) причисляет к этому художественному направлению А. Матисса, Ж. Брака, П. Пикассо, футуристов, фовистов, членов немецких объединений «Мост» и «Синий всадник», венцев Оскара Кокошку и Эгона Шиле. Этот список не точный (футуристы и фови-

---

<sup>1</sup> В воспоминаниях, написанных в конце 40-х гг., Курт Хиллер утверждает, что термин изобрели молодые французские художники, которые «устали от импрессионизма». С 1911 г. в рецензиях на выставку берлинского Сепецессиона критики употребляют этот термин. Вальтер Хейман в статье журнала «Штурм» (1911, № 7) использовал термин «экспрессионизм» и отметил, что объединение франко-бельгийских художников взяло себе имя экспрессионисты.

сты здесь ни при чем; это самостоятельные художественные направления).

Главный редактор журнала «Штурм» Герхарт Вальден считает, что экспрессионизм — это искусство, придающее форму глубинному внутреннему опыту. Оттенки стиля не так важны, главное — отказ художника от подражания природе. Немецкий поэт-экспрессионист Готфрид Бенн отмечает, что экспрессионизм — это «восстание, в котором есть прорыв, экстаз, ярость, жажда нового человечества; это язык, который, взрываясь, взрывает весь мир». Экспрессионистское произведение разрушает реальность ради построения новой, более гуманной реальности и подразумевает эстетическое, этическое преобразование общества.

Экспрессионизм — это направление, и следует найти его концептуальный инвариант.

**Художественная концепция Экспрессионизм** — художественное направление, утверждающее: *отчужденный человек живет во враждебном мире*. В качестве героя времени экспрессионизм выдвинул мятущуюся, захлестываемую эмоциями личность, не способную внести гармонию в разрываемый страстями мир.

Искусство экспрессионизма отражает смятенную хаосом мира индивидуальность. Эта особенность экспрессионизма проявилась в живописи и графике Э. Кирхнера («Американские танцовщики»), О. Кокошки («Этюд пером», «Портрет Вальдена»).

Согласно художественной концепции экспрессионизма, *сущностные силы личности отчуждены в противостоящих человеку и враждебных ему общественных институтах: все безысходно*. Экспрессионизм — выражение боли художника-гуманиста по поводу несовершенства мира. Концепция личности экспрессионизма: *человек — существо эмоциональное, «природное», чуждое индустриальному и рациональному, урбанистическому миру, в котором вынужден жить*.

Основные черты экспрессионистской концепции человека явственно видны в новелле «Охотник Гракх». Гракх изображен «повисшим» между бытием и небытием: он ни жив, ни мертв, он не находится ни в посюстороннем, ни в потустороннем мире. Полторы тысячи лет после своей смерти Гракх в старой лодке «носится без руля по воле ветра, который дует в низших областях смерти» (Кафка. 1965. С. 534).

Однажды в порту охотника посещает гость и просит рассказать коротко, но связно, что с ним произошло. На это Гракх отвечает, что он не видит связи ни в явлениях мира, ни в мыслях людей, хотя они упорно кричат о связанности всего и вся. Шекспировский Гамлет трагически ощущал порвавшуюся связь времен. Герой Кафки восстает против всякой связи, даже против связности в изложе-

нии мысли: мир принципиально хаотичен, время и пространство разорваны.

Одиноким Грахх настолько отрешен от мира, что отпадают противоречия между Я и действительностью, между жизнью и смертью.

Немецкий искусствовед С. Эйнштейн перечислял особенности художественной концепции экспрессионизма: отказ от всего индивидуального, личностного; стремление к унифицированным, «стандартизированным» социальным структурам (Einstein. 1926. S. 116).

**Возникновение** Эпицентром рождения и развития экспрессионизма были Австро-Венгрия (Вена и Прага) и Германия (Берлин). Отсюда это художественное направление распространилось по всей Европе.

Экспрессионизм как художественное направление возник на основе взаимоотношений с различными сферами научной деятельности: с психоанализом Фрейда, феноменологией Гуссерля, неокантианской гносеологией, философией «Венского кружка» и гештальтпсихологией.

Приближение Первой мировой войны, а затем ее жестокие события и последствия вызвали глубокий кризис в художественном сознании. Экономический и политический кризис, охвативший в начале XX в. Европу, нашел свое отражение в духовном кризисе, сказавшемся в философском сочинении О. Шпенглера «Закат Европы». Экспрессионизм стал художественной формой выражения этого кризиса. Философские корни экспрессионизма восходят к апологетике бессознательного Э. Гартмана и А. Бергсона, к социальному пессимизму А. Шопенгауэра, к концепциям Ф. Ницше.

Вальден так описал (1927) историю возникновения экспрессионизма: вначале был Оскар Кокошка, затем появились футуристы, особенно Боччони, затем русские Кандинский и Шагал, немцы Франц Марк, Август Макке, швейцарец Пауль Клее, французы Альбер Глез, Робер Делоне, Фернан Леже.

В начале XX в. в Германии возникло движение против академизма, господствовавшего в живописи. В Дрездене (1905) было основано художественное объединение «Мост» («Brücke»), эстетически близкое фовизму. С этого начались качественные изменения в культурной жизни Германии. Инициаторами изменений были студенты-архитекторы Эрнст Людвиг Кирхнер, Фриц Брейль, Эрих Хеккель, Карл Шмидт-Ротлуфф. Среди членов объединения также Эмиль Нольде, Макс Пехштейн и Отто Мюллер. Именно они и образовали художественное объединение («Мост»). Никто из них не имел опыта в живописи, и их художественные эксперименты привели к рождению экспрессионизма как нового художественного

направления. Эти художники, как и фовисты, считают себя наследниками Ван Гога и Гогена. Это направление не озаботилось своим теоретическим оформлением и обошлось без манифестов. Из деятельности этих художественных движений и групп и возник экспрессионизм как отклик на острейшие противоречия эпохи, плод общественного разочарования, протест против тотального отчуждения.

В конце 1911 г., когда объединение «Мост» начинает распадаться (в 1913 г. официально объявляет о своем самороспуске), в Мюнхене вокруг Кандинского и Франца Марка образуется другое объединение — «Синий всадник». Это объединение продолжает отрицание натурализма и импрессионизма и подчеркивает значение интуиции художника. «Синий всадник» выпускает альманах (1912), где публикуются репродукции картин экспрессионистов и других современных художников, а также лубочные картинки из России, Китая, Африки, с островов Борнео и Пасхи.

**Социальная позиция** Экспрессионизм был социально ориентирован, потому что развивался в ситуации резких социально-политических катаклизмов Первой мировой войны, распада австро-венгерской империи и послевоенной разрухи.

Технический прогресс экспрессионизм воспринял как бич и историческое наваждение. Искусствовед Герберт Кюн писал (1919): «Экспрессионизм — в точности как и социализм — громко протестует против Материи, против интеллектуального Варварства, против Машин, против Централизации и выступает в защиту Духа, Бога, Человека в Человеке. Они занимают одну и ту же духовную позицию, исповедуют одно и то же отношение к миру и если именуются по-разному, то это объясняется тем, что у них не одно и то же поле деятельности. Нет экспрессионизма без социализма. Не случайна для нового искусства столь сильная открытость политике».

Экспрессионисты остро ощущали кризис. Его ощущали представители поколения, творческая жизнь которого началась в 1905—1914 гг.

Революционные события, которые сотрясали Германию в конце 1918 г., у одних экспрессионистов вызывали настороженность (Готфрида Бенна, Оскара Кокошки, Пауля Корнфельда), других подвигли к активному участию в революционной борьбе (Людвиг Боймер стал одним из руководителей Бременского совета, Эрнст Толлер оказался в числе руководителей Баварской советской республики, Карл Эйнштейн участвовал в создании солдатского совета в Брюсселе, а художник Конрад Феликсмюллер и драматург Фрид-



рих Вольф приняли активное участие в событиях в Дрездене). После подавления революции Виланд Херцфельде и Франц Пфемферт были посажены в берлинскую тюрьму. В ряде случаев экспрессионизм сближается с социалистическими идеями. Экспрессионистский роман немецкого писателя Эрнста Толлера «Превращение» рисует героя, борющегося за преобразование общества. Действие происходит в Европе. На солдатском кладбище встречаются две смерти: смерть войны и смерть мирного времени. Смерть мирного времени высмеивает смерть войны за то, что она находится на обслуживании у немецкой военной машины.

Герой романа — молодой скульптор Фридрих одинок и мечтает о братстве людей. Его попытки претворить мечту в жизнь наталкиваются на отчужденность и враждебность окружающих. Начинается колониальная война, и Фридрих, не раздумывая, отправляется добровольцем на фронт. Смерть и страдания потрясают его. Восторг сменяется разочарованием. Фридрих попадает в лазарет. Он — один из счастливицков, оставшихся в живых. Однако враг потерял десять тысяч солдат и потерпел поражение. «Освободительная армия» выполнила свою миссию. Фридриха награждают Железным крестом, а он в смятении: «Десять тысяч убитых! Я принадлежу тоже к ним! Что это было? Освобождение? От кого? Ради чего?»

Вернувшись домой, он получает заказ на памятник «Победа отечества» и создает из камня огромную фигуру обнаженного мужчины с поднятыми вверх кулаками — символ мощи «освободительной армии». Однажды Фридриху встретился инвалид, просящий подаяние. В нем Фридрих узнал солдата, с которым вместе воевал. Инвалид проклинал патриотизм и религию как вещи, существующие только для богатых. Придя к себе в мастерскую, Фридрих разбивает статую и решает покончить с собой. Сестра Фридриха утешает его. Фридрих идет на фабрику, сближается с рабочими. Он видит, что фабрика стала для них тюрьмой. Среди этих страдающих людей Фридрих провозглашает идеи братства и единения.

Толлер стремится улучшить мир. Однако писатель полон романтических иллюзий. Его пацифистские воззрения расплывчаты, а социальные идеи утопичны. Протест против безумия войны оказался криком боли и бессилия.

Иван Голль утверждает (1921): «Экспрессионизм — это литература о войне и о революции, об интеллигенте, вступившем в схватку с сильными мира сего. Это бунт сознания против слепого повиновения, крик души против грохота бойни и молчания угнетенных». Голль, подводя итоги социальному бунтарству экспрессионистов, писал: «Солидарность интеллигенции. Марширующее воинст-

во поборников истины. Результат же — увы, не по вине экспрессионистов — Немецкая республика 1920 г. Вывеска: антракт. Выход направо». В исторической перспективе этот «выход направо» вел к фашизму.

**Эстетические основы** Эстетика экспрессионизма выступает против идеи искусства как мимезиса и утверждает, что искусство не должно стремиться воспроизводить, копировать, имитировать реальность. «Подражание — художественным произведениям или природе — искусством быть не может», — утверждает Герхард Вальден в предисловии к каталогу Осеннего салона в Берлине (1913). И далее: «Художник пишет лишь то, что открывается его глубоко личному внутреннему переживанию, что является выражением его души; все преходящее для него лишь символический образ; ставка в этой игре — жизнь; тому, что запечатлевает в нем внешний мир, он дает выражение, идущее изнутри. Он вынашивает свои видения, свои сокровенные образы, а они ведут его за собой». Каждое художественное произведение должно быть проекцией глубинного Я художника. Эстетика экспрессионизма — оппозиция импрессионизму и натурализму, для которых главное не раскрытие внутреннего мира художника, а воспроизведение реальности.

Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ в период своего творчества в духе экспрессионизма главными эстетическими ценностями считал положения католической философии томизма.

Важная особенность эстетики экспрессионизма — антипозитивизм. Эта философская установка ориентировала художников на интерес к сочинениям философов-мистиков и на освоение опыта примитивизма.

Субъективность — основа эстетических воззрений экспрессионистов.

Экспрессионизм деформирует непосредственный жизненный опыт, искажает привычные предметные формы. Это — недоверие к реальности: под сомнение ставится связь явления и сущности, сущность не является, а лишь выдает свою подноготную под «пыткой» деформации. Разорванность становится ведущей эстетической категорией эстетики экспрессионизма.

Кирхнер выдвинул эстетические положения, которые воплотились в жизнь в творчестве художников объединения «Мост». Эти положения утверждают, что реальность должна художественно осваиваться в религиозно-символическом ключе. Художник вовсе не должен быть зеркалом своей эпохи, его призвание — через анекдотический сюжет раскрывать всеобщую человеческую правду. Кирхнера и его единомышленников интересует дух, а не форма.

Немецкий писатель, один из лидеров экспрессионизма, Казимир Эдшмид утверждает (1918), что подлинная реальность заключена в самом художнике: «Реальность должна создаваться нами. Смысл предмета следует искать вне видимости. Мы не вправе довольствоваться тем, что верим фактам, представляем факты, регистрируем факты, — нужно дать чистое, неискаженное отражение картины мира. А она заключена только в нас самих».

Автор романа «Бебукин» Карл Эйнштейн в журнале «Акцион» (1912) пишет, что искусство должно освобождать от того, что навязывает реальность (анекдотизм, психологизм, логика), и осуществлять на основе творческого порыва и фантазии реконструкцию действительности.

**Цели искусства** Вальтер Гропиус писал (1919): «Конечная цель искусства — созидательная концепция собора будущего, который объединит в едином образе архитектуру, скульптуру и живопись». Для экспрессионистов непосредственная и ближайшая цель искусства — вызвать у публики эмоциональный шок.

**Поэтика** Экспрессионизм упрощал форму, вводил новые ритмы, тяготел к интенсивному цвету. Для воплощения своих художественных концепций экспрессионизм использует ряд форм и приемов: парадоксальное сочетание гротеска и острых ритмов, обновление и переосмысление словарного запаса.

Экспрессионизм отклонялся от обыденного опыта: в сновидческих картинах-воспоминаниях Шагала предметы опыта расчленены на элементы, которые комбинируются. С точки зрения эмпирического опыта человека невозможно, чтобы жених и невеста летали над крышами и жених поднимал свой бокал, сидя на плечах невесты. Однако художник стремился изобразить не столько реальность, сколько процессы ее осознания.

Экспрессионизм совершает поворот от внешней созерцательности к внутренним, душевным процессам и делает последние более доступными изобразительному искусству.

Экспрессионисты стремятся к органическому единению с природой. Обостренность чувств сочетается в их творчестве с некоторой грубостью, что в их понимании возвращает художников к первобытной цельности человека.

Экспрессионизм стремится создавать форму во имя выразительных символов и оттачивать язык, нагружая его поэтическим смыслом.

Английский искусствовед Ж.А. Куддон отмечает принципы поэтики экспрессионизма: художник сам определяет форму, образ,

пунктуацию, синтаксис. Любые правила и элементы писательства можно деформировать во имя цели.

**Особенности** Иван Голль характеризует экспрессионизм как «кулак бессильного, яростно грозящий небесам» (1921). Журнал «Вайссен блеттер» (1913) по-своему определил особенности экспрессионизма: «Концентрация, сжатость, неукротимый напор, крепко сбита форма, пафос выражения нервного настроения — таковы характерные черты, в которых проявляется его истинная природа». К этой верной характеристике можно прибавить дисгармоничность, диссонанс, изломанные линии, буйство контрастных и диссонирующих красок, нарочитое обращение к примитиву, напряженность и апокалипсический драматизм.

**Опора на традицию** Немецкий экспрессионизм находился в поле воздействия немецкой готики и рококо с их эмоциональной напряженностью и иррационализмом, в поле воздействия искусства Грюневальда, Дюрера, Вейфеля, Хольцтинера.

Немецкие экспрессионисты группы «Мост» опирались на традиции Рембо, Ницше, Достоевского и на теорию «первичных влечений» Фрейда. В живописи их предшественниками были Э. Мунк и В. Ван Гог.

Вильгельм Воррингер в журнале «Штурм» (август 1911) утверждает, что экспрессионисты — наследники Сезанна, Ван Гога и Матисса, то есть постимпрессионистов — художников, преодолевших импрессионизм.

Экспрессионизм опирался и на определенные философские традиции — на идеи Ницше и Бергсона, которые воплотились в этом художественном направлении в его ориентации на первоисточники витальности. Увлечение Ницше среди экспрессионистов было почти всеобщим.

**Новый герой и массы** На рубеже веков возник новый герой истории — человек массы и экспрессионизм воздал ему должное и ввел в искусство. «Включение масс в творение истории» — это в то же время и глубокое изменение человека и его места в мире. В творчестве Дж. Энсора, Э. Мунка, Э. Кирхнера, художников группы «Мост» городская толпа предстает как пестрота и даже какофония красок, как гиньоль поз и гротеск жестов, как ужас мертвых трагических масок, как приход хама.

Экспрессионисты стремились не к тому, чтобы запечатлеть какое-либо явление, а пытались воссоздать облик эпохи, нарисовать

образ человечества. Поэтому они и отвергали правдоподобие. Герой экспрессионизма — личность в момент наивысшего напряжения сил, печаль ее становится депрессией, отчаяние оборачивается истерией.

**Виды искусства** Экспрессионизм проявил себя в разных видах искусства: М. Шагал, О. Кокошка, Э. Кирхнер, Э. Мунк — в живописи, А. Рембо, А. Ю. Стриндберг, Р. М. Рильке, Э. Толлер, Ф. Кафка — в литературе, И. Стравинский, Б. Барток, А. Шёнберг — в музыке. Экспрессионизм, по характеристике (1921) Ивана Голля, «состояние духа, распространившееся, подобно эпидемии, на все виды интеллектуальной деятельности: не только на поэзию, но и на прозу, не только на живопись, но также на архитектуру и театр, музыку и науку, университетское образование и реформу средней школы».

**Проза** Пауль Хатвани пишет: «Пусть проза станет абстракцией. Важно не то, что она хочет сказать, но сам факт, что она это говорит. Она должна высказать себя самое».

Крупнейший представитель экспрессионизма в литературе — *Франц Кафка* (1883—1924). Он убежден: человек живет во враждебном мире, его сущностные силы отчуждены в противостоящих человеку институтах, стремление к счастью неосуществимо. У Кафки для личности нет оптимистической перспективы. Однако он стремится найти нечто устойчивое и неизменное: «неразрушимое», «свет» (термины принадлежат самому Кафке).

Кафка — поэт хаоса. Мир кажется ему страшным, пугающим. Кафка испугался мира, когда человечество уже овладело огромными силами природы. Но в его испуге и смятении был свой резон, так как люди были не властны над своими отношениями. Они воевали и истребляли друг друга, угнетали и отнимали друг у друга счастье. Кафку отделяют от эпохи мифов тридцать пять веков цивилизации. Мифы Кафки — это мифы XX в., они полны ужаса, отчаяния, безнадежности: судьба личности принадлежит не ей, а тому, что абстрагировалось, отделилось от человека, что стало потусторонней для него силой. Человек — социальное существо и не может быть иным, но общественная организация его бытия довлеет над ним и извращает его сущность. Для Кафки хаос мира сильнее человека. «Свет» приглушен, но он все же пробивает толщу тьмы, охватившую мир. Даже погибая во всесветном хаосе, человек «светит».

«Кафку нужно рассматривать, — пишет западногерманский литературовед Г. Понгс, — не как конец или начало, а как переход: он передает задачи художника писателям следующего поколения».

Эта мысль тривиальна и может быть отнесена к любой крупной фигуре художественного процесса. Важно, от кого к кому осуществляется переход данный писатель. Кафка — звено в цепи Достоевский — Кафка — Камю. Для Достоевского «светом» являлась способность человека переносить страдание, оставаясь человеком, не разрушаясь даже в жестоком мире, способность в своем страдании замечать людей и сочувствовать их бедам. У Кафки «свет» теряет определенность, тускнеет, потому что тьма и беспорядок своим натиском застилают его. Кафка — современник безумия Первой мировой войны и послевоенных бедствий. Он уже не уверен в том, что человек способен выстоять.

Характерен в этом отношении посмертно опубликованный роман «Процесс» (1925), в котором автора занимает проблема отчужденных от личности бюрократических сил, способных нависать грозной тучей над человеком.

Герой романа — банковский служащий Йозеф К., однажды проснувшись поутру, узнает, что в отношении его начат судебный процесс. В квартире Йозефа К. дежурит полиция. Его берут под арест. Однако все настолько алогично и нелепо, что без вины виноватый арестант ходит по городу, работает в своем учреждении и лишь в определенное время должен являться в суд. Суд заседает на чердаке каких-то трущоб в окраинном, бедном районе города. Состав преступления обвиняемого никому не известен. И хотя Йозеф К. знает, что он ни в чем не виновен, и хотя он не может понять, в чем его обвиняют, он всякий раз в назначенное время черными ходами и длинными коридорами пробирается на чердак, чтобы предстать перед невесть откуда взявшимся, невесть от имени кого и неизвестно зачем действующим трибуналом. Неведомая сила заставляет героя аккуратно выполнять все эти ритуалы суда, втягиваться в полемику, стараться доказать свою невиновность. Однако все усилия Йозефа К. защититься и оправдаться оказываются напрасными.

Процесс завершается осуждением Йозефа К. неизвестно за что. Измученный, он покоряется жестокому и нелепому приговору. Вежливые чиновники, аккуратно исполняющие роли палачей, убивают Йозефа К. на каком-то пустыре. Как страшна, нелепа, алогична эта история! И насколько это «обыкновенная история»!

Как ни алогичны события в романе Кафки, им можно всякий раз найти соответствие в жизни. За каждой, даже гротесково неправдоподобной сценой «Процесса» стоит реальность.

По мнению писателя, мир обречен, потому что враждебная действительность разрушает в человеке все человеческое. Кафка «был

бы заурядным декадентом, если бы скептические и пессимистические идеи, возобладавшие в его сознании, были плодом холодного умозрения, результатом цинично-равнодушного отношения к жизни, — писал литературовед Б. Сучков. — Одной из важнейших причин того, что творчество Кафки не умерло вместе с ним, является не только большая впечатляющая сила его видений, но и искренность трагического мироощущения, свойственная всем его произведениям без исключения».

Кафка был первым писателем, осознавшим незащищенность человека от созданных им, но вышедших из-под его контроля общественных институтов: человек может внезапно попасть под следствие, им могут заинтересоваться люди, за которыми стоят темные и непонятные силы («Процесс»); человек может ощутить свое бесправие и всю жизнь тщетно добиваться разрешения на пребывание в этом мире («Замок»). В произведениях Кафки нет оптимистической перспективы.

**Новелла Кафки «Превращение»** В новелле «Превращение» Кафка рассказывает необыкновенную и странную историю. Проснувшись утром, молодой человек Грегор Замза обнаружил, что он превратился в отвратительное насекомое. Эта алогичная метаморфоза Грегора протекает во вполне логичных и даже обыденных условиях, о которых писатель говорит с почти протокольной бесстрастностью. Единственное, о чем беспокоится герой: как быть с работой? Но тут появляются новые трудности. Грегор не может встать с постели и открыть дверь, так как вместо рук у него появилось множество ножек, которые его плохо слушаются. Обеспокоенные его отсутствием родители и присланный хозяином управляющий просят Грегора выйти. Он слышит, что они собираются послать за врачом, за слесарем, чтобы вскрыть дверь, и ободряется: «А Грегору стало гораздо спокойнее. Речи его, правда, уже не понимали, хотя ему она казалась достаточно ясной, даже более ясной, чем прежде, — вероятно, потому, что его слух привык к ней. Но зато теперь поверили, что с ним творится что-то неладное, и были готовы ему помочь. Уверенность и твердость, с которыми отдавались первые распоряжения, действовали на него благотворно. Он чувствовал себя вновь приобщенным к людям и ждал от врача и от слесаря, не отделяя по существу одного от другого, удивительных свершений. Чтобы перед приближавшимся решающим разговором придать своей речи как можно большую ясность, он немного откашлялся, стараясь, однако, сделать это поглуше, ибо, возможно, даже и эти звуки больше не походили на человеческий кашель, а судить об этом



он уже не решался». Однако в конце концов участие людей в его судьбе сводится лишь к требованию не отлынивать от работы или, в лучшем случае, к брезгливому сочувствию: «Но управляющий отвернулся, едва Грегор заговорил, и, надув губы, глядел на него только поверх плеча, которое непрестанно дергалось. И во время речи Грегора он ни на секунду не стоял на месте, а удалялся, не спуская глаз с Грегора, к двери — удалялся, однако, очень медленно, словно какой-то тайный запрет не позволял ему покидать эту комнату. Он был уже в передней, и, глядя на то, как резко он сделал последний шаг из гостиной, можно было подумать, что он только что обжег ступню. А в передней он протянул правую руку к лестнице, словно там его ждет какое-то неземное блаженство. Грегор понимал, что он ни в коем случае не должен отпускать управляющего в таком настроении, если не захочет ставить под удар свое положение в фирме». Все усилия Грегора объясниться с управляющим оказываются тщетными: «Управляющий был уже на лестнице; положив подбородок на перила, он бросил последний, прощальный взгляд. Грегор пустился бегом, чтобы его вернее догнать; но управляющий, видимо, о чем-то догадывался, ибо, перепрыгнув через несколько ступенек, исчез».

Еще трагичнее то, что Грегор Замза не находит понимания со стороны близких: отца, матери и даже наиболее сердечной и доброй — сестры. В раздражении отец запускает в Грегора яблоком, яблоко застревает в его теле, причиняя ему боль, и вскоре он погибает.

Люди некоммуникабельны — такова мысль Кафки. Человеко-насекомое Грегор Замза оказывается обреченным на полное непонимание всем окружающим миром. Само же превращение Грегора в насекомое столь неожиданно, столь фатально, столь беспричинно, что может стать уделом любого в этом кафкиански алогичном мире. Разобщенность людей вдруг предстает перед нами в болезненно явственном, мучительно откровенном свете. Экспериментально-фантастические обстоятельства, в которые Кафка ставит своего героя, раскрывают существенные стороны взгляда писателя на человека.

Понять смысл «Превращения» Кафки помогает славянский фольклор. Сказка «Аленький цветочек» рассказывает о юноше, превращенном в чудовище. Это чудовище встречает девушку, которая за его ужасным обликом сумела разглядеть добрую, прекрасную душу и полюбила его. Любовь возвращает чудовищу человеческий облик. В сказке превращение совершается дважды: юноша — ужасное чудовище, чудовище — прекрасный юноша. И причиной, и катализатором второго превращения служит человеческое участие —

жалость, любовь. В том же мире, который рисует Кафка, превращение возможно лишь в худшую сторону, и оно необратимо, ибо некому посочувствовать человеку. Даже близкие люди невольно предадут его и бросают на произвол судьбы. Грегор Замза погибает именно потому, что его одиночество непреодолимо.

Поэзия Экспрессионизм считает, что художник призван давать всеохватывающую субъективную интерпретацию реальности. Поэт-экспрессионист *Георг Тракль* (1887—1914) проклинает кошмар технизации всей жизни человека. Трагическая жизнь европейцев в XX в. дважды была освещена кровавым закатом Европы. В стихах Тракля исследуется метафизика смерти. Эпоха мировых войн способствовала актуализации этой вечной темы и позволила глубоко заглянуть в эту область. Тракль не дожил до атомной бомбы, но он предполагал возможность всеобщей гибели человечества и земного мира. В стихотворении «К тем, кто молчит» Тракль пишет:

...О безумие большого города, вечером  
Жалкие деревья у черной стены,  
В серебряной маске сверкает глазами Зло,  
Свет магнитным бичом гонит цементную ночь:  
Расползается гул вечерних колоколов.  
Шлюха в ледяных судорогах рождает мертвого ребенка.  
Хлещет лбы одержимых бешеный Божий гнев.  
Пурпурная проказа. Голод разъедает зеленые глаза.  
О ужасный хохот золота...

Поэзия экспрессионистов обостренно экстатична, эмоционально взвинчена, полна мистики, гротеска и трагизма.

Театр Экспрессионистскому театру присуще галлюцинирующее видение; доведение всего до крайности; быстрая смена эпизодов; противоречивость эмоционального звучания мизансцен; политически активный протест, отказ от психологизма. В спектаклях появляются абстрактные персонажи — носители определенных идей.

Экспрессионистские театральные постановки раскрывали разрыв между поколениями, конфликт отцов и детей.

В журнале «Нойе шаубюне» (1919) Герберт Кюн опубликовал работу о театре. В ней формулируются основы творческой деятельности, которые не должны зависеть от ее форм. Кюн в этой статье характеризует различия между импрессионистским и экспрессионистским отношением к реальности и адресует свои суждения к разным видам искусства, в их числе и к театру (к драме): «Для импрессионизма объектом было то, что изображалось; картина также раскрывала живописный смысл, приписываемый изображению. Не

больше и не меньше. Мы имели дело с подражанием чему-то внешнему. Мир был сведен к его конкретным проявлениям. В экспрессионизме изображаемое и изображенное сильно расходятся. Изображенное — уже не то, чем является объект изображения. Изображенное в его конкретности — всего лишь призыв понять то, что изображено. В каком-то смысле изображаемое лежит вне пределов картины, драмы, стихотворения».

**Кино** После Первой мировой войны экспрессионизм проник и в кино. Оно отходит от задачи воспроизведения реальности, то есть от задачи, присущей самой природе кино, и отходит от театральных приемов. В фильме «С утра до полуночи» (1920) игра актеров, декорации, свет, движение камеры образуют синтез, воплощающий один из основных принципов экспрессионизма — субъективное видение мира. О ситуации, сложившейся в немецком кинематографе, свидетельствует и то, что эта экспрессионистская лента не вышла на экран для публичного показа.

Во Франции же немецкие экспрессионистские фильмы были встречены с одобрением. Так, выдающийся режиссер, будущий автор знаменитого фильма «Вечерние посетители», созданного в оккупированном немцами «Париже», Рене Клер (1922) писал: «И вот, вопреки догме реализма, которая, несмотря на редкие исключения, казалась нам неприступной, «Калигари» утверждает, что достойна интереса единственная истина — субъективная...». И он добавляет: «Мы должны признать, что природа, подвергнутая переработке, по меньшей мере столь же выразительна, как и природа естественная. Декорации, свет, игра актеров, сами их лица — искусственное сочетание всех этих компонентов образует некое целое, где интеллект, к собственному удовольствию, чувствует себя хозяином».

**Музыка** В музыке экспрессионизм возник путем абсолютизации эмоциональности и разрушения классического образа. Музыкальный экспрессионизм испытал воздействие романтизма с его культом Вагнера. Предпосылкой экспрессионизма в музыке стало расширение у композиторов-романтиков лада и тональности до двенадцати хроматических ступеней, возрастание значения диссонанса, усложнение мышления, а также начавшаяся около 1908 г. борьба tonальной и атональной музыки. Музыка экспрессионизма исполнена фатализма и пессимизма. Эта музыка утверждает дисгармоничность мира, враждебного личности. Атональность становится художественным средством выражения этой концепции.

Экспрессионизм в музыке сосредоточен на изображении фатальных страданий, боли и отчаяния отчужденной личности. В этом отношении опера «Войцек» А. Берга имеет много общего с картинами Мунка и романом Кафки «Процесс». Берг передает бедственную судьбу «маленького человека», раскрывает идею: личность фатально беззащитна и обречена.

А. Шёнберг в «Счастливой руке» осуществляет и прокламирует эту сосредоточенность на внутреннем мире: «Бедный, ты ищешь земного счастья, имея в себе неземное!.. Ты стремишься схватить то, что ускользает от тебя, едва ты им овладеешь, но что находится вместе с тем в тебе и вокруг тебя, где бы ты не был».

Создатель додекафонии австрийский композитор и педагог *Арнольд Шёнберг* (1874—1951) в труде «Учение о гармонии» (1911) писал, что художник не ищет возможности передать прекрасное, а стремится к самовыражению. Он же в альманахе «Синий всадник» (1912) подчеркивал правоту художников-авангардистов, которые отреклись от аристотелевского мимезиса, от подражания природе как основы натурализма и его производного — импрессионизма. Он писал: «Когда Карл Краус говорит, что язык — это мать мышления, когда Оскар Кокошка создает картины, объект которых в его внешней материальности — скорее лишь повод подчинить формы и краски свободному полету фантазии и выразить себя так, как до сих пор было возможно только композитору, — то все это симптомы, показывающие, что мало-помалу распространяется понимание подлинной сущности искусства».

Профессор Кильского университета Вернер Кольшмидт утверждает, что экспрессионизм — искусство, проникнутое нигилистическим пафосом и полное жажды сильных переживаний и стремления любым путем вырваться из мертвенной бюргерской жизни.

**Додекафония как музыкальное течение** Додекафония, созданная Шёнбергом (1921), выступила как музыкальное течение внутри экспрессионизма. Музыка основана на двенадцатитоновой системе композиции. Мелодия произведения выводится из серии определенной последовательности 12 звуков различной высоты. Двенадцать тонов хроматического ряда расставляются в определенном порядке и композитор избегает при этом повтора нот (это серия, тоновый ряд).

Додекафонии присуща радость переживания хаоса бытия и апокалипсическое мироощущение.

В создании додекафонии приняли участие, кроме Арнольда Шёнберга, композиторы-нововенцы экспрессионисты Антон Веберн и Альбан Берг.

**Изобразительное искусство** Фигуры в экспрессионистской скульптуре, как и в живописи, схематичны и деформированы. Художник Ф. Марк считает, что экспрессионизм призывает человека стать чистыми перед лицом сегодняшнего смятения умов. Марк полагает, что этого можно достичь только с помощью изоляции собственной жизни и собственного дела. Этим экспрессионизм поддерживает абстракционистскую идею беспредметности.

Экспрессионизм был интернациональным художественным продуктом. Так, предтечей немецкого экспрессионизма были норвежец *Эдвард Мунк* (1863—1944) и бельгиец англо-фламандского происхождения *Джеймс Энсор* (1860—1949).

Энсор на своих полотнах создавал образ мира как зловещего карнавала, в котором участвуют скелеты и люди в униформе со злыми лицами, похожими на нетонированные гипсовые маски, или с красными головами.

Картины Мунка высоко ценил Ван Гог. Художественным символом экспрессионизма может служить картина Э. Мунка «Крик». В некотором абстрактно-урбанистическом пространстве изображен человек с раскрытым в крике ртом. Пропась этого рта — композиционный центр картины. По какому поводу кричит этот человек? Художник не показывает никакой грозящей ему опасности. И зритель вправе предполагать некую всеобщую причину страдания человека. Мир враждебен личности как таковой независимо от ее качеств. Перед нами «человек без качеств», единственная связь которого с миром — ужас по поводу его несовершенства, дисгармоничности, бесчеловечности. Пространство вокруг кричащего рта организовано так, что у зрителя возникает ощущение, будто душераздирающий крик концентрическими кругами распространяется по миру, наполняет его. Однако мир остается глух и безответен, он равнодушен к боли; человек беспомощен перед грозной действительностью. Мунк словно говорит, что человеку в этом отчужденном мире остается только кричать о своей боли, кричать без надежды на помощь, как инстинктивно кричит агонизирующее живое существо. В картине «Крик» ощущение ужаса усиливается огненно-красным небом.

Экспрессионизм показал трагическую судьбу страдания и отчаяние личности, и такой трактовке личности способствует изображение окружающего ее мира, в котором пейзаж деформирован и предстает как видение кошмарного сна.

У Мунка основным инструментом художественного изображения действительности становится композиция.

Экспрессионистская живопись опирается на примитивистские пластические традиции народов, находящихся на ранних стадиях общественного развития.

Видный представитель экспрессионизма — немецкий художник *Эмиль Нольде* (наст. фамилия Хансен, 1867—1956). Его произведения цветонасыщенны, контрастны по цвету, драматичны, экзальтированы и полны мистицизма. В них реальные предметы деформируются во имя выявления их сути и заложенного в них драматизма и трагизма.

В картине «Убийца, надежда женщин» Оскар Кокошка изображает грубое насилие. Картина абсолютизирует личностное начало. В ней утверждается внутренний мир личности, это произведение — апология «Я».

В картине Э. Кирхнера «Пять женщин на улице» отсутствует зрительный образ улицы и персонажи предстают перед нами на условном фоне. Изображенные женщины, судя по одежде, принадлежат к зажиточному слою общества. Однако их лица мертвенны, а фигуры олицетворяют отчуждение.

У экспрессионистов не всегда произведения проникнуты гротеском и отчаянием. Так, Конрад Феликсмюллер в своих гравюрах на дереве возвеличивает человека.

В экспрессионистской живописи используются драматически напряженный, а порою и мрачный колорит и резкие диссонансы цвета, а существенное в изображаемом предмете заостряется, что ведет к специфической экспрессионистской его деформации.

**Архитектура** Для экспрессионизма в архитектуре характерны формальные искания, динамичность, деструктивность формы; здание как бы призвано отгородить человека от враждебного ему мира.

Немецкий архитектор *Эрих Мендельсон* (1887—1953) спроектировал экспрессионистское здание — Башню, венчающую холм в Потсдаме (1919—1921). Он считал, что эта Башня не только архитектура, но и скульптура. При создании здания шляпной фабрики в Люккенвальде он применил стандартизованную железобетонную конструкцию и достиг, по мнению критиков, «живой витальности формы». Позднее Мендельсон стал на позиции рационалистической и динамичной архитектуры (непрерывные ленты окон, консольные лестницы). Он создал архитектурные проекты, по которым были построены универмаг «Шокен» в Штутгарте и кинотеатр «Универсум» в Берлине.

Экспрессионистские принципы в архитектуре наиболее полно воплотились в проектах *Ханса Пёльдига* (1869—1936), который создал в Берлине театр с залом на 5000 мест. Купол театра покрыт рядами «сталактитов», что создает фантастичное пространство.

Взвинченная эмоциональность, напряженный гиперболизированный драматизм и рационализм характерны для экспрессионистской архитектуры.

Ставший впоследствии знаменитым американским архитектором немец *Людвиг Мис ван дер Роэ* (1886—1969) начал после войны свою деятельность в архитектуре с воплощения в своих проектах экспрессионистских принципов. Для него искусство способствует установлению справедливого общественного порядка. В его проектах небоскребов устанавливается взаимосвязь логики и духа и многие аспекты нового здания проникнуты светом и лучезарностью.

**Прикладное и декоративное искусство.** Баухауз Видный немецкий архитектор-экспрессионист *Вальтер Гропиус* (1883—1969) стремился к проникновению искусств в жизнь и быт людей и надеялся на социально организующую роль архитекторы и прикладного искусства. Он получил должность директора Школы прикладного искусства земли Саксония-Веймар и Школы изящных искусств в Веймаре (1919) и объединил эти два учебных заведения в одно учреждение культуры — Баухауз. Гропиус видел в Баухаузе вариант всеобщего жизнеустройства, монастырской обители или средневекового ремесленного цеха, центр экспериментальных художественных и эстетических поисков. Баухауз должен был стать моделью будущего. Мис ван дер Роэ утверждал: «Баухауз не был институтом с определенной программой. Он был идеей». Эта идея была утопична и направлена на достижение социальной гармонии в обществе. Баухауз производил эстетически гармоничные вещи, что давало ему экономическую независимость. Объединения последователей Оуэна и Фурье, пытавшиеся построить социализм в отдельно взятом поселении, потерпели крах. И Гропиус предпринял на новой основе (на сей раз на производственно-художественной) попытку создания социального действенного объединения. 13 лет продолжалось развитие Баухауза. Это был экспрессионистский вариант эстетической утопии художественного ремесленничества.

Гропиус в Манифесте Баухауза (1919) призвал строить новые человеческие отношения на основе художественной деятельности:

Давайте создадим новую ремесленную гильдию, без классовых различий, которые воздвигают стену между ремесленником и художником!... Давайте вместе стремиться к новым структурам будущего, вместе осознавать и создавать их, объединяя в некую це-



лостность архитектуру, скульптуру и живопись, чтобы однажды миллионами рук вознести к небу здание, как кристаллический символ новой веры.

Деятельность Гропиуса и руководимого им Баухауза привела к бурному развитию прикладного и декоративного искусства, к единению искусства и промышленного производства и к созданию нового типа художественно-индустриальной деятельности — дизайна.

**Предвосхищения** Кассандровское начало, способность предвосхищать грядущее — важное всеобщее качество искусства. В произведениях экспрессионистов это качество проявилось особенно остро, и еще до Первой мировой войны в картинах появляется предчувствие какого-то ужаса. Этот грозящий людям и еще не раскрывший ни своих источников, ни форм бытия ужас в картинах экспрессионистов проявился через деформацию естественных форм предметов.

Кафка прозревает возможности новых чудовищных безумств, порожденных XX в.

По мнению писателя, мир обречен потому, что враждебная действительность разрушает в человеке все человеческое. В рассказе Кафки «Сельский врач» болезнь и смерть мальчика вырастают в проблему смысла жизни и преемственности поколений. Имей мальчик перед собой цель жизни, сумей он ответить на вопрос «зачем жить?» — он был бы спасен. Он остался бы жить и в том случае, если бы человек старшего поколения и обогащенный специальным профессиональным опытом (врач) верно ответил на вопрос, мучающий ребенка. Однако герои Кафки на этот вопрос не получают ответа. А ответ заложен в том способе духовного продолжения себя в других людях, который дает проникнутая гуманизмом культура. Кафка не смог найти выход личности к человечеству, но выход к человечеству нашли книги Кафки.

В новелле «Приговор» отец приговаривает сына к казни водой, и сын отправляется топиться. Фантазмагорический мир Кафки — это мир абсурда и хаоса и одновременно мир доведенного до автоматизма порядка — Орднунга. Эта художественная модель предвосхищает ту действительность, которую через полтора десятилетия создадут фашисты.

Опираясь на идеи немецких романтиков и Ницше, экспрессионизм создал миф о плодотворности жизненного хаоса, в который нужно иметь мужество погрузиться, чтобы переродиться и проникнуться чувством возникновения «нового неба и новой земли». Экологическая катастрофа, перед которой оказалось человечество, свидетельствует, по мнению Кошмидта, что эти опасения экспрессионизма были не беспочвенны.

Экспрессионизм предвосхитил одну из генеральных ситуаций XX в. — поиск границы между текстом и реальностью.

**Критика и искусствознание** Критика часто не принимала произведения экспрессионистов. Оригинальные немецкие фильмы, снятые в экспрессионистском ключе в начале 20-х годов, не были одобрены текущей критикой. Так, журнал «Нойе шаубюне» осмелел за экспрессионистский дух фильм «Кабинет доктора Калигари».

Искусствовед С. Эйнштейн в книге «Искусство XX столетия» охарактеризовал экспрессионизм как искусство, жизненные истоки которого в «бегстве от сложности Города и Машины», в отталкивании от рационализма, в стремлении уйти в первобытность, в тяге к нетронутым цивилизацией краям (Африке, Океании).

Критик Вильгельм Хаузенштейн относился к экспрессионизму серьезно, но не без некоторой иронии. Он писал (1919): «Экспрессионизму присуща своего рода вычурность приемов и, возможно, схематизм. Мы могли бы определить его приблизительно так: форма на основе деформации, — в случае, если мы склонны судить о нем негативно. При сочувственном к нему отношении можно было бы сказать: форма на основе воображения».

**Финал и итоги** Экспрессионисты возрождали традиции романтизма.

Экспрессионизму присущи страх перед миром и противоречие между внешним динамизмом и представлением о неизменной сущности мира (неверие в возможность его совершенствования). Ряд экспрессионистов (К. Хиллер, Л. Рубинер, Р. Леонхард, Л. Боймер, И.Р. Бехер), сгруппировавшихся вокруг издания «Циль», выступали как политически ангажированные художники. Поколение, создавшее экспрессионизм, пережило безумие Первой мировой войны и поражение в ней Германии, послевоенную разруху, безработицу и голод. Многие экспрессионисты придерживались левых, а некоторые социалистических взглядов, поэтому поражение революции в Германии ускорили кризисные процессы экспрессионизма (1919—1920).

Экспрессионизм мечтал о создании средствами искусства нового человека. Эта мечта не осуществилась. Но когда экспрессионизм как художественное направление уже фактически перестал существовать, многие писатели и художники, прошедшие школу экспрессионизма и раннюю творческую жизнь проводившие в атмосфере экспрессионизма, на новом этапе своего творчества не забыли и не отбросили навыки и приемы, обретенные в период экспрессионистских исканий. Так, Шёнберг до начала 1930-х годов прямо использует в своем творчестве экспрессионистские приемы. Карл

Штернхейм в журнале «Суар» (1934) развивает идеи экспрессионизма и утверждает, что должен прийти новый Христос для того, чтобы возродить человечество. Он пишет: «Нам нужны сильные личности, люди, способные направить жизнь в метафизическое русло. Ибо жизнь не сводится к физике; она метафизична».

Экспрессионизм умирает не сразу, и даже в конце 20-х годов и в первой половине 30-х годов еще слышны его отголоски в творчестве некоторых художников: в театральных постановках Леопольда Иесснера, в киносценариях Карла Майера. Но творческое бытие экспрессионизма как художественного направления прекратилось.

## Конструктивизм

*Человек в среде отчужденных от него  
индустриальных сил*

Что такое конструктивизм Конструктивизм (от *лат.* constructio — построение) — художественное направление искусства (возникло в России в 20-е годы XX в.), проявившее себя главным образом в архитектуре и литературе.

Основы теории и предпосылки возникновения Реальная действительность (хозяйственная разруха, резкий дефицит строительных материалов, недостаток средств, острая жилищная нужда, развал городского коммунального хозяйства) заставила заняться первоочередными проблемами. Массовое строительство дворцов уже представлялось задачей будущего, но творческие поиски в архитектуре продолжались со все возрастающей интенсивностью.

В развитии советской архитектуры 1921—1924 гг. были временем формирования новаторского творческого направления в острой борьбе с традиционалистскими концепциями.

Конструктивизм — второе важнейшее течение советского архитектурного авангарда, которое окончательно сформировалось несколькими годами позднее рационализма. Теоретическое кредо конструктивизма отражало новые условия развития архитектуры, когда после окончания гражданской войны в стране развертывалось реальное строительство.

На ранней стадии формирования архитектурный конструктивизм испытывал значительное влияние конструктивизма как более широкого творческого течения в советском искусстве первых послевоенных лет (оформление выставок и книг, театральные декорации, производственное и агитационное искусство, плакат и так далее). Конструктивизм формировался в ходе борьбы за новые формы

художественного труда и за его рационализацию, которая отражала социальные преобразования в обществе, изменение в технике производства предметов, становление новых эстетических идеалов.

Теория конструктивизма во многих своих положениях совпадает с теорией производственного искусства.

Теория производственного искусства формировалась в первые годы советской власти в процессе осознания социальной роли искусства деятелями художественного авангарда. Маяковский, отрицая старое искусство, служившее господствующим классам, призывал художников сделать новое искусство доступным широким массам трудящихся («Газета футуристов», март 1918 г., «Открытое письмо рабочим»). В это же время О. Брик, Б. Кушнер и Н. Пунин в своих статьях формировали первые вполне определенные элементы теории производственного искусства. Была выдвинута идея о том, что искусство должно формировать жизнь, а не украшать ее. Художников призывали не изображать жизнь, а создавать ее, «производить» окружающие человека вещи. Именно тогда был введен в обиход теории искусства термин «вещь». Наиболее последовательно концепция производственного искусства была изложена в сборнике «Искусство в производстве». Здесь О. Брик писал о том, что «архитекторы, живописцы, скульпторы такие же рабочие, как инженеры, металлисты, текстильщики, деревообделочники и прочие, и нет никаких оснований квалифицировать их труд как творческий, в отличие от какого-то другого, не творческого...» Художники должны были перестать быть художниками в традиционном смысле этого слова и идти на производство. Архитекторы поддержали призыв сделать искусство массовым, украшать «труд».

Термин «конструктивизм» возник раньше, чем сформировалась теория производственного искусства. Концепция вещизма также часто обозначалась этим термином. В 1922 г. в Берлине Эль Лисицкий и Илья Эренбург основали журнал «Вещь», в котором пропагандировалось искусство конструктивное, не украшающее жизнь, а организующее ее. Искусство должно созидать новые вещи, не только утилитарные. «Всякое организованное произведение — дом, поэма или картина — целесообразная вещь, не уводящая людей из жизни, но помогающая ее организовать... Примитивный утилитаризм чужд нам. «Вещь считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами» (Вещь. Берлин. 1922. №1—2. С. 2—3).

Надо сказать, что наиболее ортодоксальными сторонниками теории производственного искусства были чистые теоретики (О. Брик, Б. Арватов, Б. Кушнер и др.).

Выражение концепции «вещизма» точнее производственного искусства на ранней стадии перерастания производственного искусства в ранний конструктивизм. Самоопределение этого раннего (не архитектурного) конструктивизма как самостоятельного течения относится к 1921 году.

В марте 1921 г., в ИНХУКе была создана рабочая группа конструктивистов (А. Ганс, К. Медунецкий, А. Родченко, К. Иогансон, В. и Г. Стенберги, В. Степанова), теоретиком которой был Ганс. Свои взгляды он изложил в книге «Конструктивизм» (1922). В своей программе он призывал к практической деятельности, к «реальному эксперименту». Основными средствами выражения материальных сооружений объявлялись «тектоника, конструкция и фактура, мобилизирующие материальные элементы индустриальной культуры». Конструкцию при этом следовало понимать как избирательную «функцию, доведенную до предела». Группа объявила «непримиримую войну искусству вообще», утверждая неприемлемость художественной культуры для коммунистических форм конструктивистских сооружений.

Конструктивисты и теоретики производственного искусства полагали, что «искусство органически совпадает с производственным искусством».

Но надо заметить, что для архитектурного творчества призывы не изображать действительность, а формировать окружение человека, его предметный мир, не были призывами к отказу от специфики своего труда. Архитекторы в идеях производственников видели социальное содержание — ориентацию на массового потребителя, а в утилитаристской концепции им виделся дополнительный аргумент в борьбе с неоклассиками. Если форма должна вырастать из функции и конструкции, то ордерные элементы надо отбросить как устаревшие.

Нет полной ясности в вопросах о месте и времени его возникновения и о первоначальном смысле.

В очерке о французской жизни Маяковский писал: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства — конструктивизм..., понимающий формальную работу художника только как инженерную, нужную для формирования всей нашей жизни». В издававшемся в Берлине журнале «G» в 1924 г. (№ 3) была опубликована статья Г. Рихтера «О конструктивизме»; в ней говорилось, что «термин «конструктивизм» возник в России. Им обозначалось искусство, которое вместо привычного материала использовало современные конструктивные материалы и ставило конструктивные цели». Позднее на Дюссельдорфском международном конгрессе

художников Г. Рихтером, Т. Ван Десбургом и Лисицким термин конструктивизм был принят в более широком смысле. Видимо, в Европу этот термин был занесен Лисицким в 1922 г. Появление «конструктивизма» и «конструктивистов» в России связывают с образованием рабочей группы ИНХУКа (1921 г.).

Если говорить о первоначальном смысле термина «конструктивизм», то важно заметить, что в нем присутствуют несколько смысловых оттенков: связь с технической конструкцией, связь со структурной организацией художественного произведения, которую тогда называли «конструкцией», связь с методом работы инженера — процессом конструирования, связь с задачей организации (конструирования) предметной среды человека. В советской архитектуре конструктивизм понимался прежде всего как новый метод проектирования.

Неправильно придавать этому термину сугубо стилистический смысл или связывать его с буквальным выявлением конструкции.

Эстетика конструктивизма формировалась в сложных и противоречивых условиях перехода от военного коммунизма к нэпу. Нэп обострил проблему эстетического идеала различных социальных слоев. Роскоши нэпманов пролетариат противопоставил сознательно культивируемый аскетизм в одежде, быту, оформлении учреждений.

Простота форм (в том числе и в архитектуре) ассоциировалась с демократичностью, она призвана была как бы олицетворять новые отношения между людьми. Художники пытались создать искусство и материальное окружение человека, связанное с новыми эстетическими нормами.

Л. Попова, разрабатывая проект оформления спектакля «Великодушный рогоносец» в театре Вс. Мейерхольда, не исходила из задачи объемно-пространственного разрешения сценического действия, а как бы овеществляла в картинной плоскости сцены свои беспредметные композиции 1921 года, в которых господствовали не секущие плоскости (как прежде), а сложная паутина пересекающихся прямых линий.

Вообще «Великодушный рогоносец» вошел в пятерку спектаклей с наиболее интересными, характерными и принципиально новыми конструктивистскими декорациями. Самой известной из них, пожалуй, можно назвать установку А. Веснина к постановке «Человек, который был четвергом» в Камерном театре (реж. А. Таиров). Веснин создал на сцене обобщенный образ современного города (некое художественное воплощение идеи «урбанизма»), используя каркасные конструкции, фермы, консоли, лифты, движущиеся трауары, подъемные мостовые переходы, пандусы и т.д.

В первых эскизах для этого спектакля преобладала динамика — и в решении композиции, и в буквальном смысле. Затем все больше выявлялся каркас, который и стал определяющим. Эта работа А.Веснина имела принципиальное значение для формирования эстетического кредо конструктивизма. Она свидетельствует, что эстетика раннего конструктивизма шла от ажурной конструкции и от движущихся механизмов, соединяла в себе пространственность и динамику.

В театр конструктивизм пришел из лабораторных экспериментов художников и из инженерных сооружений (оголенная конструкция). Но именно здесь он проявил себя в крупных эстетически осознанных формах.

Конструктивизм как творческое течение в архитектуре достиг своей зрелости в 1926—1928 гг. В это время при разработке теоретических проблем большое внимание уделяется вопросам взаимосвязи средств и целей архитектуры, обосновывается функциональная целесообразность архитектурной формы. Идеино-художественные и утилитарно-практические задачи рассматривались как единые.

В проектах получил распространение независимый метод композиции, когда здание делилось на отдельные по назначению корпуса и объемы, которые соединялись друг с другом коридорами, переходами и тому подобным в соответствии с требованиями общего функционального процесса.

**Художественная концепция** Концептуальный инвариант конструктивизма — идея: бытие человека должно протекать в среде отчужденных от него индустриальных сил; а герой времени — рационалист индустриального общества.

**Предшественники и традиции** Неопозитивистские принципы кубизма, родившись в живописи, были в преобразованной форме распространены на литературу и другие искусства и консолидировались в новом, смыкающемся с идеями техницизма направлении — конструктивизме.

**Техницизм** Конструктивизм рассматривал продукты индустрии как самостоятельные, отчужденные от личности и противостоящие ей ценности. Конструктивизм появился на заре научно-технической революции и идеализировал идеи техницизма; он ценил машины и их продукцию выше личности. Даже в талантливых и самых гуманистических произведениях конструктивизма отчуждающие факторы технического прогресса воспринимаются как должное. Конст-



руктивизм полон пафоса промышленного прогресса, экономической целесообразности; ориентирован на технократичность.

Архитектура Корбюзье выдвинула идею техницизма, опирающегося на новейшую индустрию и строительный гений человека. Каменную книгу Корбюзье можно прочитать так: «Я — разумное существо — утверждаю красоту рационального и рациональность красоты. Человек может быть счастлив, если он будет разумен, если он будет строить и созидать. Природа не рациональна, нужна вторая природа из стали и бетона».

Старинную формулу зодчества: «польза — прочность — красота» Корбюзье преобразовал в технократическую триаду: «конструкция — функция — форма».

**Эстетика конструктивизма** Эстетика конструктивизма не признает утилитарно не функционирующую декоративность, а в декларациях своих наиболее экстремистских представителей доходит до лозунгов ликвидации искусства и замены художника инженером-конструктором. Эстетика конструктивизма развивалась между крайностей (порою впадая в одну из них) — утилитаризма, требующего уничтожить эстетику, и эстетизма.

Конструктивизм — порождение технического прогресса и «машинной эстетики». Амплитуда колебаний эстетика конструктивизма: от утилитаризма, требующего уничтожить эстетику, до технического эстетизма. (Основные эстетические принципы конструктивизма подробно изложены в: *Ган А.* Конструктивизм. Тверь, 1922; сб. Литературного Центра конструктивистов. М.—Л., 1925; *Чичерин А.Н.*, Кан-Фун. Декларация. М., 1926; Бизнес. Сб. Литературного центра конструктивистов. М., 1929; *Gabo N.* Constructions. Sculpture. Paintings. Drawings. L., 1957).

Определяя особенности одной из ведущих категорий эстетики, А. Шусев подчеркивал: «Стиль есть система оформлений, которая может быть или пышной или более бедной. В настоящее время нам не до пышности. Простые оформления ближе к расцвету архитектуры, чем к ее упадку. Простота художественной формы есть элемент здоровый, всякая же сложность формы уже влечет ее к упадку».

В изобразительном искусстве и в архитектуре творческие принципы конструктивизма максимально приближены к инженерии и включают: математический расчет, лаконизм художественных средств, схематизм композиции, логизирование. В литературе — «грузификация слова», «конструктивное распределение материала» (максимальная нагрузка на единицу материала; краткость, сжатость, в малом — многое), «система максимальной эксплуатации темы», отказ «от слякоти лирических эмоций» (*Эренбург И.* Мена всех. Конструктивисты поэты. [Сб.]. М., 1924. С. 8, 10, 110).

В эстетике конструктивизма красота — в простоте, использующей «ритмические соотношения и пропорции». Достижение этой простоты возможно только при больших творческих усилиях.

Теоретическую концепцию конструктивизма в архитектуре разработал М. Гинзбург. Современный архитектор развертывает свой замысел изнутри наружу, а не обратно, как это делалось в периоды эклектики. Следующий этап работы нового архитектора: соотношение пространственных объемов извне, группировка архитектурных масс, их ритм и пропорции. Основная задача архитектора — организация новой жизни.

Конструктивизм объявил себя организационно-рационалистическим течением в литературе, отвечающим требованиям периода социалистической реконструкции. А. Щусев подчеркивает, что невозможно игнорировать быт как при планировке, так и при оформлении архитектуры. Включение в композицию фасада надписей, часов, термометра и есть одна из форм учета интересов быта.

Конструктивисты, создавая проект здания, стремились использовать достижения прикладных наук в области инсоляции, акустики и т.д.

**Виды искусства** Согласно конструктивистской эстетике цель художественного творчества — «жизнестроение», производство целесообразных «вещей». Эти установки способствовали развитию дизайна. Идеи конструктивизма охватили своим влиянием различные виды искусства — литературу, музыку, живопись, однако наибольшее влияние оказали на архитектуру, повлияв на методы строительства, принципы планировки. Особенно это сказалось на творчестве Ле Корбюзье, И. Леонидова, В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха.

**Литература** В литературе конструктивизм как художественное направление развивался (1923—1930) в творчестве группы ЛЦК (Литературный центр конструктивистов). Возглавлял группу поэт И.Л. Сельвинский. В нее входили Б.Н. Агапов, В.М. Инбер, Н.А. Адуев, Э.Г. Багрицкий, Е.И. Габрилович, К.Л. Зелинский (теоретик группы), В.А. Луговской, Д. Туманный (Н.Н. Панов), А.Н. Чичерин (некоторое время был соруководителем, позже вышел из группы), примыкал И. Эренбург (А все-таки она вертится. М.; Берлин, 1922; Мена всех. Конструктивисты поэты. М., 1924).

Конструктивисты прокламируют локальный принцип в литературе, который осуществляется как «система максимальной эксплуатации темы». Лидер конструктивизма в литературе И. Сельвинский идет на ламповый завод (над поэтом витает образ лампочки Ильича), изучает производственный процесс изготовления электролампы

и описывает этот процесс в стихах. Эти стихи воплощают принципы конструктивизма в литературе.

Английский теоретик Дж. Куддон отмечал, что термин конструктивизм определяет позицию и методы группы советских писателей, творивших в 1920-е годы. Они пытались согласовать и объединить идеологические установки с техническим развитием.

Поэты-конструктивисты разрабатывали в поэзии пласты технического, профессионально-терминологического языка, жаргона и т.д. Они предпочитали сюжетную поэзию и эпические жанры.

Конструктивистские влияния испытал и Маяковский, писавший подписи к рекламным плакатам. Конструктивизм объявил себя «организационно-рационалистическим течением в литературе, отвечающим требованиям периода социалистической реконструкции».

Конструктивизм ввел в литературу новые пласты языка (индустриально-технический, профессионально-терминологический, жаргонный) и стремился приближать язык к теме произведения или писать «телеграфным языком». Так, Сельвинский написал стихотворение «Вор» на блатном жаргоне.

**Театр. Кино** Конструктивизм повлиял на театр (режиссерское творчество Всеволода Мейерхольда, разрабатывавшего принципы биомеханики, театральной инженерии и вводившего в сценическое действие элементы циркового зрелища). Характерен в этом отношении спектакль «Великодушный рогоносец» (1922). Конструктивистский подход проявился и в сценических декорациях — геометрически построенных, ничего не изображавших. Куддон отмечает, что конструктивистский подход получил заметное воплощение в сценических декорациях, которые ничего не изображали и были просто геометрическими построениями.

Конструктивистские театральные декорации стали появляться в театрах Москвы в 1922—1923 гг. Они отличались от традиционных отделением от сценической коробки и образованием автономной сценической площадки. Эти декорации, создававшие сцену на сцене, были продуктом стремления разграничить зрелище и здание, вывести театральное действие на улицу и включить в массовое действие.

Мейерхольд одел актеров в прозодежду и заменил декорацию станком. В кино отдал дань конструктивизму ранний Чарли Чаплин. Дзига Вертов под влиянием конструктивистских идей снимал только документальные фильмы.

**Живопись** В живописи в духе конструктивизма некоторое время работал Ф. Леже. Под влиянием конструктивистских идей художницы В. Степанова и Л. Попова создают рисунки для тканей.

**Предвосхищение развития дизайна** Создание художниками вещей осуществляло конструктивистскую идею жизнестроения. Эстетические установки конструктивизма объективно направлены на ликвидацию искусства как художественной сферы деятельности, на замену художника инженером, на растворение художественного творчества в «жизнестроении».

Конструктивизм рассматривал результаты промышленного творчества человека как самостоятельные, отчужденные от личности и противостоящие ей ценности. Эти индустриально-технические ценности выступают в конструктивизме как воплощение личности и как ее замещение. Конструктивистское влияние испытали Н. Ламанова, Г. Миллер и В. Мухина, занявшиеся проектированием моделей рабочих костюмов, а также А. Ган, вводивший новые принципы верстки книг и их оформления. При этом использовались (особенно искусно А. Родченко) выразительные возможности шрифта.

**Архитектура. Градостроительство** Выдающийся теоретик и практик функционализма Ле Корбюзье стремился превратить город в залитый солнцем и открытый воздуху парк. Он создал модель «лучезарного города», не разделенного на районы иерархически разного уровня. Корбюзье утверждал в архитектуре идеи рационализма, демократии и равенства, коллективно организованной индивидуальной свободы личности, связанной с природой и другими людьми. Такова художественная концепция архитектуры Корбюзье. Он декларирует: «Краеугольным камнем современного градостроительства я считаю священное уважение к свободе личности». Свободная личность, согласно Корбюзье, должна быть коллективно организована и включена в общественную систему: «Если вы стремитесь жить с вашей семьей в обстановке задушевной дружбы, в тишине и покое, среди природы, объединяйтесь по две тысячи человек (мужчин, женщин и детей); входите в дом через одну дверь, пользуйтесь четырьмя лифтами, которые доставят вас в любую из восьми внутренних улиц, расположенных одна над другой. Так вы будете жить в уединении и тишине; солнце, воздух и зелень заполнят ваши окна».

Согласно Корбюзье, у современной архитектуры должны быть «лучезарные формы»: опоры-столбы, крыши-сады, свободная планировка.

Архитектура Корбюзье — дитя технической революции XX в. Окружающий человека мир должен быть построен геометрически: из прямоугольников и квадратов фасадов, из кубов и параллелепипедов строений, из цилиндров колонн. Это организованное евкли-

дово пространство — царство планиметрии и стереометрии и есть среда обитания личности новой технической эры.

Личность, организованная строем жизни современного города, оказывается строго регламентированной. Корбюзье выдвинул концепцию цивилизованной, урбанистической личности, погруженной в мир современной техники.

Русские конструктивисты в своих проектах зданий не всегда достаточно внимательно прорабатывали градостроительный аспект проекта, и только Щусев, не порвавший с академической традицией, в своих проектах всегда был внимателен к градостроительным задачам.

В 1920-х — начале 30-х годов в Москве в духе конструктивизма работает ряд знаменитых архитекторов — А. Щусев, И. Леонидов, И. Голосов, К. Мельников, братья Л. и В. Веснины, М. Гинзбург, Ле Корбюзье, И. Рерберг, И. Фомин и др. Возводятся значительные общественные здания и сооружения: клубы, министерства, различные финансовые учреждения, учреждения транспорта и связи. Это бурное строительство проникнуто духом состязательности между ведущими архитекторами эпохи. Каждый из корифеев выражает свое понимание конструктивизма.

Конструктивисты полагали, что функционализм как метод архитектуры учитывает все технические и художественные факторы формирования здания. «Вместо старой системы архитектурного творчества, где план, конструкция и внешнее оформление здания постоянно находились во взаимной вражде и где архитектор был, по мере сил своих, примирителем всех этих неразрешимых конфликтов, — новое архитектурное творчество, прежде всего, характеризуется своим единым, нераздельным целевым устремлением...» (*Гинзбург М.* Стиль и эпоха. М., 1926. С. 4).

Архитектор Иван Леонидов разрабатывал самостоятельные архитектурные идеи, во многом близкие Корбюзье. Он тоже принадлежал к функционализму как течению конструктивизма, опирался в своих проектах на возможности современных строительных материалов и создавал фантастическую стереометрию сооружений. Однако его архитектура менее урбанистична и ориентируется на русскую традицию зодчества, предполагающую органичную вписанность сооружения в природу. Леонидов выдвигал художественную концепцию, утверждающую многогранную интеллектуальную личность.

Построенное по проекту А.В. Щусева при участии И. Француза и Г. Яковлева здание Наркомзема на пересечении Садово-Спасской улицы и Орликова переулка (ныне Министерство сельского хозяйства) дает некоторые представления о принципах конструктивизма. Строительство началось в 1928 и завершилось в 1933 г.

В квартале, где находится здание Наркомзема, много конструктивистских зданий. Разнообразие в эту однородную «конструктивистскую» среду вносит оригинальное конструктивистское здание Наркомзема, использующее и академические приемы.

Щусев говорил: «Красота сооружения достигается в наши дни ритмическими соотношениями и пропорциями». Этот принцип воплощен в ряде проектов Щусева. Первые этажи здания Наркомзема застеклены и функционально представляют собой цепочку автономных помещений, имеющих собственные входы-выходы. Здание в конкурсном проекте Центрального телеграфа (1926) и здание Наркомзема объединяют ряд помещений различного назначения. Такой композиционный прием органически присущ Щусеву.

Классические представления о гармонии, о золотом сечении выступают в проекте как средства гармонизации, используются при создании Щусевым фасада здания Наркомзема. Сочетая классические и конструктивистские приемы и элементы, архитектор находит функционально оправданные гармоничные решения.

Щусев считал, что архитектура связана с техникой и одновременно должна вносить в производственные решения художественные начала. Здание Наркомзема решено в функционально-конструктивистской логике, но при этом наделено художественной выразительностью и образностью.

Щусев был привержен академической архитектурной школе и уделял внимание классическим архитектурным традициям. При переходе к «конструктивизму» Щусев не отвергает принципы, выработанные им в его ранних проектах. Конструктивистский проект здания Наркомзема академика Щусева имел большое значение в его творчестве.

В развитие конструктивизма в архитектуре был создан проект Дворца труда в Москве (1922—1923) братьев Весниных. Для этого проекта характерна логичность и функциональность пространственной композиции, использование новых строительных материалов.

Веснины применили конструктивистские принципы формообразования в области технических сооружений при создании конкурсного проекта ангара для самолетов (1924). Они спроектировали сборно-разборную конструкцию полевого ангара весом в 10 тонн для трех самолетов. В своем проекте Веснины исходили из принципа функционально-конструктивной целесообразности формы сооружения: четыре вертикальные металлические стойки и ряд малых наклонных. Стойки растянуты тросами. Все это становится каркасом для брезентовых перекрытий стен со световым фризом.

Веснины проектировали здание акционерного общества «Аркос», Дворец культуры ЗИЛ, бывший дом Общества политкаторжан на Поварской (ныне Театр-студия киноактера), здание универмага Мосторга (Краснопресненский универмаг). Авторы свободно обращались с каркасом, уже не подчиняясь, а используя его конструктивные возможности при решении функциональных и образных задач. Создаются все более лаконичные композиции без мелких членений.

Символом архитектурного конструктивизма стал неосуществленный проект почти миниатюрного по своим абсолютным размерам здания конторы газеты «Ленинградская правда» в Москве. Для строительства был выделен участок размером 6 на 6 метров на пл. Пушкина. Шестизэтажное здание из железа, стекла и бетона включало в себя газетный киоск и вестибюль на первом этаже, читальный зал, конторские и редакционные помещения. Уравновешенная композиция и тонко найденные пропорции фасадов, органичное сочетание железобетонного каркаса, стекла и металлических переплетов. Наклонная витрина для текущих сообщений, установка для световой рекламы, экран-часы, громкоговоритель, прожекторы, просвечивающие сквозь остекление, лифты и другие элементы включены в качестве равноценных частей в структуру архитектурного образа и приведены в единство. Синтез архитектуры с текстовыми и техническими элементами городского благоустройства — одна из наиболее характерных черт стилистики раннего конструктивизма, который отвергал архитектурный декор и искал свою систему средств и приемов художественной выразительности.

Здание театра им. Горького в Ростове-на-Дону (проект В.А. Шуко и В.Г. Гельфрейха, 1935) — образец конструктивистской архитектуры: обилие стекла, глухой лоб главного фасада, оригинальное решение коммуникаций. Сдержанно трактованный фасад облицован добротными материалами (большой лоб фасада — итальянским мрамором, остальные части здания — плитами из гранита и инкерманского известняка) и включает элементы скульптуры.

В 1935 г. театр был построен и начал функционировать. Здание имеет машинные объемно-пространственные формы: глухому отяжеленному объему зрительной части противопостоят вынесенные вперед легкие остекленные пилоны лестничных клеток. Силуэт здания парит над зеленым массивом парка, резко выделяясь геометрическими контурами на его фоне.

Авторы Шуко и Гельфрейх писали:

В основу замысла проекта легло размещение малого зала в передней части здания под фойе главного зала и устройство входов как



в большой, так и в малый зал с Театральной площади, то есть с главного фасада, соподчинив вход в малый зал входу в большой. Архитектурным выражением этого приема явились две отдельно стоящие застекленные лестничные клетки, соединенные перекинутыми галереями-мостами с основным зданием и ведущими к фойе малого зала. Этот прием позволил решить все здание театра очень компактно, монументальным и цельным объемом. Мы старались также внести ясность в решение засценных помещений и избежать многоэтажности сценических уборных... Верхняя часть фасадной стены сможет служить экраном для световых реклам и демонстрации кинофильмов... В театр зрители входят, поднимаясь по двум большим гранитным лестницам. Автомашины въезжают по боковым пандусам, проезжая под перекинутыми через них галереями.

Игра белой облицованной и прозрачно-голубой застекленной поверхностей здания создавали его светотеневой облик.

У каждого города есть свой символ — самое красивое и интересное здание. Театр им. Горького — замечательное здание Ростова-на-Дону, создающее неповторимый облик этого города. В Британском музее от каждой страны представлено только по два архитектурных памятника; от Советского Союза — Исакиевский собор и драматический театр им. Горького в Ростове-на-Дону.

**Функционализм как течение конструктивизма** Ле Корбюзье — видный теоретик и практик функционализма, являющегося вариацией (течением) конструктивизма.

Художественная концепция личности в архитектуре Корбюзье утверждает равенство, индивидуальную свободу, коллективную организацию, связь личности с природой и другими людьми и рационализм личности. Архитектура Корбюзье выдвинула идею технизма — художественную концепцию личности, исходящую из успехов новейшей индустрии и опирающуюся на строительный гений человека.

Из всех революций XX в. для Корбюзье существует лишь техническая. Корбюзье видит мир сквозь геометрические призмы: сквозь прямоугольники и квадраты фасадов, кубы и параллелепипеды строений, цилиндры колонн. Это — евклидово пространство, в котором царствуют планиметрия и стереометрия и в которое вписывается личность новой технической эры.

**Финал** Литературный центр конструктивистов существовал до 1930 г. А конструктивистские идеи жили и творчески осуществлялись до середины 30-х годов.

## Неофутуризм

*Агрессивная личность, отвергающая  
сентиментальность и психологизм, классическое  
и академическое искусство*

Что такое неофутуризм Неофутуризм — неомодернистское художественное направление футуризма, развившееся в Италии в 1930-х годах, то есть спустя 15—20 лет после манифестов «первого футуризма» и спустя 10 лет после его ухода со сцены. В отличие от футуризма, полно проявившего себя в литературе, неофутуризм как художественное направление особенно внятно проявил себя в живописи и архитектуре и стал оппонентом традиционной итальянской культуры 30-х годов. Неофутуризм недооценивается официальной итальянской критикой и историей архитектуры.

**Возникновение** Футуризм был не только художественным направлением, но и образом жизни (футуристы засакивали в поезд на ходу, летали на аэропланах). И вот в 30-х годах футуризм обретает второе дыхание и появляется неофутуризм.

В 1929 г. Маринетти была присуждена степень академика Италии, и он остался и лидером футуризма (вернее, теперь неофутуризма) и наиболее эксцентричным европейским авангардистом.

Полемика между неофутуристами-рационалистами и неофутуристами-новеченто<sup>1</sup> оказывала влияние на развитие художественной культуры фашистской Италии.

**Художественная концепция** Неофутуризм — художественное направление эпохи неомодернизма, несущее художественную концепцию, утверждающую фашиствующую агрессивно-воинственную личность и отвергающую сентиментальность и психологизм, классическую и академическую итальянскую культуру. Неофутуризм боролся против формализма и эстетизма. Целями неофутуризма стали: 1) формирование национальной фашистской культуры, 2) обретение политико-художественного значения, 3) установление государственного искусства и государственной архитектуры.

---

<sup>1</sup> Новеченто (ит. XX в.) — литературная группировка в Италии эпохи Муссолини. Органом этой группы был журнал «Новеченто», основанный в 1926 г. Новечентисты (М. Бонтемелли, Ак. Кампанелле, О. Вернани) боролись против академизма и формализма, эстетизма, психологизма и сентиментализма. Они считали, что необходимо возвратиться к созданию героев и мифов, «достойных XX века». Итальянские фашисты использовали идеи новеченто для того, чтобы драпировать себя в «героические» одежды.

**Живопись и архитектура** Если футуризм вначале был литературным движением и лишь со временем развился и в изобразительных искусствах, то неофутуризм осуществлял себя прежде всего в живописи (в творчестве Андреони, Крали, Филья, Доттори, Фарфа, Мараско, Ориани, Мино Россо, Деперо и Прамполини) и в архитектуре. Неофутуристическое зодчество главным образом создает эскизы и проекты «бумажной архитектуры», которые не реализуются. Неофутуристические архитекторы Де Джорджио, Марки, Поджи, Дьюльгерофа, Алоизио, Паннаджи, Паладини творчески реализуются в основном в проектах выставочных павильонов, интерьеров. В 30-х годах неофутуризм — движение глобального характера в литературе, изобразительном, театральном, музыкальном искусствах.

## Неоабстракционизм

*Поток сознания, запечатленный в цвете*

**Что такое неоабстракционизм** Неоабстракционизм (нонфигурализм, абстракционизм второй волны) — стихийно-импульсивное самовыражение; принципиальный отказ от фигуративности, от изображения действительности во имя чистой выразительности; поток сознания, запечатленный в цвете. Неоабстракционизм создало новое поколение абстракционистов, пришедшее в искусство после Второй мировой войны (Дж. Поллок, Де Кунинг, А. Манисирер). Они освоили сюрреалистические технику и принципы «психического автоматизма». У *Джексона Поллока* (1912—1956) акцентируется в творческом акте не произведение, а сам процесс его создания. Этот процесс становится самоцелью и здесь формируются истоки «живописи действия». Течением неоабстракционизма в США (1950-е годы) стал *абстрактный экспрессионизм* (Марк Ротко, 1903—1970; А. Горки).

**Особенности** Картина Манисирера «Минус двенадцать градусов» — совокупность желтых квадратов и треугольников на фоне бесформенных зелено-фиолетовых и черных пятен. В этом же ключе написана и картина «Северо-западное течение» — нечто вроде структуры грунта под микроскопом.

Теоретические манифесты и высказывания художников подчеркивают как исходные постулаты абстракционизма разрыв изобразительности и выразительности в живописи и скульптуре.



Процесс создания Дж. Поллоком своих картин



М. Ротко. Без названия. 1946

**Принципы неоабстракционизма** Принципы неоабстракционизма обосновывали М. Брион, Г. Рид, Ш.-П. Брю, М. Ратон. Итальянский художник и теоретик *Джино Северини* призывал забыть реальность, поскольку она не влияет на пластическое выражение. Другой теоретик, М. Зефор, видел заслугу абстрактной живописи в том, что она не несет в себе ничего от нормальной среды человеческой жизни. Фотография, по мнению неоабстракционистов, отняла у живописи изобразительность, оставив лишь выразительные возможности для раскрытия субъективного мира художника.

Слабое звено теории абстракционизма и неоабстракционизма — отсутствие ясных ценностных критериев отличия творчества от спекуляции, серьезности — от шутки, таланта — от бездарности, мастерства — от трюкачества.

**Манифест Миланской группы** В западном искусстве неоабстракционизм в конце 50-х годов XX в. стал особо популярен среди художников, критиков и теоретиков живописи. Неоабстракционисты (Г. Матье) своим творчеством утверждали разрыв личности и мира. В манифесте Миланской группы неоабстракционистов (1956) подчеркивалось: «Мы стремимся выявить свое активное присутствие не тем, что мы беремся за определенную идеологию, а тем, что мы утверждаем наши человеческие качества, которые не могут замкнуться в обособленной жизни».

**Философско-эстетические основы** Английский критик-искусствовед *Герберт Рид* (1893—1968) считал неоабстракционизм неизбежным и благостным порождением современного бесчеловечного мира. Отчуждению, разрушающему личность, он противопоставлял сознательное отчуждение личности от реальной жизни — бегство в пестроту пятен и линий, в стихию чистых форм и цветов. К сожалению, неоабстракционизм только отрицает противочеловечную реальность, но не пытается очеловечить ее.

**Значение для архитектуры** Художественные решения абстракционизма и неоабстракционизма (гармонизация цвета и формы, создание «равновесия» разных по величине плоскостей за счет интенсивности их окраски) используются в архитектуре, в дизайне, в оформительском искусстве, в театре, кино, на телевидении.

**Финал** Нимб новаторов и экспериментаторов погас. Абстракционистская и неоабстракционистская живопись постепенно отошла в историю. В середине 60-х годов XX в. ее постепенно начало успешно

вытеснять с выставок и аукционов фигуративное искусство. Но абстракционизм не ушел в небытие — за картинами этого художественного направления большие денежные вложения богатых коллекционеров и их художественные вкусы.

### Литература «потока сознания»

*Духовный мир личности, не сопряженный с реальностью*

Что такое литература потока сознания Литература потока сознания — художественная передача духовного мира личности, прямо не сопряженного с реальностью.

Предшественники. Реалистическая традиция В XIX в. сделано (Стендаль, Л. Толстой, Ф. Достоевский) фундаментальное художественное открытие: психологический анализ. До этого открытия феномен мышления понимался литературой как простой отклик сознания на факт действительности. Мысль полно соответствовала факту и была равна ему. Толстой же показал, что люди, как реки. Духовный мир текуч, мысль только отталкивается от факта, в акте мышления участвует весь предшествующий опыт человека, мысль сопрягает настоящее, прошлое и будущее; мысль — переработка факта в свете всего жизненного опыта человека; в акте мышления принимают участие не только аналитическая и синтетическая способности мозга, но и память, и воображение, и фантазия. Аналитическое осознание, описание факта, уходящее в прошлое, оказывается «симметричным» по отношению к будущему, к прорицанию и предвосхищению. Активнейшее участие в подготовке художественного открытия психологического анализа в свое время (XVIII в.) принял английский писатель Лоуренс Стерн.

Традиция литературы внутреннего монолога В XX в. художественные завоевания реализма (психологический анализ) были подхвачены, продолжены и углублены литературой «внутреннего монолога». Сам термин *«поток сознания»* (англ. stream of consciousness) ввел философ и психолог Уильям Джеймс (1842—1910) в книге «Основы психологии» (*Principles of Psychology*, 1890). Этот термин объединяет разные типы внутреннего монолога (литературное описание внутренних процессов мышления, литературная техника изображения мыслей и чувств, проходящих через сознание, изображение духовных процессов). В литературе возникли три типа вербального проникновения во внутренний мир человека: (1) реалисты Стендаль, Л. Толстой, Ф. Достоевский, а позже У. Фолкнер создали и разработали способы проведения психоанализа (вербальное описа-



ние процесса переработки жизненного факта в свете всего опыта человека; в акте мышления принимают участие и аналитические способности личности и ее память, воображение, фантазия); (2) Дж. Джойс, М. Пруст создали литературу внутреннего монолога (отображение в произведении течения сознания, еще не полно отрывающегося от реальности — мышление ныряет в реальность и выныривает из нее); (3) Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор создали литературу потока сознания (река мышления уже течет, не соприкасаясь с берегами реальности, мысль движется только самодвижением, не получая импульсов от действительности, кроме перетолчка).

Общепринято, что впервые в литературе внутренний монолог творчески воплотил в 1922 г. ирландский писатель *Дж. Джойс* (1882—1941) в романе «Улисс». Однако сам Джойс считал, что впервые поток сознания в литературном произведении создал малоизвестный французский прозаик Эдгард Дюжардан в романе «Поверженные лавры» («*Les Lauriers sont coupés*», 1888), который вскоре был переведен на английский язык и повлиял на него.

В «Улиссе» описываются двадцать четыре часа жизни двух мужчин — Леопольда Блума и Стифена Дедалуса. Действие романа (если описание поступков и главным образом мыслей и чувств героев можно назвать действием) происходит 16 июня 1904 г. в Дублине. Интерес к потоку сознания Джойс проявил еще в «Портрете художника в юности» (1916). После 1920-х годов технику потока сознания развивали Вирджиния Вулф, Уильям Фолкнер и многие другие авторы.

Начало литературы внутреннего монолога положили Джеймс Джойс и *Марсель Пруст* (1870—1922). В их творчестве впервые с огромным вниманием, как бы под увеличительным стеклом, была рассмотрена память человека как грандиозное вместилище жизненного опыта, и этот опыт был утвержден в его собственном самодовлеющем значении. Длительная предшествующая жизнь была истолкована как нечто более существенное для духовной ситуации личности, чем факты действительности, одномоментно входящие в ее сознание. Сознание начало отрываться от его жизненных импульсов и все более и более трактоваться как спонтанный, саморазвивающийся поток.

Пруст берет факт действительности в его многократном проявлении в сознании человека, в его изменении, определяемом изменениями опыта, памяти и возрастными изменениями (одно и то же явление по-разному интерпретируется сознанием одного и того же человека в детстве, юности, зрелом возрасте). Андре Моруа писал о Прусте:



Он чувствует, что у него осталась единственная обязанность, а именно... отдалиться поискам утраченного времени... Воссоздать с помощью памяти утраченные впечатления, разработать те огромные залежи, какими является память человека, достигшего зрелости, и из его воспоминаний сделать произведение искусства — такова задача, которую он ставит перед собой. (Моруа А. Марсель Пруст. М., 1970. С. 219).

**Школа «нового романа»** Художественные принципы Дж. Джойса и М. Пруста абсолютизировала школа «нового романа», сложившаяся в литературе 1950-х годов во Франции (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор). Исходя из экзистенциалистского представления об абсурдности жизни, об отсутствии цели жизненного процесса, о «рассыпанном» (хаотичном) мире школа «нового романа» возвела в принцип внесюжетное повествование, разрушая все традиционные организующие композиционные элементы произведения. Из повествования о жизненных фактах и событиях роман превратился в утонченно-эссеистический, импрессионистический пересказ нюансов духовной жизни героя. Психологизм был доведен до крайности. Поток сознания порвал связь с реальным миром. В реализме сознание героя, совершая прыжки через «разрыв в информации» (от факта к факту, к гипотезе, к предшествующему опыту, к будущему), сохраняло связь с жизненным процессом, в литературе потока сознания этот поток оказался летящим над реальностью. *Поток сознания стал потоком самосознания*, мыслью, текущей вне берегов жизни. Само мышление было понято как психический процесс эгоцентрической личности героя. Повествование стало обрываться на полуслове, неожиданно и немотивированно. Произведения стали аморфными, амeboобразными, потеряли очертания: ослаб сюжет, развязка перестала быть художественным итогом произведения, превратившегося в натуралистическую картину мелькающих психологических состояний персонажа. Это направление называют также «антироманом» за его отказ от привычных методов.

**Поток сознания** «Поток сознания — изображение мыслей и чувств персонажей, излагаемых в свободной манере и не скованных логикой» (Karl Beckson, Arthur Gahz. LTD).

В романе «Портрет неизвестного» (1948) *Натали Саррот* (1900—1999) раскрываются тончайшие оттенки и полутона человеческих отношений. Неизвестный и никак не представленный читателю мужчина, проходя городским садом, заглядывается на незнакомую девушку. Зарождение безотчетной нежности в душе мужчины и происходящие в душе девушки ответные реакции на его настоящие взгляды становятся содержанием романа. Писательница вводит

и другой мотив, определяющий переживания девушки: старик-отец то ли из ревности, то ли из деспотизма тиранит ее. Никакой развязки нет, сюжетные линии обрываются, как бы подчеркивая, что не жизненная событийность, а внутренние переживания, оттенки чувств — самоценный предмет художественного изображения.

**Память и ее значение** В романе «Прошлым летом в Мариенбаде» *Алена Роб-Грийе* (р. 1922) раскрывается значение памяти в духовной жизни личности. Память — всегда настоящее, это прошлое, существующее в современности: пока я помню, явление существует во мне и со мною. Поэтому Роб-Грийе смешивает прошлое и настоящее, они накладываются друг на друга и оказываются сосуществующими и равнозначными. Личность трактуется как амфибия, одновременно живущая в двух средах — прошлом и настоящем.

Литература потока сознания запечатлевает внутренний мир личности и раскрывает ценности духовной жизни в их спонтанном движении.

## Экзистенциализм

### *Одинокий человек в мире абсурда*

**Что такое экзистенциализм** Экзистенциализм восходит своими художественными истоками к экспрессионизму, а его философские истоки коренятся во взглядах датского философа XIX в. С. Кьеркегора.

**Художественная концепция** Экзистенциализм утверждает эгоистическую самоценность личности — для него личность выше истории. Экзистенциалисты (Ж.-П. Сартр, А. Камю) полагают, что личность — высшая ценность, и она принципиально оригинальна.

Люди настолько индивидуальны и непохожи друг на друга, что общение между ними невозможно, поэтому каждый обречен на одиночество. Человек эгоцентрически замкнут, живет во имя себя и для себя, и поэтому смерть перечеркивает жизнь.

Личность, живущая для себя и во имя себя, абсолютно конечна и бесследно стирается смертью. Это замыкает человека в его собственной скорлупе и разрушает преемственность человеческой истории. Высшим постулатом экзистенциализма становится концепция абсурдности мира, бессмысленности жизни человека и человечества.

Экзистенциализм выдвигает привлекательную идею — личность обладает высшей ценностью, но в общей концепции направления этот гуманный постулат оборачивается выводом — личность не имеет никакой цены, ее жизнь абсурдна.

**Необходимость нового мышления** Альберт Эйнштейн призывал человечество ответственно относиться к своему будущему. Он считал, что разбуженная сила атома изменила все, кроме нашего мышления. Поэтому мы идем к катастрофе, которая не имеет себе равных в истории.

Если человечество хочет выжить, ему необходимо существенно новое мышление. *Альбер Камю* (1913—1960) выражал эту же мысль по-другому: «Мы должны уметь быть на высоте понимания грядущих катастроф». Но «быть на высоте понимания грядущих катастроф» — значит разглядеть грядущие опасности, значит обладать способностью предвидения. Камю обладал лишь способностью опасаться. Он занял в известном смысле удобную позицию пессимиста, для которого зло — нормальное, ожидаемое проявление истории, а добро — подарок, радующий своей неожиданностью.

**Человечество — миллионы одиночек** Экзистенциализм пытается спасти личность от противочеловечной реальности. Однако на деле это спасение человека ценой его разрушения. Камю обращается своим творчеством к «миллионам одиночек». Он желает увеличить их число, он ратует за превращение человечества в три миллиарда одиночек и претендует быть их духовным вождем.

Что породило эту общественную позицию? Конечно, прежде всего эгоцентризм, лежащий в природе современной личности.

Однако в прошлом даже эгоцентризм (вспомним, например, знаменитый афоризм Плавта, который любил повторять Т. Гоббс: «Человек человеку волк») не лишал людей возможности их общественного объединения! Почему же в середине XX в. Камю выдвигает одиночек как общественную силу и надежду человечества? Что это за объединение на основе разобщения?

Оно возникает на пересечении двух причин. Об одной из них (необходимой, но недостаточной) уже говорилось — это эгоцентризм. Вторая — это механический характер объединений людей в современной цивилизации, это образование огромных государственных механизмов, пожирающих человеческие жизни.

Современный бюрократический механизм, особенно в таких его крайних формах, как тоталитарное государство, лишен всего живого. Индивидуальное подавляется всеобщим, личность перемалывается, перерабатывается в чуждую ей сущность и становится плотью общественной машины. Именно этот, характерный для середины XX в. тип объединения людей вызывает стремление Камю к поиску одиночества. Убоявшись противочеловечного, механически бездушного объединения людей, он не стал искать человеческих форм объединения, а встал на путь разъединения.

Трагедия принципиального одиночества Эти идеи нашли свое воплощение в экзистенциалистском искусстве. Сюжет пьесы Камю «Недоразумение» (1941) прост.

Мать и ее дочь Марта содержат гостиницу. Марта мечтает о другой жизни: «Когда мы соберем много денег, мы сможем покинуть эти земли без горизонта, и останется позади этот постоянный двор, и этот дождливый город, и мы забудем эту мрачную страну, настанет день, когда мы будем возле моря, о котором я так мечтала, это будет день, когда я буду улыбаться. Но чтобы жить свободно возле моря, нужно много денег».

Марта уговаривает мать усыпить и утопить в реке богатого постояльца: «Может быть, после него начнется моя свобода».

Мать колеблется, медлит. Жестокая Марта настаивает: «Ведь вы хорошо знаете, что мы не будем его убивать. Он выпьет чай, он уснет, и еще совсем живого мы отнесем его в реку. Его найдут очень нескоро, вместе с другими, которым не повезло и они сами бросились в реку с открытыми глазами. Однажды, когда мы будем полоскать белье, вы мне скажете: вот наши, которые меньше страдали, жизнь более жестока, чем мы».

Решайтесь, вы найдете свой покой, и мы убежим, наконец, отсюда». Марте удалось уговорить мать, и они повергают своего гостя в смертный сон. А наутро приезжает его жена, и выясняется, что это был Жан, брат Марты, очень давно уехавший из дому на заработки. Став состоятельным, он решил вызволить мать и сестру из глухомани. Велев жене приехать на следующее утро, он появился перед матерью и сестрой инкогнито. Это решение имело глубокие внутренние мотивы: Жан всегда ощущал свое одиночество, свою заброшенность в мире. И ему хотелось, чтобы в матери и сестре заговорил голос крови и таким образом разомкнулось одиночество. Однако все обернулось иначе.

Самое замечательное в этой истории — это то, что деньги, которые ценой преступления хотели заполучить хозяйки гостиницы, сами шли к ним. Тем самым Камю как бы утверждает принцип пассивности личности — ведь действие, оказывается, отрицает ту цель, ради которой предпринимается. Своей пьесой «Недоразумение» Камю как бы говорит: одиночество — абсолютно, связи между людьми разорваны настолько, что даже мать способна стать соучастницей в убийстве сына.

По мнению Камю, даже невзгоды не сплачивают людей. Люди всегда враждебны друг другу, в лучшем случае равнодушны друг к другу. Эгоцентризм настолько глубок, что лишь поверхностным слоем души можно принять участие в судьбе другого человека, лишь поверхностно можно соболезновать, помогать. В романе «Чу-

ма» Камю показывает, что именно когда в городе разразилась эпидемия, люди почувствовали свое реальное одиночество.

### Абсурд социально-исторического бытия человечества. «Чума»

В «Чуме» есть странный персонаж — Коттар, радующийся бедам, свалившимся на город. Это тем более странно, что он и сам может заболеть. Но в конце концов выясняется, что чума действительно на руку Коттару: им почему-то интересуется полиция, и если бы не эпидемия, он был бы уже арестован и отдан под суд. В реальный контекст философского романа, во вполне натуральную картину города, осажденного чумой, врываются совершенно ирреальные существа, привидения бюрократии, призраки, абстракции государственного порядка — люди без имени, без лица и без каких-либо определенных свойств. Они преследуют Коттара.

Возникает некий образ-цитата. И Камю прямо и точно указывает нам источник, как бы дает ссылку к этому образу-цитате, указывая на известное произведение известного писателя:

Вечером доктор застал Коттара за столом у себя в столовой. Когда он вошел, на столе можно было заметить раскрытый полицейский роман. Но уже наступил вечер, и, конечно, трудно было читать в зарождающейся темноте. Похоже было на то, что Коттар за мину-ту до этого сидел, размышляя в полумраке. Рийе спросил его о здоровье. Коттар, усевшись, буркнул, что все хорошо и было бы еще лучше, если бы он был уверен, что о нем никто не беспокоит-ся. Рийе сказал, что невозможно всегда быть одному.

— О! Я не о том. Я говорю о людях, которые вам докучают.

Рийе молчал.

— Заметьте, я не о себе говорю. Но вот я читал этот роман. Это о несчастном, которого внезапно арестовывают. Он еще ничего не знал, а им занимались. О нем говорили в учреждениях, заполняли карточку на его имя. Вы считаете это справедливым? Вы считаете, что так можно обходиться с человеком?

— Это от многого зависит, — сказал Рийе, — в некотором смысле действительно нельзя.

Речь идет о «Процессе» *Франца Кафки* (1883—1924). И у Кафки, и у Камю в образах преследуемых людей художественно выражается мысль о незащищенности человека от людьми же созданных, но вышедших из-под их контроля бюрократических институтов. Силы порядка, призванные служить лучшей организации жизни людей, вдруг сделались неуправляемыми, механическими, бездушными в такой мере, что высшая цель, ради которой они существуют, — человек — оказался их жертвой. Созданная обществом бюрократия обернулась против общества и вогнала личность в про-

крустово ложе лишенных человеческого содержания норм и правил. Силы порядка стали силами произвола. И, по мнению Камю, человек настолько беспомощен перед ними — слепыми и прихотливыми, — что даже беспощадная чума лучше их, даже чума перед лицом этих сил оказывается союзником гонимого.

В образе Коттара Камю осмыслил недавнее прошлое — фашистское безвременье, хронологически находящееся между «Процессом» и «Чумой». Именно в фашистском государстве незащищенность человека от враждебных ему сил «порядка» исторически выявилась с величайшей убедительностью. Поэтому в странном образе Коттара, предпочитающего Чуму преследованию непостижимых и грозных сил, как и в образе героя «Процесса» Кафки, заключено большое историческое содержание.

Эти образы — не причуда художника, а причуда истории. Однако почему же, казалось бы, чуждая философской (рационалистической) манере «Чумы», интуитивистски-сновидческая поэтическая система Кафки органично входит в роман Камю? Почему Кафка не взрывает изнутри стиль Камю?

Потому что от Кафки к Камю идет линия органической преемственности. Экзистенциализм Камю восходит своими художественными истоками и к экспрессионизму Кафки.

Чума — новый бог смерти. Это мифологическое существо, порожденное мышлением XX в., поэтому Чума не небожитель. Бог смерти у Камю — существо вполне земное, политическое — диктатор (фюрер, дуче, вождь).

Одно из центральных произведений Камю — пьеса «Осадное положение» начинается со странного события: над городом Кадиксом вошла комета. Жители в волнении: какое из несчастий несет с собой это знамение?

До этого события жизнь шла обычным путем. Правительство отличалось консерватизмом, хотя необходимость в переменах стала очевидностью. Основной лозунг правителя перед лицом опасности и бедствий народа звучал кошунственно тупо: «Ничто новое не может быть хорошим». Народ безмолвствовал, правительство бездействовало. А теперь, подогретая вином, страхом и правительственной демагогией, толпа впадает в возбуждение, она становится сверхпроводима для любого безумства. Начинается самогипноз, шаманство безумия, взаимовнушение абсурда: «Запретить движение, запретить, запретить! Не шевелиться, не шевелиться! Предоставим действие цветущему времени, это царство вне истории. Период неподвижности — сезон наших сердец, потому что это очень жаркое время, которое нас заставляет пить». Так в пьесу входит остановившееся время,

жизнь вне истории. В этом призыве к неподвижности слышится и оправдание своей собственной слабости, и отрешенность от истории, и чудовищный консерватизм. Все это слилось воедино, как слита в одном стадном порыве сама толпа. И вдруг перед бесславным и бездарным правительством и перед толпой предстал железный порядок — в лице Чумы. Его сопровождает секретарша. В ее руках карандаш и блокнот, в который внесены имена всех жителей Кадикса. Одно движение карандаша, вычеркивающего из списка, и человек падает замертво, пронзенный смертельным излучением.

Этот дьявольский карандаш и использует Чума как средство достижения власти. Запуганный правитель поступает как последний шкурник — отдает во власть Чумы весь вверенный ему народ, лишь бы она отпустила его самого.

И вот Чума — властитель города. В городе введено осадное положение. Оно распространяется, охватывая работу и частную жизнь людей, мужчин и женщин, рыбаков и чиновников, землю и море. Кажется, уже весь мир во власти Чумы.

Один из коренных принципов нового порядка — темный язык демагогии, который ничего не выражает, ничего не отражает и смысл которого невозможно понять. «Это для того, чтобы приучить их немного к темноте, — говорит секретарша. — Чем меньше они будут понимать, тем лучше они будут маршировать».

Другие принципы нового порядка: разделение мужчин и женщин; запрещение любви; организация смерти; кляпы — заткнуть рты.

Ощущение покинутости, обреченности охватывает толпу и каждого человека в толпе. Народ — масса, бесформенная и бездеятельная, скопление разобщенных людей, толпа одиночек.

Пышным цветом расцвел эгоизм: в несчастье все думают только о себе.

Камю доказывает всеобщий эгоцентризм. Каждый умирает в одиночку, и каждый живет в одиночку. Это неизменно, это вечно. Страх разрушает последние человеческие связи и обнажает их извечное одиночество, покинутость каждого всеми.

А Чума царит, усовершенствует смерть и сводит жизнь к существованию. Безнравственность и цинизм — идейное оружие Чумы. Но она все же нуждается во флере иллюзий, в мифологии, в самооправдании и самоутверждении. В тронной речи она излагает высшие цели и основы своего господства:

Ваш король имеет черные ногти и строгую униформу. Он не царствует, он осаждаёт. Его дворец — казарма, его охотничий павильон — трибунал. Осадное положение объявлено. Заметьте себе, с



моим прибытием патетика умерла. Патетика запрещена вместе со всяким иным вздором, таким как смешное томление счастья; лицо, тупеющее от боли; эгоистическое созерцание пейзажей и преступная ирония. На место всего этого я ставлю организацию. Поначалу это стеснит вас немного, но в конце концов вы поймете, что хорошая организация лучше, чем плохая патетика. И для иллюстрации этой прекрасной мысли я начинаю разделение мужчин и женщин — это приобретает силу закона.

Кончилось время вашего обезьянничанья — теперь нужно быть серьезными. Я полагаю, что вы уже поняли меня. Отныне вы будете умирать по порядку. До сих пор вы умирали в Испании несколько случайно, так сказать, приблизительно. Вы умирали, потому что становилось холодно после того, как было тепло, потому что ваши мулы спотыкались, потому что цепь Пиренеев оставалась голубой, потому что веснами река Гвадалквивир притягивала одиноких, или потому, что есть глупцы, которые убивали вас ради выгоды или во имя чести, в то время как блистательно изящный убийца действует ради логического удовольствия. Да, вы умирали плохо. Смерть от того, смерть от этого, иногда в постели, иногда на арене — это распушенность. Однако, к счастью, этот беспорядок будет администрирован. Одна смерть для всех, согласно с прекрасным порядком по списку. Вы будете иметь вашу регистрационную карточку, вы не будете больше умирать по капризу.

Вместо того чтобы решить трудную проблему — упорядочить жизнь людей, Чума решает легкую задачу — упорядочивает их смерть. Отныне смерть усовершенствована. Установлена очередь. Это напоминает Освенцим и Майданек и другие изобретения фашистского «нового порядка». Как бы в подтверждение этой ассоциации автор устами Чумы добавляет:

Я забыл вам сказать, вы умрете, об этом мы договорились, но затем вы будете кремированы или, что то же самое, вы будете сожжены заживо: это очень чисто и это способствует выполнению плана. Испания превыше всего! Организованно принять хорошую смерть — вот главное. За эту цену вы получите мое расположение.

Камю ставит людей в противочеловеческие экспериментальные обстоятельства и выясняет, что случается с человеком, как меняется его характер. Он словно пытается измерить возможную глубину человеческого падения и героизма перед лицом неумолимой смерти. Он задается вопросом, какая линия поведения верна. Он хочет постигнуть возможную степень распада человеческой личности в фантастических условиях, которые, впрочем, совершенно схожи с реальными Освенцимом или ГУЛАГом.

С помощью этого эксперимента Камю раскрывает свою концепцию личности. Одна из сторон этой концепции заключена в

философии Нада, пьяницы-абсурдиста, ставшего чиновником Чумы: «Живет ничто!» Чума находит великолепную формулу управления — это концентрация и узаконивание бессмысленности. Прямо полемизируя с известным антифашистским принципом, Нада провозглашает девиз существования при новом порядке: «Выбирайте: жизнь на коленях лучше, чем смерть стоя!» Поправление в человеке человека, убийство в нем творца и борца — первая задача нового порядка, вторая задача: убийство и самого человека, вернее того, что остается от человека после решения первой задачи. Хор, олицетворяющий народ, выказывает полную растерянность и страх перед лицом грозного нового порядка.

Один из горожан, гордый Диего узнает тайну Чумы: она властна лишь над теми, кто ее боится, если люди презирают смерть — она беспомощна. Тот, кто бесстрашен и внутренне независим, способен противостоять Чуме: «Высший закон, который я знаю: всегда достаточно, чтобы один человек преодолел свой страх и восстал, чтобы эта машина начала скрежетать. Я не говорю, что она остановится. Но сначала она заскрипит и в конце концов она в самом деле застопорится».

И вот Диего вступает в борьбу. Поначалу народ колеблется, но потом присоединяется к нему. Все дружно начинают строить укрепления, чтобы преградить путь сухим ветрам и дать дорогу морскому ветру.

Чума предпринимает срочные меры: направляет радиацию на первых попавших в поле ее зрения людей — они падают замертво. Все работающие в замешательстве. Но раздается спокойный голос Диего: «Да здравствует смерть, она не вызывает в нас больше страха!» — и люди вновь принимаются за работу.

Когда становится очевидным, что страха больше нет, секретарша Чумы пускается в демагогию: «Считаться революционером — мой девиз! Однако вы хорошо знаете, что здесь не тот случай. А что дальше? Нет больше народа, делающего революцию. Все это вышло из моды. Революция более не нуждается в повстанцах. Полиции теперь достаточно для всего, в том числе для ниспровержения правительства...» Убедившись, что и демагогия не помогает и восставшие полны решимости, она как бы невзначай выпускает из своих рук тетрадь со списком населения. Это самый коварный прием: у людей всегда есть личные счета друг к другу. Бесконтрольная власть одних над жизнью других влечет такой же произвол, как и власть Чумы. И абсолютная власть, и безвластие — это власть произвола.

Чума заводит новую тетрадь и дополняет убийства, творимые людьми с помощью первой тетради, убийствами во имя порядка Чумы.

Образы гестапо, НКВД, маккартизма витают над этими сценами. Камю отвергает тоталитаризм, но отвергает также и насилие, направленное против насилия, ибо, по его мнению, при любом насилии возможны злоупотребления. Камю последовательно ведет читателя к идее одиночества в жизни, в борьбе, в смерти.

Диего, возглавивший восстание, находит выход: «Ни страха, ни ненависти — в этом наша победа!» Отсутствие страха должно спасти людей от смерти, посылаемой на них Чумой, отсутствие ненависти должно спасти их от взаимных убийств.

Когда победа уже близка, Чума наносит Диего последний удар: Диего, вместе со своей возлюбленной Викторией, должен покинуть город, навсегда оставив его во власти Чумы, иначе Чума убьет Викторию или самого Диего. Таким образом моделируется один из постулатов экзистенциалистского мирозерцания: свободный выбор — это единственная форма самоосуществления личности в абсурдном мире. А предлагая герою такой сомнительный выбор, Камю как бы говорит, что история предлагает человеку выбор между плохим и худшим.

Диего выбирает смерть, выкупая своей жизнью жизнь Виктории и свободу города.

Чума уходит из осажденного мира, проклиная всякую попытку человечества найти выход из абсурдной жизни и пророчествуя тщету революционных усилий. И Камю, ненавидящий Чуму, не находит аргументов, чтобы ей возразить, не потому, что он согласен с ней, а потому, что он не знает, что на самом деле должно делать человечество. У него много ответов на вопросы, поставленные в пьесе, но нет одного, главного и высшего ответа на центральный вопрос: «В чем же выход?» — поскольку для Камю выхода нет. И он лишь призывает человечество к мужеству, чтобы снести безысходность мира.

Отдавая себя другим, Диего не обретает ничего, кроме «ничто», и теряет самого себя. А люди, избавившись от Чумы, обретают старый, далеко не идеальный порядок вещей, и жизнь их совсем не становится счастливой, просто на смену организованной смерти опять приходит случайная. Все вернулось на круги своя. Борьба была бессмысленна. Новые правители «вместо того, чтобы закрывать рот тем, кто кричит о несчастье (как это делала Чума и всякая диктатура. — Ю.Б.), закрывают свои уши (очень похоже на перестроечников и постперестроечников — Ю.Б.)».

Не принеся счастья народу, Диего украл счастье у себя самого и у Виктории, и она упрекает умирающего Диего за то, что холод мертвой идеи всеобщей справедливости он предпочел живому теплу счастья с любимой: «Надо было выбрать меня вопреки самому небу.

Надо было предпочесть меня всей земле»; «Десять тысяч лет жизни этого города не стоили десяти лет нашей любви». Диего и сам знает, что его выбор плох, но лучшего нет.

Так замыкается трагическая ситуация вокруг Диего. Оба полюса дилеммы (гибель во имя народа и отказ от счастья с любимой/счастье с любимой, покупаемое ценой предательства) одинаково безысходны. Реальное счастье, по мнению Камю, недостижимо. Любой из возможных путей безнадежен, ибо он не ведет к счастью. Жизнь абсурдна, какой бы путь человек ни избрал в ней. Истинный философ эпохи Чумы — Нада — развивает свою концепцию оптимистического отчаяния: «Невозможно хорошо жить, зная, что человек есть ничто и что лик бога ужасен». Человек народа — рыбаки заключает пьесу словами отчаяния.

**Исторический пессимизм** Исторический пессимизм Камю сказывается в том, что в его художественном мире, в мире на осадном положении даже снятие осады не поднимает историю на новый уровень. Никакой спирали, никакого восхождения — лишь замкнутый круг безысходности: любовью можно выкупить жизнь, жизнью — свободу, свободой — однообразное существование. И никакого просвета, никакой перспективы. И страшнее всего, что Камю уже внутренне смирился. Он видит тщету усилий восставшего человека. Он отрицает и тоталитаризм, и его оборотную сторону — демократию. У него нет позитивной программы.

В своей художественной концепции экзистенциализм утверждает, что сами основы человеческого бытия абсурдны хотя бы потому, что человек смертен; история движется от плохого к худшему и вновь возвращается к плохому.

Восходящего движения нет, есть лишь беличье колесо истории, в котором бессмысленно вращается жизнь человечества.

Принципиальное одиночество, утверждаемое экзистенциалистской художественной концепцией, имеет обратное логическое следствие: жизнь не абсурдна там, где человек продолжает себя в человечестве. Но если человек — одиночка, если он единственная ценность в мире, то он общественно обесценен, он не имеет будущего, и тогда смерть абсолютна. Она перечеркивает человека, и жизнь становится бессмысленной.

Чума в одноименном романе Камю — емкий и многосторонний образ-символ. Это не только болезнь, но и особый жестокий порядок жизни людей. Вместе с тем, чума — это смерть, дремлющая до поры до времени в сердцевине жизни. Однажды она неожиданно может проснуться и выслать полчища своих слуг — дохнувших крыс — на улицы залитого солнцем города. Неведомое страшно и неотвратимо.

тимо, оно всегда рядом. Человека повсюду сопровождает дыхание смерти. Экзистенциализм уверен, что человек не может изменить мир, однако необходимо действовать, чтобы реализовать свободу воли и не чувствовать себя рабом обыденности.

**Поэтика экзистенциализма** Особенности поэтики экзистенциализма — это интеллектуализм, художественное моделирование ситуаций, выявляющих концепцию автора, высокая степень условности, разрыв этического с эстетическим (например, Сартр исключает из духовного мира своих героев категорию совести).

Стилистикой экзистенциалистского искусства становится анализ мира, затуманиваемый наплывами иррационального.

**Абсурдистский театр** В театре абсурда (С. Беккет «В ожидании Годо»), продолжающем традиции экзистенциализма, абсурд становится не только содержанием, но и художественной формой спектакля: персонажи говорят мимо друг друга, и их некоммуникабельность превращается в разрыв художественных связей внутри драматургического текста.

## Японское искусство периода неомодернизма

**Взаимодействие социалистических идей с реализмом и неомодернизмом** В 1920—30 годах, когда в Европе развивалось движение неомодернизма, все большее влияние на изобразительное искусство Японии оказывали кубизм, сюрреализм и другие модернистские и неомодернистские направления.

Октябрьская революция повлияла на японское искусство, способствовав появлению нового социально заостренного по своей тематике и проблематике искусства. В 1925 г. образовалась Лига деятелей пролетарского искусства и литературы, а в 1929 г. — Японский союз пролетарских художников. В творчестве живописцев Томоэ, Ябэ, Гэндзи, Оцуки, Токи Окамото и графиков Масаму Янасэ, Кэндзи Судзуки проявилось взаимодействие социалистических идей, реалистических и неомодернистских традиций. Героями произведений этих художников часто были рабочие.

**Неомодернизм и средневековые традиции** В 1930-х годах все художественные организации, так или иначе близкие социалистическим идеям, были запрещены. В японском традиционном и неомодернистском искусстве начинают господствовать милитаризм, национализм, дух самураев, древние средневековые традиции.

## Постмодернизм

*Человек не выдерживает давления мира  
и становится постчеловеком*

**Что такое постмодернизм** Новый период авангардизма — постмодернизм. Постмодернизм (postmodernism — после модернизма, термин, возникший в конце 1970-х годов) — группа художественных направлений, возникших после двух мировых войн в разгар «холодной войны» и отражающих общее неблагополучие мира. Искусство наиболее сейсмочувствительно по отношению к социальной стабильности общества и в 1970-х — начале 1980-х, когда всем казалось, что окружающий мир незыблем, в искусстве начал складываться новый период авангардизма — постмодернизм. И оказалось, что действительно мир стал меняться — вскоре рухнет Берлинская стена, разрушится СССР, пройдут малые и большие войны (в Афганистане, Карабахе, Молдавии—Приднестровье, Чечне, Югославии, Кашмире, Ираке), НАТО начнет вытеснять с политической арены ООН, по миру прокатится бесконечная серия жестоких терактов.

Постмодернизм — художественный период, объединяющей ряд нереалистических художественных направлений конца XX столетия. Постмодернизм — результат отрицания отрицания: модернизм отрицал академическое и классическое традиционное искусство; однако к концу века сам модернизм стал традиционен. Отрицание традиций модернизма обрело риторически-художественное значение, что и привело к возникновению нового периода художественного развития — постмодернизма.

**Возникновение** Постмодернизм зарождался в обстановке послевоенных разрушений, восстановления городов, разрушенных войной, в психологической ситуации стремления к материальному благополучию людей, натерпевшихся бедствий и исстрадавшихся от лишений военного времени. В европейском искусстве 60-х реальности материальной конкретно-чувственной образности сочетались с утверждением искусства как идеи. Американцы считали европейское искусство «континентальным поп-артом». Постмодернизм прошел долгий путь становления и его основные общие черты и особенности внятно сформировались лишь к середине 1970-х, хотя отдельные постмодернистские направления сформировались раньше.

**Художественная концепция** Как художественная эпоха постмодернизм несет художественную парадигму, утверждающую, что человек не выдерживает давления мира и становится постчеловеком. Все направления этого периода пронизаны этой парадигмой, проявляя и преломляя ее через свои инвариантные концепции мира и личности: *поп-арт* — демократ-приобретатель в обществе «массового потребления»; *сонористика* — игра тембров, выражающая «Я» автора; *алеаторика*: человек — игрок в мире случайных ситуаций; *музыкальный пуантилизм* — «мне дождь весенний говорит: мир из сколков состоит»; *гиперреализм* — обезличенная живая система в жестоким и грубом мире; *хеппининг* — своевольная, анархически «свободная», манипулируемая личность в хаотичном мире случайных событий; *саморазрушающееся искусство* — безлика личность в мире «ничто»; *соц-арт* — социальная проблематика в свете переориентации на посткоммунистические ценности; *концептуализм* — человек, отрешенный от смысла культуры, среди эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности.

**Философско-эстетические основания** Первым краеугольным камнем в философско-эстетическом фундаменте постмодернизма стало представление о неспособности означающего прямо, непосредственно репрезентовать означаемое — разрушение традиционной структуры знака. В 50-е годы французский психоаналитик *Жак Лакан* (1901—1981) выступил против идей основоположника структурной лингвистики *Ф. де Соссюра* и связал структуру языка с бессознательным. Он резко отделил означающее от означаемого и ввел понятие «скользящее означающее».

Французский философ *Мишель Фуко* (1926—1984) ввел понятие «историческое бессознательное», выделив для каждой эпохи проблемное поле, определяемое достигнутым к данному моменту уровнем культурного знания. Это поле образуется из дискурсов различных научных дисциплин и определяет бессознательное языковое поведение. Фуко провозгласил «смерть субъекта», через которого «говорит язык», а *Ролан Барт* — «смерть автора» с его «текстом-сознанием», растворенным во всеобщем интертексте культурой традиции.

Критика принципа структурности и «текстового анализа» *Р. Барта* привела к постструктуралистским идеям деконструкции *Ж. Дерриды*. Он выдвинул положение: «ничего не существует вне текста», ставшее в один ряд постструктуралистской эстетики с положением *Ю. Кристевой* о «текстуальной продуктивности» и с не-



традиционными, а порою «безумными» идеями Жюль Делёза о «шизофреническом дискурсе» и «ризоме».

Эти положения постструктуралистской и постмодернистской эстетики предопределили развитие постструктуралистских художественных направлений.

**Взаимоотношение с предшественниками** Некоторые современные художники стали возвращаться к предмодернистским произведениям и по-новому преобразовывать их (характерны новые аранжировки классических музыкальных произведений). Другие постмодернисты, создавая произведения, сознательно использовали методы и технику классиков. И все же у постмодернизма чаще всего было нигилистическое отношение к предшественникам и их художественному наследию. Если ранние формы авангардизма (предмодернизм, модернизм и неомодернизм) часто отрицали классические традиции, то постмодернизм, как правило, отрицает не только классику, но и традиции своих непосредственных предшественников — модернизма и неомодернизма. Постмодернизм — это «перманентная революция», и каждое новое художественное направление, каждая новая эстетическая концепция, часто будучи реакцией на предыдущую, обычно самоутверждалась путем отрицания своих художественных и эстетических предшественников.

**Особенности** Итальянский писатель-философ *Умберто Эко* (р. 1932) в «Заметках на полях» романа «Имя розы» (1981) отмечает ряд основных примет постмодернистского исторического романа:

- интертекстуальность;
- каждая новая книга «переписывает» предшественников в созданной человечеством гигантской библиотеке;
- автор ведет детективную игру, занимающую читателя;
- соединение элитарной литературы с массовой;
- выдуманные персонажи действуют и говорят в соответствии со своей эпохой.

К этим характеристикам следует добавить еще ряд общих черт, свойственных постмодернизму:

- отрицание принципа иерархичности и отбора;
- «взгляд на мир как на продукт долгого процесса секуляризации и дегуманизации» (Д.В. Фоккема);
- наиболее заметные лексемы постмодернизма: зеркало, лабиринт, карта, беспельные путешествия, энциклопедия, реклама, телевидение, фото, газета (Дж. Лайонз);
- центр повествования — «маска автора» — «камертон, организующий реакцию имплицитного читателя, а заодно и ре-

ального» «в условиях постоянной угрозы коммуникативного провала, вызванного фрагментарностью дискурса и нарочитой хаотичностью композиции постмодернистского романа...» (И. Ильин);

- отрицание значения для искусства метафизических проблем (проблем причинности, личности, субъекта и истины), теории знака (И. Ильин);
- отрицание психоаналитических способов мышления (И. Ильин);
- перенос акцента со смысла на игровое действие или с обозначаемого на обозначающее;
- отказ от причинно-следственных связей, от попыток сконструировать модель мира, от однозначной интерпретации и единственно возможного прочтения текста;

В период постмодернизма деструкция охватывает все аспекты культуры.

## Поп-арт

*Зомбированные масс-культурой  
покупатель и приобретатель  
общества массового потребления*

Что такое поп-арт Термин «поп-арт» (сокр. от англ. popular art — популярное, общедоступное искусство; были попытки назвать поп-арт «новым реализмом», но это название не прижилось) в 1965 г. ввел в искусствоведческий обиход английский критик Лоуренс Эллоуэй, хранитель нью-йоркского музея современного искусства Гуггенхайма. Первотолчком возникновения термина послужило то, что один английский художник вывел на своем полотне слово «рор». В обыденной речи «рор» — массовая дешевая и вульгарная продукция.

Поп-арт называли искусством факта (фактуализмом), искусством улицы, искусством простого человека, искусством жизни.

Поп-арт — это неоавангардистское, постмодернистское художественное направление в американском и западно-европейском искусстве 60-х годов. Поп-арт возник как реакция на засилье абстракционизма с его отрывом от действительности.

Как художественное направление поп-арт закрепляет давно наметившиеся в искусстве оппозиции массовое/народное, массовое/элитарное.

**Художественная концепция** Поп-арт выдвинул концепцию личности потребителя общества «массового потребления». Идеальная личность поп-арта — человек-потребитель, которому эстетизированные натюрморты товарных композиций заменяют духовную культуру. Для поп-арта характерны слова, подмененные товарами; литература, вытесненная вещами; красота, замененная полезностью; жадность материального, товарного потребления, заменяющая духовные потребности. Это направление принципиально ориентировано на массовую нетворческую личность, лишенную самостоятельности мышления и заимствующую «свои» мысли из рекламы и средств массовой коммуникации, личность, манипулируемую телевидением и другими СМИ. Эта личность программируется поп-артом на исполнение заданных ролей приобретателя и потребителя, покорно сносящих отчуждающее воздействие современной цивилизации. Личность поп-арта — зомби масс-культуры.

*Концепция мира и личности в поп-арте: зомбированная личность демократа-приобретателя общества массового потребления.*

**Опора на традиции** В философско-эстетическом плане поп-арт опирается на традиции прагматизма. Прагматическая эстетика — теоретический фундамент поп-арта.

В новых условиях постиндустриального общества поп-арт продолжил традицию опытов дадаизма и сюрреализма 1920-х годов. В 1951 г. в США была издана антология дадаизма. Эта книга приковала к себе внимание многих американских художников и послужила одним из стимулов возникновения поп-арта. Поп-арт называли неодадаизмом.

**Поп-арт и абстракционизм** Поп-арт — художественное удовлетворение «тоски по предметности», порожденной долгим господством в западном искусстве абстракционизма и неоабстракционизма. Некоторые исследователи даже рассматривают поп-арт как реакцию на беспредметное искусство. «Абстрактное искусство исчерпало свои возможности открывать новые горизонты для художника и для зрителя, и в следующем десятилетии эту присущую самой природе искусства функцию перенял поп-арт» (Lippard. 1966. Р. 9).

Поп-арт — новое фигуративное искусство. Абстракционистскому отказу от реальности поп-арт противопоставил грубый мир материальных вещей, которому приписывается художественно-эстетический статус. Поп-арт боролся с абстракционизмом вульгарными образами масскультулы.

Прагматизм — философская основа поп-арта Эстетика прагматизма теоретически обосновывает деинтеллектуализацию художественного творчества. Интеллектуальная деятельность, по мнению прагматистов, — это сфера ученого. Деятельность художника протекает в сфере подсознательного. Особо наглядно интуитивный характер творчества проявляется, по мнению прагматиков, в музыке. Прагматики полагают возможным плюрализм в интерпретации художественного произведения.

Согласно прагматической эстетике, основная польза искусства — удовольствие. Удовольствие — это универсальный критерий оценки художественного произведения. В искусстве важен не результат художественной деятельности, а сам процесс деятельности, ибо он доставляет наслаждение художнику.

Художественные произведения прошлого способны доставлять наслаждение людям новой эпохи, только становясь частью их повседневного опыта (лишь поскольку произведение включено в современный опыт человека, оно является искусством). Находящиеся в музеях картины и скульптуры, созданные в далеком прошлом, — музейные ценности, а не произведения искусства, так как они оторваны от жизни, не включены в повседневный опыт.

Прагматическая эстетика — эстетический фундамент поп-арта Основополагающий принцип прагматизма, сосредоточивающего внимание на проблемах человеческой деятельности, был выдвинут американским философом *Чарльзом Пирсом* (1839—1914). Философ утверждал, что содержание понятий о вещах исчерпывается представлением об их возможных практических последствиях. Пирс считал, что вера есть готовность действовать. Правомерно действие, основанное не на знании, а на кантовской «прагматической вере». *Уильям Джеймс* (1842—1910) распространил «принцип Пирса» на сферу гносеологии, на решение проблемы истины. Любая «работающая» и ведущая к успеху идея, согласно Джеймсу, полезна по своим практическим результатам и потому истинна (практическая выгода и польза — критерий истины).

*Джон Дьюи* (1859—1952), учение которого называют «наиболее глубоким и совершенным выражением американского гения», завершил построение прагматической системы и придал ей операционно-методологическое значение. Оно выразилось в образовании псевдонима прагматизма, которым Дьюи стал называть свою «первую и единственную истинно американскую систему философии» — *инструментализм*. Научные понятия, моральные принципы, согласно концепции Дьюи, — лишь инструменты для решения конкретных

жизненных задач. В конце концов принцип «цель оправдывает средства» может также стать рабочим инструментом прагматизма.

Прагматизм вводит в теорию познания вместо гносеологического субъекта *заинтересованного*.

Центральное понятие концепции Дьюи — «*опыт*» как единство субъективно-духовного и объективно-реального. Прагматизм полагает, что предмет эстетики — эстетический опыт, под которым понимается свойство живой и неживой материи осуществлять свои внутренние потребности. Так, например, скатываясь с горы, камень, согласно Дьюи, осуществляет свою потребность и обретает свой опыт.

В прагматической гносеологии ключевыми становятся теория сомнения и веры, учение У. Джеймса о воле и вере и концепция Дьюи о проблематической ситуации.

Джеймс так определяет одну из ведущих категорий гносеологии:

Истина в значительной своей части покоится на кредитной системе. Наши мысли и убеждения «имеют силу», пока никто не противоречит им, подобно тому, как имеют силу (курс) банковые билеты. Мы торгуем друг с другом своими истинами.

Процесс познания для Дьюи — это конструирование понятийных цепей, позволяющее рационально организовать поведение. Искусство к познанию имеет лишь опосредованное отношение.

Дьюи сформулировал закон непрерывности, согласно которому между субъектом и объектом простирается бесконечное число звеньев, снимающих различия между крайними полюсами. Этот закон снимает различия между эстетическим и обычным опытом. Для Дьюи граница между эстетическим и внеэстетическим, художественным и нехудожественным творчеством легко переходима. Именно эти постулаты прагматизма формируют поп-артистское художественное мышление. Прагматистская эстетика относит к художественным ценностям всякую деятельность и ее продукты, способствующие установлению гармонии между субъектом и средой и сопровождающиеся наслаждением, когда эта гармония достигается. Гармония человека и мира рождает эстетическое начало. Эстетическая ценность — *гармоническая организация опыта*.

Прагматисты трактуют искусство как инструмент общения, как язык, полезный для установления межличностных коммуникаций. Способность искусства быть средством общения абсолютизируется.

Для Дьюи художественное произведение — акт организации энергии, особая сфера «эстетического опыта», вершина горы, которая опирается на свое основание и составляет с ним единое целое.

Поэтому произведение искусства качественно неотлично от других предметов.

Дьюи пишет по поводу античных произведений, что храмы, полотна, статуи, поэмы не являются истинными произведениями искусства. Художественное творение заново творится всякий раз в процессе его эстетического переживания. Парфенон и подобные ему творения универсальны, ибо постоянно порождают новые личные проявления в опыте.

Дьюи отрицает познавательную роль искусства, полагая, что за пределами эстетического опыта не находится ничего принципиально отличного от него. Проблема познания в искусстве подменяется проблемой такого практического приспособления субъекта к «среде», при котором между ними устанавливается равновесие.

Художественное направление в искусстве трактуется прагматиками как особый, специфический тип языка, произвольно создаваемый группой художников для связи людей. При этом язык, обеспечивающий эту связь, по мнению Дьюи, различен в реализме, импрессионизме, кубизме и других направлениях искусства. Художники в процессе своего приспособления к жизни создают систему знаков и грамматику, обеспечивающие общение, что и составляет суть художественного направления.

Инстинктивные импульсы первобытного человека, по мнению Дьюи, результативнее художественно-сознательных побуждений современных людей. Поэтому искусство палеолита, тесно связанное с религией и магическими ритуалами, является наиболее ценным и высоким.

Искусство, по Дьюи, есть организация энергии для достижения желаемых результатов. Развитие искусства обратно пропорционально степени приспособленности человека к среде — чем меньше противоречий между человеком и средой, тем меньше стимулов для художественного развития. Прагматисты полагают, что в эпоху дикиости эстетический опыт был значительнее, чем в период цивилизации.

Представитель прагматической эстетики Готшалк полагает, что искусство никак не корреспондирует с реальностью и его задача — создание чистых форм, побуждающих к их восприятию. Форма художественного произведения — плод произвольных построений художника. Это конструкция (схема), прикладываемая к любому объекту. Готшалк полагает, что художнику подобные конструкции столь же полезны, сколь полезны привычки в обыденной жизни. Например, привычка спешить облегчает повседневные ответы на получаемые нами стимулы. Точно так же наличие у художника индиви-

дуальной схемы, хотя бы в виде технической «манеры» или приемов, может облегчить художественный ответ на стимулы. Эта схема приводит в готовность механизмы действия, отвечающие на творческие импульсы. Она, по мнению Готшалка, позволяет художнику проникнуться вдохновением и снабжает его как бы адекватными его индивидуальности клише, которые автоматически оформляют творческую энергию, воплощаемую в произведении.

Прагматик Г. Каллен в работе «Искусство и свобода» пишет, что красоты ни в природе, ни в обществе не существует. Ее творит человек. Вкус, по Каллену, не только индивидуален, но и субъективен и плюралистичен.

Главный постулат прагматической аксиологии У. Джеймса: «ось реальности проходит исключительно через эгоистические центры, которые нанизаны на ней, как четки» (Джеймс У. Зависимость веры от воли. СПб., 1904. С. 12). Личность и ее произвольно капризное видение мира составляют основу оценок предметов, которые искусство осваивает не разумом, а интуицией. Джеймс пишет:

Индивидуальность покоится на чувстве тайны; теплые, слепые складки характера представляют единственные в мире токи, где мы касаемся живой текучей реальности, где непосредственно познаем, что и как происходит. В сравнении с этим миром живых индивидуальных чувств мир обобщенных объектов, созерцаемый нашим разумом, представляется нереальным и безжизненным. Как в стереоскопических или кинематографических снимках, рассматриваемых простым глазом, в этом мире разума нет третьего измерения, нет движения, нет жизни.

Джеймс опровергает концепцию «автоматической красоты», которая пытается обосновать красоту технического устройства, внешне неотличимого от живого человека (например, девушка-автомат, похожая на живую девушку). Джеймс считает, что различие между живой и механической красотой заключено не в разнице их объективных свойств, а в бесполезности идеи автоматической красоты.

Джеймс выдвигает чисто прагматическое «доказательство» бытия Бога и божественного происхождения красоты природы: если бы даже материя была способна творить все то, что способен сотворить Бог, то и тогда идея о ней не могла бы нас удовлетворить, ибо наш современник ищет в Боге понимающее его существо, которое с сочувствием вершит свой суд над ним; поскольку материя не удовлетворяет этим устремлениям нашего «я», Бог в силу прагматических соображений для большинства людей остается более истинной гипотезой.

Эстетические чувства, по мнению Джеймса, «первоначальные элементы сознания», простейший вид «ощущений». Эстетическими



чувствами, согласно прагматической эстетике, обладают как люди, так и животные. Последние отличаются от людей меньшей сложностью эстетических чувств.

Прагматическая эстетика стала теоретическим фундаментом поп-арта.

**Эстетика и теория поп-арта** Поп-артовские произведения создавал французский скульптор *Фернандес Арман*. Он называл их «аккумуляции». Это прозрачные пластиковые пакеты, набитые мусором, которым придавался художественный статус, и они экспонировались на выставке. *Даниель Сперри*, чтобы запечатлеть ощущение реальности, «замораживал» остатки дружеских пирушек и присоединял к ним грязные тарелки и объедки. Теоретики поп-арта утверждают, что в определенном контексте каждый предмет теряет свое первоначальное значение и становится произведением искусства. Поэтому задача художника — не создание художественного предмета, а придание обыденному предмету художественных качеств путем организации определенного контекста его восприятия. *Эстетизация вещного мира становится принципом поп-арта*. Художники стремятся добиться броскости, наглядности, доходчивости своих творений, используя для этого поэтику этикетки и рекламы.

У этих художественных установок есть своя эстетическая логика: предметы, в античную эпоху имевшие чисто утилитарное назначение (сосуды для хранения зерна, амфоры, сохранявшие вино), со временем обретали чисто художественный смысл и ныне стоят на стендах «под стеклом» в лучших музеях мира. Художники и теоретики поп-арта исходят из посылки: вовсе не следует дожидаться того часа, когда утилитарные изделия современной эпохи утратят свое практическое назначение и как античные амфоры обретут несомненную художественную ценность. Можно в этой эстетической сфере «убыстрить движение истории» и современный ботинок водрузить на музейный стенд, придавая этому экспонату художественно-эстетический статус.

Теоретики поп-арта утверждают, что это художественное направление своей деятельностью восстанавливает утерянный абстракционистами контакт со зрителями.

Эстетизация всего вещного мира становится принципом поп-арта: «Художественную ценность можно отыскать в любом предмете, даже в уличных отбросах»<sup>1</sup>. Поп-арт стремится открыть выразительность и красоту случайных предметов.

*Энди Уорхол* превратил в эстетический принцип своего творчества такие специфические особенности рекламы, как выразитель-

---

<sup>1</sup> XXXII Espasizione Biennale Internationale d'Art. Venezia, 1964. P. 9.

ность, нарочитую крикливость, банальность, примитивизм, ориентацию на среднестатистическую личность. Он писал, что хочет быть антигуманной машиной, отделенной от творимого ею искусства.

Поп-арт ориентирован на интуитивистские и иррационалистические принципы творчества и подходы к реальности. Об этом пишет западная критика:

Все лучшее, что есть в поп-арте, действует косвенно... Принцип, лежащий в основе этого искусства, состоит в том, чтобы найти средство коммуникации, подрезающее под корень всякое ясное формулирование мысли («Rinascita», 11. IX. 1965).

Один из зачинателей поп-арта *Рой Лихтенштейн* писал:

Почему вы думаете, что холм или дерево красивее, чем газовый насос? Только потому, что для вас это привычная условность. Я привлекаю внимание к абстрактным свойствам банальных вещей.

Художники поп-арта работали в постмодернистском ключе, для которого характерно сведение произведения к комбинации готовых элементов, отсутствие личностного начала в творчестве. Они полагали, что их творчество происходит «в прорыве между жизнью и искусством».

*Поп-искусство часто балансирует на грани абсурда и иронии.*

Искусствовед М. Кузьмина отмечает, что поп-арт стремится возвратиться к реальности, раскрыть ценность образцов массовой продукции. Поп-арт буквально воспроизводит типичные предметы современного урбанизированного быта (вещи домашнего обихода, упаковки товаров, детали машин), широко пользуется привычным языком средств информации (реклама, пресса, телевидение, кино). Однако, несмотря на многообразие образных ассоциаций, вызываемых у зрителя, их кажущуюся злободневность, произведения поп-арт отчуждены от подлинной реальности. Яркие зрительные эффекты (достигаемые с помощью новейших искусственных материалов и сложных технических приемов) заглушают сквозящие в них ноты иронии, неприятия господствующего в буржуазном обществе «потребления ради потребления» (См.: Кузьмина. 1980).

Главной категорией эстетики поп-арта становится *новизна*, которая утверждается как высшая ценность. Новизна — столкновение нового со стандартом быта, нового вкуса, новой продукции с устаревшими — призвана стимулировать потребление, приобретение новых вещей, даже если в принципе они не лучше старых. Это роднит поп-арт с рекламой.

**Возникновение** Возникновение поп-арта в определенном отношении парадоксально. Это художественное направление имеет два эпицен-

тра своего рождения — и в Англии, и в США. Вернее сказать поп-арт зародился в Лондоне (1950-е годы). Ряд архитекторов, художников и критиков (Эдуардо Паолоцци, Уильям Тернбалл, Ричард Гамильтон, Лоуренс Эллоуэй, Сэнди Уилсон) объединились в лондонскую «Независимую группу» для совместного рассмотрения вопросов современной художественной культуры и философии. Они сосредоточивались на проблемах массовой культуры (мода, научная фантастика, иллюстрированные журналы).

Художественный критик *Л. Эллоуэй*, предложивший термин «поп», использовал его некоторое время (в 1950-х годах) применительно к явлениям английского художественного процесса, и особенно к «Независимой группе», которая проповедовала антиинтеллектуализм и ориентировалась на богатые возможности масс-медиа.

Возникла новая художественно-эстетическая идеология. Картина-коллаж *Ричарда Гамильтона* «Так что же делает современные дома столь необычными, столь привлекательными?» (1956) — монтаж цветных вырезок из журналов — стала программным произведением поп-арта. Коллаж передает образ квартиры представителя среднего класса, наполненной рекламируемыми СМИ предметами комфорта и массового потребления: телевизор, магнитофон, газета, комикс. Из окна виден кинотеатр. Коллажность при создании образа, фиксация уже готовых изображений демонстрируют и утверждают неучастие автора в создании произведения (созвучно теоретической идее французского теоретика литературы Ролана Барта, прокламировавшего, что в современном искусстве автор умер).

Несмотря на первые ростки поп-арта в Англии все же местом его рождения можно было бы признать послевоенную Америку. 50-е годы XX в. США были оазисом благополучия на фоне «каменной пустыни» разрушенной войной Европы. В США был экономический бум, и бурно развивался культ потребления, утверждалась утопическая идея равных возможностей для всех. Эта культурно-экономическая ситуация и родила потребности в новом искусстве, которое соответствовало бы реалиям нового времени. И на эти потребности и ответил поп-арт как истинно американское понятное и массовое, сексуально откровенное, китчево-вульгарное и общедоступное. Обычный американец уже в середине XX в. хорошо зарабатывал и мог купить не только повседневно необходимые товары, но и товары не очень нужные, но знаково демонстрирующие свою принадлежность к среднему классу и к социальному слою потребителей. Все это и вызвало к жизни — творческий плод поколения американских «шестидесятников» — искусство поп-арта.

Р. Гамильтон.  
 Так что же делают  
 современные дома столь  
 необычными,  
 столь привлекательными.  
 1956



Э. Уорхол.  
 200 банок супа «Кембелл».  
 1962

Отцом поп-арта критика США именует американского художника *Энди Уорхола* (1931—1987). Его карьера началась в 1962 г., когда импрессарио Ирвин Блум организовал в Лос-Анджелесе его выставку. Зрители впервые увидели вместо картин многократно увеличенные изображения этикеток от консервных банок и бутылок с томатным соком.

Однако еще до работ Уорхола (начиная со 2-й половины 1950-х) в США выступали и другие основоположники направления — Р. Раушенберг, К. Олденберг, Дж. Розенквист, Дж. Джонс, Р. Лихтенштейн, Дж. Дайн.

В Америке поп-арт возник не в порядке подражания английским антиабстракционистским экспериментам в области фигуративного искусства, а независимо, под воздействием внутренней ситуации в мировом искусстве. В отличие от дадаизма, который возник от социальной безысходности, отчаяния и отрицания всей современной цивилизации, поп-арт родился на послевоенном победном взлете самощущения Америкой своей исключительности и своего превосходства над всеми.

Эпицентр и распространение США больны комплексом культурной неполноценности: они ощущают, что историко-культурный слой невелик (всего двести-триста лет, в Европе же в десять раз больший), к тому же не цивилизация Америки, а культура Парижа диктовала художественные моды миру; как правило, в Европе рождались новые художественные направления. На Венецианской биеннале 1964 г. комиссар американского павильона в предисловии к каталогу написал, что «мировой центр искусства переместился из Парижа в Нью-Йорк». Хотя это вызвало недовольство европейцев, особенно европейских сторонников абстракционизма, все же утвердилось мнение, что именно США создали в 60-е годы новое художественное направление — поп-арт. Однако не без иронии можно задать вопрос: Америка ли создала новое направление, действительно ли мировой центр искусства переместился из Парижа в Нью-Йорк?

Ответ окажется неожиданным. Как известно, «родина слонов» — Россия. Соответственно и родина поп-арта. Задолго до того как американские художники провозгласили создание поп-арта, главная его идея была провозглашена и осуществлена в России. В 1919 г. *Давид Бурлюк* (1882—1967) с группой футуристов колесил по провинциальным городам России, охваченной Гражданской войной. В одном провинциальном городке были объявлены выступления футуристов. Но из-за транспортных и общих неурядиц эпохи картины Бурлюка, сопровождающие выступления, не прибыли вовремя и

выставка срывалась. Тогда по предложению В. Шкловского на выставке были развешаны экспонаты, которые сегодня мы могли бы отнести к искусству поп-арта: главным шедевром этой выставки были носки Шкловского, помещенные под стеклом в рамке. Впрочем, Россия редко умела защитить свой приоритет и почти через сорок лет после открытия Шкловским принципов поп-арта это художественное направление было снова открыто американцами.

Важными шагами становления поп-арта в США были начавшиеся с 1962 г. выставки «Новый реализм» в галерее Сиднея Жениса, в музее современного искусства Гуггенхайма.

Триумфом американского поп-арта стала Венецианская биеннале 1964 г. Шла борьба абстрактного искусства и поп-арта. Абстракционисты боролись за своего претендента — Бисьера, американские сторонники поп-арта — за «основателя поп-арта» Роберта Раушенберга, который выставил на одном холсте размером с высокую стену «предметную компиляцию» — коллаж: обрывок плаката с фотографией убитого президента Кеннеди, яркие цветные открытки, вырезки из иллюстрированных журналов. Большой приз биеннале был присужден Раушенбергу.

Вскоре после возникновения и распространения в США (Р. Раушенберг, К. Олденберг, Дж. Дайн, Э. Уорхол) поп-арт пересек океан и появился в Европе.

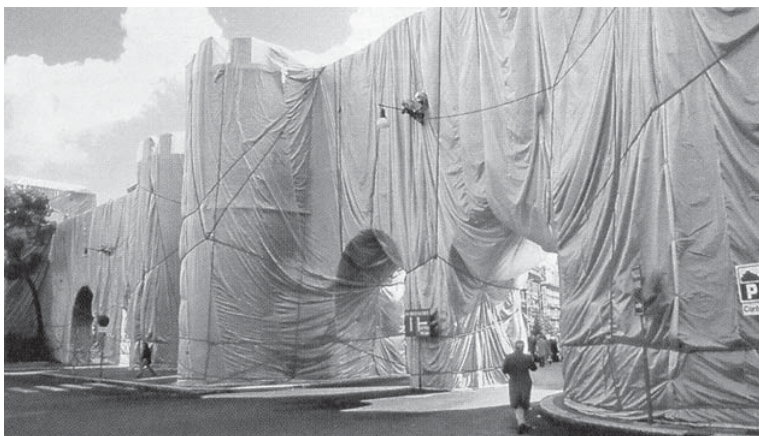
Яркими представителями нового направления в Англии были Эдуард Паолоцци, Питер Блейк, Ричард Смит, Патрик Колфилд, Питер Филипс, Аллен Джонс и Джеральд Лэнг. Для английского поп-арта 1960-х характерны работы члена лондонской «Независимой группы» Ричарда Гамильтона. Он начинал с творчества в шелкографии (печать с литографического камня, перевод фотографии на покрытый эмульсией холст), а затем стал создавать художественные композиции, в которых соединялась рекламная броскость, символика секса и пропаганда идей неумолимого приобретательства. Типичная поделка Гамильтона: гибрид пылесоса с тостером и стоящая рядом с этим монстром бытовой техники женщина с обнаженной грудью.

Ричард Гамильтон с 1964 г. выставлал свои поп-артовские произведения не только в Лондоне, но и в Нью-Йорке, Милане, Касселе, Берлине. Лондонская галерея Тейт (1970) устроила первую ретроспективную выставку его творчества. Экспонировались 170 произведений: от карандашных набросков (иллюстрации к роману Джойса «Улисс») до 12 этюдов, стилизованно изображающих популярных манекенщиц средствами коллажа, эмали и косметики (цикл «Клише мод», 1969). Наиболее известные произведения Гамильтона: «Интерьер II» (1964), «Уитли Бэй» (1965), «Я мечтаю о белом Рождестве» (1967).





Ф. Арман.  
Мелкий городской мусор.  
1959



Христо. Стена Марка Аврелия. 1973



Поп-арт получил распространение и во Франции (Ф. Арман, Н. де Сен-Фаль). *Фернандес Арман* (1928—2005) начал создавать свои «аккумуляции» в конце 50-х. Это масштабные сооружения из всевозможных бытовых предметов. Одно из самых известных его произведений — 20-метровая скульптура из 60 исковерканных машин, залитых бетоном («Долговременная стоянка»). Скульптор Сезар в 1950-е создавал композиции из сварных металлических фигур, позже элементами его композиций стали корпуса автомобилей, найденных на свалке.

В Германии стал развиваться национальный немецкий вид поп-арта — *гештальтформ*, в Италии и Франции — *неофигуративизм*. Их представители включали в свои композиции эротику, а иногда и острые социальные проблемы.

Поп-арт проник в лучшие выставочные залы Италии, Франции, Австрии, Швейцарии и даже в залы Королевской академии в Лондоне.

Болгарский художник *Христо* (р. 1935) разработал концепцию *эмбаллажа* («emballage»), он экспонировал бытовые предметы, завернутые в пластиковую пленку или в холст, которые перетягивались веревкой, а также демонстрировал упакованные здания (берлинский Рейхстаг, 1995 г.).

**Жанры и многообразие форм** Поп-арт — это композиция бытовых предметов, иногда в сочетании с муляжом или скульптурой.

Смятые автомобили, выцветшие фотографии, обрывки газет и афиш, наклеенные на ящики, чучело курицы под стеклянным колпаком, выкрашенный белой масляной краской рваный ботинок, электромоторы, старые шины или газовые плиты — таковы художественные экспонаты поп-арта.

На выставках поп-арта экспонировались абсурдное и антихудожественное — старые кастрюли, гигантские бутерброды, обрывки рекламных афиш. Экспонирование в музеях придавало всем этим материальным предметам статус искусства.

У разных художников поп-арта есть «жанровая» специализация. Так, Д. Чемберлен питает пристрастие к смятым автомобилям. Любимый жанр К. Ольденбурга — коллаж, Дж. Дайна — бытовые интерьеры. Р. Раушенберг получил подготовку театрального художника, и проблема предметной организации пространства осталась ведущей в его новой деятельности. Он компоует вещи по принципу «художественного беспорядка». Кроме того, Раушенберг создал «комбинированную живопись», которую озвучивал аппаратурой. Одним из его приемов стал и фотомонтаж в сочетании с обрывками газет, картин и старыми вещами.

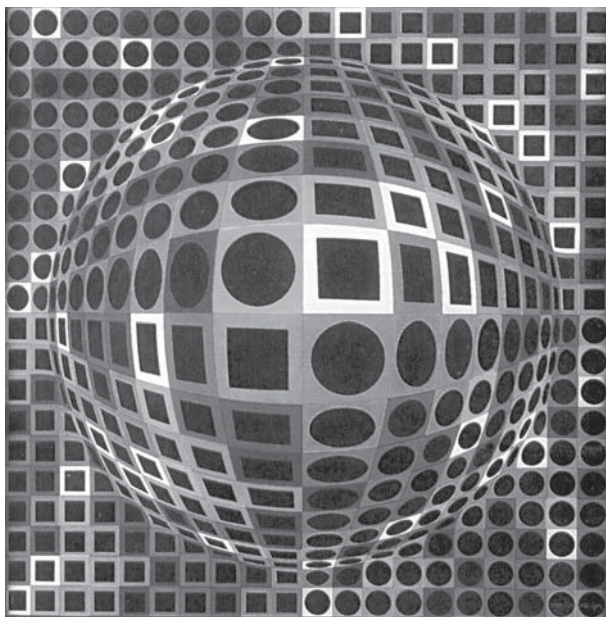
**Течения поп-арта** Как художественное направление поп-арт имеет ряд разновидностей (течений): *арт-брю* (грубое искусство, стремящееся передать ощущение грубости жизни и соответствовать этому ее состоянию), *оп-арт* (художественно организованные оптические эффекты, геометризованные комбинации линий и пятен), *окр-арт* (композиции, художественная организация окружающей зрителя среды), *эл-арт* (движущиеся с помощью электромоторов предметы и конструкции; это течение поп-арта выделилось в самостоятельное художественное направление — *кинетизм*).

Европейские художники *Жан Дюбофф* и *Фрэнсис Бэкон* разработали концепцию *Art brut (арт-брю)* — грубого искусства, в котором отражались жестокость и противочеловечность цивилизации, приведшей к двум мировым войнам. Дюбофф и Бэкон изображали бедствия, принесенные людям войной. Средствами передачи этих бедствий стало не прямое изображение боев или последствий бомбардировок, а сочетание грубых поверхностей и примитивистских рисунков. Ужас и жестокость войны передавались без изображения самой войны. Арт-брю поддерживало упаднические настроения в Европе и в европейском искусстве 1960-х.

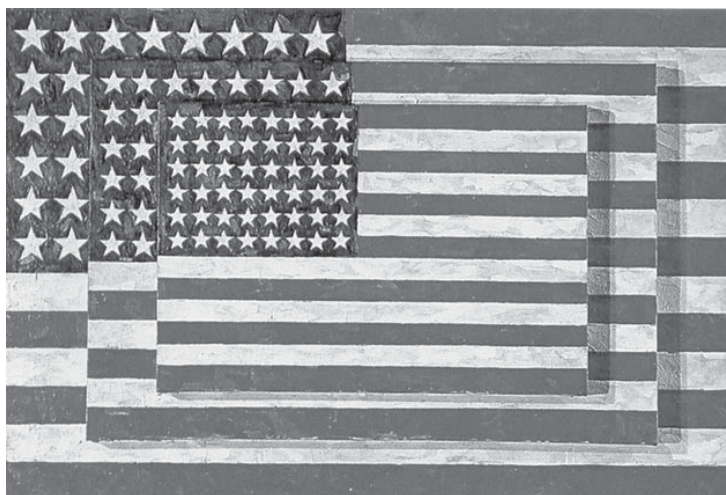
Основоположником *оп-арта* стал *Виктор Вазарели* (1908—1997). В оп-арте упор с мира вещей перенесен на цветоцветовую среду и световую атмосферу вокруг человека. Особая эстетическая среда создается с помощью цветонасыщенных оптических эффектов благодаря применению линз, зеркал, вращающихся устройств, дрожащих металлических пластинок и проволок. При этом художник достигает высокой степени абстрагирования от конкретности. Оп-арт роднил поп-арт с традициями геометрического абстракционизма. В «Национальном музее» в Вашингтоне в 1963 г. можно было видеть огромную композицию из блестящей медной проволоки. Это произведение оп-арта изображало солнце, являвшееся фокусом медной паутины («неба»). Композиция от малейшего движения воздуха тихо колыбалась и переливалась тысячами тончайших медных нитей.

Декоративные возможности оп-арта оказались востребованными в промышленной графике, оформительском искусстве, плакате.

В 1964 г. в Амстердаме в Государственном музее рядом с залами, где висят картины Рембрандта, открылась выставка поп-арта. Вот одна из представленных там образчиков *окр-арта* композиция: у стены стоит трельяж, на его подзеркальнике аксессуары дамского туалета — флакон, пудра, пуховка, маникюрный набор, все предметы совершенно реальны. Перед подзеркальником пуфик, на который водружена белая, из нетонированного гипса, фигура женщины. Гипсовая женщина в руках держит реальную расческу, которой причесывает свои гипсовые волосы. Для этой композиции характерен эпатарующий контраст реальных предметов с гипсовой фигурой.



В. В а з а р е л и. Вега-Дьондь2. 1971



Дж. Д ж о н с. Три флага. 1958

Другой экспонат той же выставки в Амстердаме дает представление об *эл-арте*. На постаменте посередине зала стоял многосложный механизм, напоминающий увеличенное внутреннее устройство ходиков. В отличие от часового механизма это сооружение из колесиков, шестеренок, винтиков и шкивов лишено строгой логической простоты и практической целесообразности. Где-то внутри этой конструкции находился электромотор. Зритель должен был подойти к произведению и нажать на бросающуюся в глаза красную кнопку, тем самым как бы вступив в сотворчество с автором. Сооружение пробуждалось к жизни: колесики и шестеренки начинали вращаться, движение постепенно передавалось снизу вверх другим шестеренкам и металлическому пруту-песту, возвышавшемуся над сооружением. Пестик начинал медленно вращаться над головой зрителей, надтреснуто звеня прикрепленным к концу пестика бубенчиком. Прodelав несколько кругов, пестик замирал, механизм останавливался и пребывал в неподвижности до тех пор, пока следующий зритель вновь не приводил его нажатием кнопки в движение.

По мнению западной критики, поп-арт демократичен, потому что зритель может стать героем произведения, входя внутрь него, или смотря на свое отражение в зеркале.

Швейцарский художник *Жан Тингли* из найденных на свалке металлических деталей конструировал «*метаматиков*» (так художник называл действующие механизмы). Его «метаматики» ходили, шумели, рисовали, а в финале своего представления впадали в безумие и гонялись за зрителями. Для создания поп-артовских *кинетических* конструкций использовались новейшие высшие достижения науки и техники.

*Боди-арт* — создание картин, цветовых композиций на теле человека. Человеческое тело становится «холстом» — поверхностью, на которую наносятся те или иные краски. В начале 50-х художник-самоучка *Ив Кляйн* (1928—1962) сделал вывод, что только господство одного цвета идеально для восприятия картины психикой и органами чувств. Он изобрел и запатентовал новый синий цвет — смесь кобальта с ультрамарином. Тела натурщиц Кляйн покрывал «международной краской Кляйна» — синим цветом. Это рождало произведение боди-арта.

Главные художники поп-арта *Джэспер Джонс* (род. 1930) — представитель нью-йоркской школы, один из основоположников поп-арта в США. Он точно воспроизводит флаги, мишени, карты. На его картине «Три флага» зритель видит звезды и полосы, однако флаги выглядят неестественно — они не развиваются на ветру и

расположены один под другим. С помощью энкастики Джонс делает изображение неотличимым от изображаемого объекта. Таковы его бронзовые имитации пивных банок и электроламп.

Довольно невнятно теоретизируя о природе изображения в поп-арте, Джонс утверждает, что равенство не изменится оттого, приравняем ли мы объект к изображению или изображение к объекту:

Я думаю, что объект как таковой — сомнительное понятие...

Холст-объект, краска-объект и объект есть объект. Если холст может быть наделен каким-то пространственным значением, то и объект можно наделить таким значением в пределах холста.

Художник, дизайнер, режиссер, продюсер, писатель, издатель, коллекционер *Энди Уорхол* был одним из ведущих художников поп-арта. Суть его эстетической позиции передает его высказывание: «Если хочешь добиться успеха, то рисуй действительно интересующее тебя. Тогда это деньги». Сказано откровенно, искренне — это хорошо, но сказано нестерпимо пошло и противоречит высоким идеалам мирового искусства! Однако в соответствии со своей эстетической позицией художник с упоением рисовал доллары.

Уорхол выбирает для своих произведений общезначимые темы и сюжеты — расовые волнения и электрический стул, жестяные бутылки кока-колы, портреты Элвиса Пресли, Мэрилин Монро и другие подобные образы, господствующие в массовом сознании, и тем самым, по мнению Урхола, являющиеся символами демократии, сексуальности и красоты. Художник считал, что он демистифицирует такие глобальные проблемы, как слава и смерть. Многократное повторение изображения в произведении придавало ему характер изделия, созданного на конвейере массового производства.

Уорхол организовал популярный рок-бэнд «Велвет-андеграунд», снял несколько фильмов. Свою мастерскую он превратил в выставочную галерею, назвав ее «Фабрика».

Уорхол—рекламист, умевший подать себя с учетом массового американского сознания: «Если вы хотите знать все об Энди Уорхоле, просто посмотрите на поверхность моих картин, на меня и мои фильмы. За этим ничего нет».

В середине 1970-х Уорхол высказал свое довольно странное представление о критериях красоты: «В Москве нет ничего красивого, так как там нет «Макдоналдса».

Одним из главных идеологов поп-арта считается *Роберт Раушенберг* (р. 1925) — автор известных коллажей и композиций, в которых использовались фотографии, трава, лоскутки, чучела животных.

Этапным для Раушенберга стало его произведение «Стертый Кунинг» (1953). Зритель видит пожелтевший лист, на котором остались следы рисунка художника Виллема де Кунинга. Так Раушенберг прошался с культурой прошлого. Это вызвало восхищение большей части публики. Программным стало произведение Раушенберга «The Bed» («Кровать»). Застеленная и забрызганная краской настоящая кровать художника была поставлена вертикально. Он был мастером эпатажа.

*Рой Лихтенштейн* (1923—1997), как и Уорхол, считается основоположником и классиком поп-арт. Он вошел в искусство в начале 60-х. Это были годы господства рок-музыки и культа потребления, сменившего аскетизм военных и послевоенных лет. Он завоевывал известность большими картинами-панно, в которых монументализируются отдельные кадры популярных комиксов.

Его произведения были близки по эстетике крикливой и навязчивой рекламе (голливудский поцелуй) или детскому рисунку (взрывающиеся самолетики). И все это сопровождалось надписью из комиксов: «Бам! Трам! Таррарам!».

Близость к простоте комиксов, примитивистско-детский взгляд на мир и рекламная броскость делают работы поп-артистов столь популярными.

Живописец, скульптор и организатор *хеппинингов* американский скульптор *Клас Олденбург* (р. 1929) изображал муляжи и товары с витрин магазинов. Такова его поделка «Гигантский мягкий выключатель» (1966). В произведениях этого художника много объектов из ресторанного меню (шницели, бутерброды, гигантских размеров мороженое, лосось под майонезом).

Манифестируя свои творческие принципы, Олденбург писал:

Я за искусство, которое не сидит на своей заднице в музее, а делает что-то другое. Я за искусство, которое вырастает и не подозревает о том, что оно — искусство... Я за искусство, которое смешано с повседневной чепухой и все же поднимается вверх... Я за искусство, которое выходит из трубы, как черные волосы, и рассеивается в небе... Я за искусство, которое лижет ребенок, сорвав с него обертку... Я за искусство, развертывающееся, как карта, которое вы можете сжать, как руку своей подружки, или поцеловать, как собачонку.

На проходившей в 2002 г. в Нью-Йорке выставке Олденбурга зрители увидели огромную булавку и садовый совок, гигантский носовой платок, причем каждый из этих объектов достигает в высоту почти семи метров. А в Милане на площади перед вокзалом в землю наполовину воткнута гигантская иголка с торчащей из нее красно-желтой зеленой ниткой (на противоположной стороне площади имеется другой конец ниток с узелком).





Р. Лихтенштейн. But its hopeless!



К. Ольденбург. Нож



Газета «Die Welt» сообщала: «В Нью-Йорке поп-искусство создало невероятный шедевр. Джеймс Розенквист создал картину, высота которой достигает трех метров, а длина — двадцати шести. Свое чудовищное творение Розенквист назвал «F-111» — так называется один из американских бомбардировщиков (оригинал имеет в длину только двадцать четыре метра). Картина была тут же куплена одним из нью-йоркских предпринимателей, который заявил, что это произведение искусства — самое значительное из всех созданных за последние пятьдесят лет. Стоимость картины 60 000 долларов». Эстетическим критерием ценности произведения в поп-арте при таком подходе становятся длина и высота полотна и количество денег, уплаченных за шедевр.

**Восприятие Поп-арт**, как и реклама, воздействуя на зрителя, вызывает у него жажду потребления, заменяя духовные интересы. Провоцируется безграничный процесс неумного приобретения вещей и замены их, даже если они еще ни морально, ни физически не устарили, последними образцами подобной продукции.

**Вещизм и фетишизм потребления** Свойственные поп-арту эстетизация и идеализация вещи не раз встречались в искусстве. Натюрморты «малых голландцев» воспевали прелесть вещей, поэтизированных как творения рук человека; в этих натюрмортах воспевались продукты творческого труда. В поп-арте вещь эстетизируется как предмет массового потребления в массовом обществе. Возникает эстетизированный фетишизм потребления, культ вещей. В этом особенность поп-арта.

Утверждая человека-приобретателя, поп-арт поэтизирует вещь, которая должна поступить в «массовое потребление», или вещь, уже бывшую в употреблении, отслужившую, устаревшую, но все еще хранящую на себе печать использования человеком (композиции из подержанных газовых плит, шин, мебели).

Демонстрация старой, изношенной, израсходованной, поломанной вещи «через отрицание» утверждает новую, полноценную продукцию. Так, например, на Всемирной выставке в Монреале в павильоне США можно было видеть старый облезлый автомобиль, с помощью которого «от противного» рекламировались не только всемирно известные марки американских машин, не только комфорт и сервис, но и в конечном счете американский образ жизни. Это важный рекламно-эстетический прием поп-арта — показ старой, изношенной или поломанной вещи, которая «от противного» доказывает необходимость новой, полноценной продукции.

*Поп-арт — рекламная пропаганда вещи и утверждение фетишистского отношения к ней. Это достигается с помощью коллажей (например, в композициях К. Олденбурга) или с помощью оформленного интерьера (например, лопата, висящая на цепочке, — «Кухня» Дж. Дайна).*

Эстетика поп-арта — эстетика утилитаризма, часто нигилистическая, через отрицание утверждающая вещь как фетиш.

**Плакатно-идеологическое начало** Поп-арт своей целью провозгласил «возвращение к реальности», «раскрытие эстетической ценности» массовой продукции (фото, реклама, комикс, окружающая человека материальная среда). С помощью коллажа или подобных технических средств воссоздаются характерные предметы современного быта (вещи домашнего обихода, упаковка товаров, фрагменты интерьеров, популярные образцы печатной продукции), изображения известных личностей и событий.

Как правило, поп-арт не касается общественной проблематики. Некоторые течения поп-арта оказали влияние на эстетику быта, другие — на искусство оформления витрин. Однако асоциальность и аполитичность поп-арта — не постоянное и не принципиальное состояние этого направления. Поп-арт достаточно гибок и при острой необходимости может от полного безразличия к идеологии, пропаганде, социально-политической проблематике переходить к самой откровенной плакатной агитке.

В 1962 г. Ричард Гамильтон выставил созданную в духе поп-арта серию идеологически ангажированных литографий и картин «Давайте вместе исследовать звезды» на тему выдвинутой Дж. Кеннеди программы космических разысканий. В центр экспозиции Гамильтон поместил рекламно-плакатно решенный фотоколлаж, изображающий за штурвалом межпланетного корабля Кеннеди в скафандре космонавта.

**Социальные цели. Бунтарство и охранительство** Поп-арт — внешне бунтарское искусство, выполнявшее «охранительную» функцию адаптации человека к обществу. Целое крыло поп-арта сомкнулось с социальным нигилизмом «новых левых». Содержание поп-арта — всеобщее отрицание, а цель — всеобщий, коллективный экстаз, являющийся «актом бунта против всех и всяческих форм отчуждения»<sup>1</sup>. Бунт «новых левых» был формой вживания молодой личности в западное общество. Крыло поп-арта, обслужи-

---

<sup>1</sup> Давыдов Ю. Движение «Новых левых» и музыкальный авангард // Советская музыка. 1970, №4.

вающее этот бунт, всячески стремилось уйти от литературы, от слова, от эстетики — от всего, что вербально формулирует мировоззренческие ориентации личности. И в этом — внутреннее противоречие бунтарей. Ганноверский (ФРГ) журнал «Theater heute» («Театр сегодня») отмечал, что публицисты типа Х.М. Энценсбергера<sup>1</sup> выступали против извращения человеческих потребностей и в то же самое время отказывали человеку в праве иметь потребность в поэзии (1969. № 8. S. 55). Поп-арт смыкался с социальным нигилизмом «новых левых», одушевленных пафосом всеобщего отрицания. «Новые левые» утверждали искусство, которое вызывало экстаз аудитории. Это воспринималось ими как высвобождение «революционных потенций», как бунт против отчуждения.

Даже протест хиппи против общества был лишь обратной формой приобретательской идеи, идеи, исходящей из постулата, что только в отношении к вещи и раскрывается человек. В этот протест изначально заложено возвращение блудного сына в отеческие объятия приобретательства.

Искусствоведы считают, что в Европе причастность поп-арта к социальным и политическим проблемам ощущалась много больше, чем в США.

**Поп-музыка** Для «новых левых» поп-музыка и ее воздействие на массовую аудиторию стали моделью общественной функции искусства. Они отдавали предпочтение поп-музыке, поскольку она, как правило, воспринимается непосредственно, коллективно и экстатически.

В фильме Микеланджело Антониони «Blowup» («Фотоувеличение», 1966) одна из сцен показывает коллективное восприятие поп-музыки. Молодежная аудитория все более и более накаляется от неистовых ритмов, экспрессии, эмоциональной атаки музыкантов. Головы, плечи, руки слушателей начинают покачиваться в такт ритму. Ритм нарастает. Слушатели впадают в раж, глаза горят восторгом сопричастности ко всеотрицающему коллективному бунту. Вопли сотрясают зал. Наконец один из музыкантов так бьет по своей гитаре, что она разваливается, тогда исступленная толпа норовит схватить какой-нибудь ее обломок. Герой фильма буквально с риском для жизни выхватывает гриф гитары и, преследуемый фанатами, мчится к выходу. А за порогом, оторвавшись от преследования, с недоумением глядит на никчемный фетиш и бросает его на тротуар, под ноги равнодушных прохожих. Этот эпизод из фильма Анто-

---

<sup>1</sup> Х.М. Энценсбергер — немецкий писатель, член «Группа 47». Автор сатирических стихов, документальных политических пьес.

ниони прекрасно раскрывает суть «эстетического бунтарства» как средства привыкания становящейся личности к шабашу «массового потребления» и массового отчуждения.

**Критика** Согласно оценке западных критиков и эстетиков, поп-арт — «антиискусство» (Г. Рид), «извращение от искусства» (Плантер), «смесь паноптикума и свалки» (К. Боров), «зеркало американской действительности» (В. Бонд), «отражение мечты потребителя» (Р. Гамильтон), «оскорбление всему, что является синонимом гармонии» (А. Боске), «способ привлечения внимания к абстрактным свойствам банальных вещей» (Р. Лихтенштейн).

Поп-арту уделяли свое критическое и искусствоведческое внимание не только американские, но и европейские ученые (Р. Гюнтер, О. Беккер, В. Фостель). Защитниками поп-арта стали Марсель Дюшан и некоторые из дадаистов.

Художественная критика поначалу приравнивала поп-арт к китчу и оценила это художественное направление крайне низко. Однако позже признала, что поп-арт ввел в художественную культуру достижения информационного взрыва, которые определили общемировую ситуацию второй половины XX в.

Американская критика отмечала, что использование методов современной полиграфии, которые в значительной мере формируют наши представления о мире, придает творчеству Гамильтона характер навязчивых видений.

Журнал *Newsweek* (апрель 1966 г.) отметил, что «поп» превратился в стиль жизни. За пять лет своего существования он вырос от промышленной этикетки до «массового психоза», проникающего даже в глубокую провинцию. Если в эпоху Первой мировой войны кривлянья «дада» были делом кучки анарходадаистов, укрывшихся от кровавых событий века в нейтральной Швейцарии, то в настоящее время «поп» это тридцать миллионов американцев.

Похвалы поп-арта устами его творцов часто оборачиваются его хулой. Рой Лихтенштейн считает, что точка зрения — это позиция «антисозерцания, антиюанса, антихода от тирании прямоугольника, антидвижения и света, антитайны, антиживописных качеств, антидзен и антивсех тех блистательных идей предшествующих движений, которые все так хорошо усвоили». Лихтенштейн считает, что поп-арт подобен сосуду, назначение которого оставаться пустым. Апологет поп-арта Янг утверждает: поп есть счастье, это — сегодняшний день, это все.

К поп-арту сложилось разное отношение. Часть искусствоведов и критиков утверждают, что это «китчевый субпродукт масс-

культуры». Однако поскольку эти искусствоведы критерием таланта считают успех, они вынуждены ставить художественные произведения поп-арта на высокое место в рейтингах. Ведь художник Энди Уорхол занял третью позицию (после Пабло Пикассо и Клода Моне) по коммерческому успеху на аукционах. За год (июнь 2003 — июнь 2004 гг.) на аукционах было куплено 457 произведений Уорхола за 46 млн евро.

Деньги становятся мерилем таланта художника и эстетической значимости его произведений (при этом забывают, что, например, произведения импрессионистов, которые сегодня покупаются за десятки миллионов долларов, при своем появлении на свет долгое время почти не интересовали покупателей).

Художники, поверившие в денежный критерий таланта, устремились производить коммерческое искусство, подыгрывающее вульгарным вкусам массового потребителя и отворачивающееся от высоколобых потребителей элитарного и классического искусства.

Некоторые искусствоведы считают, что главный вопрос поп-арта: Может ли простая консервная банка стоять в центре внимания современного человека? Известный американский архитектор Филипп Джонсон задался вопросом: будет ли консервная банка экспонатом в Лувре или нет? И ответил: обязательно будет. И стал скупать (как в XIX в. русский предприниматель Сергей Иванович Щукин скупал не признанных еще тогда импрессионистов) произведения поп-арта. Однако, видимо, и вкус и художественный и коммерческий успех у русского предпринимателя были выше, чем у известного американского архитектора. К тому же Щукин собирал свою коллекцию не для себя, а для музея.

Конечно, при ответе на «главный вопрос поп-арта» нужно учесть, что в продуктовом магазине консервная банка имеет прагматическое значение — она емкость для хранения продуктов; в картинной же галерее поставленная на постамент и освященная именем (желательно громким, рекламно раскрученным именем) консервная банка обретает художественный статус. Так она может стать предметом искусствоведческих споров и эстетических оценок. Консервная банка может претендовать на место в музее искусств, если о ней пишут ведущие журналы и газеты, и если не только профаны и невежды, но и эстетики и искусствоведы будут говорить, что консервная банка — произведение нового искусства, а новое в искусстве признается не сразу — Рембрандта или импрессионистов, мол, многие десятилетия не признавали и не считали их произведения искусством. А чем консервная банка хуже произведений Рембрандта или Моне? Кто может дать гарантию, что не пройдет и четверти

века и консервная банка займет место в Лувре, рядом с Рембрандтом. Можно высказать лишь надежду, что этого не случится, потому что человечество, совершая массу безумств (одни мировые войны чего только стоят), все же не полностью безумно. Да, гарантию такую дать нельзя, ибо все зависит от общего состояния общества и в частности от его культурного состояния, от его установок и *парадигмы бытия* (осознанных целей и принципов жизни человека и человечества)<sup>1</sup>.

Поп-арт пробил себе дорогу в большую жизнь без серьезной поддержки критиков. Это опровергает миф о том, что рейтинг художников прямо зависит от критики. Она потеряла абсолютную власть над художественной жизнью мира, и эта власть перешла к директорам музеев, владельцам галерей и коллекционерам.

Финал и итоги Абстракционизм, долго господствовавший в художественной жизни Европы и мира, породил тоску по фигуративности. Поп-арт уловил эту потребность и стал развиваться как альтернатива абстракционизму. Однако возникла и другая более убедительная и более привлекательная альтернатива — *неореализм*. Он вытеснял из художественной жизни Европы поп-арт.

Поп-арт оказал большое влияние (и часто положительное) на рекламу, плакат, журнальную графику. Одновременно это направление, ориентированное на массовую культуру, отражает и положительную тенденцию к демократизации художественной культуры и общее состояние современной культуры, в которой одной из ведущих тенденций стала губительная девальвация духовных ценностей.

## Гиперреализм

### *Обезличенная живая система в жестоком и грубом мире*

Что такое гиперреализм Гиперреализм (от греч. *huper* — сверх) возник в середине 60-х годов как одно из художественных направлений, настаивающих на своей «реалистической» природе; прилагательное «гипер» к слову «реализм» варьируется: его называют «новый», «радикальный», «холодный». Искусствоведы и критики часто объединяют и рассматривают вместе *гиперреализм* и *фотореализм*, обозначая это объединение общим термином «*новая вещественность*». Однако более точный подход выявляет различия и позволя-

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в заключительном разделе этой книги.

ет говорить о гиперреализме и фотореализме как о двух близких друг другу, находящихся в едином русле натуралистической традиции (стремление «быть объективнее реальности»), но все же разных художественных направлениях. Литературовед Михаил Эпштейн отмечает, что гиперреалисты закрепляют наружный, иллюзионистский слой реальности, гипертрофируют зримую поверхность вещей, преувеличивают внешнее, уводя, таким образом, от глубины, сути и смысла как отдельных явлений действительности, так и мира в целом.

**Художественная концепция. Теоретическая основа и особенности гиперреализма** Гиперреализм — художественное направление, инвариант художественной концепции которого *обезличенная живая система в жестоком и грубом мире, искусство призвано противостоять поглощению человека цивилизацией*.

Теоретическая основа гиперреализма — философские идеи Франкфуртской школы, утверждающей необходимость ухода от идеологизированных форм образного мышления.

Гиперреализм стремится к созданию материальной, вещественности и достоверности и создает живописные сверхнатуралистические произведения, передающие мельчайшие подробности изображаемого объекта. Сюжеты гиперреализма нарочито банальны, образы — подчеркнуто «объективны». Это направление возвращает художников к привычным формам и средствам изобразительного искусства, в частности к живописному полотну, отвергнутому поп-артом. Гиперреализм главными темами своих картин делает мертвую, рукотворную, «вторую» природу городской среды: бензоколонки, автомобили, витрины, жилые дома, телефонные будки, которые подаются как предметы, отчужденные от человека. Натуралистическое жизнеподобие получают и вымышленные чудовища, и живая и неживая окружающая природа.

Выставка художников ФРГ «Человек и природа» (Москва, 1983) была насыщена произведениями гиперреализма. Картинам Я. Триппа «Легкая трещина», «Капризы природы», «Повелитель рыб» присуща стилизация под цветную фотографию. Диагональная «Легкая трещина», живописными средствами имитирующая расколотое стекло на портрете мужчины, символизирует надлом, происшедший в душе портретируемого, передает безысходность его мироощущения.

Немецкий искусствовед П. Загер в статье «Новые формы реализма» отмечает, что в гиперреализме на картине прыщ есть прыщ,



щетина есть щетина — все поверхность, которая не подразумевает никакой глубины, разве только высшее безразличие.

Американский художник Чак Клоуз считает, что творчество гиперреалистов — плод размышлений о человеке второй половины XX столетия. На больших холстах он запечатлевает мельчайшие детали «визуальных пейзажей».

**Творческий процесс** Гиперреализм устраняет из творческого процесса дух человеческого присутствия, собственное видение мира устраняется, рука не касается полотна (художники используют распылители). Гиперреализм — насильственная и искусственная деструкция реальности. В развитии этого художественного направления большую роль сыграла гамбургская группа «Зебра». Художники этой группы совмещают детальное и буквальное изображение реальных предметов с элементами фантастики, стремятся избежать вмешательства собственного видения мира в творческий процесс.

Иногда средствами графики или живописи гиперреалисты копируют фотоснимок, что сближает это направление с фотореализмом. Однако различия между ними сохраняется, и даже не только в художественной концепции, но и в способах воспроизведения реальности: гиперреалисты подделываются под фото средствами живописи, фотореалисты — под живопись средствами фотографии.

В традиционной живописи важен не только цвет, но и манера его нанесения — мазок (нервный или спокойный, крупный или мелкий, объемный или не очень объемный), гиперреалисты же устраняют следы авторского присутствия в картине, шлифуют и полируют поверхность картины, затирая и убирая всякие следы работы кистью.

**Живопись** Один из основных представителей гиперреализма *Говард Кановиц* называл гиперреалистическую живопись синтетическим реализмом, двойным отрицанием. В этой живописи «объекты опознаются одновременно как реальность и как иллюзия».

Художник *Малькольм Морли* долгое время писал абстрактные картины. Однако притягательная сила гиперреализма оказалась столь сильна, что он перешел к фигуратизму и стал писать в сверхреалистической манере. Он изображал корабли и копировал фоторекламу, имитируя страницу, оставлял чистыми края холста. Возникало изображение реальности, похожее на воспроизведение реальности, изображенной на странице.

*Чак Клоуз* (р. 1935) при создании живописных полотен использует фототехнологии цветопередачи: художник наносит послойно три главных цвета — красный, синий и желтый, и только их сочетание определяет возможности появления многоцветного полотна.



Ч. К л о у з. Линда. 1935

Наиболее заметные художники гиперреализма — *Дон Эдди, Герхард Рихтер, Франц Герч, Малькольм Морли, Ричард Эстес, Микеланджело Пистолетто и Говард Кановиц.*

**Скульптура** Гиперреалистическая скульптура часто изображала человека в натуральную величину. Смотpители выставок в конце дня внимательно проверяли залы, чтобы не закрыть живых людей.

Скульпторы *Йехуда Бен Йехуда* и *Дьюэн Хэнсон* создавали многофигурные композиции, разбрасывая манекены по полу. *Стюарт* создавал в натуральную величину фигуры животных, воспроизводя при этом кожу и шерсть. Такие поделки были скорее похожи на чучела, чем на скульптуры. Другой скульптор *Джон де Андреа* сотворил жизнеподобные модели голливудских красоток. Он говорил: «Все нужно тщательно взвесить и сохранить в своем глазу — тогда скульптура потеряет свою человечность. Скульптура — это, конечно же, иллюзия. Технический фокус. Реальность никогда не бывает такой, как мы о ней думаем».

**Художественное восприятие** Искусствовед Петер Загер считает, что гиперреализм — это система восприятия бытовых предметов. Художники этого направления «ищут ясных формул и неясных впечатлений» и, «демонстрируя вид поверхности и поверхностность видения, *способствуют точному восприятию вещей*». При художественном восприятии произведений гиперреалистов происходят сопоставления изображаемого и реального мира. Эта особенность восприятия призвана убеждать зрителя в относительности реальности.

Гиперреализм проявил себя не только в живописи и скульптуре. Сходные тенденции появлялись и в литературе 50—70-х годов.

**Метареализм** М. Эпштейн считает, что в отечественной поэзии возникло течение *метареализма*. Неясно это течение по отношению к какому направлению, внутри какого направления?! Для этого известного и серьезного литературоведа, видимо, еще неясны различия между направлением и течением. Этот литературовед противопоставляет метареализм по идеологии гиперреализму. Однако несмотря на громкость формулировки, говорящей о противостоянии «по идеологии», речь идет вовсе не о различии художественных концепций мира и личности, а о способе и манере подхода и отображения реальности.

Термин «метареализм», выражающий особенности новых тенденций в поэзии, возник в декабре 1982 г., после вечера гиперреалистов в Доме художника. Эпштейн пишет, что преодоление традиционного реализма идет по крайней мере двумя путями.

Одни художники закрепляют (и укрупняют) наружный, иллюзионистский слой реальности, другие — срывают его. Одни гипертрофируют зримую поверхность вещей, другие обнажают их метафизическую глубину. Одним свойственна гипербола — преувеличение наличного. Другим — метаболо — смещение в иное, «бросок» в возможное...

Однако это различия внутри одного направления, это вариации одного инварианта художественной концепции мира и личности. Итак (по Эпштейну), метареалисты срывают наружный, иллюзионистский слой реальности, обнажают зримую поверхность вещей, выявляют их метафизическую глубину, совершают смещение в иное, «бросок» в возможное. Однако это слишком восторженные и излишне радикальные характеристики. Сегодня в нашей поэзии никто не проникает в метафизическую глубину явлений, ибо в нашей поэзии пока нет поэтов ни масштаба Пушкина, ни масштаба Блока. Так что метареализм можно смело определять как *течение* внутри гиперреализма.

**Эпицентр и распространение** Эпицентром бытия и распространения гиперреализма стала Германия. Распространение же этого направления в других странах происходило не только через непосредственное, но и косвенное влияние, и в силу одинаковых художественных запросов современников в разных концах света. Критик Н. Наумова пишет:

Американский гиперреализм — это «глянцевый гимн» урбанистической культуре, пусть слегка холодной, но радующей глаз. Советский же гиперреализм создавал достаточно мрачную, лишенную будущего, жизнь части советской интеллигенции, не вписавшейся в «социалистический рай», но иронично смилившейся с ним.

В СССР ориентиром развития живописи был реализм, однако гиперреализм не был оценен как приемлемое художественное направление. Гиперреализм принципиально исходил из идеи деидеологизации искусства и в этом отношении был антиподом социалистического реализма.

В Эстонии, Латвии, России, Украине в 1970—1980-е годы художники и в живописи, и в скульптуре развивали в ситуации андеграунда антиофициозные художественные принципы гиперреализма.

**Социальный смысл** Гиперреализм показывает следствия чрезмерной урбанизации, разрушения экологии среды, доказывает, что мегаполис создает противочеловечную среду обитания. Главная тема гиперреализма — *обезличенная механизированная жизнь современного города*. Круг основных тем и сюжет гиперреалистов связан с совре-

менной городской цивилизацией — виды магазинов, ресторанов, жилых зданий, бензозаправочных станций, автоматов.

**Финал.** Итоги Положительным вкладом гиперреализма в художественные возможности искусства является развитие навыков и способностей точно воспроизводить предметы окружающего мира и раскрытие характерных черт городской культуры.

Авангардизм начался натурализмом в эпоху предмодернизма и закончился постмодернистским гиперреализмом. Все началось и закончилось устранением собственного взгляда человека на мир (субъективизма) и абсолютизацией объективности (нарушение меры объективного и субъективного).

### Фотореализм

*Достоверный обыденный человек  
в достоверном обыденном мире*

**Что такое фотореализм** Фотореализм, или «документальный романтизм», — термин московского искусствоведа А. Каменского. Некоторые искусствоведы называли это направление «постпоп-артом», художники, работавшие по принципам этого направления, настаивали на термине «реализм». Прилагательное, характеризующее особенности этого направления, менялось очень часто: то «радикальный», то «гипер», то «супер», то «резкофокусный», то «холодный», то «новый» реализм. Реализм оставался неизменным составляющим названия нового направления, хотя оно меньше всего походило на реализм и имело общие черты разве что с натурализмом. Произведения фотореализма основываются на сильно увеличенной фотографии и часто отождествляются с гиперреализмом. Однако и по технологии создания образа и главное по инварианту художественной концепции мира и личности — это хотя и близкие, но разные художественные направления. Гиперреалисты имитировали фото живописными средствами на холсте, фотореалисты имитируют живописные произведения, обрабатывая (красками, коллажными средствами) фотографии.

**Художественная концепция** Фотореализм утверждает приоритет *документальности* и художественную концепцию: *достоверный обыденный человек в достоверном, обыденном мире*. Один из фотореалистов Э. Булатов пишет: «Я должен изобразить не прекрасное, и не ужасное, а самое обычное».

### Предшественники Венецианец Каналетто — праотец фотореализма.

Знаменитая картина Каналетто «Возвращение Бученторо (золотая лодка) к молу» отражает процедуру обручения венецианского дожа с морем. При создании этого полотна, как и других своих картин, художник использовал проекционную технологию еще задолго до изобретения фотоаппарата и технологии обработки фотопленки. Проекционный аппарат с помощью линзы и нехитрой системы зеркал проецировал изображение окружающей реальности на бумагу, и художник обводил на бумаге контуры спроецированных предметов, которые затем копировались на холст и тщательно раскрашивались в соответствии с реальным пейзажем.

### История возникновения Фотореализм как художественное направление в мировом изобразительном искусстве развивался в 70-х годах XX в.

Американские фотореалисты процесс своего творчества делали механистичным, художники разбивали холст на квадраты, терпеливо и старательно их заполняли. В России фотореализм возник в середине 70-х годов, а первые выставки состоялись в 80-е годы. В возникновении русского фотореализма сыграла роль традиция бытописательства, пришедшая из XIX в. Для русского художественного сознания характерно особое всматривание в жизнь, литературность, любовь к реальным событиям, их обстоятельствам и деталям, что оказалось в чем-то близким эстетике фотореализма (См.: Козлова. 1994).

### Теоретическое обоснование Теоретик средств массовой коммуникации М. Маклюэн утверждал, что во второй половине XX в. наступила эпоха визуальной цивилизации — и не чтение, не книги становятся главным средством информации, а зрительные образы.

Теория фотореализма мало разработана и у этого направления нет своего манифеста или четко изложенной художественной программы. Все же ряд общих особенностей фотореализма можно назвать: (1) фигуративность, противостоящая традициям абстракционизма; (2) тяготение к сюжетности; (3) стремление избежать «реалистических штампов» и документализм; (4) опора на художественные достижения фототехники.

Фотография, кино, телевидение, репродукции, реклама — эта тиражная культура во многом вытесняет непосредственную реальность, натуру как таковую. Игнорировать подобное мощное воздействие художник не может, но он может его использовать — сделать эту «вторую природу» и героем, и инструментом своего искусства (Козлова. 1994. С.8).

**Творческий процесс** Фотореалисты маслом подробно и скрупулезно копируют запечатленные фотокамерой изображения. По мнению теоретиков постмодернизма, копирование фотографии ведет к созданию нового смысла и сверхреальности. Эти произведения европейские теоретики называют гиперреалистическими (hyperrealism), американские — суперреалистическими (superrealism). Однако, отметим еще раз, следует отличать гиперреализм (сверхнатуралистическая живопись) и фотореализм (изобразительная деятельность на основе фотографии) как два близких, но различных художественных направления.

Для фотореализма фотография заменяет натуру, фотоизображение важнее непосредственного взгляда на реальность. Фотореалист Э. Гороховский пишет:

Картина у меня почти всегда состоит из двух элементов — один из которых — это воспроизведенная тем или иным способом фотография, второй — нечто вторгающееся в это фотографическое пространство (Флэш-арт. 1989. С. 150).

Фотореалист не создает картину на основе личного впечатления от натуры. Он не работает на пленэре как импрессионист, не работает по памяти на основе личного впечатления как Фальк и художники его школы; фотореалист имеет дело с фотоснимком, с реальностью, прошедшей через фотообъектив. На холсте возникает суррогат реальности, мало одухотворенный субъективностью художника. Чтобы побороть элементы субъективного отношения художника к изображаемому и избежать невольного участия глаза в творческом процессе, фотореалист *М. Морли* переворачивал холст. Одно это достаточно свидетельствует о том, насколько фотореализм (как и гиперреализм) далек от реализма как художественного направления.

На картине *Р. Эстеса* «Продуктовый магазин» в витрине ресторана отражаются светящаяся вывеска и товарная выкладка магазина, находящегося напротив. Пространство смещается, исчезает привычная для человека ориентация.

Фотореалист вырывает из жизни видеоэпизод и делает его объектом фотофиксации и предметом художественного восприятия зрителя. Глаз человека подменяется фотообъективом.

**Цель и социальный смысл** Цель фотореализма — изображение современной обывденной повседневности. Улицы, прохожие, витрины, автомобили, светофоры, дома, предметы быта воспроизводятся в произведениях фотореализма достоверно, объективно и сверхпохоже.

Фотореализм создает художественную реальность, «пропущенную» через фотообъектив, что гарантирует абсолютное реальное существование изображаемого события или предмета и объектив-



ность его художественного воспроизведения. Фотоизображение служит психологической и философской основой доказательства объективного существования окружающего мира. Постулат фотореализма — мир запечатлен на фото, значит он существует.

Фотореалист считает, что фототехнические средства передают мир адекватно и недеформированно, беспристрастно и точно.

Для гиперреализма характерны банальные сюжеты из жизни современной цивилизации.

**Изобразительная поэтика** Изобразительная поэтика фотореализма:

(1) создание изображения на основе исходного фото; (2) отсутствие мазков и нанесение краски распылителем; (3) использование трафаретов; (4) уход от живописности; (5) склонность к большим форматам.

Одно из течений фотореализма — *слайдизм* (название фиксирует метод работы художника, копирующего слайд, спроецированный на холст). Повторим слова Чака Клоуза:

Люди, позирующие для фотографии, поставляют мне информацию, по которой я работаю, изготавливая картину, — о портрете нет и речи... Меня интересует искусственность... Я стремлюсь к тому, чтобы увидеть лицо не иначе, как только в соотношении носа и уха.

Ради документальности и достоверности фотореалисты убирали из картины все следы человеческого творчества. Мир для них — источник информации, исходный материал творчества, однако в произведениях фотореализма второй традиционный для художественного творчества элемент «Я» художника отсутствует или сильно ослаблен.

Эмоционально наполненному художественному образу мира фотореализм противопоставил картину, фиксирующую лишь оболочку предметов. Искусствовед Петер Загер писал: «Все — поверхность, которая не скрывает за собой никакой глубины, разве только род высшего безразличия». В произведениях фотореализма отсутствует смыслогруженное и эмоционально насыщенное отношение к миру, есть только визуальная информация.

**Художественное восприятие** Фотореалисты, изображая реальность, заставляют сомневаться в ней. Художественные образы людей и предметов, реальность, запечатленная в произведении фотореализма, эмоционально нейтральны, потому что художник, стремясь к абсолютной объективности, не окрасил своими чувствами эти образы. Зритель воспринимает изображенное, не получая никакой эмоциональной информации, не зная о том, как относиться к художественной реальности автора произведения, и затрудняясь сформировать

ровать свое отношение к изображенному. Действительность оказывается отчужденной не только от личности художника с ее субъективной эмоциональностью, но и от его глаза. Все детали, изображенные в произведении, равнозначны, ничто не акцентируется, внимание ни на чем не сосредоточивается, взгляд зрителя ни на чем не фокусируется и никем не направляется.

Зритель не верит, что на картине изображено то, что изображено. Картина передает не столько сущность, сколько «кажимость» реальности.

## Сонористика

### *Нарцисс в зеркале звуков (игра тембров, выражающая «Я» автора)*

О музыке постмодерна: «Музыкой можно назвать абсолютно все, немусыки просто нет».

(Джон Кейдж)

Что такое сонористика? Сонористика (сонорное направление в музыке; ит. *sonore* — звучать) — музыкальная деятельность, в основе которой лежит не высота звука, а тембр и в которой идет поиск новых музыкальных красок (нетрадиционных звучаний: играют на трости, на пиле, палочками по струнам рояля, хлопают по деке, по пульта, извлекают звук путем протирания мундштука платком).

Художественная концепция *Сонористика — игра тембров, в которой находит выражение личностное «Я» автора, игра тембров, выражающая «Я» автора.*

История возникновения Сонористика возникла в конце 50-х — начале 60-х годов. Поиски новых тембров, новых способов звукоизвлечения велись музыкантами всегда. Еще в 1911 г. Г. Коуэлл применил комплексы «звуковых гроздьев», исполняющихся на фортепиано кулаком, ладонью или предплечьем. Он же в 1923 г. ввел игру непосредственно на струнах фортепиано. Однако это еще не была сонористика, так как тембру еще не придавалось решающего значения.

Родоначальником сонорной музыки стал польский композитор К. Пендерецкий, написавший для симфонического оркестра реквием «Памяти жертв Хиросимы» (1960). Это музыкальное начинание продолжили К. Сероцкий, С. Буссотти и другие. В «Флюоресценциях» Пендерецкий проявил огромную изобретательность в создании фантастических тембровых звучаний.

**Новые звукоизвлечения** Польский композитор Ю. Лучюк исполнял свои произведения с помощью струн и педали, игнорируя клавиатуру. В концертах С. Буссотти в Вене (1970) исполнители скребли щетками брюхо рояля, стучали молотком по деке и стенкам.

**Схожесть с оп-артом** В пьесах «Звучания» Л. Шари, «Контуры» Б. Шеффера музыкальные интонации перекликаются с переливами цветowych и световых пятен в произведениях оп-арта.

**Особенности** В чистой сонорной музыке мелодия, гармония и ритмика особой роли не играют, значение имеет лишь тембровое звучание. Потребность его фиксации вызвала к жизни специальные графические формы записи тембра в виде тонких, жирных, волнистых, конусообразных линий. Порой указывается и диапазон, в котором исполнителю надо играть.

## Музыкальный пуантилизм

*Человек в раздробленном мире, состоящем из осколков*

**Что такое пуантилизм** Пуантилизм (фр. point — точка) — музыкальное направление, в котором приоритетами поэтики стали разорванность музыкальной ткани, разбросанность звучания по регистрам, сложность ритмики и тактовых размеров, обилие пауз (основой музыки становится *пауза*).

**Художественная концепция и философское основание** Музыкальный пуантилизм отказывается от создания внятной художественной реальности (от реальности, которую можно было бы понять, опираясь на мировую музыкально-художественную традицию и пользуясь традиционными музыкально-семиотическими кодами).

Мне дождь весенний говорит:  
Мир из осколков состоит.  
И утверждает вешний гром,  
Что изменилось все кругом.

Пуантилизм прокламирует *личность, эмигрирующую в мир своей души*, и утверждает *осколочность раздробленного мира, окружающего личность*. Этот некогда уютный и гармоничный мир раздробило человечество, ввергнувшее себя в две мировые войны, в гонку вооружений, в страх атомной угрозы.

**История возникновения и особенности** В конце 50-х — начале 60-х годов в музыке на основе «тотального сериализма» возникает пуантилизм. Пуантилизм вводит в музыкальный обиход игру ис-

полнителя одним пальцем и даже музыку без звука. В «Пяти пьесах по Давиду Тюдору» итальянского композитора *Сильвано Буссотти* (р. 1931) первая пьеса представляет собой тридцать секунд молчания, а третья — сорок пять. Его пуантилистическая пьеса «Причуды» в исполнении виолончелиста И. Гомеса — последовательность нескольких *pizzicato*. Исполнитель играет на виолончели, усиливая на *tremolo* звуки неопределенной высоты. Звуки разделяются большими паузами. Исполнитель прибегает к нетрадиционным формам и средствам звукоизвлечения, таким, как поворот виолончели в сторону или хлопки по деке. Составной частью исполнения становится паясничание виолончелиста.

Необычные, нетрадиционные черты есть в композиторском искусстве пуантилизма: так американский композитор и теоретик *Джон Кейдж* (1912—1992) создал пьесу «4,33», представляющую собой 4 минуты и 33 секунды тишины (исполнена в 1952 г.).

К особенностям пуантилизма относится ряд приемов исполнительства, например, игра на разваливающемся рояле или скрипке или выступление в Гамбурге дирижера Дитера Шнебеля, исполнившего Концерт без оркестра для одного пианиста (и публики).

## Алеаторика

### *Человек — игрок в мире случайных ситуаций*

Что такое алеаторика Алеаторика (лат. *alea* — игра в кости; лат. *aleatory*, *aleatoric* — зависящий от броска игральных костей) — художественное направление, в котором литературные, театральные и музыкальные произведения имеют случайный порядок частей и вариативную композицию, они произвольно выбраны автором, исполнителем или реципиентом. Алеаторика освобождает художника «от корсета безжалостных структур», от «интервалов серийной техники». Однако художник впадает в другую крайность: субъективистский произвол исполнения и структуры нотного текста (вариативность последовательности блоков нотного текста).

Художественная концепция и философское основание Алеаторика утверждает художественную концепцию: *человек — игрок в мире случайных ситуаций*.

Алеаторика основывается на философском представлении, что в жизни царит случайность.

Предшествующая традиция У алеаторики как направления есть предшествующая традиция индивидуальных художественных экспе-

риментов. Так, французский поэт С. Малларме в поэме «Удача никогда не упразднит случая» (1897) рассматривает и демонстрирует алеаторические принципы творчества; так дадаисты и сюрреалисты использовали случайные способы композиции (именно такими были приемы и техника коллажа). Само название «дадаизм» (от «дада») было выбрано его создателем Тцарой протыканием наугад ножом для бумаги энциклопедического словаря Лярусс.

**История возникновения** Основатели алеаторики — немецкий композитор *К. Штокхаузен* (р. 1928) и французский композитор *П. Булез* (р. 1925). Так многие произведения Штокхаузена исполнитель может играть в любой последовательности, поскольку каждый музыкальный момент не зависит от положения этого момента внутри целого. Булез написал «Третью сонату для фортепиано» (1961), в которой одни фрагменты исполняются импровизационно по заданным автором параметрам, другие — пропускаются, а четыре из пяти (за исключением среднего) — исполняются в произвольном порядке.

**Способы организации случайности** Случайность вторгается в литературные или музыкальные произведения алеаторики разными путями. Прежде всего механически: посредством бросания фишек (костей), игры в шахматы, перетасовывания страниц или варьирования фрагментов. Например, в сочинении А. Пуссера «Ответ для семи музыкантов» вступление музыкантов в исполнение решается жеребьевкой, а другие элементы музыки определяются игрой исполнителей в шахматы. В опере Пуссера «Ваш Фауст» ход действия, судьбы героев и последовательность музыкальных фрагментов выбираются зрителями перед началом спектакля путем голосования черными и белыми шарами. В одной из пьес К. Сероцкого перемишиваются 30 фрагментов.

**Изобразительное искусство** Изобразительному искусству алеаторики близко направление хеппенинга, предполагающее изменчивость художественных форм, создаваемых живописцем, графиком или скульптором, и вовлекающее зрителей непосредственно в творческий процесс.

Еще один способ введения случайности в алеаторику — импровизация: музыкальный текст пишется «знаками-символами», а затем свободно интерпретируется.

**Музыка и литература** В 60-е годы в духе алеаторики творили композиторы *С. Буссонти*, *Дж. Кейдж*, *А. Пуссер*, *К. Сероцкий* и другие.

Алеаторика встречается не только в музыке, но и в литературе. В ФРГ вышел ряд книг, в которых тасуются страницы, а в произведениях Г. Хейта постоянного места нет даже у слов. Джонсон создал алеаторическое повествование «Несчастные» (1969), состоящее из двадцати семи главков, помещаемых в коробке. Эти главки предлагается расставлять и читать в произвольном порядке.

### Хеппенинг

*Своевольная, анархически «свободная»,  
манипулируемая личность в хаотичном мире  
«случайных» событий*

Что такое хеппенинг Термин «хеппенинг» (от англ. happening происходящее, случающееся, непреднамеренное происшествие или событие) был введен Алланом Капроу в 1959 г. Название происходит от представления А. Капроу «18 Happenings in 6 Parts», показанного в октябре 1959 г. в «Рубэн Гэлэри». В каждом из 18 хеппингов доминировал один элемент театрального зрелища (танец, музыка, декламация и т.д.). На самом же деле хеппенинг — представление, заранее спланированное и подчиненное либретто и режиссерскому замыслу. Подчиняясь им в основном действии, участники импровизируют в остальном. Хеппенинг — представление для публики. Это синтетическое действо, в ходе которого исполнители обычно взаимодействуют с аудиторией, и в которое входят элементы живописи, театрального спектакля, танца. Хеппенинги разыгрывались во дворах, на чердаках, в универмагах, на вокзалах, на улицах, на площадях, иногда «на природе» за городом.

Художественная концепция Какова же концепция мира и личности, выдвигаемая хеппенингом? Ее можно сформулировать следующим образом: *мир — цепь случайных событий, личность должна субъективно ощущать полную свободу, но на деле подчиняться единому действию.* Хеппенинг утверждает своевольную, анархически «свободную», манипулируемую личность в хаотичном мире «случайных» событий.

Возникновение. США — эпицентр Возникший в конце 50—60-х годов хеппенинг был одним из самых популярных видов современной художественной культуры на Западе. Как и поп-арт, хеппенинг появился в США в среде художественной богемы Нью-Йорка. Эти действия вначале носили характер случайных развлечений для узкого круга. Однако приемы и принципы этого нового вида художествен-

ной деятельности нашли вскоре более широкое распространение. Создатели хеппенинга, — как правило, художники и скульпторы.

В СССР, пожалуй, еще раньше, чем в США возникла и утвердилась в жизни советская форма хеппенинга — *капустник*.

**Распространение и особенности** Родившись в США, хеппенинг вскоре перебрался в Европу и Азию.

Хеппенинг подразумевает коллективное творчество и невозможен без «другого». Пространство хеппенинга — это зазоры и пустоты пространства между участниками и другими элементами представления. Чтобы хеппенинг состоялся, эти пустоты необходимо заполнить. Участниками хеппенинга становилось большинство пришедших.

Постановки хеппенинга предполагают загадочные, порой алогичные действия исполнителей и характеризуются обилием реквизита из вещей, бывших в употреблении и даже взятых на свалке. Участники хеппенинга надевают яркие и утрированно нелепые костюмы, подчеркивающие неодушевленность исполнителей и их похожесть то на ящики, то на ведра. Некоторые представления состоят, например, из мучительного высвобождения из-под брезента. При этом индивидуальное поведение актеров импровизационно. Порой актеры обращаются к зрителям с просьбой помочь им. Такое включение зрителя в действие отвечает духу хеппенинга.

Исполнитель получает от режиссера задание, однако продолжительность действий участников не обусловлена. Каждый может выйти из игры, когда хочет.

Организатор серии хеппенингов Аллан Капроу испытал влияние Раушенберга и Кейджа и сосредоточил особое внимание на уникальной городской культуре Нью-Йорка. Хеппенинг требовал написания сценария, построения декораций, распределения ролей. При всей столь мощной подготовке действие требовало многих интуитивных самостоятельных поступков и было непредсказуемым, тем более что зрители могли включаться в действие. Хеппенинги ставили также Джордж Сегал, Ред Грумс, Клас и Пат Олденбурги, Джим Дайн, Лукас Самарас.

Хеппенинг устраивается в разных местах: на автостоянках, во дворах, окруженных высотными домами, в подвалах, на чердаках. Пространство хеппенинга, согласно принципам этого действия, не должно ограничивать воображение художника и зрителя. Художник-оформитель часто сознательно создает внутри выбранного для действия помещения ячейки, отделения, ломая представление о реальном пространстве. Постановщики хеппенинга полагают, что таким образом зритель приобретает новый опыт пространственной ориентации.



Иногда в хеппенинге принимали участие обнаженные знаменитости.

**Перформанс и хеппенинг** Перформанс, к которому были склонны футуристы, отличается от хеппенинга. Перформанс (англ. *performance* — выступление, исполнение, игра) — вид визуального искусства, в котором произведением являются любые действия художника, наблюдаемые в реальном времени. Перформанс включает различные искусства (изобразительное, танец, музыку), представляемые в смешанном виде в театральном выступлении. При перформансе актер становится существом синтетическим — танцором, рассказчиком, оратором, музыкантом и меняет эти «профессии» по своему вкусу. Цель перформанса близка эстраде — калейдоскопичное, многотемное линейное выступление в границах одного визуального представления (в рамках одного вечера показываются картины и скульптуры, читаются тексты — манифесты, стихи, политические комментарии, исполняются «шумовая» музыка и танцы). Перформанс — взаимопроникновение искусств, поощряет перетекание из танца в скульптурные композиции, из музыки в политический комментарий.

В хеппенинге принцип демонстрации превращен в отдельное искусство. В хеппенинге есть заранее заданная программа, существующая как пунктирная траектория действия (отправная точка и цель) и как набор средств. Хеппенинг имеет *немирный* характер. В процессе хеппенинга рождается событие, соединяющее в себе ранее несовместимые вещи, идеи или ситуации. Хеппенинг использует те же средства, что и перформанс, но построен на риске неудачи (невозникновение события, отсутствие которого невозможно замаскировать театральной формой или демонстрацией различных искусств).

**Перформанс как течение** Перформанс — течение «традиционного», «обычного» хеппенинга, возникшее из нью-йоркских хеппенинговых представлений конца 50-х — начала 60-х годов и предполагающее импровизационное действо, разыгрываемое перед аудиторией. Перформанс в отличие от хеппенинга, сценарий которого в основных чертах определен заранее, возникал стихийно, без предварительного плана. Место действия — обычно выставочный зал, исполнители — сам художник и его коллеги. Публика в действо не вовлекается. В перформансе роль скульптуры исполнял замерший в безмолвии человек.

Успешная и принятая в разных странах европейская перформанс-группа «Флюксус» (основатель музыкант-концептуалист Нам Юн Пайк) для своих музыкальных театрализованных представлений использовала телевизоры и видео. Эта группа заинтересовала друго-

го музыканта — немца Йозефа Беуса, который в своих перформансах использовал мистически символические, по его мнению, предметы — жир, войлок, свинец.

В 1976 г. в Москве возникла и действовала группа перформанса — «Коллективные действия» (КД), в которую входили московские концептуалисты. Они увлекались модным тогда и на Западе дзен-буддизмом и духовными практиками. Перформансы эта группа проводила чаще всего за городом. Членами группы были Андрей Монастырский (руководитель), Николай Панитков, Георгий Кизе-вальтер, Никита Алексеев, Елена Елагина, Игорь Макаревич, а зрителями, иногда включавшимися в действие, были художники Илья Кабаков, саксофонист Сергей Летов, философ Михаил Рыклин, куратор Иосиф Бакштейн. Перформансы, проводившиеся КД, были в советских условиях невольно конспиративны (предполагали участие только хорошо знакомых лиц) и походили то на магические ритуалы, то на научные эксперименты.

Особый интерес представляло такое действие: к березам были прикреплены разные радиотранзисторы, передающие радиопомехи (эту акцию можно было воспринять как ироническую пародию на глушение радиостанций «Би-Би-Си», «Свобода» и «Голос Америки»). Другой перформанс был красочным действием: по реке пустили плыть огромный разноцветный шар, внутри шара звенел электробудильник. Зрителями этих акций были избранные гости, случайные прохожие.

Если воспользоваться удачной формулой Пригова, то о хеппенинге и перформансе можно сказать: «имитация художественной деятельности некоей квазипрактической деятельностью».

**Литература и музыка** Наличие в хеппенинге предваряющего и несколько организующего действие либретто сближает хеппенинг с литературой.

В музыке хеппенингу сродни алеаторика. Их сближает: (1) повышение роли театрально-зрелищного начала, упор на исполнительский процесс, творчество на глазах зрителей и слушателей; (2) роль импровизационного начала, привнесение вероятностно-случайного элемента в произведение.

**Свет, звук, запах** В хеппенинге используется световая живопись: свет то и дело меняет цвет и силу, направляется непосредственно на актера или просвечивает сквозь ширмы из разного материала. Часто он сопровождается звуковыми эффектами (человеческие голоса, музыка, звяканье, треск, скрежет). Звук иногда бывает очень сильным, неожиданным, рассчитанным на шоковый эффект. В представлении включаются диапозитивы и кинокадры. Порой используются и ароматические вещества.



Х е п п е н и н г. Гилберт и Джордж на улице Парафизо. 1972

Англичане Гилберт и Джонс провозгласили себя живыми скульптурами, а свою жизнь — постоянным творческим процессом



Перформанс

Хеппенинг и театр Теоретик хеппенинга М. Кёрби относит этот вид зрелища к области театра, хотя и отмечает, что хеппенинг отличен от театра отсутствием традиционной структуры спектакля: сюжета, характеров и конфликта.

Хеппенинг — необычайно эффективное новшество, одним ударом он сметает множество старых форм: унылые театральные здания, непривлекательно разукрашенный занавес, непривлекательные билеты, гардеробы, программки, буфеты. (Брук. 1976. С. 100).

Питер Брук выделяет три сущностных признака хеппенинга: «необычайно эффективное новшество», «одним ударом» и «множество мертвых форм».

Хеппенинги по своей структуре — искусство «перформанса» с обязательным включением «аттракциона», о котором Сергей Эйзенштейн говорил: «Аттракцион (в разрезе театра) всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию» (Эйзенштейн. 1964. С. 270).

Один из создателей хеппенинга американец Эл Хенсен подчеркивает коллажный характер хеппенинга:

В качестве пробного определения хеппенингов я бы принял такое: они — театральные произведения в манере коллажа... Хеппенинг — это коллаж ситуаций и событий, происходящих в пространстве в определенный период времени» (Цит. по: Крюкова. 1985. С. 248).

Хеппенинг и живопись Некоторые исследователи связывают природу хеппенинга с живописью и скульптурой, а не с театром. Так, в начале 60-х годов исследователи коллажа У. Сейц, Х. Джемис и Р. Блиш подчеркивали сходство этой формы живописи с хеппенингом. Опыты итальянского художника-футуриста У. Боччони, соединившего разные материалы в скульптуре, коллажи Ж. Брака и П. Пикассо и комбинации, создающие «окружение», «среду» (окр-арт как течение поп-арта), органично переходят в «окружения-с-действием», то есть в хеппенинг. М. Кёрби отмечает, что эти положения, если и не объясняют хеппенинг, то по крайней мере связывают его интеллектуально с наиболее важными его предшественниками.

Своими истоками хеппенинг восходит к художественным поискам начала XX в., к попыткам некоторых живописцев и скульпторов перенести акцент с картины или скульптуры на сам процесс их создания. Другими словами, хеппенинг берет истоки также и в «живописи действия»: в «каплеразбрызгивании» Дж. Поллока, в «хлещущих» ударах кистью Де Кунинга, в костюмированных живописных действиях Ж. Матье.

«Живопись действия» обладала выразительной пантомимической формой. Художник при этом превращается в актера-мима, изображающего процесс творчества. Зрители сосредоточиваются не столько на результате, сколько на процессе написания картины. Именно от этих поисков оттолкнулся в своем становлении хеппинг, в котором постепенно стали выявляться разновидности: «случайности», «занятия», «театр окружающей обстановки».

## Саморазрушающееся искусство

### *Безликая личность в мире «ничто»*

Что такое саморазрушающееся искусство Саморазрушающееся искусство — один из странных феноменов постмодернизма. Картины, написанные краской, выцветающей на глазах у зрителей... Огромное восемнадцатиколесное сооружение типа кинетической скульптуры, выкатывающееся на площадь и при всем честном народе взрывающееся, так что колеса разлетаются в разные стороны...

Художественная концепция Саморазрушающееся искусство утверждает безликую личность в мире «ничто»; любая ценность не имеет реального значения, ибо жизнь человека абсурдна; разрушение — негативное созидание и поэтому является эстетически содержательным апроцессом.

Социальный смысл и цель Саморазрушающееся искусство декларирует деидеологизацию. Все художественные произведения, согласно рассуждениям представителей Франкфуртской школы, пронизаны идеологией, которая дает слушателю и зрителю тенденциозное представление о реальности. (Русский поэт XIX в. Федор Тютчев облек эту истину в знаменитую афористическую формулу: «Мысль изреченная есть лож».) Сводя произведение к минимуму, к разрушающейся системе образов, к молчанию, пустоте, саморазрушающееся искусство якобы несет с собой минимум лжи, оно почти правдиво своей абсурдностью, оно адекватно абсурду мира, показывая бессмысленную деятельность абсурдной личности в саморазрушающемся мире.

Литература. Музыка. Живопись Книга «Ничто» выпущена в США в 1975 г. и переиздана в Англии. В ней 192 страницы, и ни на одной нет ни строчки. Автор утверждает, что он выразил мысль: *мне нечего вам сказать*. Это образец саморазрушающегося искусства.

Саморазрушающееся искусство имеет свое выражение и в музыке. Мы уже говорили об исполнении произведения на разваливающемся рояле или на распадающейся скрипке, о беззвучной пьесе Дж. Кейджа «4,33», о выступлении в Гамбурге дирижера Д. Шнебеля без оркестра, о безмолвном выступлении солиста и целого ансамбля в струнном квартете Г. Брехта.

Экспериментально попытался заняться самоисчезающей электронной живописью Роберт Раушенберг. Возникли подвижные и саморазрушающиеся скульптуры, появилась и «исчезающая» живопись. Этот эффект основывался на химических реакциях, заложенных в красках, на телеуправлении, магнитных эффектах.

Саморазрушающееся искусство как политическая акция По законам саморазрушающегося искусства было построено эстрадно-политическое шоу, устроенное эстонскими властями при демонтаже путем публично проведенного взрыва бывшей советской радарной станции слежения за полетами ракет.

## Соц-арт

### *Социальная проблематика в свете переориентации на посткоммунистические ценности*

Что такое соц-арт Соц-арт — фи́га, вынутая из кармана «широких штанин», в которых хранилась «краснокожая паспортина»; пасынок соцреализма, унаследовавший от него интерес к социальности и дающий ее в зеркальном изображении «наоборот» (правое — левое, доброе — злое и т.д.); рассказы о великом друге и вожде и других вождях и соратниках, но рассказы с обратными знаками и противоположными прежним советским ценностям ориентациями; социализированный и иронично нацеленный на советскую действительность поп-арт.

Рождение термина Виталий Комар и Александр Меламид вспоминают о том, как родился термин:

Слово «соц-арт» мы придумали, наговорили в занесенном снегом дощатом подмосковном клубе, когда, согреваясь водкой, готовили оформление пионерского лагеря к юбилейному лету 1972 года. В тот же день это слово с восклицательным знаком мы написали на дешевом красном сатине, щетинной кистью разведенным на клею зубным порошком в стиле всем известных лозунгов. И хотя «соц-арт» произносилось плавно, в одно слово, мы написали «соц-арт» через дефис, как писались «поп-арт», «оп-арт» и т.п. термины в

советских книжках с критикой модернизма. Слово это сразу прижилось, пошло. Друзья, которые раньше называли наши работы «советским попом» или «тоталитарным концептуализмом», сразу и как-то само собой заговорили о «соц-арте»... Затем, уже в 1973 году слово это попало в самиздат.

**Художественная концепция и происхождение** Соц-арт представляет зрителю и читателю социальную проблематику в свете переориентации на посткоммунистические ценности.

Соц-арт вышел из соцреализма, это перестроечный постсоцреализм (речь идет не о времени появления, а о сути художественной концепции), в котором сохранилось острое внимание к социальной жизни, однако поменялись знаки у всех ценностных суждений, поменялись цели бытия и средства достижения целей. Соц-арт — продукт кризиса соцреализма. Социалистический реализм и поп-арт были основными источниками происхождения соц-арта.

**Живопись** Если художник соц-арта создает портрет Сталина, то вождем держит в объятиях Мэрилин Монро или, расположившись в кресле, рассматривает обнаженную «Советскую Венеру» (картины Леонида Сокова).

Во второй половине 70-х годов ряд художников соц-арта (А. Косолапов, В. Комар, А. Меламид, Л. Соков) эмигрировали в США. Возникли два течения соц-арта — московское и нью-йоркское.

**Московское и нью-йоркское течения соц-арта** Московское течение соц-арта (картины «Пачка сигарет «Лайка», «Двойной автопортрет», «Не болтай», «Встреча Солженицына с Бёллем на даче у Ростроповича») выступало в маске шута, который, ерничая, позволяет себе «истины царям с улыбкой говорить» и, «фиглярничая, жонглировать короной короля». Московский соц-арт

активно вторгался в самое «пекло» агитпропа, осваивая специфику его языка, его систему особых, вывернутых наизнанку ценностей. Соц-арт был не только и не столько одной из заметных художественных тенденций, сколько четко оформившимся способом мышления, предопределявшим и тип социального поведения его приверженцев, и способы воздействия подобного искусства (*Холмогова О.В.* Соц-арт. М.: Галарт, 1994).

Нью-йоркское течение соц-арта свой критический пафос и принцип «наоборот по отношению к соцреализму» реализовало не через ёрничество и шутовство, а более серьезно, порою даже через академические формы (некоторые картины Меламида и Комара).



**Литература.** Интеллигентский фольклор Соц-арт — это советские вожди или советская действительность, вышедшие из образа. Первый соц-арт создал интеллигентский фольклор (рассказ о Сталине на банкете в честь окончания XIX съезда КПСС):

Рассказывал (1962 г.) Игорь Ильинский: «Это было в конце 1952 года. Я был приглашен на концерт, посвященный окончанию работы XIX съезда партии. Выступал Краснознаменный ансамбль песни и пляски. Сталин улыбался. Но вот от стола, за которым сидело правительство, отделился Ворошилов, петушком побежал к руководителю ансамбля Александрову и что-то шепнул ему на ухо. Александров вскинул палочку — и зазвучал знакомый мотив. Сталин поднялся из-за стола, подошел к дирижеру, заложил руку за борт френча и запел, а Александров дал знак оркестру играть тихо, чтобы слышен был старческий голос:

Эх, яблочко, куда котишься?  
В Губчека попадешь —  
Не воротишься,  
В Губчека попадешь —  
Не воротишься...

Меня охватил ужас. Я подумал, что Сталин скоро опомнится, что вышел из роли вождя, и не простит свою оплошность никому из присутствующих. Я на цыпочках по стеночке вышел из зала и бросился домой» (См. *Борев Ю.* Сталиниада. Чита, 1992).

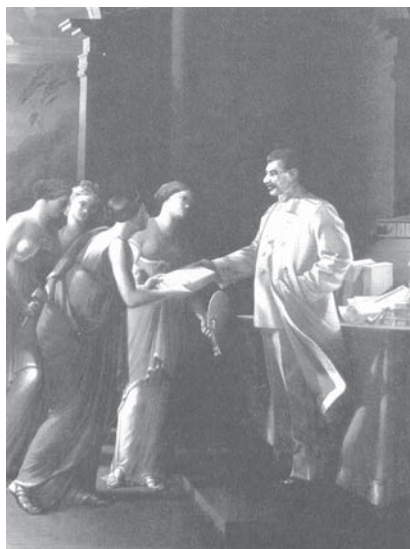
Или другая соц-артовская фольклорная миниатюра, рассказывающая о том, как Сталин держал на руках Мамлакат:

На совещании по среднеазиатским делам маленькая Мамлакат — школьница-хлопкороб 30-х годов — подошла к Сталину с приветствием. Он, улыбаясь, взял ее на руки. Тотчас их усыпали цветами, и фотографы сделали десятки снимков. Один из них, названный «Сталин — лучший друг советских детей», обошел всю страну. У этой истории есть изнанка. Держа девочку на руках и ласково улыбаясь, Сталин сказал Бери: «Момашоре ег тилиани!» Слова вождя, сказанные на незнакомом языке, Мамлакат трепетно хранила в памяти многие годы, а когда стала взрослой, узнала их значение: «Убери эту вшивую!» (См. *Борев Ю.* Сталиниада. Чита, 1992)

Это образчик литературного соц-арта.

**Принцип «наоборот»** Авангардизм отталкивается от классики и старается сделать «наоборот» по отношению к ее шедеврам. Для соц-арта такой классикой для осуществления принципа «наоборот» был социалистический реализм.

В. Комар,  
А. Меламид.  
Сталин и его музы.  
Из серии «Ностальгический  
реализм».  
1981—1982



Э. Булатов. Слава КПСС



Э. Булатов. XX.

## Концептуализм

*Человек, отрешенный от смысла культуры,  
среди эстетизированных продуктов  
интеллектуальной деятельности*

Что такое концептуализм В западном искусствознании название художественного направления «концептуализм» дублируется терминами: «дематериализованное искусство», «искусство как идея», «постпредметное искусство». Концептуализм стал оппозицией поп-арту с его тенденциями низвести произведения искусства до товара. Вероятно (но точно не установлено), участник группы «Флюксус» (интернациональное объединение с предконцептуалистскими позициями в искусстве, возникшее в 1962 г.) Генри Флинт ввел в обиход термин «концептуализм» для обозначения нового постмодернистского художественного направления.

Концептуальное искусство — художественная деятельность, не создающая художественные образы, воссоздающие реальность, а воспроизводящая «художественные идеи» (концепты<sup>1</sup>). Эти концепты выражаются с помощью надписей, рисунков, схем, диаграмм, а иногда и с помощью парадоксальных и остроумных формулировок (так, Лев Рубинштейн предложил вербальный концепт: «Жизнь дается человеку на всю жизнь»).

В. Курицын не очень внятно, но верно говорит, что в концептуализме художник одновременно создает произведение, анализирует его и анализирует свою роль в процессе создания произведения. Последнее всякий раз заставляет художника заново определять свое место в культуре, создавая маску, от имени которой можно говорить. Произведение в концептуализме может замещаться документацией. самого текста нет, но есть какие-то его следы в контексте. Причем документироваться может как произведенное (выкопан ку-

---

<sup>1</sup> Концепты — формально-логические идеи (вербализованные или документально выраженные концепции) материального предмета, передаваемые произведением искусства реципиенту. М. Эпштейн несколько туманно, однако содержательно определяет понятие концепт: это идея, присоединенная к такой реальности, которой она не может соответствовать, и вызывающая этой несообразностью отчуждающий, иронический или гротескный эффект. Концепт — это абстрактное понятие, припиленное к вещи наподобие ярлыка, — не для того, чтобы соединиться с ней, а чтобы продемонстрировать распад и невозможность единства. Концептуализм — это поэтика голых понятий, самодовлеющих знаков, нарочито отвлеченных от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначить, поэтика схем и стереотипов, показывающая отпадение форм от субстанций, смыслов от вещей. Навязное, массовое сознание служит здесь предметом рефлексивного воспроизведения.

бический метр земли в Центральном парке Нью-Йорка), так и не произведенное. Творчество в концептуализме зачастую трактуется как недеяние или минимальное деяние. Для постмодернизма важен отказ от переделки мира. (См.: Курицын В. Русский литературный постмодернизм. 2005. Internet).

Концептуализм — явление кризисной эпохи и знак кризисного состояния мысли.

**Художественная концепция** Художественная концепция концептуализма формируется опытом реципиента и задачи произведения провоцировать и стимулировать мобилизацию этого опыта для формирования художественной концепции.

Концептуализм в своей художественной концепции утверждает человека, отрешенного от прямого (непосредственного) смысла культуры и находящегося в окружении эстетизированных продуктов интеллектуальной деятельности.

**Предшественники** В Средние века в философии существовал концептуализм, одной из главных установок которого было отрицание понятий, не зависящих от единичных предметов. В отличие от номинализма концептуализм признавал существование концептов как особых форм постижения реальности.

Концептуализм — одно из художественных направлений постмодернизма с его обычным отрицанием (почти всеми постмодернистскими направлениями) не только классических традиций, но и предшествовавшего ему модернизма.

Художники Марсель Дюшан, Ив Кляйн, Энди Уорхол, композитор Джон Кейдж были непосредственными предшественниками концептуализма.

Дадаисты, и в частности Марсель Дюшан, сыграли важную роль в развитии постмодернистского искусства и особенно концептуализма. Дюшан заложил фундамент эстетики концептуализма. Американский художник и теоретик концептуализма Джозеф Кошут писал: «Именно Дюшану мы можем приписать заслугу обращения искусства к проблемам самоидентификации». По мнению Кошута, произошло глубокое общее изменение искусства и его внимание переместилось от «явления» к «концепции», и вообще искусство после Дюшана по своей природе концептуально.

Предшественником художественного направления концептуализма было и творчество конкретистов (поэтов бразильской группы «Нойгандрес», сформировавшейся в 1950-е годы, европейских поэтов О. Гомрингера, А. Финли, Э. Моргана, С. Банна, Д. Фарнивала, также поэтов интернациональной группы «Флюксус», возникшей в 1962 г.). Конкретная поэзия создает идеограммы — графические изображения (часто беспредметные), композиции из букв и слов.

Как отмечает Е.А. Бобринская,

Прочерчивая историческую линию в искусстве XX века, приведшую к появлению концептуализма, критики обычно вспоминают также русский конструктивизм, геометрическую абстракцию, акционную живопись, монохромные картины Р. Раушенберга и Э. Рейнхардта 50-х годов, а также различные варианты минимализма («искусство первичных структур», «постживописная абстракция», «живопись жесткого контура» (hard edge), «систематическое искусство» — различные течения в рамках минимализма, отчасти сближающиеся с концептуальным искусством. Кроме того, концептуализму оказываются близки в 60 — 70-е годы «бедное искусство» (arte povera) и «искусство земли» (land art)» (Бобринская. 1994. С. 4).

**Философские и эстетические основания** Западные искусствоведы видят философские основания концептуализма в логическом позитивизме, структурализме, философско-лингвистических учениях, в теории информации.

Западные искусствоведы отмечают особенности концептуализма: (1) умозрительность, (2) аналитичность (анализ природы искусства и традиции), (3) специфичность функционирования произведения в культуре, формы восприятия, не поддающиеся языковому выражению. По этому поводу критик Д. Бернхейм задает риторический вопрос: «Может ли искусство освободиться от языкового способа существования, если само примет эту языковую форму?» (Burnham J. Alice's Hard. N.Y., 1967. P. 37).

Кошут назвал концептуализм «искусством после Философии» (*Kosuth J. Art after Philosophy. Studio International. October 1969*). В свое время Гегель провозгласил конец искусства и наступление века философии. Для многих западных теоретиков, и для Кошута в их числе, ныне кончился и «век философии» и наступил век концептуализма — век неискусства и нефилософии («родила царица в ночь не то сына, не то дочь, а неизвесту зверюшку»). «Конец философии» придал концептуальному искусству черты и характер «пост-философской деятельности» (*Кошут. 1989. С. 76*).

Бунт теоретиков контекстуализма против философии объясняется идеосинкрозией и послевкусием многих современных теоретиков по отношению к идеологизированной философии марксизма и идеологии вообще. Кошут утверждает, что искусство существует только концептуально (*Kosuth J. Art after Philosophy. P. 135*). Это верное суждение, однако оно должно быть оговорено: художественную концепцию выражает не только произведение концептуализма, но и других художественных направлений (более того художественные концепции концептуализма не очень вняты). И все же попытаюсь сформулировать художественную концепцию концептуализма.

Главные эстетические установки концептуализма: сосредоточенность на проблеме функционирования искусства. Теоретизируя

по этому поводу, сторонники и художники концептуализма утверждают, что в постмодернизме идет процесс «дематериализации искусства» — уход от традиционной для искусства конкретно-чувственной (собственно художественной) формы. В 1960-е годы в США искусствоведы и теоретики искусства решили, что из-за «дематериализации искусства» существование художественных произведений искусства становится излишним. Если Роберт Барт в эти годы утверждает, что в искусстве умер автор, то согласно эстетике концептуализма умерло художественное произведение. Слишком много похорон в искусстве предполагает западная эстетика во второй половине XX в. В постмодернизме с «антиинтеллектуализмом» соседствует сверхинтеллектуализм (ультраконцептуализм), придающий особое значение мышлению.

Более неясных и противоречивых программ и установок, чем у концептуализма, нет ни у одного художественного направления. Например:

Выставки концептуализма были представлены только в виде каталожной информации и не имели даже конкретного места нахождения самой экспозиции. Такое разрушение традиционного — культурного — контекста для демонстрации произведений искусства связывают обычно с важной для западного концептуализма установкой на антикоммерческие формы функционирования искусства (Бобринская. 1994. С. 17).

Или другой пример: по мнению концептуалиста Дугласа Хьюблера «Мир полон предметов более или менее интересных. И я не желаю добавлять к ним новые. Я предпочитаю просто указывать на существующие вещи в терминологии времени или пространства» (См.: Celant G. *Arte Povera*. Milano, 1969. P. 43).

В основе концептуализма лежит представление о несовпадении человеческих идей и слов с действительностью.

**Возникновение и распространение «Классическую версию» концептуализма** основали (1968) американские художники Т. Кинсон, Д. Байнбридж, М. Балдуин, Х. Харрелл. В формировании, осуществлении и развитии принципов концептуализма приняли активное участие американские художники Джозеф Кошут (он и теоретик концептуализма), Лоуренс Вейнер, Роберт Берри, Дуглас Хьюблер и объединение английских художников-концептуалистов «Искусство и язык» (*Art and Language*). Концептуалисты считали, что их искусство — закономерный итог развития модернизма. Кошут пишет, что начиная с XX в. в природе искусства наблюдался сдвиг в визуальных экспериментах от морфологических к концептуальным.

Концептуализм возник в 60-х годах на родине поп-арта в Америке, а в 70-е годы распространился по миру и проник в художественную культуру многих стран и появился в Италии, Германии, Франции, Восточной Европе, Японии, Латинской Америке, России.

**Русский концептуализм** Русский концептуализм — национальная форма одного из ведущих постмодернистских художественных направлений. В основе искусства русского концептуализма лежит наложение двух языков — социально клишированного «совкового» языка и авангардного метаязыка, который описывает этот клишированный язык. Критик Екатерина Деготь на примере анализа работ художника-концептуалиста *Эрика Булатова* пытается выстроить характеристику особенностей русского концептуализма. Критик находит в работах Булатова два слоя — реальное пространство и пересекающий его социально окрашенный знак или текст (это суждение критик прямо выводит из анализа картины Булатова, над которой изображены огромные алые буквы лозунга «Слава КПСС!» на фоне голубого неба с облаками).

Концептуализм потому так органически вошел в пространство нашей культуры, что оно было переполнено кочующими «идеями» — настолько несоединимыми ни с какой художественностью, что сами они уже стали восприниматься как своего рода «художества», как жанр особого искусства порождения «идей». «Молодым везде у нас дорога», «счастье грядущих поколений», «мы рождены, чтоб сказку сделать былью», «если партия прикажет, комсомол ответит: есть!» (Бобринская. 1994. С. 529—530).

**Московский концептуализм как течение** Московский концептуализм возник в конце 70-х. На квартире врача А. Чачко собирались молодые поэты (Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн и др.; позже примкнул Всеволод Некрасов), художники, искусствоведы, философы. Одним из главных теоретиков «московского концептуализма» стал М. Эпштейн, живущий ныне в Америке.

В Москве концептуализм проявил себя в творчестве И. Кабакова, Р. и В. Герловиных, А. Монастырского, Э. Булатова, О. Васильева, Вс. Некрасова, Н. Алексеева и группы «Коллективные действия» (КД). Московский (романтический) концептуализм — течение концептуализма, для которого характерна лиричность, предпочтение вербального начала пластическому дух аскетизма, повышенное значение идеологии. Во второй половине 70-х и в начале 80-х излюбленной темой московских концептуалистов был советский образ жизни. Бытие концептуалистского искусства проявилось и в том, что Московская галерея «Е.К. АртБюро» совместно с фондом «Художественные проекты» провела выставку концептуалистов «Объекты КД»,

«Время действия» — одна из смыслонагруженных акций московских концептуалистов. Ее участники тащили из леса семикилометровую веревку. Высокий метафизический смысл этого действия объяснил художник И. Кабаков: это «прекрасный символ бытия» — один конец в руках человека, другой — в пустоте и неизвестности.



Перечислю некоторые из произведений московских концептуалистов с кратким описанием содержания:

*Эрик Булатов «Опасно» (1973).* В сине-зеленой гамме пошловатый сентиментально-идиллический пейзаж — ручеек, деревья, небо. Сверху, снизу, справа и слева по периметру холста надпись плакатными красными буквами «Опасно». Произведение демонстрирует и утверждает опасность пошлости. Перед зрителем предстает в наглядной форме интеллектуальное упражнение на тему «визуализация слова».

*Группа «Гнездо». «График истории» (1976).* Вычерчен график: на его горизонтальной оси отмечены годы 1898—1970. На вертикальной оси — месяцы. Точками отмечены даты партийных съездов. Точки соединены красной линией. Смысл произведения: история не движется по графику.

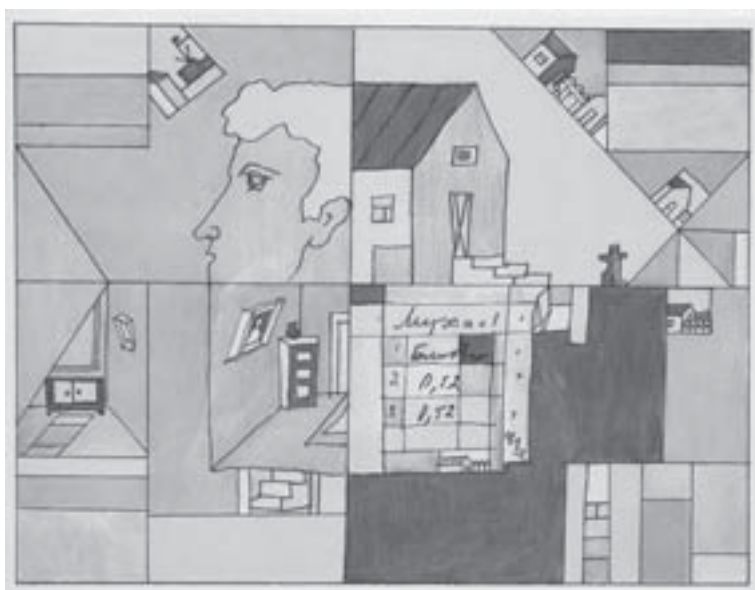
*Группа «Гнездо». «Железный занавес» (1976).* Прямоугольный кусок жести, на котором белой краской надписано «Iron Curtain». Произведение иронизирует над самой идеей разделения и отгораживания народов друг от друга.

*Римма Герловиных. «Душа» (1974).* Картонная коробочка с крышкой, на которой надпись: «Душа. Не открывать, а то улетит». Внутри коробочки на дне надпись: «Вот и улетела». Картина демонстрирует тезис эстетики концептуализма о первостепенной важности идеи, духовности, духа и о трудностях их воплощения.

*Светлана Капустянская. «Пейзаж» (1988).* Природный ландшафт в мареве, которое образуют строчки бессмысленного текста, покрывающего весь холст. Картина может быть интерпретирована так: «слова, слова, слова» они ничего не проясняют, а все затуманивают и природу, и ее смысл, и ее красоту.

*Виталий Комар и Александр Меламид. «Лозунг» (1972).* На красном плакатном фоне надпись белыми буквами: «Вперед к победе коммунизма. Комар и Меламид». Смысл картины — ироническая издевка над официальными лозунгами Советской власти.

В 1998 г. в Берлине прошла выставка работ ведущего русского концептуалиста *Ильи Кабакова* (р. 1933), живущего в эмиграции. Экспонировались каморки, изображавшие советские больничные палаты. Двери в палаты, выкрашенные, наверное, еще в хрущевскую оттепель масляной краской, давно облупились. Внутри каждой палаты типовая обстановка: железная кровать с сеткой и больничным бельем, рядом с кроватью тумбочка. В каждой палате при появлении зрителя включаются магнитофон и проектор диафильмов, проецирующий на стену над кроватью слайды с фотографиями из семейного альбома Кабаковых. Немецким зрителям все оказалось чуждым и малопонятным, хотя для нашего отечественного зрителя это интересно — ностальгия по прошлому, интерес к старому быту, который для сотен тысяч современных крупных и средних собственников — дело прошлое, а для миллионов бюджетников и пенсионеров — все еще настоящее, порою ухудшившееся в сравнении с прошлым. Последнее печальное обстоятельство совершенно не учтено в инсталляции Кабакова, направленной на критику прошлого и так интерпретировавшейся всеми искусствоведами.



И. Кабаков. Альбомная графика

**Эстетика** Западные концептуалисты создали свою эстетику. Объектом искусства они сочли нечто совершенное и понятийное, а не материальное. Видный теоретик концептуализма американский художник Джозеф Кошут манифестировал концептуализм в краткой формуле «Искусство как идея». Согласно этой эстетической доктрине искусство должно существовать в духовной сфере, его воплощение в материале и языке — дело второстепенное, оно должно оставаться «идеей». Американский концептуалист Сол Левит в статье «Параграфы концептуального искусства» пишет: «Внешний вид произведения искусства не столь важен. Если оно имеет материальную форму, оно может выглядеть как угодно».

Для концептуализма решающее значение имеют категории «неизвестное», «неопределенное», «ничто».

**Особенности** Концептуализм стремится преодолеть приоритет слова в культуре и пытается ориентироваться на научные формы мышления, лишённые конкретно-чувственного начала. Впрочем, ориентация концептуализма на логику и рационализм оспаривается некоторыми искусствоведами, что опять же свидетельствует о невнятности установок и принципов этого направления.

Концептуальные художники в большей мере мистики, чем рационалисты. Они перескакивают к тем выводам, которые логически не могут быть достигнуты... Алогичные умозаключения ведут к новому опыту. (Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object. N. Y., 1973. P. 75).

Роберт Берри отметил:

Я предпочитаю иметь дело с вещами, о которых мне совершенно ничего не известно. Я пытаюсь использовать то, о чем другие люди, может быть, и не думают — пустоту, делающую изображение неизображением... Просто пустота. «Ничто» кажется мне наиболее впечатляющей вещью в мире (Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object. P. 40).

Мы уже говорили о художнике-самоучке концептуалисте Иве Кляйне, считавшем важнейшим цветом — синий. Даже тротуары он красил в синий цвет. Во время выставок Кляйн, одетый в смокинг, дирижировал оркестром, тянущим одну «клайнианскую» ноту. По Кляйну, искусство — концепция. Он создал галерею пустых стен, фотографии «прыжка в высоту» из окна второго этажа и полагал, что это этапы развития концептуального театра. Кляйн утверждает, что концептуализм отверг материальность в искусстве как средство выражения идеального, так как это мешало достигнуть полной свободы от ангажированности искусства и бесконтрольного выражения идей и концепций. Осенью 1958 г. более двух тысяч человек ждали открытия концептуалистской выставки Ива Кляйна. Когда галерея

наконец открылась, зрители увидели залы, на стенах которых не висело ни одной картины. Художник назвал это «зоной нематериальной живописной чувствительности». Тем не менее, Кляйн продавал свои невидимые произведения, требуя только золото: мол «высшее качество нематериального должно быть оплачено высшим качеством материального». Пустой выставочный зал, в котором не висит ни одной картины, Роберт Берри считает вершиной концептуалистского творчества. По его мнению, в таком пустом зале демонстрируются различные энергии.

Можно разочаровать Кляйна, Берри и других теоретиков и практиков концептуализма — задолго до их идей о «нематериальной живописной чувствительности» и пустых стенах выставочной галереи из сказки Андерсена подобную «концептуалистскую» художественную идею осуществил портной, сшивший новое платье для короля. Не получается с приоритетом в искусстве у американцев! И никак не найдется ребенок, который бы выкрикнул «а стены выставки-то голые».

Критик Ю. Лейдерман в статье «Этика дополнения» утверждает, что концептуализм — поэзия философии.

Концептуализм — искусство принципиально непластическое, использующее не столько образы, сколько понятия, символы и намеки. Концептуализм передает не предметный мир, а идеи, идеи отношений. Мир идей и отношений между ними. Мир идеи трудно уловим, он не предметен и материально «не существует». Концептуализм — «стирание грани между искусством и жизнью», «пренебрежение пластическими ценностями перед словесным и умозрительным» (Бобринская).

Репрезентативно для понимания природы и особенностей концептуализма произведение поэта и художника Дмитрия Пригова: набор знаков, не становящихся смысломнагруженным текстом, или текст, в котором его смысл не имеет значения, а важен «почерк», стиль текста (см.: Д. Пригов. Стихограмма. 1979).

### Инсталляции. Фигуративные (изобразительные) искусства

Инсталляция Трейси Эмин «Моя кровать», воспроизводящая в натуральном виде неубранную постель, была куплена Чарльзом Саатчи для Лондонской галереи за 150 тысяч фунтов. Инсталляции Дамиена Херста «Чучело акулы» или «Невозможность смерти в сознании живущего» и Мартина Крида «Электрическая лампочка» (Тёрнеровская премия 2001 г.) также купила Лондонская галерея Чарльза Саатчи. «Чучело акулы» — это четырехметровая тигровая акула, убитая австралийскими рыбаками и плавающая в прозрачной герметически закрытой ванне с формальдегидом. Эти три убогих по своим художественным качествам произведения не только удостои-

лись попасть в одну из самых престижных галерей Англии, но и вызвали многоголосье восторгов большей части публики и критики.

Однако меньшая часть критики (впрочем, особо авторитетная и профессиональная) высказалась нелицеприятно и откровенно отрицательно по поводу этих инсталляций. Так, известный критик Айван Массов в статье, опубликованной в журнале *New Statesman*, утверждает, что концептуальное искусство сейчас не представляет собой ничего большего, чем бессмысленную догму, ставшую британским «официальным искусством».

**Литература** Концептуализм проявил себя и в литературе. Так, например, поэт Тимур Кибиров написал концептуалистскую поэму, герой которой калиф на час — генеральный секретарь КПСС К.У. Черненко, пробывший у власти всего... Поэма иронична и в канонической форме жизнеописания советского руководителя описывает и воспекает путь героя от нищенского детства мальчика, борющегося, как Павлик Морозов, с кулаками, до восхождения на партийный Олимп. Кульминацией поэмы стал торжественный директивный доклад героя на пленуме Союза советских писателей о свободе творчества, вызвавший слезы восторга у сидящих в зале классиков советской литературы.

Литературным поделкам концептуализма присуща простота и ориентированность текста на иронию, ассоциации, направленные на сопоставление поэтического текста с ортодоксальными клише.

**Роль слова** В произведениях концептуализма важную роль играет слово, вербальный текст. Художник-концептуалист основывает смысл своего произведения на изначальных основаниях его существования — слове, языке. Согласно теоретическим представлениям структуралистов смысл нередко и в изобразительных образах, и в вербальных текстах концептуалистов.

Английский критик К. Батлер считал, что концептуалистские произведения похожи на дзенские загадки. Они нечто напоминают человеку и оставляют его один на один с неизвестным. Оказавшись в этой ситуации, человек формулирует ответ, исходя из своего личного опыта, не учитывая вневличностную объективную логику языка.

Повышение роли слова в концептуализме — результат влияния на это художественное направление логического позитивизма, аналитической философии, структурализма, лингвистики, которые полагали, что язык формирует всю человеческую деятельность.

**Социальный смысл** Поэт Борис Слуцкий в одном из своих стихотворений говорит о пленном немецком солдате, который на всякое сообщение отвечает: «Все пропаганда, весь мир — пропаганда». О засилии в современной культуре идеологии настойчиво говорили

теоретики Франкфуртской школы и новые левые. Отказ концептуализма от усвоения семантики культурного текста — есть попытка ухода от засилья идеологии, стремление к деидеологизации культуры. Жаль только, что такая установка затрагивает не только идеологические установки культуры, но и ее смыслы, ее содержание.

Концептуализм пассивен и не стремится воздействовать на зрителя, осмыслять актуальные социальные проблемы и занимается жизнью вообще. Концептуалисты отрицают необходимость воздействия на общество и не стремятся перестроить мир.

**Многообразие форм и типов Произведения** концептуализма многообразны: фото, ксерокопии с текстов, телеграммы, репродукции, графики, колонки цифр, схемы. Хотя произведение — единственная реальная форма искусства, концептуалисты часто не придают значения произведению: благодаря концептуализму «...существование самих произведений искусства станет совершенно излишним» (См.: L. Lippard and J. Chandler. *The Dematerialization of Art*); «Внешний вид произведения искусства не столь важен, если оно имеет материальную форму, оно может выглядеть как угодно» (См.: Sol LeWitt. *Paragraph of Conceptual Art* // *Art international*. January. 1969).

Максимально репрезентативные произведения концептуализма: пустой выставочный зал, в котором нет ни одного произведения и где демонстрируются различные энергии (Р. Берри); тавтологичное «письмо-объект»: например, неоновым электрическим светом написано «неоновый электрический свет» (Дж. Кошут); бессмысленный набор знаков, непрочитаемый текст, или текст, в котором его смысл не имеет значения, а важен «почерк», стиль репрезентации текста (См.: Пригов. 1979).

В ряде восточных культур высокую эстетическую ценность имеют независимо от их смысла рукописи, заполненные красивым каллиграфическим почерком. Чем не концептуализм?!

Если исходить из теоретически мало осмысленной практики концептуализма, то самое замечательное его произведение — это страничка рукописи великого писателя. Страничка рукописи Пушкина с его летящим почерком, с написанными поверх зачеркнутых строчками, с замечательными рисунками то женских ножек, то профилей современников и современниц — прекрасное произведение концептуализма.

На международной конференции по генетике текста в Париже (ZNRS — Национальный центр научных исследований) профессор Альмут Грезуйон делала доклад о творческом происхождении текстов классиков французской литературы и на экран проецировала и демонстрировала страницы рукописей Бальзака и французских поэтов. Красота почерка, рисунки на полях рукописи, изящно оформ-

ленные вставки в текст — имели самостоятельную эстетическую ценность — хоть заключай странички в рамочку, под стекло и вешай на стенку.

**Взаимоотношения с другими авангардистскими направлениями** Антиинтеллектуальные художественные направления или тяготеющие к антиинтеллектуализму — это кубизм, абстракционизм, дадаизм, примитивизм, поп-арт, саморазрушающееся искусство, хеппенинг, гиперреализм. Эти направления в своем неприятии мысли провозглашают даже отключение разума в процессе творчества (сюрреализм).

*Концептуализм и поп-арт.* Поп-арт ставит на постамент в зале экспозиции изготовленную человеком вещь, придавая ей художественный статус, концептуализм же придает художественный статус продуктам интеллектуальной деятельности (речь идет не о смысле текста, а о собственно эстетическом виде его фиксации). Материальный продукт человеческой деятельности (унитаз, например) поп-арт употребляет не по прямому назначению, а водружая его на пьедестал, делает его художественным экспонатом. Концептуализм интеллектуальный продукт человеческой деятельности употребляет не по прямому назначению: реципиент должен не прочитывать и интерпретировать смысл текста, а воспринимать его как чисто эстетический продукт, интересный своим эстетическим видом.

*Концептуализм и интеллектуальный реализм.* Уже к 1960-м годам господство антиинтеллектуальных тенденций в авангардистском искусстве закончилось. Ведущие позиции стали завоевывать интеллектуальные направления. Интеллектуализация искусства во второй половине XX в. стала мощной и широкой тенденцией, охватившей не только авангардистские (постмодернистские) направления (концептуализм), но и реалистические (интеллектуальный реализм). Концептуализм и интеллектуальный реализм — параллельные направления, развивавшиеся внутри параллельных периодов художественного развития (авангардизма и реализма) в единой стадии развития (стадия утраченных иллюзий).

**Восприятие. Рецептивная эстетика и концептуализм** Концептуализм одновременно и примитивен, и элитарен (восприятие доступно только «посвященным» и недоступно для не освоивших его алогичные принципы).

Для концептуализма важны сами процессы созерцания и восприятия чего-либо и существует только рецепция не важно чего, рецепция по любой информации извне, призывающая извлекать информацию из собственного опыта. Именно мобилизация собственного опыта для создания художественной реальности и соответствующей ей художественной концепции характерна для концеп-



туализма. В этой своей посылке концептуализм перекликается с рецептивной эстетикой, тоже включающей опыт читателя в создание художественной реальности. Однако последняя согласно рецептивной эстетике возникает не только на основе опыта читателя, а в результате взаимодействия этого читательского опыта с опытом, запечатленным писателем в произведении.

Франкфуртская школа утверждала перенасыщенность современной культуры идеологией. Концептуализм ориентирует читателя и зрителя не на семантику культурного текста, а на его эстетический вид и тем самым уводит художественное восприятие в сферу деидеологизации. Однако при этом реципиент теряет не только идеологические установки произведения, но и его смысл.

Исследователь концептуализма Е.А. Бобринская отмечает, что концептуальные произведения вызывают определенный дискомфорт у зрителей не столько за счет непривычного или раздражающего внешнего облика, но главным образом за счет иных правил их восприятия, нарушающих укоренившуюся привычку общения с искусством. Они не опираются более на непосредственное восприятие, не вызывают к эмоциональному сопереживанию, не апеллируют к традиционным эстетическим оценкам. Они ничего не выражают, они лишены художественной выразительности. Они требуют от зрителей не столько знания теории и истории искусств, сколько аналитических и психологических усилий. Они требуют предрасположенности сознания к саморефлексии (См.: Бобринская, 1994).

Пытаясь раскрыть особенности восприятия концептуальных произведений, сами концептуалисты вводят в свой терминологический словарь термин «*аббревиатурность*» (аббревиатурное прочтение, аббревиатурное зрение) — отношение к визуальному ряду как к тексту, составленному из сокращений. Аббревиатурное видение мира опосредовано наличием бессознательных аббревиатурных структур в глубинах памяти и языка. (См.: Тупицын В. Московский коммунальный концептуализм. М., 1996).

Для зрителя необходимость в процессе рецепции концептуалистских произведений объединять конкретно-чувственное восприятие с разгадыванием интеллектуальных кроссвордов было непривычной и почти непосильной задачей. Объект созерцания отсутствовал, текст дополнял или заменял произведение и это затрудняло художественное восприятие.

Концептуалисты выступали за немужейное и нетоварное искусство. Они считали недопустимым «консервирование» художественных произведений в музеях. Их творения часто бывали нетранспортабельны.

Художник-концептуалист не стремится передать зрителю свои мысли и чувства. Он не стремится внушить зрителю свои идеалы и лишь создает в непрерывном потоке информации интеллектуальные оазисы.

Финал. Итоги *Принципы постмодернистской цивилизации*: (а) максимальное использование природы; (б) свобода и равенство всех перед законом; (в) государственное регулирование жизни; (г) свобода религиозных верований в рамках устойчивых конфессий; (д) недопустимость вмешательства в творческий процесс; (е) отрицание иерархии культурных ценностей; (ж) творение искусства свободным человеком, погруженным в многообразие бытия, отвергающим нормы, каноны, правила. Ренессансный лозунг «Делай, что хочешь!» перефразируется: «Твори, как хочешь!» (хеппенинг, концептуализм), или «Одевайся, как хочешь» («мода» хиппи, битников, панков). Демократический принцип равенства становится иллюзорно-утопическим идеалом культуры. Возникают протестные акции против неравенства и глобализации. Постмодернистский мир — протоплазма, не имеющая четкой организации (кроме системы порядка). Меньшинства могут сохранять самобытность и претендовать на равноправие. Упорядочение отвергается (порою отрицается даже грамматика как чуждая свободе личности организация речи). Художественное творчество продуцирует мультикультурный, амебообразный субстрат. Постмодернизм — рефлексия ощущения катастрофичности истории и представления о конце искусства. Эти представления рифмуются с гегелевской идеей о конце искусства и наступлении эпохи философии. Однако этот «приговор» искусству далеко не окончательный и подлежит «обжалованию», и еще неясно, как в XXI в. пойдет развитие художественного сознания — вверх или под откос.

Основоположник итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти утверждал, что «время и пространство умерли вчера». Почти то же самое провозглашал российский поэт-имажинист Вадим Шершеневич в одном из своих стихотворений. *Затухание и агония пространства и времени* — генеральная тенденция развития авангардистского поэтического мышления XX века. Постмодернизм довел эту тенденцию до предела.

Искусствоведы задавались вопросом, войдет ли когда-нибудь консервная банка художника поп-арта в экспозицию Лувра. Несмотря на расхождения в художественных принципах поп-арта и концептуализма есть и ряд моментов, сближающих эти художественные направления. Поэтому вопрос о консервной банке и Лувре следует поставить и в отношении поделок концептуалистов, тем более, что концептуалист Дмитрий Пригов создал произведение «Банка» (1980). Перед зрителем предстает жестяная консервная банка, оклеенная бумагой, на которой видны подписи разных людей. В банку воткнут маленький плакатик с внятной надписью: «Банка подписей за полное и безоговорочное разоружение Амери-

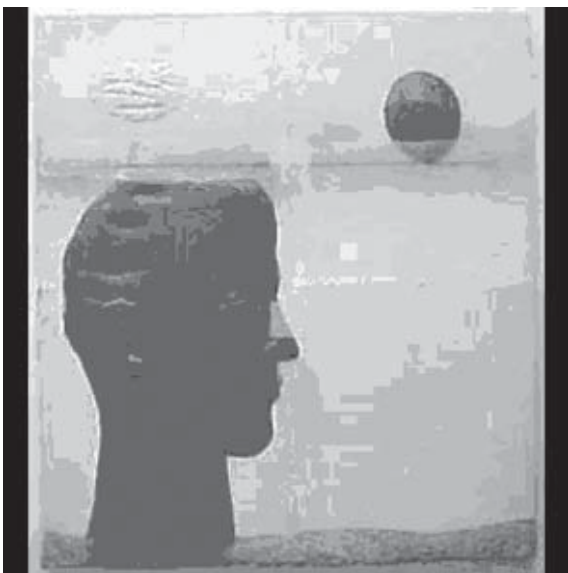
ки». Иронический смысловой подтекст ясен: Советский Союз организовывал сбор подписей в защиту мира и за разоружение, и Пригов считает, что это требование было односторонним и направлено только против одного из участников мирового противостояния в холодной войне. Ирония ядовитая, отчасти справедливая, но совершенно не учитывавшая, что в холодной войне обе стороны были «хороши» и обе хитрили и надували друг друга (чего стоит, например, американский блеф со «звездными войнами»). Однако отвлекаясь от политического содержания «Банки» и уделим внимание ее художественному смыслу с точки зрения возможности ее появления в Лувре. Конечно, «Банка» Пригова более смыслонагружена, чем банка, которую поп-арт извлекает из мусорного ящика и выставляет на постаменте, придавая тем самым ей художественный статус. Однако и более смыслонагруженная «Банка» Пригова находится от Лувра на космическом расстоянии в сотни световых лет. Разве что в разгар холодной войны эту поделку могли бы по чисто политическим резонам взять в какой-либо американский музей, может быть даже в Гуггенхайм. Впрочем, надо отметить, что хотя и не на уровне лозунга «консервную банку в Лувр!» музеефикация произведений концептуализма происходит.

Как отмечает директор Института современного искусства в Лондоне Айван Массов, современное концептуальное искусство — полная чепуха. Сказано, может быть, излишне категорично: ведь можно увидеть некоторые и положительные моменты в работах художников этого направления: развитие ассоциативности мышления и оригинальной интеллектуальной метафоричности. Каждое художественное направление имеет определенный период, когда оно актуально. Подобный период для концептуализма оказался довольно длительным (возникнув в начале 70-х, это направление дожило до начала XXI в.).

Стремясь раскрыть художественные завоевания этого направления, И. Бакштейн в статье «О месте московского концептуализма в истории русского искусства» отмечает, что только московский концептуализм предложил альтернативу официальному советскому искусству и вернул русское искусство в орбиту интернационального арт-мира. Концептуализм стал «русским постмодернизмом», синтезировавшим ряд направлений западного искусства — сюрреализм, поп-арт, перформанс. В этих похвальных суждениях Бакштейна есть немало верного. Однако если сопоставить вычурные произведения концептуализма с простыми и ясными традиционными произведениями мировой классики, да если еще вспомнить, что из этого направления появился Владимир Сорокин, то скажешь себе: директор Института современного искусства в Лондоне тоже недалеко от истины.



Д м. П р и г о в. Кипа газет



И. К а б а к о в. Голова и шар

## Хай-тек

### *Судьба человечества зависит от внедрения в жизнь высших технологий*

Что такое хай-тек Хай-тек (англ. high technology, hi-tech — высокие технологии) — художественное направление, осуществляющееся в искусствах, опирающихся на новейшие и инновационные разработки, технические и технологические достижения (в первую очередь в архитектуре). Стил «хай-тек» зародился в начале 70-х годов XX в. Эти инновации способствовали бурному прогрессу в технической, материальной и культурной сфере. В архитектуру это понятие вошло, когда в Париже архитекторы Р. Роджерс и Р. Пиано проектировали и осуществляли строительство Национального центра искусств им. Ж. Помпиду.

Архитектура хай-тека осваивает передовые научно-технические достижения и перерабатывает их для профессионального использования в своей сфере. Нередко новые технические идеи архитектура заимствует из самых передовых областей техники. Архитектура этого стиля возникла как творческий ответ на стремительное развитие техники и технологий. Архитектура хай-тека стремится разрабатывать новые технологии, новые методы возведения сооружений из индустриальным способом изготавливаемых специальных блоков. Эти изготовленные на заводе промышленным путем блоки доставляются на место строительства здания и собираются на месте (прямо на строительной площадке). Новые технологии вызвали изменения внешнего вида зданий.

Архитектура хай-тека предполагает разработку и внедрение в сооружение зданий новых материалов (легкие металлы, пластик, новые виды стекла). Внедрение новых строительных материалов сказалось на характере проектирования и изменило пластику фасадов, эстетику зодчества и весь внешний вид зданий. Новейшие технологии обработки новых строительных материалов позволили использовать элементы конструкций в качестве декора зданий.

Художественная концепция Хай-тек выдвинул художественную концепцию, утверждающую абсолютное значение для развития и культуры и цивилизации человечества технического прогресса; согласно этой концепции судьба человечества зависит от внедрения в жизнь высших технологий; техника определяет эстетику и всю культуру.

**Философские основы** Философским основанием хай-тека были позитивизм и сциентизм. Начиная с 50-х годов XX в. в разных странах (особенно в США, в Японии, в западной Европе) в философском и художественном сознании возникает новая волна интереса к возможностям техники. При этом возникает необходимость гуманизации и эстетизации процесса технического и технологического развития и гуманизации самих новых технических идей<sup>1</sup>.

Начиная с 20-х гг. XX в. шла разработка «*машинной эстетики*» (Ф. Леже, Г. Матеззиус), способствовавшей возникновению и развитию хай-тека.

В общественном сознании Запада в 70-е годы формируется устойчивое убеждение, что техника — не только фактор развития цивилизации, но и в значительной мере фактор, формирующий новый образ жизни человека, его психологию, мировоззрение, культуру, и в частности, искусство.

**Предшественники и традиция** Еще в 20-х годов XX в. общественное сознание во многих странах уверовало в решающее значение техники, в художественной культуре возникла поэтизация технических образов.

«Конструирование архитектуры» начал немецкий архитектор и дизайнер *П. Беренс*. Это начинание продолжили его ученики — Ле Корбюзье, В. Гропиус и Л. Мис ван дер Роэ. Они заложили основы сочетания новых технических и эстетических идей, новой образной выразительности и хай-тека в архитектуре.

С конца 20-х годов развиваются и воплощаются в строительстве отдельных экспериментальных и эксклюзивных зданий идеи, подготавливающие концепцию хай-тека (главным образом это индивидуальные постройки — выставочные павильоны и собственные дома архитекторов).

---

<sup>1</sup> Еще в середине XVIII в. Ж.-Ж. Руссо в трактате «О влиянии искусства и науки на нравы» поставил и поныне актуальную проблему соотношения технического прогресса и этики. Резерфорд с тяжелыми предчувствиями решал, публиковать ли свои открытия в области расщепления атома. Ученый боялся, что эти открытия будут использованы во зло человечеству. Общественное сознание и ныне обеспокоено вопросом человеческого содержания научно-технического прогресса. Выявилась противоречивая социальная значимость самого прогресса науки и техники. Призыв Руссо вернуться к природе был продиктован тем же беспокойством за человека и человечество, которое проявилось и в размышлениях Резерфорда. Снять проблему может только гуманизация технического прогресса, протекание его не в русле прагматизма, а в русле духовной культуры.

**Возникновение и особенности** К 70-м годам XX в. накопилось много технических и эстетических факторов, обеспечивших рождение ноу-хау: бурно развиваются компьютерная техника и новые наукоемкие прогрессивные технологии, в общественном сознании, научном и художественном мышлении обретают господствующее положение идеи повсеместного, в том числе и в искусстве, внедрения передовой техники. На этой материальной и идейной основе возникает хай-тек.

Архитектура хай-тека — органическое единение художественности и инженерно-технического начал, единение творчества художника, инженера и эстетика. Технические задачи всегда входили и входят в архитектуру, и зодчие стали тянуться к эстетическому освоению мира новейшей высокой техники.

Архитектура хай-тека имеет три составляющие: (1) философские представления о роли высшей и тончайшей передовой техники в жизни современного общества и в развитии художественной культуры; (2) эксперименты в области компьютерного искусства и в области других форм внедрения высших технологий в художественную культуру, преодолеть стены между искусством и технологическими ноу-хау; (3) освоение архитектурой как видом искусства и другими искусствами новой техники.

**Архитектура** В архитектуре благодаря хай-теку осуществляется детская игра в кубики — возникают «дома из набора» — из готовых металлических элементов, предназначенных для промышленного строительства, собираются высокотехнологичные и эстетически выразительные здания. Обычно это «гибкие» сооружения, которые могут оперативно отвечать на изменения запросов потребителя и обеспечивать высокий стандарт комфорта. Концептуальная разработка новой хай-тековской архитектуры осуществляется в творческих исканиях теоретика архитектуры Р. Бэнема, архитекторов С. Прайса, П. и Э. Смитсонов, П. Кука, Б. Фуллера. Новейшие разработки по применению заимствованных из передовых областей техники («сторонних технологий») и совершенствованию существующих появились в творчестве архитектурно-строительного объединения «Ове Арупа», группы «Аркигрэм» и группы «Тим-4», Э. Сааринена, Ф. Отто, Р. Пиано, Т. Фарелла, японских архитекторов-метаболистов и группы «Кризалис».

Основой формообразования и конструктивной системы здания становятся эстетические и новейшие технические идеи. Архитектура хай-тека еще на стадии проектирования всякий раз предлагает такую конструктивную систему, которая решает и функциональные,



и технические задачи, и в которой инженерно-технические решения создают предпосылки для влияния на ценностные ориентации реципиентов и образного воплощения эстетических идей.

Технические новации, которые архитектура вобрала в себя, не помешали ей сохранить приоритет художественности, не превратиться в технически оснащенное простое насилие и остаться искусством. Научно-технический прогресс оказался стимулом новых эстетических форм.

Архитектура хай-тека обобщает творческий опыт, накопленный и осмысленный художниками и обобщенный теоретиками в течение XX в. Хай-тек — начало разработки архитектуры завтрашнего дня.

**Скульптура** Даже в таком далеком от технического прогресса виде искусства, как скульптура, уже в 20-е годы возникли эксперименты по использованию в изваяниях возможностей машинной техники (М. Дюшан, Ж. Тингели, Э. Каро). В конце XX в., в годы развития хай-тека, технические идеи стали проникать в разные художественные направления (особенно в поп-арт и отчасти в концептуализм). В поп-арте возникло течение кинетического искусства, осуществляются некоторые идеи хай-тека.

**Видео. Дизайн** В конце XX в. — начале XXI в. в разных видах искусства появились эксперименты по освоению в искусстве новейших технических средств — компьютеров, видеотехники, голографии, концептуально-дизайнерского творчества.

**Предварительные итоги** Хай-тек показал, что развитие современного искусства должно опираться на освоение новой техники и новых технологий и ориентироваться на традиционные и высокие современные эстетические ценности и на сочетание технических и художественных начал.

## Японское искусство периода постмодернизма

После поражения во Второй мировой войне (1939—1945) и крушения милитаристского режима в Японии интенсивно развивались архитектура, графика и декоративные искусства.

**Архитектура** В архитектуре на новой основе возродился интерес к традициям национального зодчества. Легкие каркасные конструкции, архитектурные формы, активно взаимодействующие с окру-

жающим пространством, совмещаются с использованием новейших материалов и строительных приемов (архитекторы Кунио Маёкава, Кэндзо Тангэ и др.). С конца 1950-х годов усиливаются поиски синтеза архитектурных, скульптурных и живописных форм, интенсивнее используются пластические и декоративные возможности бетона, дерева, шире применяются мозаика и росписи. Однако несмотря на высокий технический и эстетический уровень современного строительства в японской современной архитектуре отсутствует единая градостроительная программа; нехватка земли, особые сейсмические условия, массовая застройка одноэтажными частными домами затрудняют реконструкцию городов.

**Живопись** Для современной живописи характерно обилие разнородных направлений и школ. В ней противоречиво сочетаются демократические тенденции, тяга к архаизации (Сери Аран) и следование авангардистским западноевропейским и американским течениям (Ивами Фурудзава, Сэйдзи Того, Таро Окамато и др.). Ряд мастеров (Сэйсон Маэда, Хигасияма Кайи и др.) умело совмещают традиционную декоративность, поэтическую сказочность с современным мироощущением. Гражданственность, пафос, высокое реалистическое мастерство свойственны монументальным панно Тосико Акамацу и Ири Маруки, а также работам Мита Гэндзио и Макого Сакураи.

**Скульптура и графика** Скульптура — вид современного японского искусства, наименее связанный с традицией. Большинство современных скульпторов, получивших образование в Европе, следует различным зарубежным течениям (Сигэру Узки, Томонори Тойофуку и др.). К произведениям, отражающим подъем послевоенного демократического движения, принадлежат работы Сэйбо Китамура, Кадзуо Кикиути и др.

Графика, наиболее демократический и массовый вид современного японского искусства, от полного разрыва с традицией (1920-е) пришла к органическому соединению национальной специфики с современным видением мира. В отличие от прошлых эпох в японской графике XX в. работу художника, резчика и печатника выполняет один мастер. Произведения Тадасигэ Оно, Макото Уэно, Дзюньитиро Сэкино, Такидайра Дзиро, Хирохару Нии объединены интересом к судьбам простого человека, природе Я. Работающие в разных манерах Сэмпан Маэкава, Харацка Уньити, Онти Косиро, Сико Мунаката стремятся органически сочетать в своих произведениях европейские и национальные традиции.

## РЕАЛИЗМ

*Мир несовершенен, человек страдает,  
несет потери, но выстоит*

## Проблемы реализма

Социально ориентированная правда жизни Реализм почти не использует символику и аллегоризм, которые впоследствии станут важнейшими художественными средствами символизма. Не использует и повышенную метафоричность, без которой в XX в. не сможет обходиться сюрреализм.

Правда жизни в реализме проявляется обычно в формах самой жизни (в формах внешнего правдоподобия). Но она может выступать и в формах метафорических, гротесковых, фантастических, условных. Эти лишенные правдоподобия формы в реализме возможны, хотя они и не преобладают.

Реализм рассматривает человека в контексте окружающей его социальной среды. Это искусство с особо острой ориентацией на социальные проблемы.

## Традиционный реализм

### *Поиски выхода из несовершенства социального бытия*

### Традиционный (критический) реализм в XX в.

Проблемы реализма в XX в. Традиционный (критический) реализм не только определил основные художественные традиции искусства XX в., но и некоторые его представители продолжали и заканчивали (А. Чехов, Л.Толстой) или даже начинали и развивали свое творчество (Куприн, Бунин) в XX в.

А. Куприн и И. Бунин были «последними из могикан», последними представителями золотого века русской литературы, волею судеб оказавшимися в XX в. и творившими в духе традиционного русского реализма. Художественное творчество и взгляды на литературу и на литературное творчество А. Чехова и И. Бунина во множестве точек соприкасались с модернизмом. К творчеству Л. Андреева сказанное относится в еще большей степени.

Реалистическое искусство XX в. развило жанр *антиутопии* и дало классические образцы этого жанра. Русский писатель *Евгений Замятин* (1884—1937) создал одну из первых антиутопий XX в. — «Мы» (1920). Английский писатель *Олдос Хаксли* (1894—1963) создал антиутопию «О, дивный новый мир» (1932). Эти произведения

типологически сходны не только потому, что Замятин повлиял на Хаксли, но и потому что они осмыслили одну и ту же проблему — тоталитарную власть, абсолютное и безраздельное господство государства над личностью. Оба эти произведения создают художественную гипотезу жизни людей в утопическом абсолютистско-сциентистском государстве.

Западное абсолютистско-сциентистское государство, описанное Хаксли, относительно мягко управляется с помощью тонких манипуляций (прием легкого наркотика, создающего у человека иллюзорное представление о действительности, изъятие из общества и людей с самосознанием и ссылка их на острова в Океане для уединенных занятий наукой и искусством, запрет на чтение Шекспира).

Государство, описанное Замятиным, управляется прямым насилием над личностью (публичные казни инакомыслящих, операционное изъятие из мозга центра, отвечающего за фантазию, всеобщая слежка за всеми сферами жизни человека, в том числе и за его интимной жизнью).

Государства, описанные Замятиным и Хаксли, образно воплощают в художественную реальность модель общественного устройства, предложенную Платоном: государство оказывается пирамидой, на вершине которой находится «мудрый» «Старший брат», обладающий абсолютной властью; ниже вершины — братья, которые равны, но некоторые равны больше и тем самым, входят в иерархически более высокий слой-уровень пирамиды.

В советском обществе, несмотря на строгий идеологический контроль и утверждение партийными идеологами социалистического реализма как единственно возможного для советской культуры художественного направления, существовал идеологически неангажированный реализм, прямо продолжавший реалистические традиции искусства XX в. Эти традиции реализма продолжали (часто осложненные и обогащенные авангардистскими воздействиями), оставаясь, как правило, вне поля официального политического воздействия, в литературе — А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Пришвин, М. Булгаков, М. Зощенко, в живописи — П. Корин, П. Кончаловский, В. Фаворский, а позже Дм. Жилинский; в скульптуре — С. Коненков, С. Эрзя, А. Рукавишников, в графике — М. Митурич, в музыке — И. Стравинский, Дм. Шостакович, С. Прокофьев, в театре — Е. Вахтангов, А. Таиров. Этих художников нельзя «вписать в святцы» социалистического реализма.

Споры о реализме XX в. В 1950—1960-х годах прошел ряд теоретических дискуссий о природе реализма. Эти дискуссии решали раз-

ные литературоведческие, искусствоведческие, эстетические и философские проблемы и освещались в научной прессе. Одной из острых дискуссий стало обсуждение вопроса: можно ли официозный взгляд на историческое развитие философии как борьбу материализма и идеализма<sup>1</sup> опрокидывать (калькировать) в литературоведение и эстетику и рассматривать историю развития искусства по аналогии с философией как историю борьбы реализма и антиреализма. В 40-е годы именно такое представление о развитии искусства было господствующим и считалось ортодоксальным. В дискуссии на эту тему победила точка зрения об эстетическом богатстве искусства. Было признано, что развитие художественного сознания протекает и в реалистическом русле и в русле многих других художественных направлений.

В другой дискуссии обсуждался вопрос: реализм — это свойство самой природы искусства, или он только конкретно-историческое направление, развивающееся в определенную эпоху (начиная с эпохи Возрождения, или — с Просвещения, или — с XIX в.). Отвечая на эти вопросы, В. Ванслов в книге «Содержание и форма в искусстве» (1956) различил два значения понятия реализм:

- (1) конкретно-историческое направление XIX в.;
- (2) всеобщее свойство искусства постигать объективную истину (реалистический метод, отличный от реализма как направления)<sup>2</sup>.

Ванслову удалось точно сформулировать разные точки зрения на реализм, сформировавшиеся в эстетике XX в. Однако я считаю, что этот ученый не прав, признавая обе эти точки зрения верными

---

<sup>1</sup> В. Ленин высказал положение о том, что борьба материализма и идеализма и составляет суть исторического процесса развития философии. Это положение было подчеркнуто (и при этом подчеркнуто жирной чертой) в докладе А. Жданова на философской дискуссии (1947). Современная история философии считает это положение схематичным и недостаточным для понимания развития философии.

<sup>2</sup> Это различие понятий проводится и в современной науке. Так, подчеркну еще раз, направление можно трактовать как «инвариант художественной концепции личности и мира»: «Направление проявляет себя через совокупность произведений, в которых осуществлены определенные принципы творчества, и через программные теоретические манифесты, провозглашающие эти принципы». (Теория литературы. Т. IV. М., 2001. С. 47, 48). Что же касается метода, то это «инструмент познания, освоения той или иной сферы действительности», «исторически обусловленный тип образного мышления, на формирование которого определяющее воздействие оказывают три фактора: эстетическое богатство действительности, мирозерцание художника и художественно-мыслительный материал, накопленный в предшествующие эпохи (традиции, на которые художник опирается)». (Борев Ю. Эстетика. Т. I. М., 1997. С. 317).

при разных подходах к реализму (как к методу и как к направлению). Вторая точка зрения кажется Ванслову приемлемой, поскольку «правда жизни (объективная истина) присуща любому подлинному искусству, сколь различные художественные формы она не принимала бы в разные эпохи. Глубинные истоки художественного творчества коренятся в проникновении его в сущность явлений действительности, в сердцевину и ядро жизненных процессов и общественных отношений».

Однако жизнь настолько многогранна и многозначна, что правда жизни не однозначна и плюралистична. Если реализм осмысляет жизнь по-своему, то не резон думать что ее осмысление импрессионизмом, символизмом или экзистенциализмом не несет правды жизни, а если несет ее, то только за счет реалистической природы искусства. Нет, реализм определяется не гносеологическими способностями искусства отражать правду жизни, а тем, что будучи особым художественным направлением, он несет с собою определенную, только ему присущую художественную концепцию мира и личности (инвариант, внутри которого могут быть некоторые вариации — иной сюжет, иная композиция, иной смысл, но при твердой и неизменной единой для всех произведений данного направления художественной концепции).

Философско-эстетические основания Теоретические идеи М.М. Бахтина о *диалогизме художественного сознания* в творчестве писателей-реалистов и о применимости к их творчеству идей «карнавализации» обобщили опыт литературы первых пяти—шести десятилетий XX в., вошли в основание современного реалистического искусства, и, будучи опрокинуты в прошлое, объяснили многое в творчестве Достоевского и других писателей прошлой классической литературы.

Теория диалогичности позволила понять и объяснить многое в творчестве писателей-реалистов. Согласно этой убедительной теории современное реалистическое произведение многоголосно и его смысл не выражается ни сюжетом, ни жизненным поведением главного героя, ни тем или иным высказыванием какого-либо персонажа. Смысл произведения оказывается, по Бахтину, интегралом, бесконечной суммой множества бесконечно малых и больших высказываний и поступков всех действующих лиц. Основной смысл и содержание произведения определяются не тем или иным высказыванием того или иного персонажа, а диалогом персонажей, каждый из которых в своих высказываниях несет частицу смысла. Только через прямой или косвенный диалог высказываемые разными пер-



сонажами мнения и суждения могут сложиться в общий смысл произведения.

Бахтин ввел понятия «карнавализация», «карнавальное мировоззрение». Писателей, воплощающих в жизнь в своем творчестве эти понятия, объединяют способ восприятие мира и умение увидеть его карнавальную «перевернутость» и «наоборотность».

Бахтин развил учение о *мениппее* как виде серьезно-смехового жанра. Он считает, что мениппея как литературный жанр рождается в

эпоху разложения национального предания, разрушения тех этических основ, которые составляли античный идеал «благообразия» («красоты — благородства»), в эпоху напряженной борьбы многочисленных и разнородных религиозных и философских школ и направлений, когда споры по «последним вопросам» мировоззрения стали массовым бытовым явлением во всех слоях населения и происходили всюду, где только собирались люди, — на базарных площадях, на улицах, больших дорогах, тавернах, в банях, на палубах кораблей и т.п., когда фигура философа, мудреца... или пророка, чудотворца стала типичной и встречалась чаще, чем фигура монахов в Средние века, в эпоху наивысшего расцвета монашеских орденов. Это была эпоха подготовки и формирования новой мировой религии — христианства. Другая сторона этой эпохи — обесценивание внешних положений человека в жизни, превращение их в роли, разыгрываемые на подмостках мирового театра по воле слепой судьбы... Это приводило к разрушению эпической и трагической целостности человека и его судьбы» (Бахтин. 1972. С. 201—202).

### Критический реализм XIX в.

*Мир несовершенен; выход — непротivление злу насилieм и нравственное самосовершенствование*

Что такое критический реализм? Реализм (от позднелат. *realis* — вещественный, действительный) — художественное направление, сформировавшееся как реакция на романтизм в искусстве XIX в. из стремления объективно и не приукрашено увидеть и осмыслить новую историческую реальность, возникшую после Французской революции, наполеоновских войн, на социальной базе быстрого развития капитализма. Одно из первых, если не первое, употребление термина «реализм» дано в книге «*Mercure français du XIX-e siècle*»

(1826), утверждающей, что реализм — копия с природы, а цель искусства — жизненная правда<sup>1</sup>.

Не все деятели искусства приняли «реализм». Шарль Бодлер считал реализм «неопределенным и слишком гибким термином». Эдмонд де Гонкур выразил неприязнь к термину «реализм» (1879).

Термин «*критический реализм*» неточно обозначает и описывает характерность и специфику традиционного, активно не взаимодействующего с авангардизмом реалистического искусства XIX в. и особенно XX в. Критическая направленность характерна лишь для некоторой части произведений этого направления. Однако термин «критический реализм» укоренился в литературоведении (в теории и истории литературы) и нет необходимости менять этот термин, целесообразнее пользоваться им, придавая ему более широкое значение и не предполагая в каждом реалисте беспощадного критика современной ему действительности.

---

<sup>1</sup> Искусствовед В. Ванслов в статье «К теории реализма в искусстве» подробно рассматривает происхождение термина «реализм». Перескажу его точку зрения. Впервые термин «реализм» возник в философии в XI—XII вв. в споре между номиналистами и реалистами. Номиналисты утверждали, что идеи нашего сознания — лишь имена (ноумены), обозначающие реально существующие и независимые от них явления. Реалисты же считали, что общие понятия (универсалии) реально существуют вне сознания и предшествуют бытию единичных явлений. Этот спор к искусству не имел отношения. Однако некоторые современные противники реализма в искусстве, ссылаясь на этот спор, утверждают, что реализм — это философский термин, и ему не место в искусстве. Это не так.

В науках об искусстве издавна употреблялись такие понятия, как реальность, реальная действительность, истина, правда, воспроизведение, подражание жизни. В разговорном языке «реализм» означает трезвый, объективный, свободный от заблуждений, считающийся с действительностью, непредвзятый взгляд. Все это и послужило истоком понятия «реализм», который вошел в художественную культуру как термин, подразумевающий искусство, верное реальности. Одним из первых прокламировал термин «реализм» французский писатель Шанфлери (манифест «Реализм», 1857 г.), выпустивший сборник критических статей с таким названием. Реализм стали противопоставлять романтизму и другим направлениям. Понятие реализма получило распространение. Во Франции им пользовались Г. Курбе и другие художники. В России В.Г. Белинский не применял этого термина, и писателей-реалистов он называл приверженцами «натуральной школы». Но во второй половине XIX в. термин вошел во всеобщее употребление. В.В. Стасов его применял в значении правды жизни. Нередко этот термин понимался примитивно и плоско, сводился к тому, что позднее называли натурализмом, вел к ограничению искусства только бытописательными формами и к отрицанию фантастики, символики и иносказания. Но Ф. Достоевский, Л. Толстой, И. Репин, И. Крамской, П. Чайковский, М. Мусоргский признавали идею реалистического творчества и воплощали ее в своих произведениях.

Концепции мира и личности в мировой культуре XIX в. и художественная концепция реализма В мировой культуре XIX в. можно увидеть семь генеральных концепций мира и личности, предложенных литературой и философией. Все они исходят из признания неблагоприятного состояния мира, но каждая дает свое видение выхода из этого состояния:

1. *Концепция Гегеля* утверждала глобальность и диалектичность исторического процесса, протекающего с неотвратимой и неумолимой неизбежностью в результате общемировых усилий всего человечества. Абстрактно снятое воплощение мирового процесса — абсолютная идея, а сам внешний мир и его историческое развитие оказываются инобытием абсолютной идеи. Личность в этом грандиозном мыслительном сооружении Гегеля представляла как пассивная участница мировой истории, вовлекаемая в ее неумолимое течение и не способная ему противостоять. Всякая попытка изменить поток истории, придать ему более человеческие, более гуманные формы, по Гегелю, — дело, обреченное на провал. Гегелевское учение о «трагической вине» пессимистично оценивает возможности личности влиять на исторический процесс. Трагический герой активен по отношению к обстоятельствам, он стремится их преобразовать в соответствии со своими идеалами, стремится воплотить идеалы в жизнь. Однако образ жизни — результат усилий всего человечества и никакие идеалы личности, по Гегелю, не являются более правомерными, чем веками создававшийся и устоявшийся миропорядок. Попытка личности преобразовать миропорядок пресекается им. Трагический герой сам виноват в своей гибели. Трагическая вина состоит для Гегеля в том, что вольно личности становится на путь борьбы и пытаться преобразовывать миропорядок. Да, мироздание не несет счастье человеку. Однако все разумное действительно, все действительно разумно.

Идеи гегелевского историзма проникают в художественное сознание эпохи и утверждаются в реалистическом искусстве. Принцип историзма становится одним из основополагающих принципов художественного творчества.

2. Датский литератор, философ-эссеист, основоположник экзистенциализма *Сёрен Кьеркегор* вопрошал: к чему мне истина? Я хочу покоя. Должна была произойти огромная духовная катастрофа, чтобы возникло такое суждение, являющееся противотечением мировой культурной традиции. Последняя всегда связывала счастье человека с поиском истины. Пусть к счастью лежал через овладение истиной. Для Кьеркегора счастье в покое, а он достигим через отказ от овладения истиной. Для Кьеркегора мир — враждебен лич-

ности. Мир пугающе грозен, таинственно ужасен. Личность — конечно, она обречена на страдание и страх и будет перечеркнута смертью. Такова безнадежная и пассивная точка зрения Кьеркегора на личность и мир. Такова концепция их взаимоотношений, предлагавшаяся экзистенциализмом у его истоков. Эта концепция не была востребована художественной культурой XIX в., еще сохранявшей гуманистические надежды на всеобщие свободу, равенство и братство или по крайней мере помнившей о них.

3. *Байрон* как высший представитель романтизма XIX в. исходил из представления о вечности зла и вечности борьбы с ним. Зло для Байрона неискоренимо. Оно лежит в фундаменте самой жизни. Однако это не значит, что герой не должен бороться со злом, хотя эта борьба не устранил зло из жизни. Борьба героя не позволяет злу охватить всю жизнь в целом и создает хотя бы временные оазисы, в которых личность может существовать в относительно нормальной, адекватной ее сущности ситуации. Сама борьба героя хотя и приводит чаще всего к его трагической гибели, но на время борьбы одухотворяет все его существо. Таковы особенности концепции мира и личности в романтической литературной традиции.

4. *Западноевропейский критический реализм* (Диккенс, Стендаль, Бальзак, Флобер) видел трудность достижения счастья и независимости личности в обществе, основанном на власти денег. Достижение независимости в таком обществе возможно только через обогащение. Последнее же для возвышенной и духовно цельной личности или недостижимо, или духовно разрушительно. Сам процесс обогащения, борьба за богатства способны растлить душу человеку. Достижение этой цели требует таких разрушительных для личности средств, что этот единственный путь к счастью оказывается иллюзорным. Основная задача личности оказывается альтернативной: или найти путь к счастью вне богатства, или достичь богатства «чистыми», не разрушительными средствами. Сама утопичность этой альтернативы оборачивается острой критикой всего буржуазного строя, ставящего личность в столь неустойчивое и бесперспективное положение. Фактически западноевропейский критический реализм поставил под сомнение буржуазный общественный строй XIX в. как неспособный обеспечить счастье и независимость личности.

5. *Ницше* полагал, что мир несовершенен и личность находится в тяжких и неблагоприятных условиях. Всем выбиться из этих неблагоприятных условий невозможно. Однако сверхличность способна подняться над толпой, утвердить себя и достичь своих целей, в том числе и счастья. Масса обречена на постоянное прозябание,

однако сверхчеловек способен осуществить себя и добиться и господства над толпой, и преуспевания. Такова элитарная концепция личности и мира, предложенная Ницше.

6. *Маркс* предложил насильственно преобразовать мир для установления всеобщей социальной справедливости и считал, что историческую миссию этого преобразования должен выполнить пролетариат.

7. *Классики русского реализма XIX в.* предложили художественную концепцию мира и личности, сохранившую актуальность и поныне.

Критический реализм, отказавшись от просветительской концепции естественного человека, переходит к *социальному объяснению его сущности*. Искусство ищет пути развития человека и человечества, отстаивает гуманистические идеалы, утверждает ответственность личности перед историей.

В художественной концепции русского реализма раскрывались противоречия личности и общества, исследовался и отвергался как исторически опасный и нерезультативный насильственный путь устранения неблагополучия мира. (1) Силы несправедливого миропорядка превосходят силы благородного бунта, не способного обрести массовый и организованный характер (повести «Дубровский», «Капитанская дочка», поэма «Медный всадник» Пушкина). (2) Насилие против носителей зла (старуха-ростовщица) неизбежно и порой невольно перехлестывает рационально очерченные границы и оборачивается гибельным насилием и против невинных (Раскольников оказывается вынужден загубить страдавшую от старухи-процентщицы Лизавету). (3) Насилие над злом разрушает личность самого бунтаря (художественный анализ образа Раскольникова, данный Достоевским). (4) Революционное насилие как средство устранения социального зла способно стать сферой личных злоупотреблений, сведения личных счетов, сферой самоутверждения, игры тщеславий, самолюбий, злых инстинктов и комплексов (образ Петра Верховенского в «Бесах» Достоевского). (5) Невозможность купить счастье целого мира ценой невинной слезинки ребенка. Мировое счастье будет отравлено слезинкой, как бочка меда — ложкой дегтя.

Неблагоприятные обстоятельства глобальны и изменить их невозможно. Выход для личности, предлагаемый русским критическим реализмом: *непротивление злу насилием и нравственное самосовершенствование* (образы Платона Каратаева, Пьера Безухова, Нехлюдова у Л. Толстого). Непротивление и самосовершенствование могут создавать оазисы добра среди пустыни зла (здесь точка со-

прикосновения с романтиками. Однако у них оазисы — результат активного сопротивления). Беда в том, что пока глобальные обстоятельства социального бытия бесчеловечны, никакое самосовершенствование, даже спасая отдельную личность от проникновения в ее душу зла, не может обеспечить этой личности многогранное счастье, а главное, не может обеспечить его всем людям, ежедневно сталкивающимся с разрушительным действием господствующих бесчеловечных обстоятельств. Концептуальная позиция русского критического реализма — *отрицание революционного насилия*. Художественное исследование этой проблемы дало важные аргументы против анархического, террористического насилия, возникающего в ходе революционной борьбы.

Критический реализм XIX в. — художественное направление, выдвигающее концепцию: *мир и человек несовершенны; выход — непротивление злу насилием, самосовершенствование, осуществление в человеческих взаимоотношениях категорического императива (относиться к человеку так, как ты хотел бы, чтобы к тебе относились)*.

Мера «насилие/смирение» только насилие — злодейство, только смирение — рабство Русский критический реализм (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой) разрабатывал концепцию личности и мира с учетом глобальных идей, выдвигавшихся в философии и во всей культуре эпохи. Анализ оказался уникальным (ни в одной стране в XIX в. не был произведен столь всеохватывающий и убедительный анализ, сохраняющий свою актуальность и сегодня). В образе Раскольникова и в художественном анализе его духовной и жизненной ситуации русский критический реализм отвергает ницшеанско-элитарный подход, выдвигающий сверхличность, возвышающуюся над толпой. Согласно концепции русской литературы, счастье личности не в материально-денежных отношениях, не в обогащении. Художественный анализ этого пути давался и в пушкинском образе Германа и в гоголевском образе Чичикова. Неприемлемой для классиков русской литературы оказалась и романтическая идея о вечности борьбы со всемогущим злом. Отвергнута ими была и марксистская идея о достижении всеобщего счастья путем насилия (вновь вспомним: нельзя купить счастье целого мира ценой слезинки ребенка). Русский реализм выдвинул главные концепции эпохи — самосовершенствование личности, непротивление злу насилием, смирение. Владимир Соловьев писал: вопрос «что делать» не имеет разумного смысла; призвание России не в том, чтобы его решить, а в том, чтобы найти пути к нравст-

венному исцелению. Достоевский начертал путь к нему своим указанием на смирение (Соловьев В. Три речи в память Достоевского. М., 1884. С. 33).

Однако высшая метафизическая проблема бытия все же не полностью решена этими концепциями. В русской культуре в ходе рассмотрения путей исторического развития возникла оппозиция-антиномия: *непротивление злу насилем* (Л. Толстой)/*если враг не сдается, его уничтожают* (М. Горький). И как во всякой антиномии оба положения равно ошибочны и равно справедливы.

Тот, кто отказывается от силы, утрачивает власть, делает ее неэффективной, теряет государственность и делает беззащитным свой народ. Тот же, кто злоупотреблял силой, становился тираном и погубителем своего народа. Абсолютизация непротивления злу насилем приводит к столь же утопичным результатам, сколь и абсолютизация насилия как средства достижения всеобщего счастья. В магнитном поле между этими полюсами и протекает история человечества.

Чтобы преодолеть («снять») эту антиномию, следует вспомнить самого мудрого человека русской истории — *Пушкина*, главной эстетической категорией для которого была *мера*. Для Пушкина без нее нет поэзии, а в жизни только мера способна сдерживать и объединять крайности, снять или умерить абсурдность, безысходность, неустроенность. Да, идеально мирное, спокойное, эволюционное развитие жизни, но в какие-то минуты истории, при решении каких-то задач возможны и насильственные действия, но — и это главное — Пушкин считает, что и здесь должна быть мера. Именно мера *должна уравновесить* в истории насилие и смирение, ибо только насилие — это злодейство, а только смирение — это рабство. Мера в применении этих крайностей может уберечь людей и от утопического прекраснотушия, и от агрессивной жестокости. Таков идеал исторического процесса для Пушкина. И это высшая историческая мудрость, которой не удалось достичь (претворить в жизнь) ни одному политику мира, ибо каждый из них при малейших внутренних или внешних политических затруднениях хватался за насилие и обязательно перегибал палку.

**Философско-эстетические основы** В XIX в. сложились философско-эстетические основы критического реализма. Из «Германии туманной» в другие страны, и в Россию, приходили «учености плоды» — немецкая классическая философия и эстетика (особенно Гегель). Они стали теоретическим фундаментом критического реализма. Идея Гегеля о том, что все действительное — разумно, все разумное — действительно, ориентировала бурно развивающуюся



Европу на историческую стабильность. И даже далекие от Гегеля российские идеи непротивления злу насилием и самосовершенствования в известном смысле плод этой ориентации на стабильность возникают вопреки отечественному философу Чернышевскому, звавшему Русь к топору. Его стремление всенепременно судить общество заходит так далеко, что задачей искусства, по его словам, становится воспроизведение действительности и вынесение ей приговора. Это суждение противоречит словам Библии: «Не судите да не судимы будете», а также идеям современной психологии, высказанным американским психологом Роном Халниксом:

к любой тяжелой жизненной ситуации, к любому поступку своему или чужому всегда возможны два подхода: вы можете судить или оценивать. Если вы вызвались *судить*, то какой бы вердикт вы ни вынесли, с ним придут или гнев, или обида, или печаль... Если же вы *оцениваете* поступок или ситуацию со всей возможной мерой объективности, принимая во внимание все известные, а может быть, и неизвестные, но вероятные обстоятельства, у вас всегда есть шанс извлечь из них нечто полезное.

Впрочем, критический реализм «топорные» идеи не воспринял: «Отрицательная, болезненная сила муки уравнивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья» (Анненский И., 1979. С. 131). Критический реализм не создает гигантские общечеловеческие характеры и углубляется в усложнившийся, вбирающий в себя действительность духовный мир личности, проникая в сердцевину психологического процесса.

Расширение предмета искусства В XIX в. произошла глобальная экономическая и политическая интеграция мира и во многих его регионах установился единый духовно-исторический климат. Эти процессы получили дальнейшее развитие и в конце XX — начале XXI веков и привели к глобализации. *До планетарных масштабов расширяются предмет искусства и поле зрения художника.* В них вовлекаются и приобретают общественную значимость и эстетическую ценность и общественные процессы, и тончайшие нюансы человеческой психологии, и быт людей, и природа, и мир вещей. На это искусство отвечает включением в арсенал своих художественных средств социологического и психологического анализа, бытописания, а также расширением роли художественных деталей, пейзажа и натюрморта. Претерпел глубокие изменения главный объект искусства — человек, а его общественные связи приобрели всеобщий, поистине всемирный характер.

В духовном мире человека не осталось уголка, который не имел бы широкой общественной значимости и не представлял бы интереса для искусства.

Действительность предстала в искусстве во всей сложности и многогранности, в богатстве деталей и эстетических свойств.

Принцип обобщения в критическом реализме — *типизация*, показ *типических* характеров, действующих в *типических* обстоятельствах.

**Критический реализм в Европе** Начиная с 20-х годов XIX в. критический реализм бурно развивается в Европе. Это направление украсило культуру великими именами: во Франции — Бальзак, Стендаль, в Англии — Диккенс, в России — Гоголь, Лев Толстой, Достоевский, Чехов.

В 1857 г. во Франции Шанфлёр опубликовал манифест «Реализм», утверждавший принципы нового художественного направления. В год этой публикации Г. Флобер создал реалистическое произведение «Мадам Бовари». Литературоведы не обратили должного внимания на принципиальное сходство героя *Стендаля* Жюльена Сореля («Красное и черное») и героини Г. Флобера мадам Бовари. Эти герои двух французских классиков имеют множество точек схождения. Они молодые, происходят из небогатых провинциальных, не элитных семей, получили эксклюзивное по отношению к своему происхождению образование, остро жаждут полноты жизни и успеха, тяготятся своим положением, стремятся проникнуть в элитные слои общества и закрепиться там. Эти устремления пронизывают всю их жизнь, в том числе и ее интимную, любовную сферу. Эти герои влюбчивы и их любовные увлечения бессознательно окрашены их социальной устремленностью и желанием закрепиться в высших слоях общества. Они ставят на службу этим идеалам все свои силы и даже свою жизнь и в конце концов погибают на пути к оказавшимся для них недостижимыми целям. Неравность им их любовных партнеров тем или иным путем приводит к трагической ситуации и гибели героев. Сходства в художественной реальности, созданной писателями, неизбежно ведут к сходству и даже единству художественных концепций. Концептуально эти образы утверждают идеалы социального равенства людей, полного раскрытия и осуществления их способностей, несуетность в поведении и моральность средств при достижении жизненных целей.

Создали реалистические романы и *Эдмонд и Жюль Гонкуры* («Жермини Лесерте», 1865; «Рене Мопрен», 1865); *Э. Фейдо* «Фани» (1858); Дюранти «Несчастье Генриетты Жерар» (1860). Реалистические произведения писал и Мопассан. В живописи на позициях

реализма стоял Г. Курбе. Он отрицал классицизм и романтизм и только реализм считал демократичным. Главные персонажи для художника, считал Курбе, — крестьянин и рабочий.

Реалистическое художественное направление воплотили в своей прозе американский писатель *У.Д. Хауэллс*, в пьесах — английский драматург *Б. Шоу* («Дом вдовца», 1892; «Профессия госпожи Уоррен», 1894; «Пигмалион», 1913), норвежский драматург *Г. Ибсен* («Бранд», 1866; «Пер Гюнт», 1867; «Нора», 1879; «Враг народа», 1882), шведский драматург и прозаик *А.Ю. Стриндберг* (драма «Мистер Улуф», 1872; роман «Красная комната», 1879), норвежский композитор *Э. Григ*.

Романтизм сохранял некоторые иллюзии и был предощущением несовершенства нового строя жизни. Критический реализм — трезвое аналитическое искусство «утраченных иллюзий», осознавшее, что «Божественная комедия» мира обретает свои обыденные черты и становится «человеческой комедией».

**Критический реализм в России** Особо полно критический реализм осуществился в России, где показал общество как «темное царство» «мертвых душ», «живых трупов», «униженных и оскорбленных», «бедных людей», а страдания человека — как «обыкновенную историю». Эстетические идеалы прямо воплощались в герое романтизма, реализм же сложно опосредует их через целую систему образов, выражающих отношение художника к миру. Идеал в критическом реализме часто утверждается через отрицание («Он проповедовал любовь враждебным словом отрицанья»).

Процесс художественного развития в России проходил убыстренно, с укороченными и совмещенными циклами. Часто в одном литературном явлении в свернутом виде, совмещаясь друг с другом, предстают черты и фазы, находящиеся в «нормальном» историческом процессе на огромных, порой многовековых расстояниях. В творческой судьбе одного художника (Лермонтов, Гоголь) совершался переход от романтизма к реализму. Творчество Пушкина вместило в себя и Возрождение, и классицизм, и романтизм, и доголевский реализм.

Пушкин открыл русской литературе «окно в Европу», придал ей направление, вызывающее общемировой отклик, поставил вопросы, на протяжении целого века решавшиеся русской классикой. «Энциклопедию русской жизни», концептуально значимую и общечеловечески интересную, дает Пушкин в «Евгении Онегине». Проблемы власти и совести, зла и справедливости, традиции и личного волевого усилия исторического деятеля, роли насилия в историческом процессе и другие и ныне актуальные общемировые вопросы

рассматривает Пушкин на национальном материале в трагедии «Борис Годунов». Самобытный и шекспировоподобный «Борис Годунов» рисует Россию эпохи Средневековья и в то же время показывает авантюриста-самозванца Григория Отрепьева — первую русскую личность, типичную для новой эпохи. Авантюрная проблематика, затронутая в этом образе, найдет свое продолжение в «Пиковой даме» (образ Германна с его авантюризмом). В маленьких трагедиях («Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость»), сюжетные коллизии которых нарочито выведены за рамки национальной русской жизни, Пушкин решает общезначимые проблемы и исследует общечеловеческие страсти и этические начала (зло, добро, зависть, скромность, благородство, творческий порыв). В этих трагедийных миниатюрах возникают характеры западноевропейского происхождения, но осмысленные на основе русского жизненного опыта.

Поэма «Медный всадник» — необходимость гуманизации российской государственности. Острейшую социальную проблематику укрепления и гуманизации российской государственности несет «Медный всадник» Пушкина. В поэме решаются вопросы философии русской истории и раскрывается пушкинская концепция взаимоотношений личности и государства. Эта проблема философии русской истории актуальна и сегодня.

В поэме художественно анализируется политический конфликт Евгения и Петра I. Пушкин раскрывает их противостояние и две их *равновеликие программы жизни и деятельности*. Программа Евгения предполагает спокойную семейную жизнь, несуетное общественное служение с продвижением по службе, независимость и честь личности. Ключ к осуществлению программы — женитьба на Параше. Петр проектирует строительство мощной державы, ее военное, экономическое и культурное развитие, ключ которого — строительство Петербурга.

Обе эти программы поданы в поэме как равнозначные в своем величии. И хотя Евгений не помышляет о державных делах, его жизнь легко с ними сопрягается; его личные жизненные устремления направлены в русло державного течения («местечко получу» — мечтает Евгений). Программа же Петра совершенно лишена выходов к проблеме личности. Конечно, державное процветание немало дает и простой личности, однако основные плоды процветания уходят на «расширенное воспроизводство» этого процветания, а также на благо приютившихся под сенью государственности «ума недальнего ленивцев», «которым жизнь куда легка!» Пиршество жизни («и запируем на просторе», «и шум, и блеск, и говор балов») достается

в основном на долю этих «ленивцев» из высшего света. Лишь остатки этого пиршества изредка перепадают простому человеку. Однако главное: державное развитие не сообразовано с жизнью маленького человека и идет вопреки его интересам.

И все же Пушкин славит русскую государственность. Для поэта она, при всех ее пороках, обеспечила независимость и целостность России. В этом пункте существенно расхождение Пушкина с концепцией Адама Мицкевича, для которого русская государственность — фактор только отрицательный — разрушивший национальную независимость и целостность Польши. Возражая историко-политическим идеям Мицкевича, Пушкин и хочет, чтобы Россия под ударами нового нашествия с Запада не повторила бы судьбы расчлененной Польши, о которой скорбит Мицкевич. Отсюда одическая хвала русской военной мощи:

Люблю воинственную живость  
Потешных Марсовых полей.  
Пехотных ратей и коней  
Однобразную красоту.  
В их стройно зыблемом строю  
Лоскутья сих знамен победных.  
Сиянье касок этих медных  
Насквозь простреленных в бою.

Однако, видя необходимость мощной российской государственности и славя ее успехи, Пушкин отвергает вседозволенность в действиях, направленных на осуществление исторически позитивного результата.

Суть обвинений Евгения в адрес медного монумента, олицетворяющего российскую державность, именно такова: в своих чудотворных строительных планах и свершениях великий царь не подумал о судьбе Евгения и Параши, и поэтому все его чудо-деяния ничего не стоят в глазах маленького человека.

Кульминационный пункт поэмы — бунт Евгения против «державца полумира». Повод к бунту — гибель невесты Евгения. Причина же мятежа глубоко уходит в самый строй жизни самодержавного общества. Евгений винит в гибели своей невесты и в крушении своей судьбы не природную стихию, не ту власть, которая управляет Россией во время бедствия и не может справиться со стихией (Александр I), но Петра. При этом царь обвиняется вовсе не за выбор гиблого места для столицы империи, как об этом говорят многие интерпретаторы поэмы. Пушкин вкладывает в уста Петра убедительное экономическое, военно-стратегическое, геополитическое, природное и культурно-политическое обоснование выбора

этого места. Петру ставится в вину неверно построенная, негуманная государственность, не озабоченная судьбой личности.

Медный кумир нарушает сформулированный Кантом нравственный категорический императив, согласно которому мы к людям должны относиться так, как хотели бы, чтобы они относились к нам.

Внутренняя формула бунта Евгения: строительство мощной державы не может идти за счет и вопреки личности, а лишь через и во имя нее; государственные успехи и достижения несостоятельны, если личность в державе несвободна и лишена возможности достичь своих жизненных целей и обрести радость в семье и в сфере общественного служения.

Сцена бунта Евгения дана тем же архаично-возвышенным слогом, что и картины Вступления, передающие замыслы Петра и рисующие величие их свершений. Стиль концептуально нагружен и несет идею: государственность необходима, но она развилась в противочеловечном направлении. Бунт осмысливается Пушкиным не как исторически продуктивное действие, а лишь как вынужденное и неизбежное при сложившемся движении истории.

В сцене бунта Евгения «грозный царь» впервые сам слышит угрозу. И этого-то он и не в состоянии спокойно перенести. Подданный уподобляется ему, становится с ним вровень, позволяет себе угрожать будущим «Ужо тебе!».

В художественной концепции этой многозначной поэмы живут разные пласты смысла.

Первый, поверхностный смысл «Медного всадника» — *классицистический*, он усваивается читателем, исходящим из опыта абсолютизации абсолютизма и приоритета власти по отношению к личности. Внешний «обманный» семантический слой «Медного всадника» утверждает официальную идею, знакомую каждому человеку пушкинской эпохи, сформированную в недрах классицистической культуры: личность (частное) должна быть подчинена государству (общему), общее господствует над частным, державные интересы возвышаются над индивидуальными. Неадекватность классицистической трактовки поэмы в том, что ни в тексте поэмы, ни в ее эпилоге нет мотива примирения поэта с трагедией Евгения во имя торжества «всеобщего», государственного начала. Если бы концепция пушкинской поэмы сводилась к этой идее, то перед нами было бы заурядное произведение, находящееся на уровне обыденного сознания эпохи.

Второй, семантический, слой — *романтический*. Этот смысл проявляется в диалоге текста поэмы с читателем романтической

художественной традиции, которая накладывалась на «родную» для нее почву общественных разочарований, порожденных постдекабристской ситуацией. Романтический слой смысла «Медного всадника» несет образ одинокой мощной личности «державца полумира», призванного властвовать над дикой природой и над «толпой»; несет идею: герой, улучшая жизнь, ее ухудшает. Этот слой смысла, как и классицистический, не вырывается за границы обыденного сознания эпохи.

Присутствие двух «обманных» слоев смысла делает и без того сложную по своей поэтике повесть «загадочной». Глубинным семантическим слоем эти два «обманных» слоя смысла дополняются, обогащаются и замещаются. Глубинный слой смысла, определяющий художественную концепцию «Медного всадника», — *реалистический*: личность социальна и самоценна; ее судьба неотделима от судьбы государства; только через личность и во имя личности (а не вопреки и не за счет нее!) может развиваться государственность.

Ценность тщательно спрятанной и зашифрованной реалистической художественной концепции — и в ее возвышении над обыденным сознанием эпохи, и в ее гуманистическом «на все времена» решении: никакая «всеобщность» не может благополучно существовать за счет личности. Прорыв в конце первой трети XIX в. к столь высокому решению проблемы ставит художественную концепцию «Медного всадника» на высочайший исторический пьедестал, много более высокий, чем гром-камень, на котором возвышается горделивый истукан «державца полумира».

Пушкин мыслит стилем и концепция — *власть и личность должны быть едины* — выражена и в стиле поэмы, в которой державно-олическое объединено с личностно-обыденным. На тонком острие «схождения» двух наречий (церковнославянский и русский разговорно-бытовой язык) и находится язык пушкинской поэмы. В ней делается крен в сторону то архаизации, то современной языковой стихии. И в этом поле между двумя полюсами и рождается некий поэтический магнетизм, который оказывается способным держать и оживать даже многопудовую фигуру бронзового истукана. Там, где звучит тема Евгения, язык из одически-пафосного становится обыденно-повествовательным. Вся загадочность и таинственная прелесть этого языка в том, что совершенно обычные слова, соединяясь самым прозаическим образом, образуют великую поэзию:

Итак, домой пришел, Евгений  
Стряхнул шинель, разделся, лег.  
Но долго он заснуть не мог  
В волненьи разных размышлений.



А равновеликость Евгения Петру в момент бунта подчеркивается тем, что Пушкин говорит о Евгении в этом эпизоде таким же высоким, пафосным языком, каким он ранее говорил о Петре.

Стиль определяется направлением и характером «отклонений» художественного текста от «нейтрального языка».

На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн,  
И вдаль глядел.

Прежде всего норму нарушает обозначение царя местоимением «он» без предшествующего прямого обозначения этого персонажа повествования — Петр. Этим подчеркивается исключительность и величественность героя повествования и достигается его одическая трактовка. Однако здесь же Пушкин употребляет не одическое слово «брег», а обыденное «берег». Вот и получается, что принцип построения фразы — *сочетание одического и обыденного*. Это и становится порождающим принципом построения всей поэмы (стиль — генная программа построения произведения).

Одическая речь — эстетический знак государственности, а обыденная — личности маленького человека. Стиль оказывается концептуально нагруженным. Он в каждой клеточке смысла передает общую концепцию поэмы: державное и личностное должно согласоваться и слиться воедино. Вкрапливание обыденного в высокое и высокого в обыденное осуществляется до конца поэмы. В финале Пушкин рассказывает о пустынном острове, на который наводнение занесло домишко ветхий.

У порога  
Нашли безумца моего,  
И тут же холодный труп его  
Похоронили ради Бога.

В разговорно-обыденную речь, где употребляется столь низкое слово «труп» (не тело!), вдруг органично вплетается слово «высокого» ряда — «холодный». Оно поднимает маленького человека, ошутившего и свое достоинство и свои права, на уровень Петра и придает Евгению оттенок величия в его жалкой смерти. Концовка поэмы, как и ее начало, как и весь ее текст, построена по принципу сочетания одически высокого (государственного) и обыденного (личностного).

Все эти проблемы Пушкин относит не к частной ситуации бедствий, бунта и гибели бедного Евгения, а к русской истории, которая зримо присутствует в поэме. Если иметь в виду и основной текст поэмы, и ее подтекст, и ее черновики, то возникает длинная цепь царствований, охватывающая русскую историю. Звенья этой

исторической цепи: варяги — боярство — Иван Грозный — Петр I — Екатерина II — Николай I — будущая послениколаевская эпоха, о которой возвещает дым и гром, когда полнощная царица дарует сына в царский дом... Создание *хронологической цепи*, включающей существеннейшие этапы русской государственности, перебрасывание далеко в прошлое календарных мостов свидетельствуют о концептуальном характере пушкинской поэмы. В ней разворачивается историческая панорама, позволяющая не только охарактеризовать царей и царствования, но и раскрыть философию истории. И главная мысль поэмы Пушкина остается актуальной и сегодня: в жизни общества необходимо сочетание личного и государственного начал, сопряжения человека и власти, их гармония.

До того как выйти в гоголевской «Шинели» на улицы Петербурга, русский критический реализм тяжело-звонко проскакал по потрясенным мостовым северной столицы.

*Гоголь* вмещает в себя необъятно много. В его творчестве русская литература одним пробегом необгонимой тройки, перелетая через века и государства, проносится через эпохи к новейшей натуральной школе, к литературе критического реализма. В творчестве Гоголя совмещены целые этапы историко-литературного развития. Его смех одними своими свойствами перекликается с шутилой карнавальная веселостью средневековой и возрожденческой комедии, другими — с иронией романтиков, третьими — с едкой насмешкой сатириков-реалистов нового искусства. Это смех серьезный и пронизательный, умеющий за комедией разглядеть трагедию, сочетающий в себе бесшабашную удалу и грусть, незлобивую шутку, горький сарказм и отточенную сатиру.

**Критический реализм и сатира** Критическая направленность русского реализма XIX в. выдвигает на передний план сатиру и комедию, которые становятся одним из способов типизации жизни. Гоголь включил русскую сатиру в мировой художественный процесс. Сатира пронизывает все искусство, становится особым литературным родом, ее пафосом движется целое художественное направление в России. Исходная точка критики в реализме — идеал; это истинно демократическое начало в искусстве, представляющее народный взгляд на жизнь. Поднявшись на высоту идеала, литература стала глубже вторгаться в жизнь. Русская проза начиная с «Мертвых душ» утверждала Россию песни, широкой дороги, великих надежд и больших мыслей. Богатырство России у Гоголя выражено в образе русской необгонимой тройки. Щедрин отмечал, что сатира Гоголя казнила смехом пороки общества «во имя целого

стройка понятий и представлений, противоположных описываемым» (Щедрин Н. Полн. собр. соч. в 20 т. М.-Л., 1933—1941. Т. VI. С. 123).

Смех Гоголя национален по своей природе. В нем живет и разгулье удалого народа, просыпающегося к бурной жизни, и сердечная тоска по поводу несовершенства мира, и щемящая грусть, и лирическое одушевление, и бескрайняя бесшабашная веселость, вдруг побеждаемая серьезностью раздумий о будущем, о судьбах России. Этот смех синкретичен, эстетически богат, в нем все оттенки — от юмора до сарказма. Он вбирает в себя огромный художественный опыт человечества.

*Салтыков-Щедрин* — пионер психологического анализа в сатире. Содержание «Господ Голоавлевых» Щедрин определял как «почти все психологическое» (Щедрин Н. Полн. собр. соч. в 20 т. М.-Л., 1933—1941. Т. XIX. С. 67). В центре романа образ вымороченного человека — Иудушки. Внутренняя опустошенность, пустоутробие — «содержание» его духовного мира. Но эту внутреннюю пустоту «заполняет» злоба бескрайняя, даже отвлеченная от конкретного объекта, злоба, перешедшая социальные границы и ставшая зоологическим обращением ко всему живому, ненависть к жизни вообще.

### Дом и бездомье Фазиль Искандер пишет:

Два типа творчества в русской литературе — дом и бездомье. Между ними кибитка Гоголя — не то движущийся дом, не то движущееся бездомье. Перед какой бы российской усадьбой ни останавливался ее великий путешественник, каждый раз он прощается с горьким смехом — Голодаловка Плюшкина, Обьедаловка Собакевича, Нахаловка Ноздрева... И только один раз прощается с нежностью и любовью — «Старосветские помещики». С ними ему явно хотелось бы пожить. Дом-Пушкин и почти сразу же бездомье-Лермонтов. Вот первые же строчки Лермонтова, которые приходят на ум: Люблю отчизну я, но странною любовью... Выхожу один я на дорогу... Насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом... Какой тут может быть дом, если отец промотался. Все связано таинственной, но существующей связью. Непредставимо, чтобы Пушкин сказал: люблю отчизну я, но странною любовью. Но и нет у него стихотворения о родине, равного гениальному «Бородино». Почему? Потому что мучительная раздвоенность Лермонтова в этом стихотворении счастливо преодолевается правотой великого дела защиты родины и возможностью любить ее без всяких странностей. Поэтому его тоскующая душа с такой легкостью подымает громадину «Бородина» (Искандер Ф. Академические тетради. № 1. С. 7).

Герои бескорыстия «Герой нашего времени» М. Лермонтова — этап в развитии русской словесности. Николай I не заметил этого и писал своей жене Марии Николаевне (письмо от 12/24 июня 1840 г.), что это сочинение способно прививать читателю

презрение или ненависть к человечеству! Но это ли цель нашего пребывания на земле? Ведь и без того есть склонность стать ипохондриком или мизантропом, так зачем же поощряют или развивают подобного рода изображениями эти склонности!.. По моему убеждению, это жалкая книга, обнаруживающая большую испорченность ее автора. Характер капитана намечен удачно. Когда я начал это сочинение, я надеялся и радовался, думая, что он и будет, вероятно, героем нашего времени, потому что в этом классе есть гораздо более настоящие люди, чем те, которых обыкновенно так называют. В кавказском корпусе, конечно, много таких людей, но их мало кто знает; однако капитан появляется в этом романе как надежда, которой не суждено осуществиться. Господин Лермонтов оказался неспособным представить этот благородный и простой характер; он заменяет его жалкими, очень мало привлекательными личностями, которых нужно было бы оставить в стороне (даже если они существуют), чтобы не возбуждать досады... («Дела и дни». 1921, С. 189).

В беспрекословно исполнительном, не любящем «метафизические прения», ординарном Максиме Максимовиче Николай I увидел героя своего времени. Однако национальное своеобразие творчества Лермонтова не раскрыто в этом проникнутом державным интересом отзыве императора.

Печорин — один из провозвестников галереи героев, лишенных корысти, желания вписаться в официальную общественную ситуацию, карьерно утвердиться в ней. Он не стремится ни к богатству, ни к славе, ни к положению. Печорин одушевлен нравственными исканиями. Это нравственные эксперименты, которые в экзальтированной форме продолжают герои Достоевского.

В русском критическом реализме есть почти «эндемичные» образы. После Дон-Кихота в западной литературе редко появлялись персонажи, живущие духовными ценностями, бескорыстные, детски непосредственные. Все больше авантюристы, искатели богатства, карьеры, положения. На их фоне прелестен и неподражаем взрослый ребенок мистер Пиквик Диккенса. В русской литературе от толстовского Платона Каратаева до Сонечки Мармеладовой Достоевского и Матрены Солженицына на таких людях «земля стоит».

Разработаны в русской литературе образы и бескорыстных людей, отшлифованных культурой, — это образы интеллигентов — личностей с творческой натурой и самостоятельными принципами отношения к миру, живущих по законам духа, а не по законам

карьеры и меркантильных интересов (Пьер Безухов, Нехлюдов, князь Мышкин, Настасья Филипповна).

Эти люди непрактичны, их материальный проигрыш неизбежен, как и постоянна их моральная победа и нравственное превосходство над всеми «победителями», выигрывающими имущество, должности, чины, деньги, положение. Эти герои одушевлены метафизическими мыслями о мире, о человечестве, в этих образах личностное и общечеловеческое сопрягаются. Тоска по совершенству человека, по гармонии общества, по справедливости мира одушевляет русскую классику, делает звучание ее образов всемирно-историческим. И начинается вся эта проблематика в удивительном образе-открытии — в пушкинском Евгении из поэмы «Медный всадник». Это образ разночинца, вышедшего из обнищавшего боярского рода, образ молодого интеллигента, решившего сосредоточиться на поисках личного счастья в семье. Однако герой вынужден переосмыслить свою жизнь и свои отношения с миром. Он потрясен гибелью своей невесты и вдруг становится отрешенным от всего меркантильного, от всех материальных интересов и обращается к высшим интересам мировой справедливости:

Или вся наша жизнь,  
Как сон пустой,  
Насмешка неба над землей?

Это трагическое вопрошение о метафизическом смысле бытия и есть главный вопрос, волнующий Евгения после его внутреннего преображения. Именно поиск ответа на сие трагическое вопрошение и посылает безумного Евгения к подножию кумира и вызывает в его душе огненную и черную волну бунтарства. Это вторая жизнь Евгения — его безумная жизнь, в которой вдруг страшно проясняются мысли и пробуждается нравственный пафос. Вот оно начало «идиотизма» князя Мышкина! Вот оно донкихотство нового времени! Вторая жизнь Евгения и есть жизнь человеческого духа, жизнь интеллигента, сосредоточенного на проблемах социальной справедливости мира. Образ Евгения зачинает целую галерею всемирно-исторических образов людей духа, составляющих противотечение привычной жизни карьеристов, авантюристов, стяжателей.

Доведенность до края и шаг за этот край, выпадение не только из обыденного благополучия, но и из привычной человеческой жизни или разрушают личность, или вдруг открывают в ней такие источники энергии, благородства, духовной красоты, что перед удивленным человечеством предстает совершенно необыкновенный человек, высочайших духовных достоинств, вызывающий восхищение. С переступания через край и начинается высшая жизнь духа у

Евгения, и у Нехлюдова, и у Пьера Безухова, и у Мышкина, и у Настасьи Филипповны, и у Сонечки Мармеладовой. Евгений переступает через край после того, как рухнули его планы на семейное счастье, что было вызвано стихийным бедствием и социальной несправедливостью. У Нехлюдова изменение принципов жизни — результат нравственных мук, духовного приобщения к бедствиям Катюши Масловой и ощущения своей первопричинной виновности в этих бедствиях. У Сони Мармеладовой переступание через край вызвано бедственными обстоятельствами ее жизни и желанием вызвать своих близких из нищеты и обреченности. У Пьера Безухова причина — обстоятельства Отечественной войны, всенародные бедствия и личная погруженность в них (плен, общие с народом судьбы). И всякий раз из этого выпадения героя за край жизни возникает человек духа, ценящий не ценности суетного мира, а только самую сердцевину человеческой жизни — ее духовность, ее гуманный смысл.

Так на страницах русской классики возникает человек, *устремленный к богатству духа*, ориентированный на духовные ценности. Открытие и художественное воплощение образа такого человека и есть вклад русской культуры в сокровищницу мировой культуры.

**Диалогичность и полифоничность** Толстой и Достоевский глубоко различны в своем единстве, в своей общей преемственности от Пушкина, в своей приверженности ему. Критический реализм ввел и разработал свойство романического мышления — диалогичность, теоретически осмысленную Михаилом Бахтиным. Герой романа, занимая определенную ценностно-смысловую позицию, вступает в «спор» (диалогические отношения) с другими персонажами, стоящими на своих ценностных позициях.

В споре позиций принимает участие и автор произведения, и образ автора, и все персонажи произведения. Их «голоса» (позиции) перекликаются, накладываются друг на друга. Никто не вещает истину в последней инстанции. Истина (вернее, художественная концепция произведения) выступает как результат (интеграл) всех позиций, как многоголосье хора.

Бахтин показал, что Достоевский завершил создание романа полифонического типа.

**Другие особенности** Реализм почти не использует символику и аллегоризм, которые впоследствии станут важнейшими художественными средствами символизма. Не использует и повышенную метафоричность, без которой в XX в. не сможет обходиться сюрреализм.

Правда жизни в реализме проявляется обычно в формах самой жизни (в формах внешнего правдоподобия). Но она может выступать и в формах метафорических, гротесковых, фантастических, условных. Эти лишенные правдоподобия формы в реализме возможны, хотя они и не преобладают.

*Реализм рассматривает человека в контексте окружающей его социальной среды.*

**Изменения в природе личности** Литература критического реализма зафиксировала глубокие изменения в природе личности. Как отмечает Фазиль Искандер:

Достоевский первый заметил, что изменился химический состав человека. Поэтому его противоестественные герои столь естественны в своей противоестественности. Главное его открытие — человек. Его романы — экологическое предупреждение человечеству: «Внимание, на тебя идет человек подполья!». В сырости подполья человека греет лихорадка болезненной мечты. Исчезает самоирония, и ничто не мешает человеку подполья считать себя Наполеоном, которого заела среда. Количество унижений переходит в чудовищное качество самолюбия. Дай ему только вырваться, и он так отомстит за все свои унижения, как еще никто не мстил. Энергия самоутверждения распадающейся души, цепная реакция скандалов, предвестие атомной энергии. На этой энергии и держатся романы Достоевского (Искандер Ф. Академические тетради. № 1. С. 7).

**Открытие интеллигента** Русская литература открыла *новый тип личности* и ввела соответствующее понятие — «*интеллигент*». В нем увидели подвижника-просветителя, мученика идеи, пастыря-наставника, творца жизнестроительного учения. Ведущими мотивами этого учения становится универсализм («всемирность»), цельное знание, всеединство, соборность, солидарность, взаимная помощь, симфоническая личность, всеобщее воскрешение, правда-истина и правда-справедливость, «этика любви к дальнему». Универсализм ратует за гуманизм и ненасилие.

**Прогрессистская суета и неоруссоизм** Литературовед В.Д. Сквозников предложил трактовку романа Гончарова «Обломов», вводящую это произведение в ряд пророческих, ставящих высшие метафизические проблемы бытия. Гончаров раскрыл привлекательность патриархальности и утвердил образ героя-лентяя, противостоящего мирской суете. С развитием цивилизации стало очевидным угрожающее значение прогрессистской суеты, а прогресс стал неуправляемым и диким. Образ Обломова напоминает, что положительные люди давно ставили под сомнение однозначную положитель-



ность прогресса. Сегодня уже хорошо известно, что излишняя и все нарастающая активность современной цивилизации ставит на грань экологической катастрофы мир и на грань деградации слишком светное и жадное к богатству и «сладкой жизни» человечество. Так что смотреть с былой уверенностью на Обломова как на ретрограда вряд ли следует. Общественно пассивный Обломов трактовался как один из лишних людей, но не забудем, что он сохраняет человечность. Отрицая жестокую деловитость прогресса, «голубиная душа» Обломов отрицал активность, враждебную человеку и природе в то время, когда угроза только намечалась (см.: *Сквозников. Академические тетради №1*. С. 95). Оказалось, что образ Обломова несет в себе понимание метафизических истин и предвидение. «Обломов» — руссоизм XIX века, возникший на основе не сентименталистского, а реалистического сознания и на русской почве и потому обращенный более к обществу, нежели к природе.

**Судьба России и русская идея** Судьба России становится фундаментальной проблемой русской культуры. Трудно найти мыслителя, который не был бы озабочен вопросами общественного переустройства. В рамках осмысления этой проблемы возникла *русская идея*, которая держит в напряжении духовную жизнь России и по сей день. Своеобразие русской философии, связанной с идеями мессианизма, космизма, нигилизма и с религиозным, социальным и эстетическим утопизмом, проявилось и в русской идее, сосредоточенной на проблемах переустройства мира и человека.

Художественно обобщили богатый исторический опыт русского народа в своем творчестве М. Глинка, М. Мусоргский, П. Чайковский, А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов, М. Антокольский, В. Серов, И. Репин, И. Левитан, Ф. Шаляпин, М. Собинов, С. Рахманинов, А. Рубинштейн. Их творчество получило общемировую известность.

**Западничество/славянофильство** Русской культуре не свойствен национальный изоляционизм: признание самобытности русской культуры сделало невозможным высокомерное отвержение западной культуры. Достоевский даже во времена своего крайнего славянофильства высказал русскую любовь к Европе:

у нас у русских — две родины: наша Русь и Европа; Европа — о, ведь это страшная и святая вещь! О, знаете ли вы, господа, как нам дорога, нам, мечтателям-славянофилам, эта самая Европа, эта «страна святых чудес!» — Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, все более и более заволакивающие ее небосклон? Русскому Европа так же драгоценна, как Рос-

сия. О боже! Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук, вся история их — мне милей, чем Россия. О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим!

Здесь мысль, как это часто бывает у Достоевского, доведена до парадокса, до предела, до перегиба через предел. Сказано преувеличенно, но и впрямь до этого славянофила не было в русской литературе большего западника!

И все же оппозиция: западничество/славянофильство — не определяет сущность русской культуры, возникающей не из односторонностей, находящихся на полюсах этой оппозиции, а из погруженности в жизнь своего народа, из выражения самобытности его национального духа и из обобщения неповторимого исторического опыта, а также из всесветности интересов, всемирности проблем и забот, из уважения и любви к ценностям европейской и мировой культуры. Русской культуре и ее творцам было «внятно все: и острый галльский смысл и сумрачный германский гений», близки Моцарт и Бетховен, Сервантес и Шекспир, Рембрандт и Рафаэль. Отечественная литература вбирала опыт мировой культуры на своей национальной основе, живя заботами своего народа и имея в виду интересы человечества. Поэтому русская литература и обрела качество, которое Достоевский называл «всечеловечностью».

**Виды искусства** До сих пор я вел речь о реализме в литературе, где и зародилось это художественное направление. Однако реализм так или иначе проник и утвердился почти во всех видах искусства и особенно заметно и внятно в театре, кино, живописи, опере, балете. Характерную особенность реализма сформулировал марксизм: реализм предполагает, помимо правдивости деталей, изображение типических характеров, действующих в типических обстоятельствах. Это в целом удачное определение все же недостаточно всеобщее по отношению к реализму в разных видах искусства. Оно трудно применимо к музыке, архитектуре, прикладному и декоративному искусству. Видимо в дальнейшем нужно будет найти общие характерные особенности реализма в самом типе художественного мышления.

**Литература** Гоголевский образ России, словно тройка, несущаяся вперед, обгоняя другие народы и государства. Просветленные и одухотворенные образы тургеневских женщин свидетельствуют, что русская литература XIX в. отвергла взгляд на мир как на юдоль страданий личности.

Русская классическая литература провела глубокий художественный анализ проблемы преодоления социального неблагополучия мира и возможностей насильственного и ненасильственного путей разрешения этого неблагополучия. «Образ мира в слове явленный» был еще шире и глубже этого художественного анализа.

**Театр** По самой своей природе театр тяготеет к реализму. Театр — «внутренний синтез эпохи» (Вс. Мейерхольд); концентрированная вселенная; особый вид коллективного творчества драматурга, режиссера, художника, композитора, ансамбля актеров; осуществление «новой реальности» (П. Флоренский). Рампа выделяет спектакль из реального мира, она — знак перехода в мир художественной реальности.

«Строительный материал» театрального образа — *актер*, вбирающий в себя жизненные наблюдения, опыт. Актер включает в действие и придает театральность всему, что находится на сцене. Даже условные обозначения окружающей среды (дощечки с надписью «лес», «дворец» как в театре Шекспира) заживут художественной жизнью, если актер будет действовать на сцене как человек в предлагаемых обстоятельствах сада или леса. Каждое последующее исполнение роли актер обогащает новыми жизненными наблюдениями, раздумьями, учитывает опыт общения со зрителем. Сцена в одних театральных системах — «окно», в других — «зеркало», в третьих — «экран», «киноглаз».

Сама природа театра тяготеет к реалистическому воспроизведению и осмыслению действительности.

Современный режиссер Анатолий Васильев в статье «Раб Менона»<sup>1</sup> отмечает, что театр постоянно меняется и не может быть зафиксирован, приостановлен, как живопись, музыка, литература. По Станиславскому, театр — энергия, выраженная в действии и реализующаяся через слово. Театр диалогичен.

В первой половине XIX в. распространяется романтический театр. Его отличают повышенная эмоциональность, лиризм, бунтарский пафос, характерность в изображении персонажей. Во второй половине века господствующим направлением в театре становится критический реализм, который развивается на основе драматургии Гоголя, Островского, Чехова, Ибсена, Шоу. Театр становится глубоко национальным. Театр демократизируется, развиваются его массовые, народные формы. Возникают театры, рассчитанные на простонародье: «бульварные» (Париж), «малые» (Нью-Йорк), теат-

---

<sup>1</sup> См.: Васильев А. Раб Менона // Академические тетради. № 1. С. 10—12.

ры предместий (Вена). Русское сценическое искусство XIX в. — театр реализма, острой социальной проблематики, критического отношения к действительности, доходящего до ее сатирического изобличения, типизации жизни, психологического анализа личности.

В первой трети XX в. в театре произошла Великая реформа: К. Станиславский, Вс. Мейерхольд, М. Чехов, Е. Вахтангов, М. Рейнхардт, А. Аппиа, Г. Крэг, Л. Курбас создали новые научные теории сценического искусства, которые, как правило, были ориентированы на реалистическое творчество.

На ранних ступенях развития театра драматург и исполнитель часто объединялись в одном лице. Но в Новейшее время основным принципом спектакля становится *ансамбль*. Во главе коллектива, создающего спектакль, выделяется режиссер. Он руководит труппой, истолковывает замысел драматурга, воплощает пьесу в спектакль и направляет его ход.

В XX в. русский театр выдвинул плеяду блестящих артистов и режиссеров. К.С. Станиславский разработал и воплотил в художественную практику принципы актерской игры в театре переживания. Система Станиславского дала ключ к сознательному владению творческим процессом и предложила такое сценическое поведение, которое приводит к реалистическому перевоплощению актера в образ.

Правда сценического действия актера вызывает к жизни правду чувств. Всеволод Мейерхольд и Евгений Вахтангов сделали принципом игры актера «отчуждение» его от исполняемой роли: исполнитель и образ не сливаются воедино, между ними сохраняется дистанция, позволяющая творцу выразить отношение к герою. В спектакле «Принцесса Турандот» в театре Вахтангова была открыта новая возможность: актер и герой то сливались в одном образе, то разъединялись.

Драматургия Николая Погодина боролась за утверждение государственности, но была ортодоксально-сервильна, укрепляла и проповедовала тоталитарную систему, хотя отчасти одновременно выступала за гуманистические ценности. Художественно же она обогащала палитру реализма на театре. Театр — искусство живых людей, «внутренний синтез эпохи» (Вс. Мейерхольд). Театр — искусство личности и особый вид коллективного творчества, объединяющий усилия драматурга, режиссера, художника, композитора, актера. Сложились два взгляда на сценическое искусство: театр — «смешанное искусство» (Р. Вагнер) и театр — «отрешенное бытие» с сигнативно-экспрессивными (знаково-семиотическими, эмоционально-действенными) функциями. (Г. Шпет). В театре при посредстве игры происходит осуществление «новой реальности»

(П. Флоренский). Театр — замкнутый мир, концентрированная вселенная.

Художественное произведение театрального искусства — спектакль выделяет из реального мира рампа — знак перехода в мир художественной реальности.

«Строительный материал» театрального образа — живой человек, актер, вбирающий в себя жизненные наблюдения, опыт. Если актер одухотворит вещи сценическим поведением, то простые доски с надписью «лес», «дворец» заживут художественной жизнью. Актерское мастерство требует особого таланта — наблюдательности, внимания, умения отбирать и обобщать жизненный материал, фантазии, памяти, темперамента, средств выразительности (дикция, интонационное разнообразие, мимика, пластика, жест).

В театре создание образа актером протекает на глазах у зрителя, что углубляет духовное воздействие на него. В кино зритель видит результат творческого процесса, в театре — сам процесс. В этом уникальная прелесть спектакля. Каждое последующее исполнение роли актер обогащает новыми жизненными наблюдениями, раздумьями, учитывает опыт общения со зрителем.

Есть различные системы театра: *чувство—чувство* (драматургия А. Блока), *чувство—мысль* (драматургия А. Чехова и принципы режиссуры Станиславского), *мысль—мысль* (эпический театр Б. Брехта), *мысль—чувство* (драматургия А. Камю).

В чеховской драме, являющейся классическим соответствием системе Станиславского, действие вызывает чувство, чувство несет мысль. Яркая и эмоционально заразная игра актера отзывается в сердце зрителя и будит «подобные аффекты» (Аристотель). У зрителя возникает строй чувств, похожий на строй чувств актера (сопереживание). Направляя эмоции зрителя, театр формирует и его мысль.

В эпическом театре Брехта находят свое продолжение рационалистические принципы просветительского театра Дидро, выраженные последним в сочинении «Парадокс об актере». Актер для Дидро — великий притворщик, испускающий слезы не с помощью чувств, а сознательным усилием ума. Он должен быть холодным и спокойным проводником мысли драматурга. Мысль ведет все, в том числе и чувства. В стихотворении «О повседневном театре» Брехт так излагал принципы актерского творчества в эпическом театре:

...подражатель

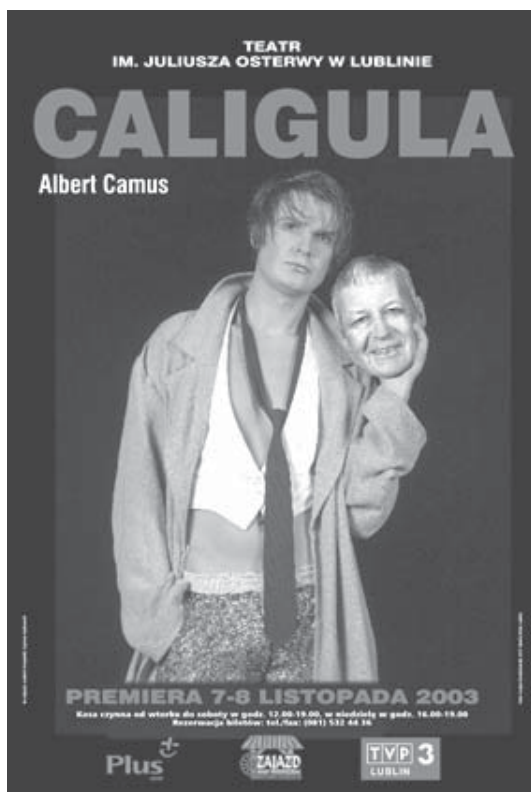
Никогда не растворяется в подражаемом. Он никогда

Не преображается окончательно в того, кому он

подражает.

Всегда

Он остается демонстратором, а не воплощением. Воплощаемый



Афиша спектакля  
«Калигула» А. Камю



Сцена из спектакля Б. Брехта

Не слился с ним, — он подражатель,  
Не разделяет ни его чувств,  
Ни его воззрений. Он знает о нем  
Лишь немного. В его имитации  
Не возникает нечто третье, из него и того, другого,  
Как бы состоящее из них обоих, — нечто третье, в котором  
Билось бы единое сердце и  
Мыслил бы единый мозг. Сохраняя при себе все свои чувства,  
Стоит перед вами изображающий и демонстрирует вам  
Чуждого ему человека.<sup>1</sup>

Эпический театр, говорит Брехт, «обращается к разуму», «противопоставляет зрителя событию и заставляет его изучать», «принимать решения».

В XX в. возникли и такие противостоящие реализму новые формы сценического искусства, как абсурдистский театр Беккета, театр жестокости Арто.

**Кино** Парадоксально: кино вернуло театр в театр. Оно закрыло дорогу натуралистическому подражанию действительности — фотографизму декораций и актерского поведения. В натуральности передачи жизни театр не может соревноваться с кино, поэтому художественный поиск на сцене пошел в другом направлении: интеллектуальный анализ жизни, философическое раздумье над состоянием мира, исследование природы человека.

В театре акт творчества (создание образа актером) протекает на глазах у зрителя. В кино зритель видит результат творческого процесса, в театре — сам процесс. В этом особая уникальная прелесть спектакля.

**Живопись** В русле реализма стала развиваться и живопись. В живописи реализм оказался даже более нагляден, чем в литературе. Академизм был творчески воспринят художниками-реалистами, ибо он отвечал самой сути слова «реализм». (В. Ванслов). «Передвижники» реалистическими средствами (объективно, без прикрас, стремясь воспроизвести действительность такой, какая она есть) стремились ставить острые социальные вопросы. Некоторые русские художники (М. Нестеров, В. Васнецов) свой реализм основывали на национальной истории.

Возникший во Франции импрессионизм положил начало авангардизму и долгому пути развития модернизма. Вместе с тем импрессионизм отталкивался на одном фланге от символизма и одновременно продолжал некоторые из его завоеваний, на другом флан-

---

<sup>1</sup> Брехт Б. Пьесы. М., 1956. С. 7.



ге импрессионизм не столько отвергал реализм, сколько старался продолжить и углубить его завоевания. Импрессионизм старался быть правдивее самого реализма и образы импрессионизма старались быть жизнеподобнее реалистических (ведь импрессионисты старались правдиво представить на холсте не только предмет, но и воздух, его окружающий). Кроме того импрессионисты стремились скорректировать возможности и задачи живописи в связи с появлением фотографии. Однако при характеристике особенностей реализма как художественного направления дело не может определяться художественными средствами и установками, решающим фактором в определении принадлежности художников к тому или иному направлению является инвариант художественной концепции мира и личности.

В отечественной культурной жизни борьба за реализм в искусстве по невежеству и некомпетентности «борцов» и блюстителей не редко оборачивалась духовным, а то и прямым насилием по отношению к художественной интеллигенции. Такова знаменитая измайловская «бульдозерная выставка», когда по указанию первого секретаря МГК КПСС Н. Егорычева на выставку картин были пущены бульдозеры, уничтожавшие «идеологически неполноценные» произведения. Посетивший выставку в Манеже Н. Хрущев (1960) подверг острой критике работы скульптора Э. Неизвестного, картины Фалька и других.

Русская реалистическая живопись XX в. — это творчество П. Корина, П. Кончаловского, А. Дейнеки, А. Пластова, С. Коненкова, В. Мухиной, В. Фаворского, Д. Шмаринова, Г. Коржева и В. Стожарова, В. Попкова и Т. Назаренко — художников «сурового стиля». На Западе реалистическая линия изобразительного искусства развивалась в творчестве Р. Гуттузо, Дж. Манцу, Э. Уайеса, Х. Бидструпа.

Русский авангардизм XX в. — В. Кандинский, К. Малевич, В. Татлин и П. Филонов, Э. Неизвестный и М. Шемякин, а в западном изобразительном искусстве — П. Пикассо, А. Матисс, М. Шагал, А. Модильяни, С. Дали и Г. Мур.

**Музыка** В музыке к реализму обратились многие композиторы — в Италии Дж. Верди (начиная с «Травиаты»); Дж. Пуччини («Богема»), в России — П. Чайковский, музыкальный язык которого реалистичен, и все творчество направлено на совершенствование человеческой личности и окружающей ее действительности.

Все неарийское искусство (Г. Гейне, например), все отклоняющееся от натуралистической, примитивной, милитаристски агрес-

сивной образности в литературе, живописи (абстракционизм, например) и музыке гитлеровское искусствоведение именovalo «дегенеративным творчеством», которое подлежало уничтожению.

Проблемы реализма в музыке остро стояли в отечественной культуре первой половины XX в. Советские идеологи прорабатывали любые отклонения от привычного и часто примитивного понимания реализма, приклеивая к «отклоняющимся произведениям» нелестные ярлыки, а порою и социально грозные эпитеты: упадническая музыка, духовное растрение, развращенное сознание, космополитическая зараза. В 30-е годы тенденциозно-политическая критика по отношению к недостаточно реалистической музыке проявилась в разгромных редакционных статьях «Правды» — «Сумбур вместо музыки», «О художниках-пачкунах», «Балетная фальшь». А в 1946—1948 гг. были приняты и опубликованы грозные Постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, касающиеся текущей литературы, театра, кино, музыки.

## Социалистический реализм

*Личность социально активна и включена  
в творение истории насильственными средствами*

Что такое социалистический реализм Возникший на философской и эстетической основе марксизма социалистический реализм — художественное направление, ангажированное партийной бюрократией, обслуживавшее потребности тоталитарного общества в формировании «нового человека». Согласно официальной эстетике это искусство отражает интересы пролетариата, а позднее — всего социалистического общества. Утопические идеи будущей коммунистической жизни (без частной собственности, без культа приобретательства, без всесильной власти денег, с ориентацией на духовные ценности, без эксплуатации, в бесклассовом обществе с работой по способностям и потреблением по потребностям) были полны несбыточных, но заманчивых и гуманных обещаний. И потому утопизм был не всегда помехой созидания высокого искусства. Главной помехой искусству был не столько утопизм коммунистических идей (будто бы общество равных возможностей — не утопия, будто в истории человечества были общества с неутопическими идеями), сколько грубое вмешательство партийных чиновников в художественное творчество.

Западные теоретики и критики дают свои определения социалистического реализма. По мнению английского критика Ж.А. Куддона,

Социалистический реализм — художественное кредо, разработанное в России для внедрения марксистской доктрины и распространявшееся в другие коммунистические страны. Это искусство утверждает цели социалистического общества и рассматривает художника в качестве слуги государства или, в соответствии со сталинским определением, в качестве «инженера человеческих душ».

Куддон отмечал, что социалистический реализм посягал на свободу творчества, против чего бунтовали Пастернак и Солженицын, а «их бессовестно использовала в пропагандистских целях западная пресса».

Критики Карл Бексон и Артур Гац пишут:

Социалистический реализм — традиционный для XX в. метод прозаического повествования и драматургии, связанный с темами, благоприятно трактующими социалистическую идею. В Советском Союзе, особенно в сталинскую эпоху, а также в других коммунистических странах социалистический реализм был искусственно навязываем художникам литературным истеблишментом.

Альбер Камю в одном из своих выступлений сказал:

Все, что Россия показала нам в эту пору,— Блок и великий Пастернак, Маяковский и Есенин, Эйзенштейн и первые певцы цемента и стали — являет собой блестящую лабораторию форм и тем, плодотворных и смелых исканий. И, однако, — продолжает Камю, — пришлось отказаться от всего этого, придя к выводу, что нельзя быть реалистом, когда невозможен сам реализм. Диктатура там, как и повсюду, резала по живому: реализм, согласно ее принципам, был в первую очередь необходим и лишь затем возможен, при условии, однако, что он будет социалистическим (А. Камю. Речь, произнесенная при вручении Нобелевской премии 14 декабря 1957 г.).

**Возникновение термина** Само понятие «социалистический реализм», выразившее художественно-концептуальные качества нового искусства, возникло в ходе бурных дискуссий и теоретических поисков. Эти поиски были делом коллективным, в котором в конце 20-х—начале 30-х годов принимали участие многие деятели культуры, по-разному определявшие новый метод литературы: «пролетарский реализм» (Ф. Gladков, Ю. Лебединский), «тенденциозный реализм» (В. Маяковский), «монументальный реализм» (А. Толстой), «реализм с социалистическим содержанием» (В. Ставский). В 30-х годах деятели культуры все больше сходятся на определении

творческого метода советского искусства как метода социалистического реализма. «Литературная газета» 29 мая 1932 г. в передовой статье «За работу!» писала: «Массы требуют от художников искренности, революционного социалистического реализма в изображении пролетарской революции». Руководитель украинской писательской организации И. Кулик (Харьков, 1932) говорил: «...условно тот метод, на который мы с вами могли бы ориентироваться, следовало бы назвать «революционно-социалистический реализм». На совещании писателей на квартире у Горького 25 октября 1932 г. художественным методом литературы в ходе обсуждения был назван социалистический реализм. Позже коллективные усилия по выработке концепции художественного метода советской литературы были «забыты» и все было приписано Сталину.

**Художественная концепция Социалистического реализма** — художественное направление, утверждающее художественную концепцию: *личность социально активна и включена в творение истории насильственными средствами.*

**Философско-эстетические основы социалистического реализма** Философским фундаментом социалистического реализма стал марксизм-ленинизм утверждающий, что (1) существует класс-мессия — пролетариат, который исторически призван совершить революцию и насильственным путем (диктатура пролетариата) преобразовать общество из несправедливого в справедливое; (2) во главе пролетариата стоит партия нового типа, состоящая из профессионалов, призванных после революции возглавить строительство нового бесклассового общества, в котором люди лишены частной собственности (тем самым они попадают в зависимость от государства, а само государство становится де-факто собственностью партбюрократии, возглавляющей его).

Эти социально-утопические (и, как исторически выявилось, обычно ведущие к тоталитаризму или авторитаризму) постулаты нашли свое продолжение и в марксистской эстетике, непосредственно лежащей в основе социалистического реализма.

Основные идеи марксизма в эстетике

(1) Искусство — форма общественного сознания, обусловленная экономикой. Искусство исторически развивается и его изменения в конечном счете диктуются экономикой. Вторым фактором художественного развития являются собственно художественно-мыслительные традиции. Искусство имеет некоторую относительную самостоятельность от экономики.

(2) Искусство обладает способностью глубоко воздействовать на массы и мобилизовать их действия в нужном для партии направлении.

(3) Для того чтобы это воздействие осуществлялось эффективно, искусство должно быть подконтрольно и направляемо в нужное русло. Последнее происходит двумя путями: (а) извне сознания художника — партийное руководство, опирающееся на цензуру и полный контроль партии над издательствами, театрами, кинопроизводством и т.д.; (б) изнутри сознания художника, в которое внедряется внутренний цензор (идеи социального долга художника перед партией и народом, подчинения художественной политике партии, идея непрременной классовости и тенденциозности творчества, высшим выражением которых становится ленинский принцип партийности).

(4) Поскольку обществу уготована вытекающая из «познанных законов истории» цель — коммунизм — и поскольку после революции общество закономерно развивается в направлении этой цели, то искусство должно быть проникнуто историческим оптимизмом, служить делу движения к этой цели. Оно должно утверждать установленный революцией строй, не критиковать (т.е. не мешать) ни это общество, ни его руководство (партбюрократию и правительство) и поддерживать коммунистическое строительство (впрочем, на уровне упрека и даже председателя колхоза критика допустима; в исключительных обстоятельствах 1941—1942 г. с личного разрешения Сталина в пьесе А. Корейчука «Фронт» допускалась критика даже командующего фронтом).

(5) Марксистско-ленинская гносеология, во главу угла ставящая практику, стала основой трактовки образной природы искусства.

Маркс связывал природу мышления с общественной практикой и говорил об историческом наполнении и мышления, и отражаемого в нем общественного бытия. Гносеология Маркса находит побудительные источники возникновения в голове человека той или иной системы художественных идей:

Люди являются производителями своих представлений, идей и т.д., — но речь идет о действительных, действующих людях, обусловленных определенным развитием их производительных сил и — соответствующим этому развитию — общением, вплоть до его отдаленнейших форм<sup>1</sup>.

Историзм марксовой гносеологии провозглашает неповторимость форм общественного бытия ранних стадий развития челове-

---

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. С. 24—25.

чества и неповторимость форм образного мышления, порожденных конкретной обстановкой, конкретной практикой данной эпохи. Так, говоря об искусстве, порожденном «нормальным детством» человечества и сохраняющем для нас в известном смысле значение «нормы и недосягаемого образца», Маркс писал:

Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова<sup>1</sup>.

Стадия искусства неповторима:

Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств<sup>2</sup>.

Маркс показал принципиальное различие деятельности животного и человека: только человек выделяет себя из природы, только человек поэтому становится субъектом действительности. В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс говорят о том, что животные не относятся к миру, только человек относится к миру, ибо только это человеческое отношение есть мое отношение. Такого отношения у животного нет, и поэтому только человек становится субъектом действительности. Но одновременно человек — ее объект. Но объект другого качества. Человек является объектом действительности как частица той или иной социальной общности, как частица производительной силы, как частица класса, нации, трудового коллектива.

Маркс утверждает, что животное ведет приспособительный образ жизни и поэтому вся его психика тоже носит характер, обслуживающий эту приспособительную деятельность; человеку же присущ преобразовательный характер деятельности. Именно это привело к созданию совершенно новой по структуре, по функции, по характеру психики. Маркс показал структуру человеческой психики и зависимость ее от структуры общественной деятельности. Эти положения были распространены Энгельсом на проблему происхо-

---

<sup>1</sup> Там же. Т. 12. С. 737—738.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. С. 736.

ждения человеческой психики при раскрытии роли труда в очеловечивании обезьяны. Рождение качественно новой психики было объяснено новым качеством деятельности человека.

В «Тезисах о Фейербахе» Маркс поставил мышление в связь с общественной практикой. Для Маркса важна проблема активности сознания, а практика пронизывает все сознание. Марксу принадлежит мысль о том, что общественное производство наложило печать духовного облика человека на все предметы мира. Производство превратило мир в реальное воплощение человеческих сущностных сил<sup>1</sup>.

Маркс показал, во-первых, что психика произошла из человеческой деятельности; во-вторых, что вся деятельность ведется на основе предшествующего опыта, в-третьих, что сам человек является продуктом того социально-исторического опыта, который он присвоил. И это присвоение, заключенное и овеществленное во второй природе, есть как бы исходное положение вступления кандидата в действительные члены рода человеческого. С этих же позиций Маркс и Энгельс объясняют не только механизм человеческой психики, но и развитие форм общественного сознания.

Марксистская гносеология подчеркивает значение предшествующего опыта не только в жизни отдельного индивида, который из кандидатов в человеки становится человеком, но и в жизни форм общественного сознания.

Маркс подчеркнул деятельную суть искусства и показал, что в процессе своего воздействия на аудиторию искусство формирует ее и формируется под ее обратным влиянием. Искусство — зритель (читатель, слушатель) — это система с обратной связью:

Предмет искусства, — пишет Маркс во «Введении (из экономических рукописей 1857—1858 годов)», — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета<sup>2</sup>.

Художник заставляет тебя присвоить как твой личный его жизненный опыт, обогащенный знанием опыта других людей. Это то, что феноменологи называют интерсубъективным, сверхиндивидуальным и что Маркс и Энгельс материалистически осмыслили как типизацию, обобщение жизни.

---

<sup>1</sup> См.: Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 594.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 718.



Идея Маркса о том, что общественное бытие определяет общественное сознание, имеет и гносеологический аспект.

Маркс во «Введении...» сформулировал свое понимание сходства и различий теоретического и художественного мышления<sup>1</sup>. И в той и в другой формах мышления имеет место диалектическое единство абстрактного и конкретного. Неверно думать, что художественная мысль только конкретна, а теоретическая только абстрактна. Научная мысль есть абстракция, в которой более или менее точно схватывается истина. Но истина всегда конкретна. Сочетание многочисленных теоретических определений дает ту сетку, которой наше сознание способно схватить конкретность явления. Образ — художественная идея, выраженная в форме художественного представления. Образная мысль своей конкретностью, казалось бы, передает жизнь лишь в формах самой жизни. Однако образ не только обладает всеми чертами конкретности представления, но и содержит в себе в снятом виде результаты мыслительной деятельности. По Марксу, целое, как оно представляется в голове в качестве мыслимого целого, есть продукт мыслящей головы, которая осваивает мир исключительно ей присущим образом — образом, отличающимся от художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира.

Выдвинутая Марксом и Энгельсом проблема возможности победы реалистического мышления над ограниченностью мировоззрения также имеет гносеологический аспект. По Марксу, кроме воплощения определенной системы философских и политических идей, искусство занято раскрытием отношений человека к действительности. Эти отношения в жизни оказываются сложнее и богаче системы идей. Художник верен правде человеческих отношений. Когда умозрительная схема противоречит сложившимся типичным отношениям людей к миру, тогда художник, сталкиваясь с этим, не может изменить правде отношений, и в этом смысл победы реализма над ограниченностью мировоззрения. По Марксу и Энгельсу, ограниченное мировоззрение и отсталые политические взгляды (например, легитимизм Бальзака) суть мировоззрение, выведенное не из жизни, а из тех или иных абстрактно-логических построений. Художник не может изменить правде жизни и изменяет абстрактно-спекулятивной схеме. Для Маркса в известном смысле здесь не противоречие реализма и мировоззрения, а противоречие жизни и оторванной от нее схемы.

---

<sup>1</sup> См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 12. С. 727.

Ленинский принцип партийности В категории партийности находят свое продолжение идеи Маркса и Энгельса о классовости и тенденциозности искусства. Этот принцип соотносим с теоретическими поисками различных эстетических и художественных школ и направлений эпохи, породившей эту категорию (начало XX в.), а также и современной эпохи. Эта категория неслучайно появилась именно в эстетике XX в.

Сколь это ни парадоксально, но как категории философии истории «классы» и «классовая борьба» были открыты не Марксом, так и термин «партийность» не был впервые введен Лениным. Категории «классы» и «классовая борьба» были выработаны французскими историками Тьери, Минье, Гизо. Маркс же довел идею классовой борьбы до утверждения необходимости диктатуры пролетариата и объявил насилие повивальной бабкой истории и единственным ее действенным инструментом. Понятие «партийность» применялось к литературному творчеству еще до Ленина. Вплотную к выработке этого понятия подошла русская революционно-демократическая эстетика. В русской журналистике и в критике это понятие бытовало в начале XX в. Например, в 1902 г., т.е. еще до ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература», в редакционном предисловии к известному литературному журналу можно прочесть:

Издатели «Северных цветов» на 1902 год настаивают на отсутствии всякой *партийности* (выделено мною. — Ю. Б.) в выборе материала. Они полагают, что Некрасов, Тургенев, Фет, не говоря уже о Пушкине, — также значительные деятели в литературе, что все написанное ими представляет ценность и любопытность. Издатели не видели затруднения поставить рядом с письмами И. С. Тургенева рассуждения А. Фета и поместить у себя статью А. Волынского, критически относящуюся к поэтам, обычно участвующим в изданиях «Скорпиона». Авторы сами отвечают за себя — вот взгляд издателей «Северных цветов». Искренне высказанное мнение, новое и сознательное, имеет право быть выслушанным<sup>1</sup>.

Как видим, здесь (1902 год!) уже присутствует понятие «партийность», хотя оно используется для прокламирования принципа беспартийности («отсутствие всякой партийности»).

Обратим внимание на положения статьи Александра Блока «Три вопроса», опубликованной в 1908 г. в журнале «Золотое руно»:

---

<sup>1</sup> «Северные цветы» за 1902 год. Собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1902. С. 1.

Самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: «зачем». Вопрос о необходимости и полезности художественных произведений. Вопрос, в котором усомнился даже Н. К. Михайловский: «...вопрос «зачем?» бывает часто относительно художественного творчества лишен всякого смысла». Очень замечательно это «часто», какое-то испуганное и недоверчивое к самому себе... Подлинному художнику не опасен публицистический вопрос «зачем»?<sup>1</sup>.

Далее Блок пишет, что для русского художника вечно проклятым был вопрос об «утилитаризме».

Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот — пробный камень для художника современности... Если же он (художник — Ю.Б.) действительно «призванный», а не самозванец, он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой сами собой отпадают те проклятые вопросы, из-за которых идет борьба не на жизнь, а на смерть в наших долинах; там чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза.

Новейшие исследования говорят нам о том, что польза и красота совпадали в народном творчестве, что одна из ранних форм этого творчества — рабочая песня была неразрывно, ритмически связана с производимой работой. Так связующим звеном между искусством и работой, красотой и пользой был ритм... Ритм нашей жизни — долг<sup>2</sup>.

Вся проблематика, выдвигавшаяся Блоком, все его вопросы («Зачем?», «В чем необходимость и полезность художественных произведений?», «В чем долг художника?») подвели к поискам той категории социологии искусства, которая выразила бы социальную направленность художественного творчества. Эту категорию и разработал Ленин в духе *насилия* над личностью художника и назвал эту категорию партийностью. Ленин использовал уже родившийся в журнально-литературном процессе термин, в котором партийность выступала как социальная направленность искусства. Однако Ленин вложил в это понятие новое содержание, впервые партийность была доведена до идеи подчинения художника персту указующему, до предписания последовательного служения писателя

---

<sup>1</sup> Блок А. Три вопроса. // Золотое руно. 1908, № 2. С. 57.

<sup>2</sup> Там же.

партии. Это и был ответ Ленина на задававшиеся русской культурой вопросы: Зачем художник творит? В чем польза его произведения? В чем долг художника? Ленин утверждает: долг художника сделать литературу частью общепартийного, общепролетарского дела. Идея получается губительной для искусства, которое по самой своей природе может быть только «частью общечеловеческого дела».

На рубеже XIX и XX вв. эти вопросы волновали не только деятелей русской культуры, а задавались и крупными зарубежными художниками, что и готовило возможность ленинской спекуляции на тему партийности искусства. Так, Г. Ибсен вопрошал норвежских поэтов: «...не на пользу ли народа дан им поэтический дар, чтобы восторженные уста скальда истолковывали его горести и радости и его порывы?». <sup>1</sup>

И как бы в ответ на эти искания Блока и Ибсена проблема узко партийной пользы, приравненной к интересам народа, входит в ленинский принцип партийности. Вспомним в этой связи ленинское суждение о том, что необходимо, чтобы литература служила не «страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов». <sup>2</sup>

Такова теоретико-идеологическая ситуация, предшествовавшая и сопутствовавшая разработке ленинского принципа партийности.

Принцип партийности навязан марксизмом художественной практике. Принцип партийности *противоречит* жизненной правде в искусстве. Принцип партийности *противоречит* собственной природе искусства, незаинтересованному, бескорыстному отношению художника к реальности, воспринимаемой сквозь призму общечеловеческих ценностей.

Принцип партийности в дальнейшем оказался средством идеологического и организационного управления культурой. Ряд аспектов принципа партийности не были чисто ленинскими произвольными установлениями, однако ленинская трактовка этих «схожих» идей имела глубоко спрятанный акцент насилия над искусством во имя его служения политическим установкам партии.

Философ Эдмунд Гуссерль и его феноменологическая школа выдвинули гносеологическую категорию «интенциональность» — направленность сознания. Казалось бы, речь идет о том же, что и в принципе партийности. Однако в отличие от ленинской эстетики феноменология говорит не о социальной, а о субъективно-личностной направленности сознания.

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Золотое руно*. 1908. № 2. С. 57.

<sup>2</sup> *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104.

Такое же субъективно-личностное содержание заключено и в экзистенциалистской идее «обмысленного» факта. Здесь признается активность сознания по отношению к реальности, но в отличие от марксизма эта активность не продиктована задачей служения партийным интересам.

Ж.-П. Сартр выдвинул категории социологии искусства — «ангажированность» и «завербованность» художника, смыкающиеся с идеей социального заказа. В этих категориях экзистенциалистской эстетики находят свое продолжение применительно к ситуации бытия современного искусства такие традиционные для социального развития искусства прошлого понятия, как меценатство, патронаж.

О том, насколько идея руководства искусством и «покровительства» художникам не чужда современной эстетике, свидетельствуют пассажи статьи «Онтология искусства и социальная инженерия» английского эстетика из Кембриджа Джона Холлоуэя:

Такой социальный феномен современности, как патронаж искусства со стороны местной администрации или правительства, хотя и имеет свои отрицательные стороны, создает множество артистических индивидуальностей<sup>1</sup>.

«Ангажированность», «завербованность», «социальный заказ», патронаж, партийность — все это идеи, в которых социальная ответственность и социальный долг художника выступают как тягостная обязанность, как духовная контрибуция, извне налагаемая на писателя обществом, классом, народом. Впрочем, усилия пропаганды и воспитательной работы среди художественной интеллигенции были направлены на то, чтобы принцип партийности превратить во внутренний импульс, сходный в известном плане не с юридическим законом, регулирующим извне поведение человека, а с моральным постулатом, который, как совесть и как долг, изнутри регулировал бы творческое поведение художника. О внутреннем, а не внешнем характере принципа партийности говорил Михаил Шолохов: «Советский художник пишет по зову сердца, но сердца наши принадлежат партии». Здесь возникает трактовка, оправдывающая партийность: якобы внутренний характер регулирования творческого поведения художника и позволяет ленинскому принципу партийности сочетать социальный долг художника со свободой творчества. Между тем никакая свобода творчества невозможна при социальном императиве и давлении извне, даже если их удастся вогнать «внутрь», в сознание художника. Не случайно Александр Твардов-

---

<sup>1</sup> Holloway J. Art Ontology and Social Engineering. // New Literary History, 1979. Vol. 10. № 3. P. 492.

ский говорил о внутреннем редакторе. Это цензура, загнанная (вбитая) внутрь художника. А средством вбивания были не только агитация и воспитание, но и аресты и отстрелы или «в лучшем случае» запреты на выход в свет произведений непокорного художника.

Практика, согласно Ленину, выступает как цель, основа, критерий истины и практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку. Социальная практика как бы пронизывает художественный процесс и делает цель не только конечной, но и начальной инстанцией художественно-творческого процесса. Это и предполагает ленинский принцип партийности, для которого воздействие искусства «в духе коммунизма» (см. Устав Союза писателей СССР сталинской эпохи) на читателя есть не только конечная цель, но и изначальная установка художественного творчества.

Психологическая категория установки разработана психологом и философом Дмитрием Узнадзе. Эта категория раскрывает внутреннее, социально целенаправленные мотивы творческого процесса, которые его пронизывают, корректируют и движут. Категория целеполагания мыслительной деятельности имеет долгое социально-историческое развитие. Принцип партийности в художественной деятельности — это не установка, а партийный контроль над самой установкой творческой деятельности.

Теория художественной коммуникации и теория рецепции утверждают, что через художественное произведение происходит взаимодействие жизненного опыта писателя и читателя. Эти два жизненных опыта имеют свой социальный вектор, свою направленность. И в этом смысле не только творчество писателя, но и творчество критика и читателя, интерпретирующих произведение, принцип партийности стремился взять под контроль.

В эстетике и в творческом процессе образовалась оппозиция: искусство для искусства/тенденциозность в искусстве. Последняя в марксистской эстетике перерастала в принцип партийности. Тенденциозность и партийность в искусстве противоречат искусству как сфере свободы (красоте) и спонтанности, непредсказуемости художественной реальности. Последняя, впрочем, отчасти и задана художественной концепцией, которую стремится выразить автор. (Здесь лазейка для внедрения тенденциозности и партийности в искусство!) Но сама эта концепция на логическом (рационалистическом) уровне может очень смутно осознаваться автором, а художественная реальность, «одевающаяся», несущая эту концепцию, может быть самой различной и всегда непредсказуемой. Ведь, собственно говоря, одна генеральная концепция определяет и объединяет целое художественное направление. И эта концепция у разных

художников и в разных их произведениях выражается по-разному, «одевается» в разную художественную реальность.

Обсуждая эту проблему, русский философ С. Н. Булгаков писал:

Истинное искусство свободно в своих путях и исканиях, оно само себе довлеет, само по себе ищет, само себе закон. В этом смысле формула искусство для искусства вполне правильно выражает его права, его самостоятельность, его свободу от подчинения каким-либо извне поставленным, вернее, навязанным заданиям. Этому пониманию противоречит тенденциозность в искусстве, при которой у последнего отнимается его право самочинного искания, самобытных художественных обобщений и находимых в них общечеловеческих истин, при которой искусство принижается до элементарно-утилитарных целей популяризации тех или иных положений, догматически воспринятых и усвоенных извне. Как бы искусно ни была выполнена подобная задача, все же это есть фальсификация искусства, его подделка, ибо здесь отсутствует самостоятельность художественного мышления, тот своеобразный интуитивный синтез, который мы имеем в искусстве.

Тенденциозное искусство художественно неискренно, оно есть художественная ложь, результат слабости или извращенного направления таланта. Чехов всей своей деятельностью боролся за свободу искусства, принцип, которому в силу своеобразных исторических условий развития нашего отечества вообще не повезло на русской почве<sup>1</sup>.

## Эстетика Троцкого и сталинизм в художественной культуре

Лев Троцкий (1879—1940) прожил яркую жизнь революционера и прожектера, полководца и партийного руководителя, фанатика мировой революции и идеолога казарменного социализма, борца против тирании Сталина и претендента на его место. В отличие от вождей, которым судьба уготовила тюрьму, Троцкому суждена была сума. Он умер в Мексике, в изгнании, от руки сталинского убийцы, и в смертный час кровь обагрила страницы рукописи последней его книги — книги о Сталине.

Эстетика Троцкого сформулирована в его труде «Литература и революция» (1923). У Троцкого читатель встречает немало шаблонов, продиктованных классовым фанатизмом и пренебрежительным отношением к общечеловеческим ценностям в культуре. Его теоретическое сознание не прошло эстетическую школу Аристотеля, Платона, Канта и охвачено вульгарным социологизмом — болезнью

---

<sup>1</sup> Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 135—136.



«р-р-революционности». Троцкий полагает правомерным исключение из культуры целых слоев русской интеллигенции начала XX в. Он не ученый, а тенденциозный политик.

Местами его сочинения скучны, местами — интересны: «Слушайте музыку революции!» — этот призыв был близок и Блоку, и Маяковскому, и, читая Троцкого, ты его слышишь. Автор порою проявляет известную эстетическую прозорливость и вкус. Так, Л. Андреева он называет наиболее громкой, если не наиболее художественной, фигурой межреволюционной эпохи. На страницах книги читатель найдет имена В. Розанова, С. Есенина, Н. Тихонова, Д. Мережковского, З. Гиппиус, М. Кузмина, Е. Замятина и других писателей, без которых нет истории отечественной литературы XX в. Здесь же встречаются имена живописцев, деятелей архитектуры и театра. Перед нами общеэстетические идеи, развиваемые на богатом конкретном материале, но в соответствии с традициями отечественной эстетики в основе рассуждений Троцкого — литература.

Троцкий, не обладая широкой эстетической базой, внимательно прочел Маркса и стал связующим звеном между дореволюционной марксистской искусствоведческой мыслью и вульгарно-социологическими теориями 30—50-х годов. В истории советской эстетики Троцкий — звено между В. Плехановым и А. Ждановым. Сталин питал к Троцкому такую ненависть, что приговорил его к смерти. И был к нему настолько равнодушен, что в первую годовщину революции назвал Троцкого ее творцом и потом многие годы перечитывал его сочинения. Троцкий внушал малообразованному Сталину пиетет, зависть и желание быть на него похожим. Не случайно характерные сталинские словечки «низкопоклонство», «наплеизм» взяты из работ Троцкого.

Эстетика Сталина—Жданова родственна эстетике Троцкого — вульгарно-социологическим классовым подходом к искусству, сведением художественного содержания к его политическому эквиваленту, уходом от понимания общечеловеческих ценностей. Сталин лишь более последовательно проводил в жизнь эти принципы. Троцкий же делал некоторые отступления от идеологизации искусства, что позволяло ему увидеть в Есенине не хулиганствующего люмпена, а поэта, и оценить высокую одаренность Ахматовой. И все же именно Троцкий заложил советскую традицию оценки художественных явлений не с эстетической, а с чисто политической точки зрения. Он дает политические, а не эстетические характеристики явлений искусства: «кадетство», «присоединившиеся», «попутчики». В культуре есть почва — традиции, но не бывает удобренных — пегасы не производят навоза. Сократ, провозгласивший, что

корзина с навозом прекрасна, если она полезна, в известном смысле был предтечей не только утилитаризма в эстетике, но и его продолжения в вульгарном классовом подходе, для которого нравственно и художественно то, что революционно и политически выгодно. Не пройдя через рефлексию кантианской идеи о бескорыстности эстетического отношения, мысль Троцкого оказалась склонна к утилитаризму.

Сталин, Жданов и Троцкий в отношении к искусству — «близнецы-братья». Если же отвечать на вопрос: «Кто более материистории ценен?», то можно сказать: эстетика Сталина сыграла более разрушительно-формирующую роль и наложила реальную печать на художественный процесс и потому, что своей упрощенностью была привлекательна для массы, и потому, что воплощалась в жизнь через мощную государственную власть.

Эстетика Троцкого имеет некоторые преимущества перед сталинской: она опирается на более широкую культурную эрудицию, но не более того. В политике и в культурной политике Троцкий выступает как истинный сталинист, а Сталин — как истинный троцкист. Троцкий, например, безоговорочно одобряет революционный террор как историческую необходимость. Эта необходимость проявит себя крещендо и приведет к гибели и соратников, и противников Троцкого, и его самого, и многих не имевших к нему отношения людей. Сколько крестьян, рабочих, интеллигентов погибнет в этом огне! Наивно надеясь, что насилие не будет применяться в личных целях, Троцкий с фанатичной беспечностью, бездумной жестокостью и восторгом пишет: «Революция, применяющая страшный меч террора, сурово оберегает это свое государственное право: ей грозила бы неминуемая гибель, если бы средства террора стали пускаться в ход для личных целей. Уже в начале 18-го года революция расправилась с анархической разнузданностью и вела беспощадную и победоносную борьбу с разлагающими методами партизанщины».

Теоретически невнятная идея Сталина о существовании буржуазных и социалистических наций и вычеркивание из состава народа его «врагов» предвосхищаются мыслями Троцкого о нации. Он видит национальное за «прогрессивным», «передовым», «классово-революционным», а всему другому в этом отказывает: «Варвар Петр был национальнее всего бородатого и разужоренного прошлого, что противостояло ему. Декабристы национальнее официальной государственности Николая I с ее крепостным мужиком, казенной иконой и штатным тараканом. Большевизм национальнее монархической и иной эмиграции, Буденный национальнее Врангеля...».

Здесь взгляды Троцкого соприкасаются со взглядами Ленина, для которого существуют две культуры в каждой национальной культуре. Согласно Троцкому в динамике своей национальное совпадает с классовым и во все критические эпохи нация ломается на две части, и национально то, что поднимает народ на более высокую хозяйственную и культурную ступень. С этим невозможно согласиться, ведь в том и суть гражданской войны, что по обе стороны фронта стоит один и тот же народ.

Сходство многих постулатов Сталина и Троцкого свидетельствует, что их борьба была больше борьбой за личную власть, нежели борьбой за иной исторический и культурный путь развития. Нередко Троцкий думает совсем по-сталински: кто не с нами — тот против нас; главное в искусстве — политическая ориентация; писатели оцениваются в соответствии с критерием — за революцию или против. По-сталински звучит формулировочка Троцкого «переплавка человека». Какая же степень насилия огнем и ковкой в этом тезисе-образе!

Троцкий проявляет известную осторожность, формулируя принцип отношения партии к искусству. Некоторая осторожность даст себя знать вскоре и в известном постановлении партии по проблемам литературы (1925). Позже Сталин и Жданов отбросят эти полукорректные принципы воздействия на искусство. Однако не следует идеализировать идею Троцкого о культурной политике: в ней есть и похвальное желание учесть специфику искусства, и жесткость, «мнущая тебя, подтягивая вожжи». Он пишет:

Есть области, где партия руководит непосредственно и повелительно. Есть области, где она контролирует и содействует. Есть области, где она только содействует. Есть, наконец, области, где она только ориентируется. Область искусства не такая, где партия призвана командовать. Она может и должна ограждать, содействовать и лишь косвенно — руководить. Она может и должна оказывать условный кредит своего доверия разным художественным группировкам, искренно стремящимся ближе подойти к революции, чтобы помочь ее художественному оформлению. И уж во всяком случае партия не может стать и не станет на позицию литературного кружка, борющегося, отчасти просто конкурирующего с другими литературными кружками.

Мысль Троцкого колеблется от известной терпимости к литературе до настойчивого подчеркивания необходимости повседневного партийного вмешательства в нее. Вместе с известным либерализмом он высказывает согласную с Лениным мысль о недопустимости самотека в литературном процессе. При этом Троцкий ужесточает требование вмешательства: «...В области искусства партия не может

ни на один день придерживаться либерального принципа «laissez faire, laissez passer» (предоставьте вещам идти своим ходом)».

Ни на один день! Вот ведь как суров. И дорого будет стоить культуре эта суровость. Далее Троцкий пишет:

Дело ведь вовсе не так обстоит, что у партии есть по вопросам будущего искусства определенные и твердые решения... Никаких готовых решений по вопросу о формах стихосложения, об эволюции театра, об обновлении литературного языка, так же как — в другой плоскости — у нее нет и не может быть готовых решений о лучшем удобрении, наиболее правильной организации транспорта и совершеннейшей системе пулемета.

Слава Богу, хотя бы «нет твердых решений»! Но они скоро появятся. Анализ его суждений на фоне последующих исторических событий убеждает в том, что вмешательство любой политической организации в художественный процесс идет во вред и политике, и литературе. Чтобы понять это, художественной культуре нужно было пережить годы сталинского террора, кампании по всяческой борьбе, доклады Жданова, опору Хрущева на «автоматчиков» в литературе, «бульдозерную» выставку и Манеж, годы брежневского застоя с психушками и изгнанием художников из страны.

Эстетика Троцкого жила в последующем литературном развитии. Так, состоявшаяся в конце 30-х гг. в журнале «Литературный критик» полемика «вопрекистов» и «благодаристов», споривших о взаимоотношении мировоззрения и творчества писателя, была полемикой вокруг вульгарно-социологических постулатов эстетики, заданных Троцким. С начала 30-х гг. Троцкого не читали, не упоминали, но в памяти, в подсознании, в устной традиции без идентификации с социально проклятым его именем жила как теоретический фольклор троцкистская эстетика. Категориальный аппарат критики, ее методология, теоретические идеи литературы, само литературоведческое осознание истории советской литературы и в его слабых, и в его ошибочных, и в некоторых положительных моментах опиралось на концепции Троцкого. Прижизненные критические оценки произведений писателей накладывают печать на суждения последующих поколений. Стереотипы современной оценки накладываются на позднейшие. Троцкий принял участие в формировании наших взглядов на советскую литературу. Вычеркнутый из жизни и из культуры своей родины, он жил в головах ее идеологических руководителей не только в виде проклятой личности, но и в виде осевших на самое дно их сознания и даже подсознания эстетических постулатов и установок. Троцкий — один из немногих критиков своего времени, охвативших всю основную литературу

эпохи. Он определил многое в последующих литературоведческих концепциях и во взглядах читающей публики.

Критика, по мнению Троцкого, наводит мост взаимопонимания от души читателя к душе художника, и этот мост зиждется на вульгарных утилитарно-социологических опорах классовой принадлежности. Политический утилитаризм часто затмевает эстетическое сознание Троцкого. Он пишет: «Творчество Демьяна Бедного есть пролетарская и народная литература, т.е. литература, жизненно нужная пробужденному народу. Если это не «истинная» поэзия, то нечто большее ее». Социальная польза произведения важнее его художественных достоинств — эта мысль Троцкого войдет в культурный обиход и дорого будет стоить нашей культуре. Впрочем, трудно приписать первооткрытие этой мысли Троцкому. Этот социально-утилитарный взгляд на искусство в обстановке бесконечной борьбы десятки людей открывали для себя сами. Какой-нибудь Кочетов, ненавидящий Троцкого и не ведающий, что творит, утверждал в унисон ему: в искусстве важно не *как*, а *что*.

Свершая классовый анализ искусства, Троцкий находит антикрестьянские мотивы в творчестве А.Блока, Б. Пильняка, серапионов, имажинистов, футуристов (В. Хлебникова, А. Крученых, В. Каменского). Он полагает, что мужицкая основа нашей культуры, вернее, бескультурия — обнаруживает все свое пассивное могущество. По мнению Троцкого, русская революция — это крестьянин, ставший пролетарием и на крестьянина опирающийся. Наше искусство — это интеллигент, колеблющийся между крестьянином и пролетарием. Эти литературные представления нашли свое политическое воплощение в знаменитом сталинском определении интеллигенции как прослойки между классами.

В области литературоведческой методологии Троцкий колеблется между формализмом и вульгарным социологизмом и отдает предпочтение последнему; упрощенно понимая формализм, полагает, что он — малозначим, не осознавая, что художник мыслит стилем, формой и художественность — это и форма образной мысли, и ее эстетическое содержание.

Характерна подборка цитат из формалистов, сделанная Троцким: «Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города» (В. Шкловский); «Установка на выражение, на словесную массу — единственный существенный для поэзии момент»; «Поэзия есть оформление самоценного, «самовитого», как говорит Хлебников, слова» (Р. Якобсон). «Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание. Форма, таким образом, обуславливает содержание»

(А. Крученых). Однако внимательно проштудировав формалистов, обнаружив их недостатки, Троцкий не увидел их сильные стороны и не понял, что художественность содержательна. Этого не поняла вся эстетика вульгарного социологизма. Впрочем, Троцкий осознал масштабы формальной школы: «Единственной теорией, которая на советской почве за эти годы противопоставляла себя марксизму, является, пожалуй, формальная теория искусства». Идея Троцкого о конфронтации формализма и марксизма была усвоена литературным и политическим сознанием эпохи и позже при сталинском ужесточении культурной политики привела к разгрому этой школы. Отвергнуты были все рациональные и плодотворные моменты формальной методологии, из которой позже возникнет структурализм, который займет в 60—70-х гг. ведущие позиции в мировой критике.

Троцкий склонен к аргументам «не из вежливых» и к характеристикам жестким и грубым: формальная школа — «недоносок идеализма в применении к вопросам искусства»; на формалистах — печать скороспелого поповства. Для формалистов вначале было слово. А для Троцкого вначале было дело, и слово явилось за ним, как звуковая его тень.

Классовое в рассуждениях Троцкого превалирует над общечеловеческим. Между тем, последнее и определяет суть искусства, его эстетическое отношение к реальности. Этим художественное сознание и отличается от политики. Для Троцкого художественное сознание есть разновидность политического сознания или способ иллюстрации последнего. Это становится традицией, а затем и позицией Жданова и Сталина. Всем этим я вовсе не хочу сказать, что виновник всех бед нашей культуры только Троцкий. Ему просто удалось остро и определенно выразить тенденцию массового сознания партийной среды и придать этой тенденции энергию исторического движения. Что же касается персональной ответственности за эти противокультурные постулаты, то каждый из партийных современников Троцкого (в том числе и Ленин) внес свой вклад в вульгарно-социологический, утилитарно-политический подход к искусству.

Троцкий считал, что исторический смысл и нравственное величие пролетарской революции в том, что она закладывает основы внеклассовой, первой (а Шекспир, а Пушкин?! — Ю.Б.) подлинно человеческой культуры. Прогноз социального и художественного развития человечества Троцкий делает в духе своей теории перманентной революции. Он пророчит миру десятилетия борьбы, героями и жертвами которой будут люди не одного поколения. Соответственно революционным будет искусство этой эпохи.

Троцкому присущ исторический оптимизм, он уверен, что будущее лучше прошлого, так как оно вбирает в себя прошлое и поэтому «умнее и сильнее его». Россию он представляет как вершину, с которой берут начало истоки нового искусства.

Главную задачу пролетарской интеллигенции Троцкий видит в планомерном критическом усвоении отсталыми массами уже существующей старой культуры, чтобы проложить дорогу к новой. Задачи Пролеткульта Троцкий видит в борьбе за повышение культурного уровня рабочего класса и справедливо критикует Пролеткульт, совпадая в этом с Лениным, за стремление разрушать культуру прошлого и насаждать «искусственную и беспомощную новую классово-полноценную культуру». Впрочем, и Ленину, и Троцкому порой нечужды пролеткультовские нигилистические мотивы по отношению к культуре прошлого. У Ленина это явственно сказалось в его известном споре с А. Луначарским, когда вождь настаивал на закрытии Большого театра как осколка дворянско-буржуазной культуры. Троцкий же подчеркивал, что пролетарскому писателю нужно «овладеть Пушкиным» для того, чтобы «уже тем самым преодолеть его».

Характеризуя советское искусство начала 20-х годов, Троцкий говорит, что это еще не эпоха новой культуры, а «только преддверие к ней» или даже подготовка к подготовке будущего социалистического искусства. По его мнению, в литературном процессе эпохи можно насчитать несколько пластов: (1) внеоктябрьская литература и примыкающий к ней футуризм как ответвление старой литературы; (2) советская мужиковствующая литература; (3) пролетарское искусство, которое еще проходит через ученичество и ассимилирует для нового класса старые достижения; (4) социалистическое искусство.

Во внеоктябрьской литературе Троцкий диагностирует конфликт революции и интеллигенции, ее «невозвратный провал». Эта точка зрения на интеллигенцию глубоко укоренилась в партийной среде и обусловила многие беды и интеллигенции, и культуры, в конечном счете и партии.

Для Троцкого декаданс и символизм — плоды буржуазной индивидуализации личности, он же сторонник ее коллективного бытия, чреватого возможными хунвейбиновскими последствиями для культуры. «Литература и революция» — некогда огненное, а ныне подозрительное сочетание слов. Однако, не проверив это словосочетание нашим современным опытом, мы рискуем ничего не понять в своей социальной и культурной истории. Искусство и эстетика 20-х гг. не могли пройти мимо потрясений эпохи и пытались



осмыслить их. Троцкий считал, что новое искусство может быть создано только тем, кто живет заодно со своей эпохой. Он создал политизированную и идеологизированную эстетику и (критика — движущаяся эстетика!) воплотил ее в критическую деятельность. Он характеризует писателей и произведения в духе вульгарного социологизма. Так, по поводу Василия Розанова Троцкий развязно пишет, что тот «был заведомой дрянью, трусом, приживальщиком, подлипалой. И это составляло суть его. Даровитость его была в пределах выражения этой сути». Троцкий бывает груб. Позже у Жданова крайняя лексика станет главным аргументом и инструментом критики. Отдав дань этой проработочной форме критики и заложив ее традицию, Троцкий переходит к вразумительным аргументам, которые трудно принять, но которые бросают на предмет анализа свой свет: Он отмечает, что когда критики говорят о Розанове, они подчеркивают его откровения в области пола. Австрийская психоаналитическая школа (З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер) глубже поняла роль пола в формирование и личного характера, и общественного сознания. Троцкий считает, что даже парадоксальные преувеличения Фрейда значительнее и плодотворнее догадок Розанова.

Троцкий критикует Розанова за то, что он во время дела Бейлиса<sup>1</sup> безосновательно доказывал употребление евреями в культовых обрядах христианской крови, а незадолго до смерти писал о евреях как о «первой нации в мире». Такая характеристика, по мнению Троцкого, «немногим лучше бейлисиады, хоть и с другой стороны». Критические пассажи Троцкого не смогут препятствовать вхождению Розанова в круг читательских интересов широкой публики.

Существенны высказывания Троцкого и о других фигурах русской литературы XX в. — И. Бунине, Дм. Мережковском, З. Гиппиус, Б. Зайцеве, Е. Замятине. Однако нужна большая терпимость, чтобы спокойно читать такие характеристики: «Белый — покойник, и ни в каком духе он не воскреснет».

Троцкий явился едва ли не первым историком советской литературы. Он считает, что после семнадцатого года развивается переходное искусство, связанное с революцией, но не являющееся искусством революции. По его мнению, Б. Пильняк, Вс. Иванов, Н. Тихонов, «серапионовы братья», С. Есенин и имажинисты, Н. Клюев были бы невозможны без революции.

О литературе Троцкий мыслит не в эстетических, а в *политических* категориях и вносит в литературную критику на многие годы

---

<sup>1</sup> Дело Бейлиса — судебный процесс, организованный в 1913 г. в Киеве над евреем Менделем Бейлисом, ложно обвиненным в убийстве украинского мальчика.

утвердившиеся в ней внеэстетические термины. Определяя термин «попутчик», он считает, что общая черта всех попутчиков — их чуждость коммунистическим целям. Попутчик через голову рабочего глядит с надеждой на мужика. «Относительно попутчика, — пишет Троцкий, — всегда возникает вопрос: до какой станции?». Жизнь ответила на этот вопрос трагедией. Группа писателей, именовавшаяся попутчиками, ехала не дальше станции «37-й год». Н. Клюев и Б. Пильняк погибли в лагерях. Н. Тихонов написал исторически ложную поэму «Киров с нами», Вс. Иванов — недостойную его пера повесть о Пархоменко и многие годы безмолвствовал. Распались как группы и перестали существовать как литературное направление «Серапионовы братья», и имажинисты. Глава акмеизма Н. Гумилев был расстрелян еще до выхода книги Троцкого.

Отвергая с точки зрения революционного утилитаризма «ныне ненужное» искусство Художественного театра, Троцкий говорит, что там актеры не знают, куда девать свою высокую технику и себя самих. То, что совершается вокруг, им чуждо. Подумать только, возмущается Троцкий: люди до сих пор живут в настроениях чеховского театра. «Три сестры» и «Дядя Ваня» в 1922 году! Благородная, умирающая каста ювелирного театра...

Троцкий рассуждает революционно-утилитарно и о живописи: мол большие художники пишут советские портреты. Опыт, техника — все налицо, только портреты непохожи, потому, что у художника нет внутреннего интереса к тому, кого он пишет, нет духовного сродства и «изображает» он русского или немецкого большевика, как писал в академии брюкву.

Троцкий считает, что присоединившиеся пойдут навозом под новую культуру, а это вовсе не так мало. За этими рассуждениями Троцкого стоит антигуманная идея: современное поколение живет для того, чтобы унавозить почву для счастливой жизни будущих поколений. Сегодня мы хорошо знаем, насколько оказалась социально безответственна эта идея, загубившая жизнь не одному поколению советских людей и мало что давшая будущим поколениям.

Троцкий не создал целостной научной эстетической системы. Он создал политически прикладную эстетику, служившую целям воздействия партии на искусство. Эта эстетика созвучна ленинскому учению о партийности искусства. Тип нормативной эстетики, предложенный Лениным и Троцким, послужил образчиком для ждановско-сталинской эстетики, служившей для художественной интеллигенции ошейником с шипами.

Теория социалистического реализма Теория социалистического реализма была наполнена догмами и вульгарно-социологическими

положениями и в таком виде использовалась как средство бюрократического давления на искусство. Это проявилось в авторитарности и субъективизме суждений и оценок, вмешательстве в творческую деятельность, нарушении творческой свободы, жестких командных способах руководства искусством.

Главным положением теории социалистического реализма была формулировка, раскрывающая его особенности: социалистический реализм требует от художника правдивого и исторически конкретного изображения действительности.

Согласно провозглашенным теоретическим постулатам социалистический реализм предполагает включение в образное мышление романтики — образной формы исторического предвосхищения, мечты, основанной на реальных тенденциях развития действительности и обгоняющей естественный ход событий.

Социалистический реализм *утверждает необходимость историзма в искусстве*: исторически конкретная художественная реальность должна обретать в нем *«трехмерность»* (писатель стремится запечатлеть, говоря словами Горького, «три действительности» — *прошлое, настоящее и будущее*).

Здесь в социалистический реализм вторгаются постулаты утопической идеологии коммунизма, твердо знающей пути в «светлое будущее человечества». Однако для поэзии в этой устремленности в грядущее (даже если оно утопическое) было много привлекательного, и поэт Леонид Мартынов писал:

Ты  
Не почитай  
Себя стоящим  
Только здесь вот, в сущем,  
В настоящем,  
А вообрази себя идущим,  
По границе прошлого с грядущим.

Вводит грядущее в изображаемую им реальность 20-х годов и Владимир Маяковский в пьесах «Клоп» и «Баня». Этот образ будущего предстает в драматургии Маяковского и в виде Фосфорической женщины, в виде машины времени, уносящей в будущее людей, достойных коммунизма и выплевывающей бюрократов и других «недостойных коммунизма». Замечу, что многих «недостойных» общество будет «выплевывать» в ГУЛАГ на протяжении всей своей истории, а пройдут какие-нибудь двадцать пять лет после написания Маяковским этих пьес и понятие «недостойные коммунизма» будет распространено («философом» Д. Чесноковым, с одобрения Сталина) на целые народы (уже выселенные из мест исторического

пребывания или подлежащие высылке). Вот как оборачиваются художественные идеи даже реально «лучшего и талантливейшего поэта советской эпохи» (И. Сталин), создавшего художественные произведения, которые ярко воплощали на сцене и Всеволод Мейерхольд и Валентин Плучек. Однако ничего удивительного: опора на утопические идеи, включающие в себя принцип исторического совершенствования мира путем насилия, не могла не обернуться некоторым «подсюсюкиванием» ГУЛАГовским «очередным задачам».

Постперестроечная критика увидела ряд важных черт социалистического реализма.

Соцреализм. Он совсем не так одиозен, аналогов ему вполне хватает. Если посмотреть на него без социальной боли и сквозь призму кино, то выясняется, что знаменитый американский фильм 30-х годов «Унесенные ветром» по своим художественным достоинствам равнозначен советскому фильму тех же годов «Цирк». А если вернуться к литературе, то романы Фейхтвангера по своей эстетике нисколько не полярны эпошее А. Толстого «Петр Первый». Не зря Фейхтвангер так любил Сталина. Соцреализм — это все тот же «большой стиль», но только по-советски<sup>1</sup>.

Соцреализм — не только художественное направление (устойчивая концепция мира и личности) и тип «большого стиля», но и метод.

Международный характер социалистического реализма «Социалистический лагерь» охватил Восточную Европу, Китай, Вьетнам, Северную Корею, Кубу. И везде в этих странах господствующие позиции занимало искусство социалистического реализма. Оно внедрялось с той или иной степенью обязательности. И одновременно складывалась в той или иной степени возможность появления в культурной жизни страны абстракционизма и других авангардистских направлений. Так, например, абстракционизм на Кубе свободно развивался и был представлен в Государственной галерее, а в ГДР, Китае, Северной Корее никакие авангардистские эксперименты были невозможны.

Однако и вне «социалистического лагеря» некоторые художники, придерживавшиеся коммунистических взглядов, создавали произведения в духе социалистического реализма, например «Дорога свободы» Говарда Фаста (США).

---

<sup>1</sup> Яркевич Игорь. Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи. Интернет. 1999.

Метод социалистического реализма как способ образного мышления, способ создания политически тенденциозного произведения, выполняющего определенный социальный заказ, применялся далеко за пределами сферы господства коммунистической идеологии, применялся в целях, чуждых концептуальной ориентации социалистического реализма как художественного направления. Так, в 1972 г. в Метрополитен-опера я видел музыкальный спектакль, поразивший меня своей тенденциозностью. Молодой студент приехал на каникулы в Порто-Рико, где познакомился с красивой девушкой. Они весело танцуют и поют на карнавале. Они решают пожениться и выполняют свое желание, в связи с чем танцы становятся особо темпераментными. Огорчает молодых лишь то, что он всего лишь студент, а она бедная пейзажанка. Впрочем, это не мешает им петь и танцевать. В разгар свадебного веселья из Нью-Йорка от родителей студента приходит благословение и чек на миллион долларов для новобрачных. Тут веселье становится неукротимым, все танцующие располагаются пирамидально — внизу порториканский народ, выше дальние родственники невесты, еще выше ее родители, а на самой вершине богатый американский студент-жених и бедная порториканская невеста-пейзажанка. Над ними полосатый флаг США, на котором горит множество звезд. Все поют, а жених и невеста целуются, и в момент соединения их уст на американском флаге загорается новая звезда, что означает появление нового американского штата — Порто-Рико входит в состав США. Среди самых пошлых пьес советской драматургии трудно найти произведение, по своей пошлости и прямолинейной политической тенденциозности достигающее уровня этого американского спектакля. Чем не метод соцреализма?

Не только официоз. Внутри ангажированного, официозного искусства как ересь развивалось терпимое властями полуофициозное, нейтральное в политическом отношении, но глубоко гуманистическое (Б. Окуджава, В. Высоцкий, А. Галич, Евг. Евтушенко) и фрондерское (А. Вознесенский) искусство. О последнем говорится в эпиграмме на А. Вознесенского

Поэт поэзией своей  
Творит всесветную интригу.  
Он с разрешения властей  
Властям показывает фигу.

В периоды смягчения тоталитарного режима (например, в «оттепель») на страницы печати прорывались и произведения, беском-

промиссно правдивые («Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына).

Однако и в более жесткие времена рядом с парадным искусством существовал «черный ход»: поэты использовали эзопов язык, уходили в детскую литературу, в художественный перевод. Отверженные художники (андеграунд) образовывали группы, объединения (например, объединение творческой молодежи СМОГ, Лианозовская школа в живописи и поэзии), создавались неофициальные выставки (например, «бульдозерная» в Измайлово) — все это помогало легче переносить социальный бойкот издательств, выставочных, бюрократических инстанций и «полицейских участков культуры».

**Некомпетентность руководства** Некомпетентность руководства искусством сказывалась и в присуждениях высоких премий за конъюнктурные и слабые произведения, которые, несмотря на пропагандистскую шумиху вокруг них, не только не вошли в золотой фонд художественной культуры, но и вообще быстро забылись (С. Бабаевский, М. Бубеннов, А. Сурков, Н. Грибачев, А. Софронов).

Некомпетентность и авторитарность, грубость были не только личными свойствами характера партийных руководителей, но (абсолютная власть разлагает вождей абсолютно!) стали стилем партийного руководства художественной культурой. Сам принцип партийного руководства искусством — ложная и противокультурная идея.

Некомпетентное руководство дорого обошлось многонациональной советской культуре, сказалось на духовном и нравственном состоянии общества, на человеческой и творческой судьбе многих художников. Многие художники, в том числе крупнейшие, в годы сталинизма стали жертвами произвола: Е. Чаренц, Т. Табидзе, Б. Пильняк, И. Бабель, М. Кольцов, О. Мандельштам, П. Маркиш, Вс. Мейерхольд, С. Михоэлс. Были оттеснены от художественного процесса и годами молчали или работали в четверть силы, не имея возможности показать результаты своего творчества, Ю. Олеша, М. Булгаков, А. Платонов, В. Гроссман, Б. Пастернак. Р. Фальк, А. Таиров, А. Коонен.

**Этапы развития отечественного искусства в XX в.** Отечественное искусство в XX в. прошло ряд этапов, одни из которых обогатили мировую культуру шедеврами, а другие оказали решающее (иногда не благотворное) воздействие на художественный процесс в странах Восточной Европы и в Азии (Китае, Вьетнаме, Северной Корее).

*Первый этап* (1900—1917) — серебряный век. Зарождаются и развиваются символизм, акмеизм, футуризм. В романе «Мать»

Горького формируются принципы социалистического реализма, родоначальником которого он и стал. Художественные начинания Максима Горького продолжило и развило советское искусство.

*Второй этап* (1917—1932) характеризуется эстетической полифонией и плюрализмом художественных направлений. Появляются новые критерии оценки художественных ценностей, и в художественный процесс начинает активно вмешиваться советская цензура.

Троцкий считает, что она направлена против «союза капитала с предрассудком». Горький пытался противостоять этому насилию над культурой, за что Троцкий малопочтительно называет его «достолюбезным псаломщиком». В такого рода пассажах сегодня нам видится человек, который при слове «культура» хватается за маузер.

Троцкий заложил советскую традицию оценки художественных явлений не с эстетической, а с чисто политической точки зрения. Он дает политические, а не эстетические характеристики явлений искусства: «кадетство», «присоединившиеся», «попутчики». В этом отношении Сталин станет подлинным троцкистом и социальный утилитаризм, политическая прагматика станут для него господствующими принципами в подходе к искусству.

В эти годы происходило становление социалистического реализма и открытие им активной личности, участвующей в творении истории через насилие, по утопической модели классиков марксизма. В искусстве возникла проблема новой художественной концепции личности и мира. Вокруг этой концепции в 20-х годах шла острая полемика. Как высшие достоинства человека искусство социалистического реализма воспевают социально важные и значимые качества — героизм, самоотверженность, самопожертвование («Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина), самоотдачу («сердце отдать временам на разрыв» — Маяковский).

Включение личности в жизнь общества становится важной задачей искусства, и это ценная особенность социалистического реализма. Однако собственные интересы личности не принимаются во внимание. Искусство утверждает, что личное счастье человека — *в самоотдаче и служении «счастливому будущему человечества»*, а источник исторического оптимизма и наполненности жизни личности социальным смыслом — *в приобщенности человека к сознанию нового «справедливого общества»*. Этим пафосом проникнуты романы «Железный поток» Александра Серафимовича, «Чапаев» Дмитрия Фурманова, поэма «Хорошо» Владимира Маяковского. В фильмах Сергея Эйзенштейна «Стачка», «Броненосец «Потемкин» судьба личности отодвигается на второй план судьбой массы. Сюжетом становится то, что в гуманистическом искусстве, озабоченном судьбой



личности, было лишь второстепенным элементом, «общественным фоном», «социальным пейзажем», «массовой сценой», «эпическим отступлением».

Однако некоторые художники отходили от догм социалистического реализма. Так, С. Эйзенштейн все же не полностью устранил индивидуального героя, не принес его в жертву истории. Сильнейшее сострадание вызывает мать в эпизоде на одесской лестнице («Броненосец «Потемкин»). При этом режиссер остается в русле социалистического реализма и не замыкает сочувствие зрителя на личной судьбе персонажа, а сосредоточивает аудиторию на переживании драмы самой истории и утверждает историческую необходимость и правомерность революционного выступления черноморских моряков.

Инвариант художественной концепции социалистического реализма на втором этапе его развития: *человек в «железном потоке» истории «каплей льется с массами»*. Иначе говоря, смысл жизни личности усматривается в самоотвержении (утверждается героическая способность человека включиться в созидание новой действительности даже ценою прямых своих повседневных интересов, а порою ценою и самой жизни), в приобщении к творению истории («и нету других забот!»). Прагматическо-политические задачи ставятся выше нравственных постулатов и гуманистических ориентаций — Эдуард Багрицкий призывает:

И если эпоха прикажет: убей! — Убей.

И если эпоха прикажет: солги! — Солги.

На этом этапе рядом с социалистическим реализмом развиваются и другие художественные направления, утверждающие свои инварианты художественной концепции мира и личности (конструктивизм — И. Сельвинский, К. Зелинский, И. Эренбург; неоромантизм — А. Грин; акмеизм — А. Ахматова, имажинизм — С. Есенин, А. Мариенгоф, символизм — Андрей Белый; возникают и развиваются литературные школы и объединения — ЛЕФ, напостовцы, «Перевал», РАПП).

*Третий этап (1932—1956)* При образовании в первой половине 30-х годов Союза писателей социалистический реализм был определен как *художественный метод, требующий от писателя правдивого и исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии*; подчеркивалась задача воспитания трудящихся в духе коммунизма.

В этом определении не оказалось ничего специфически эстетического, ничего относящегося собственно к искусству. Определение ориентировало искусство на «политическую ангажированность» и с

равным успехом было применимо и к истории как науке, и к журналистике, и к пропаганде и агитации. В то же время это определение социалистического реализма трудно было применить к таким видам искусства, как архитектура, прикладное и декоративное искусство, музыка, к таким жанрам, как пейзаж, натюрморт. За пределами указанного понимания художественного метода, по существу, оказались лирика и сатира. Оно отсекало от нашей культуры или ставило под сомнение крупные художественные ценности.

В первой половине 30-х годов эстетический плюрализм административно пресекается, углубляется идея активной личности, но эта личность не всегда имеет ориентацию на подлинно гуманистические ценности. Высшими жизненными ценностями становятся вождь, партия и ее цели.

В 1941 г. в жизнь советского народа вторгается война. Литература и искусство включаются в духовное обеспечение борьбы с фашистскими оккупантами и победы. В этот период искусство социалистического реализма, там где оно не впадает в примитивность агитки, наиболее полно соответствует жизненным интересам и художественным потребностям народа.

В 1946 г., когда наша страна жила радостью победы и болью огромных утрат, было принято Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"». С разъяснением Постановления на собрании партийного актива и писателей Ленинграда выступил А. Жданов. Партийная власть стала остерегаться «эффекта декабристов» (мол вернувшиеся после Отечественной войны 1812 г. из Европы офицеры привезли с собой революционный дух и готовы были потребовать всеобщих социальных изменений) и нанесла превентивный удар по культуре.

Творчество и личность Михаила Зощенко были охарактеризованы Ждановым в таких «литературно-критических» выражениях: «мещанин и пошляк», «несоветский писатель», «пакостничество и непотребство», «выворачивает наизнанку свою пошлую и низкую душонку», «беспринципный и бессовестный литературный хулиган».

Об Анне Ахматовой было сказано, что диапазон ее поэзии «ограничен до убожества», ее творчество «не может быть терпимо на страницах наших журналов», что, «кроме вреда», произведения этой не то «монахини», не то «блудницы» ничего не могут дать нашей молодежи.



А. Дейнека. Маяковский  
в Окнах РОСТА



А. Пластов. Праздник урожая

У Жданова крайняя литературно-критическая лексика — единственный аргумент и инструмент «анализа». Грубый тон литературных поучений, проработки, гонения, запреты, солдафонское вмешательство в творчество художников обосновывались диктатом исторических обстоятельств, экстремальностью переживаемых ситуаций, постоянным обострением классовой борьбы.

Социалистический реализм бюрократически использовался в качестве сепаратора, отделяющего «дозволенное» («наше») искусство от «недозволенного» («не нашего»). Из-за этого отвергалось многообразие отечественного искусства, на периферию художественной жизни или даже за границы художественного процесса оттеснялись неоромантизм (повесть Александра Грина «Алые паруса», полотно Аркадия Рылова «В голубом просторе»), новореалистское бытийно-событийное, гуманистическое искусство (проза Михаила Булгакова, Андрея Платонова, скульптура Сергея Коненкова, живопись Павла Корина), реализм памяти (живопись Р. Фалька и графика В. Фаворского), поэзия состояния духа личности (М. Цветаева, О. Мандельштам, А. Ахматова) Много позже дух этих гонений сохранился и обрушился на «Доктора Живаго» Бориса Пастернака, на поэзию Иосифа Бродского. История все расставила по своим местам и сегодня видно, что именно эти отвергнутые официальной культурой произведения и составляют суть художественного процесса эпохи и являются ее главными художественными достижениями и эстетическими ценностями.

Немало художников социалистического реализма не были приспособленцами, они верили в коммунистические идеалы и стремились изображать положительные явления действительности — это, например, живописцы А. Дейнека, Ю. Пименов, А. Пластов, Б. Иогансон, поэты И. Сельвинский, Е. Долматовский, Дм. Кедров, А. Сурков, прозаики К. Симонов, В. Кожевников, К. Федин, А. Фадеев.

Художественный метод как исторически обусловленный тип образного мышления определяется тремя факторами: (1) действительностью, (2) мировоззрением художников, (3) художественно-мыслительным материалом, из которого они исходят. Образное мышление художников социалистического реализма зиждилось на жизненной основе убыстрившейся в своем развитии действительности XX в., на мировоззренческой основе принципов историзма и марксистского диалектического понимания бытия и опиралось на реалистические традиции русского и мирового искусства. Поэтому при всей своей тенденциозности социалистический реализм в соответствии с реалистической традицией нацеливал художника на соз-

дание объемного, эстетически многоцветного характера. Таков, например, характер Григория Мелехова в романе «Тихий Дон» Михаила Шолохова.

*Четвертый этап* (1956—1984). Искусство социалистического реализма, утверждая исторически активную личность, стало задумываться о ее самоценном значении. Если художники прямо не задевали власть партии или принципы социалистического реализма, бюрократия терпела их, если служили — награждала. «А если нет — так нет»: травля Бориса Пастернака, «бульдозерный» разгон выставки в Измайлове, проработка художников «на высшем уровне» (Хрущевым) в Манеже, арест Иосифа Бродского, высылка Александра Солженицына... — «этапы большого пути» партийного руководства искусством.

В этот период уставное определение социалистического реализма окончательно утратило авторитет. Стали нарастать предзакатные явления. Все это сказалось на художественном процессе: он утерял ориентиры, в нем возникла «вибрация», с одной стороны, увеличился удельный вес художественных произведений и литературно-критических статей антигуманистической и националистической направленности, с другой стороны, появились произведения апокрифическо-диссидентского и неофициозно-демократического содержания.

В уставах творческих союзов утратившее авторитет определение социалистического реализма стали кроить и латать, но в конце концов дело свелось к отсечению второй части формулировки, где речь шла о коммунистическом воспитании средствами искусства.

Взамен утраченного определения можно дать следующее, отражающее особенности нового этапа литературного развития: *социалистический реализм — метод (способ, инструмент) построения художественной реальности и соответствующее ему художественное направление, вбирающее социально-эстетический опыт XX в., несущее в себе художественную концепцию: мир несовершенен, «надо мир сначала переделать, переделав, можно воспевать»; личность должна быть социально активной в деле насильственного изменения мира в социалистическом направлении.*

В этой личности пробуждается самосознание — ощущение своей самоценности и протест против насилия (повесть П. Нилина «Жестокость»).

Несмотря на продолжающееся бюрократическое вмешательство в художественный процесс, несмотря на продолжающуюся опору на идею насильственного преобразования мира, жизненные импульсы действительности, мощные художественные традиции прошлого способствовали возникновению ряда ценных произведений (рассказ

Михаила Шолохова «Судьба человека», фильмы Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» и «Девять дней одного года», Михаила Калатозова «Летят журавли», Георгия Чухрая «Сорок первый» и «Баллада о солдате», Андрея Смирнова «Белорусский вокзал»). Замечу, что особенно много ярких и оставшихся в истории произведений было посвящено Великой Отечественной войне. Это объясняется и реальной героичностью эпохи, и высоким гражданско-патриотическим пафосом, охватившим все общество в этот период, и тем, что основная концептуальная установка соцреализма (творение истории путем насилия) в военные годы совпадала и с вектором исторического развития, и с народным сознанием, и в данном случае не противоречила принципам гуманизма, и, наконец, интересам партийной власти, народа и художников, ориентированных на гуманизм, совпали на этот исторический момент.

Начиная с 60-х годов искусство социалистического реализма утверждает связь человека с широкой традицией национального бытия народа (произведения В. Шукшина и Ч. Айтматова). В первые десятилетия своего развития советское искусство (Вс. Иванов и А. Фадеев в образах дальневосточных партизан, Д. Фурманов в образе Чапаева, М. Шолохов в образе Давыдова) запечатлевает людей, вырывающихся из традиций и быта старого мира. Казалось бы, произошел решительный и бесповоротный обрыв невидимых нитей, связывающих личность с прошлым. Однако искусство 1964—1984 гг. обращает все большее внимание на то, как, какими чертами личность связана с многовековыми психологическими, культурными, этнографическими, бытовыми, этическими традициями, ибо выяснилось, что человек, в революционном порыве порвавший с национальной традицией, лишается почвы для общественно целесообразной, гуманной жизни («Белый пароход» Ч. Айтматова). Без связи с национальной культурой личность оказывается пустой и разрушительно жестокой.

Андрей Платонов выдвинул «опережающую» время художественную формулу: *«Без меня народ не полный»*. Эта замечательная формула — одно из высших достижений социалистического реализма на его новом этапе (несмотря на то, что это положение было выдвинуто и художественно доказано изгоем соцреализма Платоновым, оно только и могло вырасти на местах плодородной, местами мертвенной, а в целом противоречивой почве этого художественного направления). Та же мысль о слиянности жизни человека с жизнью народа звучит и в художественной формуле Маяковского: человек «каплей льется с массами». Однако новый исторический

период чувствуется в акцентировке Платоновым *самоценного значения личности*.

История социалистического реализма поучительно продемонстрировала, что в искусстве важны не приспособленчество, а художественная правда, сколь бы горька и «неудобна» она ни была. Партийное руководство, прислуживающая ему критика и некоторые постулаты социалистического реализма требовали от произведений «художественной правды», совпадающей с сиюминутной конъюнктурой, соответствующей задачам, поставленным партией. В противном случае произведение могли запретить и выбросить из художественного процесса, а автора подвергнуть гонениям или даже ostracismу.

История показывает, что «запретители» в конце концов оставались за бортом художественного, а то и жизненного процессов, а запрещенное произведение в нее возвращалось (например, поэмы Александра Твардовского «По праву памяти», «Теркин на том свете»).

Пушкин говорил: «Тяжкий млат, дробя стекло, кует булат». В нашей стране страшная тоталитарная сила «дробила» интеллигенцию, превращая одних в доносчиков, других — в пьяниц, третьих — в конформистов. Однако в некоторых художниках было выковано глубинное художественное сознание, сочетающееся с огромным жизненным опытом. Эта часть интеллигенции (Ф. Искандер, В. Гроссман, Ю. Домбровский, А. Солженицын, В. Шаламов) создавала в труднейших обстоятельствах глубокие и бескомпромиссные произведения.

Еще более решительно утверждая исторически активную личность, искусство социалистического реализма впервые начинает осознавать *обоюдность процесса: не только личность для истории, но и история для личности*. Сквозь трескучие лозунги служения «счастливому будущему» начинает пробиваться идея самоценности человека.

Искусство социалистического реализма в духе запоздалого классицизма продолжает утверждать приоритет «общего», государственного над «частным», личным. Продолжает проповедоваться включенность личности в историческое творчество масс. Вместе с тем в романах В. Быкова, Ч. Айтматова, в фильмах Т. Абуладзе, Э. Климова, спектаклях А. Васильева, О. Ефремова, Г. Товстоногова не только звучит привычная для социалистического реализма тема ответственности личности перед обществом, но и возникает тема, готовящая идею «перестройки», тема *ответственности общества за судьбу и счастье человека*.

Возникает *самоотрицание социалистического реализма*. В нем (а не только вне его, в опальном и подпольном искусстве) начинает



звучать идея: *человек — не топливо истории, дающее энергию для абстрактного прогресса*. Будущее создается людьми для людей. Человек должен отдавать себя людям, эгоистическая замкнутость лишает жизнь смысла, превращает ее в абсурд (выдвижение и утверждение этой идеи — заслуга искусства социалистического реализма). Если духовный рост человека вне общества чреват деградацией личности, то и развитие общества вне и помимо человека, вопреки его интересам пагубно и для личности, и для общества. Эти идеи после 1984 г. станут духовным фундаментом перестройки и гласности, а после 1991 г. — демократизации общества, в которой, к сожалению, вскоре стали слишком значимы идеи корысти и обогащения любыми средствами.

Как выдвинутый эпохой Возрождения лозунг свободы «делай что хочешь!», привел к кризису эпохи Возрождения (ибо не все хотели делать добро), так и художественные идеи, подготовившие перестройку (все для человека) обернулись кризисом и перестройки, и всего общества, ибо бюрократы и демократы сочли человеком только себя и некоторых себе подобных; по партийным, национальным и иным групповым признакам люди разделились на «наших» и «не наших».

*Пятый период* (середина 80-х — 90-е годы XX в.). Эти годы — конец социалистического реализма (он не пережил социализм и советскую власть) и начало плюралистического развития отечественного искусства: развились новые тенденции в реализме (В. Маканин), появились соц-арт (Меламид, Комар), концептуализм (Д. Пригов) и другие постмодернистские направления в литературе и искусстве.

Ныне демократически и гуманистически ориентированное искусство обретает двух противников, подтачивающих и разрушающих высшие гуманистические ценности человечества.

Первый противник нового искусства и новых форм жизни — это *социальное равнодушие*, эгоцентризм личности, празднующей историческое освобождение от контроля государства и сложившей с себя все обязанности перед обществом; корыстолюбие неопитов «рыночной экономики». Конечно, рынок — новая экономическая реальность, необходимая и имеющая перспективы. Однако с точки зрения гуманистических традиций мирового искусства рыночная экономическая конкуренция и борьба, порождающие индивидуализм, не должны перерасти в эгоцентризм и гоббсовскую борьбу всех против всех.

Другой противник — это левацко-люмпенский экстремизм обездоленных своекорыстной коррумпированной и неумной демократией, заставляющий людей оглядываться на социалистические

принципы прошлого. Эти социалистические принципы имеют реальную ценность (всеобщее среднее образование, бесплатная медицина, всеобщая занятость и хотя бы минимальная обеспеченность для всех), и они в большей или меньшей степени продолжают действовать и в Китае, и в скандинавских, и в ряде других западных стран. Однако эти ценные принципы при их неосторожном и не гуманном воплощении чреваты стадным коллективизмом, уничтожающим личность.

С точки зрения лучших традиций мирового искусства развитие общества, его совершенствование должны идти через человека, во имя личности, а самоценная личность, разомкнув социальный и личный эгоизм, должна включиться в жизнь общества и развиваться в согласии с ним. Это надежный ориентир для искусства. Без утверждения необходимости социального прогресса литература вырождается, но важно, *чтобы прогресс шел не вопреки и не за счет человека, а во имя него*. Так ли это было тогда и сегодня?!

Счастливое общество — это тот *социум, в котором история движется через русло личности*. К сожалению, эта истина оказалась неизвестной или неинтересной ни коммунистическим строителям далекого «светлого будущего», ни шокотерапевтам и другим строителям исторически необходимых рынка и демократии.

Демократизация нашего общества и исчезновение партийной опеки способствовали тому, что вышли в свет произведения, авторы которых стремятся художественно осмыслить историю нашего общества во всем ее драматизме и трагизме. Особенно значительно в этом отношении произведение Александра Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ».

Идея эстетики соцреализма об активном воздействии литературы на действительность оказалась правильной, но сильно преувеличенной, во всяком случае художественные идеи не всегда становятся «материальной силой». Игорь Яркевич в опубликованной в Интернете статье «Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи» пишет:

Задолго до 1985 года во всех либерально ориентированных тусовках звучало как девиз: «Если завтра опубликовать Библию и Солженицына, то послезавтра мы проснемся в другой стране». Господство над миром через литературу — эта идея согревала сердца не только секретарей СП». И все же «Я знаю силу слов, я знаю слов набат» (В. Маяковский).

Именно благодаря новой атмосфере после 1985 г. вышли в свет «Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, «Котлован» Андрея Платонова, «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана и другие произведения, долгие годы оста-

вавшиеся за пределами круга чтения советского человека. Появились новые фильмы: художественные «Мой друг Иван Лапшин» (реж. А. Герман), «Плюмбум, или Опасная игра» (реж. В. Абдрашитов), «Такси-блюз» (реж. П. Лунгин), «Не послать ли нам гонца» (реж. В. Чиков), документальный фильм «Легко ли быть молодым?» (реж. Ю. Подниекс). Фильмы последних полутора десятилетий конца XX в. с болью говорят о трагедиях прошлого («Покаяние» Т. Абуладзе), выражают беспокойство за судьбу молодого поколения («Курьер» К. Шахназарова, «Луна-парк» П. Лунгина), повествуют о надеждах на будущее. Некоторые из этих произведений останутся в истории художественной культуры, и все они прокладывают пути к новому искусству и новому пониманию судеб человека и мира.

## Перестройка и литературно-культурная ситуация в России

Перестройка создала новую литературно-культурную ситуацию в России. Культура диалогична. Изменения читателя и его жизненного опыта ведут к изменению литературы, и не только рождающейся, но и существующей. Ее содержание меняется. «Свежими и нынешними очами» читатель прочитывает литературные тексты и находит в них ранее неведомые смысл и ценность. Смысл произведения рождается от встречи и взаимодействия жизненного опыта художника, запечатленного в произведении, и жизненного опыта читателя, который он в процессе художественного восприятия бросает навстречу произведению (положение рецептивной эстетики констанцской школы В. Изера, П. Шонди, Х.Р. Яусса). Этот закон эстетики, благодаря которому художественный смысл произведения оказывается исторически подвижным и вариативным, особенно внятно проявляется в переломные эпохи, когда резко меняется жизненный опыт людей. Переломное время перестройки сказалось не только на социальном статусе и рейтинге литературных произведений, но и на смысле и ценности художественных произведений и на состоянии литературного процесса.

Каково же это состояние? Все основные направления и течения отечественной литературы претерпели кризис, ибо предлагаемые ими идеалы, позитивные программы, варианты художественных концепций мира оказались несостоятельными. (Последнее не исключает художественной значимости отдельных произведений, создаваемых чаще всего ценой отхода писателя от концепции направления. Пример тому — взаимоотношения В. Астафьева с деревенской прозой.)

## Литература светлого настоящего и будущего Литература светлого настоящего и будущего (социалистический реализм в его «чистом виде») в последние два десятилетия ушла из культуры. Кризис

самой идеи построения коммунизма лишил это направление идеологического основания и целей. Одного «Архипелага ГУЛАГ» достаточно, чтобы все произведения, рисующие нашу жизнь в розовом свете, обнаружили свою лживость.

**Национал-большевистское течение литературы** Новейшей модификацией социалистического реализма, продуктом его кризиса стало национал-большевистское течение литературы. В государственно-патриотической форме это направление представлено творчеством А. Проханова, славившего экспорт насилия в виде вторжения советских войск в Афганистан. Националистическую форму этого направления можно найти в произведениях, публиковавшихся в журналах «Молодая гвардия» и «Наш современник». Крах этого направления отчетливо виден на историческом фоне пламени дважды (в 1934 и в 1945 гг.) горевшего рейхстага. И как бы ни развивалось это направление, каких бы временных успехов оно не добивалось, исторически оно уже опровергнуто и чуждо мировой культуре.

Я уже отмечал выше, что в ходе строительства «нового человека» были ослаблены, а порою и утрачены связи с глубинными пластами национальной культуры. Это обернулось многими бедствиями для народов, над которыми проводился этот эксперимент. И бедой из бед стала готовность нового человека к межнациональным конфликтам (Сумгаит, Карабах, Ош, Фергана, Южная Осетия, Грузия, Абхазия, Приднестровье) и к гражданским войнам (Киргизия, Таджикистан, Чечня). Антисемитизм дополнился неприятием «лиц кавказской национальности». Прав польский интеллектуал Михник: *высшая и последняя стадия социализма — национализм* (нужно только оговориться, что речь должна идти не о социализме вообще, а о казарменном социализме). Еще одно печальное тому подтверждение — и немирный развод по-югославски и мирный по-чехословацки и по-беловежски.

**Социалистический либерализм** Кризис социалистического реализма породил в 70-х годах такое литературное течение, как социалистический либерализм. *Идея социализма с человеческим лицом* стала опорой этого течения. Художник проводил парикмахерскую операцию: с лица социализма сбрасывались сталинские усы и приклеивалась ленинская борода. По этой схеме создавались пьесы Михаила Шатрова («Шестое июля», «Большевики» и др.). Это течение художественными средствами вынуждено было решать политические проблемы, когда другие средства были закрыты. Писатели делали макияж на лице казарменного социализма. Шатров давал либеральную по тем временам трактовку нашей истории, трактовку, способ-

ную и удовлетворить, и просветить высшее начальство. Многие зрители восторгались тем, что намеком дан Троцкий, и это уже воспринималось как открытие, или намеком говорилось, что Сталин был не совсем хорошим. Это воспринималось с восторгом нашей полужадавленной интеллигенцией. И нужно отдать должное Шатрову — ему удалось внедрить в сознание зрителей идеи демократизма и принципы уважительного отношения к личности.

В ключе социалистического либерализма и социализма с человеческим лицом написаны и пьесы Виктора Розова (1918—2004). Его юный герой (пьеса «В добрый час») крушит мебель в доме бывшего чекиста снятой со стены отцовской буденовской шашкой, которой некогда рубили «белогвардейскую контру». Сегодня такие временно прогрессивные произведения из полуправдивых и умеренно привлекательных превратились в полужокие. Короток был век их триумфа.

**Люмпен-интеллигентская литература** Еще одно течение русской словесности — люмпен-интеллигентская литература. Люмпен-интеллигент — образованец, знающий кое-что кое о чем, не имеющий философского взгляда на мир, не чувствующий за мир личной ответственности и привыкший мыслить «свободно» в рамках осторожного фрондерства. Люмпен-писатель владеет заемной, созданной мастерами прошлого, художественной формой, что придает его творчеству некоторую привлекательность. Однако применить эту форму к реальным проблемам бытия ему не дано: его сознание пусто, он не знает, что сказать людям. Изысканную форму люмпен-интеллигенты используют для передачи высокохудожественных мыслей ни о чем. Часто это бывает у современных поэтов, владеющих стихотворной техникой, но лишенных способности осмыслить современность. Люмпен-писатель выдвигает в качестве литературного героя собственное альтер эго, человека пустого, слабовольного, мелкого шкодника, способного «ухватить, что плохо лежит», но не способного на любовь, не умеющего ни дать женщине счастья, ни стать счастливым самому. Такова, например, проза Михаила Рощина. Люмпен-интеллигент не может быть ни героем, ни творцом высокой литературы.

**Неонатурализм** Одним из продуктов распада социалистического реализма стал неонатурализм Сергея Каледина («Смирненное кладбище», «Стройбат») и других разоблачителей «свинцовых мерзостей» нашей армейской, кладбищенской и городской жизни. Это *бытописание* типа Н. Помяловского, только с меньшей культурой и меньшими литературными способностями.

**«Лагерное» течение литературы** Еще одним проявлением кризиса социалистического реализма стало «лагерное» течение литературы. К сожалению, многие произведения «лагерной» литературы оказались на уровне упомянутого выше бытописательства и лишены философического и художественного величия. Однако поскольку речь в этих произведениях шла о незнакомом широкому читателю быте, то его «экзотические» подробности вызывали большой интерес, и произведения, передававшие эти подробности, оказывались высоко информативными, социально значимыми, а иногда и художественно ценными.

Литература ГУЛАГа внесла в народное сознание огромный трагический жизненный опыт лагерной жизни. Эта литература останется в истории культуры, особенно в таких высших своих проявлениях, как произведения Александра Солженицына и Варлаам Шаламова.

**Нужна художественная концепция, осмысляющая нашу эпоху и уходящая в будущее** Все хорошее в российской литературе рождалось как нечто критическое, противостоящее существующему порядку вещей. Это нормально. Только так в несвободном обществе и возможно рождение культурных ценностей. Однако простое отрицание, простая критика существующего еще не дают выхода к высшим литературным достижениям. Высшие ценности появляются вместе с философическим видением мира и внятыми идеалами. Если бы Лев Толстой просто говорил о мерзостях жизни — был бы он Глебом Успенским. Но это не мировой уровень. Толстой же разработал художественную концепцию непротивления злу насилием, внутреннего самосовершенствования личности; он утверждал, что насилием можно только разрушать, строить же можно — любовью, а преобразовать следует прежде всего самих себя.

Эта концепция Толстого предугадала XX век, и если бы к ней прислушались, она предотвратила бы бедствия этого века. Сегодня она помогает их понять и преодолеть. Концепции такого масштаба, охватывающей нашу эпоху и уходящей в будущее, нам не хватает. И когда она появится, у нас будет вновь великая литература. Она в пути, и гарантия тому — традиции русской литературы и трагический жизненный опыт нашей интеллигенции, обретенный в лагерях, в очередях, на работе и на кухне.

Вершины русской и мировой литературы «Война и мир», «Преступление и наказание», «Мастер и Маргарита» — позади нас и впереди. То, что у нас были Платонов и Булгаков, Цветаева и Ахматова, дает уверенность в великой будущности нашей литературы. Уникальный трагический жизненный опыт, который в страданиях

обрела наша интеллигенция, и великие традиции нашей художественной культуры не могут не привести к созидательному акту сотворения нового художественного мира, к созданию истинных шедевров. Как бы ни пошел исторический процесс и какие бы откаты ни случились, страна, имеющая огромный потенциал, исторически выйдет из кризиса. Художественные и философские достижения ожидают нас в ближайшем времени. Они придут раньше крупных экономических и политических достижений.

## Крестьянский реализм (деревенская проза)

*Крестьянин — главный носитель нравственности  
и опора национальной жизни*

Что такое крестьянский реализм Крестьянский реализм (деревенская проза) — литературное направление русской прозы (конца 60—80-х годов). Центральная тема — современная деревня, главный герой — раскрестьяненный крестьянин (В. Белов, В. Распутин, Б. Можаяев). Сам термин «деревенская проза» был введен советской критикой в конце 60-х годов XX в. «Деревенской прозе» созвучна развивавшаяся в тот же период поэзия деревни (Н. Тряпкин, Н. Рубцов).

К истории возникновения В 20-х годах Троцкий выделял в послереволюционном литературном процессе писателей, выражавших интересы и воззрения крестьянства. Он называл этих писателей «мужиковствующими». Однако крестьянский реализм, развивавшийся полвека спустя, не совпадает с этим художественным явлением 20-х годов, потому что деревенская проза на все явления смотрит сквозь проблемы, связанные с судьбой крестьянина, прошедшего горнило коллективизации.

Идеал В XX в. возникли авангардистские направления искусства, отказавшиеся от идеалов прошлого и не обретшие никаких внятных новых идеалов. Возникли неомодернистские и постмодернистские направления, утверждающие бессмысленность человеческого бытия и отрицающие значение нравственных основ личности. А. Бояшкова пишет, что эстетический идеал «деревенской прозы» — народность, — основополагающая категория, определяющая высокую степень общечеловечности идеала.

Эстетизация крестьянского быта как (традиционно) общенародно приводит к формированию эстетического идеала: собирательно-го образа России в ее устремленности к всечеловечности. Возвы-



шенная идея единства человека и родины в ее природно-народных, универсально-общечеловеческих проявлениях составляет здесь ядро эстетического идеала, претворяющего традиции русского фольклора и литературы. Эстетический идеал как максимальное, предельное воссоздание строя национального сознания (в его ценностных ориентациях) в «деревенской прозе» представляет личность, кровными узами соединенную со своим народом и человечеством, с природным саморазвитием бытия.

Сопряженность эстетического идеала с художественной идеей произведения позволяет назвать «деревенскую прозу» выразительницей тех или иных граней общенациональной идеи — в ее творчески-созидательных установках, ориентации на восстановление традиционного «лада» общенационального быта и бытия, его социоисторической и природной полноты и гармонии (Большакова. 2004. С.384).

Мир экологически неблагополучен. Французский путешественник Ален Бомбар говорил, что когда он в одиночку плыл на плоту в океане, то, по его наблюдениям, океан был похож на помойку, так он был загрязнен. Общее экологическое неблагополучие мира зашло так далеко, что футурологи утверждают: мир выживет, если люди начнут жить патриархальной жизнью на природе. Это еще один довод в пользу идеалов, выдвигаемых русской деревенской прозой.

**Художественная концепция** Художественная концепция крестьянского реализма: *городская культура гнила и несостоятельна; города — пустыни духа, деревня — оазис, в ней истинная жизнь, потому что деревня сохранила духовные основы бытия народа.*

Согласно художественной концепции этого литературного направления, *крестьянин — единственный истинный представитель народа и носитель идеалов, деревня — основа возрождения страны.* При этом деревенщики вначале исходили из общечеловеческих идеалов, которые только и плодотворны в искусстве. Патриархальность крестьянина утверждалась ими как высшая нравственная ценность и идеал. Однако этот идеал был противотечением всему ходу исторического развития мира, в котором шла индустриализация, зарождалась глобализация, города были мировыми центрами развития культуры, где работали театры, музеи, библиотеки, университеты, академии наук. Однако дело не только в этом. Положительные результаты крестьянскому реализму принесли общечеловеческая позиция и внимание к человеку независимо от его имущественного и карьерно-социального положения. Вскоре общечеловеческая точка зрения была вытеснена классовой — крестьянской.

Жизнь перестала измеряться общечеловеческим, а человеческое стало измеряться крестьянским. Взамен сталинской пролетарской партийности деревенщики обрели не менее узкую — крестьянскую, и сразу добрый мир превратился во враждебный, полный опасностей: иноверцы, инородцы, рок-музыка, модернизм, эротика, Запад. И стали писатели смотреть на этот мир глазами отчаяния и муки, ненавидя многое в этом мире и воображая ненависть мира к себе. Так возникла иллюзорная идея русофобии, построенная по превратной закольцованной схеме: я всех вас ненавижу — значит, вы ненавидите меня, а поскольку вы меня ненавидите, я готов вас уничтожить. Так художественная концепция крестьянского реализма претерпела кризис.

**Художественные достижения** Деревенская проза имела важный социальный результат. Еще до того как опустели полки продовольственных магазинов, до того как партия соорудила очередную вавилонскую башню — «Продовольственную программу», писатели-деревенщики смело осудили тогда еще неприкасаемую коллективизацию. Эта социальная смелость крестьянского реализма сочеталась с его художественными достижениями (в частности, вводились в литературный обиход новые пласты народной речи, новые характеры, высокие традиционные нравственные ценности). Серьезные художественные завоевания проявились и в том, что были созданы произведения больших социально-эстетических достоинств («Привычное дело» Василия Белова, «Живи и помни», «Прощание с Матерой» Валентина Распутина).

**Герой** Главная незадача крестьянского реализма — утверждаемый им герой. Плодоносившая ветвь нашей литературы — деревенская проза — высохла, потому что не может быть идеалом крестьянин, превращенный раскулачиванием, коллективизацией и десятилетиями несвободного труда в люмпен-крестьянина, не способного прокормить свой народ. Люмпен-крестьянин сегодня не всегда хочет взять землю и обрабатывать ее, завидует новому фермеру и живет по формуле: казалось бы, какое мне дело, что у соседа корова сдохла, а все-таки приятно. Для люмпен-крестьянина зажиточный крестьянин — чужой и сомнительный человек. Можно ли люмпен-крестьянина, забывшего землю и Бога, выдавать за идеал? Может ли он быть героем великой литературы? В ответах на эти вопросы кроются причины кризиса крестьянского реализма и его исторически относительно быстрый уход с литературной авансцены несмотря на большие художественные дивиденды, которые несомненно останутся в истории культуры.

**Философско-политическое основание** Ряд концептуальных положений крестьянского реализма резко противостоял официальной советской идеологии, ортодоксальным марксистским догмам: (1) взамен идеализации рабочего класса давался образ крестьянина как носителя исторического и эстетического идеала; (2) взамен интернационализма выдвигалась национальная идея; (3) Энгельс писал об «идиотизме деревенской жизни» — новое художественное направление стало критиковать идиотизм городской жизни.

**Преодоление цензурного барьера** Как же при таком резком расхождении с официальной советской ортодоксией крестьянскому реализму удалось выйти из-под жесткой опеки партийного руководства и преодолеть цензурные барьеры? Это объясняется рядом причин: (1) ослаблением авторитета официальной марксистской идеологии, начавшей претерпевать кризис, что заставляло партийную элиту искать новые идеологические опоры в деревенском мифе и национальных идеях; (2) продовольственным кризисом, бедами сельскохозяйственной колхозной системы; (3) известным сочувствием ряда партийных руководителей (М. Суслова, например) некоторым идеям деревенской прозы (многие работники ЦК и главные его идеологических отделов были выходцами из деревни и им льстило возвеличение крестьянина, звучавшее в произведениях деревенской прозы).

**Крестьянский реализм / соцреализм** В известном смысле крестьянский реализм уникален — после середины 30-х годов это единственное художественное направление, допущенное к легальному существованию в советской культуре рядом с социалистическим реализмом.

Крестьянский реализм сформировался в самостоятельное художественное направление, которое стало развиваться параллельно социалистическому реализму, в ряде постулатов совпадая с ним. Так, деревенской прозе несмотря на отрицание коллективизации была не чужда идея насильственного вмешательства в исторический процесс, а также обязательный для соцреализма поиск «врагов».

В ряде других отношений крестьянский реализм расходился с соцреализмом: деревенская проза утверждала светлое прошлое, соцреалисты — светлое будущее; деревенская проза отрицала многие незыблемые для соцреализма ортодоксальные ценности — осуждала колхозный строй, не считала раскулачивание социально плодотворным и справедливым действием.

Общественное внимание Деревенской прозе уделяли восторженное внимание критики, издатели, переводчики. Сельская жизнь, нравственные ценности крестьянского мира — темы актуальные и глобальные. В ряде южных и восточных непромышленных и доиндустриальных стран, где преобладает крестьянское население (Индия, Китай, Африка, Латинская Америка), проблемы, поднятые литературой русского крестьянского реализма, оказываются, если не центральными, то значительными. В индустриальных же и постиндустриальных странах «деревенская» тема затрагивает внимание общества в связи с тем, что люди стремятся преодолеть отрицательные следствия урбанизации и тянутся к естественным природным корням бытия. Все это делает отклик в мире на творчество писателей русской «деревенской прозы» закономерным.

### Эмигрантская литература

*Путешествия за ностальгией; жизнь интересами Родины/  
жизнь интересами страны обитания; «когда я вернусь...»*

Кто такой эмигрант История человечества полна потрясений и катаклизмов (особенно в XX в.), что вызывало огромные потоки перемещений людских масс, миграций и эмиграций. Так, из России в XX в. было три главные волны эмиграции: (1) послереволюционная — людей, не принявших революцию; (2) послевоенная — перемещенных во время войны людей, опасавшихся вернуться на родину; (3) постсоветская, начавшаяся еще на закате советского периода и продолжившаяся в перестроечный и постперестроечный периоды. Эмигранты живут по одной из трех моделей: (1) ностальгической, сохраняющей традиции покинутой родины, (2) космополитической, вбирающей в себя особенности цивилизации XX в. и уходящей в будущее, (3) адапционной, адаптируясь, гибко приспосабливаясь к новой действительности новой родины.

Эмигрант — человек, живущий вдали от родины, но не потерявший с ней внутренней связи. Это трагическая личность. Эмигрант — не отверженный, не отщепенец, не предатель родины. Он блудный сын Отечества. Как изотоп, эмигрант выявляет в культурном процессе наиболее значимые моменты. Эмигрант — это Моисей и Христос, Герцен и Огарев, Ленин и Троцкий, Овидий и Байрон, Шопен и Мицкевич, Леонардо да Винчи и Данте, Рахманинов и Шалапин, Дягилев и Барышников, Михаил Чехов и Бунин, Зайцев и Ходасевич, Сикорский и Набоков, Синявский и... несть им числа.

Творчество эмигранта «Русский писатель должен жить долго» (К. Чуковский). Смысл этого несколько парадоксального высказывания (ведь желательно, чтобы люди всех специальностей жили долго!) в том, что

(1) конечные результаты труда и писателя и художника вынесены за обычные рамки жизни (воздействие творчества художника на историю можно полно понять лишь через много лет после выхода произведения в свет);

(2) социальные условия в России не всегда благоприятны для творчества, и они при этом изменчивы, поэтому для полного самосо осуществления любому деятелю искусства необходимо «дополнительное» время.

Творчество эмигранта склонно к двуязычию и бикультурности (Владимир Набоков) или, по крайней мере, к обогащению языка творчества вторым языком и второй культурой (культурой страны пребывания). Творчество эмигранта — видение своей родины изнутри и извне, объемное видение мира с двух точек (из точки исхода и точки нового житья). Культурный потенциал эмиграции огромен. В эмиграции умерли Виктор Некрасов и Александр Галич и многие другие. Не осуществилось «Когда я вернусь» (или осуществилось посмертно — творчеством: оно вернулось). Важно то, что они жили с чувством неперемennого возвращения.

Проблема сложной и трудной жизни писателя — это проблема не только русской литературы XX в., но и многих других литератур; в известном смысле это мировая проблема. Конечно, в искусстве XX в. были и долгожители (например, Л. Леонов). Однако в XX в. было много известных художников, расстрелянных или погибших в лагерях (Н. Гумилев, О. Мандельштам, М. Кольцов, Б. Корнилов, И. Бабель, А. Веселый, Б. Пильняк, Вс. Мейерхольд, а за рубежом — Ю. Фучик, Я. Корчак), убитых на фронтах или безвременно умерших от ран (П. Коган, М. Кульчицкий, И. Уткин, С. Гудзенко, а в зарубежной литературе Ш. Пеги, А. Сент-Экзюпери), покончивших с собой (С. Есенин, В. Маяковский, М. Цветаева, А. Фадеев, а за рубежом С. Цвейг, Э. Хемингуэй), потерявших годы жизни в заключении (В. Шаламов, А. Солженицын, О. Волков, Н. Эрдман, в немецком лагере — Ю. Пиляр), по явно видимым социальным причинам не проживших полно свой век (А. Блок, М. Горький, Б. Пастернак, А. Платонов, М. Булгаков, С. Михоэлс, а на Западе — Ш. Бодлер, Ф. Кафка, М. Монро), многие годы проводивших на чужбине в эмиграции (И. Бунин, А. Куприн, В. Набоков, Г. Газданов, Б. Зайцев, С. Довлатов, С. Дягилев, А. Павлова, М. Барышников, а на Западе — С. Цвейг, А. Зегерс, Б. Брехт).

Труднейшая жизнь, прерванный жизненный путь, относительно ранний уход художника из жизни, не полная самоосуществленность, нереализация многих замыслов, украденные годы — все это часто встречающиеся особенности бытия деятелей литературы и искусства XX в.

**Художественная концепция** Три главные идеи живут в эмигрантской литературе: (1) *ностальгия; «в поисках утраченного времени»* — эта тема и идея центральные для всей эмигрантской литературы; (2) *как дела на родине, и что можно сделать для их улучшения; путешествие «в глубины памяти»*; (3) *что будет, когда я вернусь*. Не у всех писателей-эмигрантов внятно слышны в разных пропорциях все три эти идеи; у одних только одна, у других — две.

**Эмигрантология** Сфера социальной жизни, связанная с эмиграцией, стала столь обширной и значимой, что этот аспект жизни человеческого сообщества нуждается в изучении. Рождается новая дисциплина — *эмигрантология* — наука об эмиграции как особом отъезде на постоянное жительство в другую страну и оставлении родины как неблагоприятной для обитания земли; это наука о потоках и направлениях эмиграции. Я говорю об особом отъезде, ибо не всякий человек, покинувший родные края, — эмигрант. Англичанин, уехавший в Америку или Индию, не становится эмигрантом. И россиянин, переехавший на самостоятельную Украину, — не эмигрант, а уехавший в Англию, Францию или США — эмигрант.

Эмигрантология — наука о типе человека, становящегося субъектом процесса эмиграции; наука о творчестве эмигранта, о характерных особенностях этого творчества.

**Газданов** — типический эмигрант первой волны Гайто Газданов родился в 1903 г. в Санкт-Петербурге. Жил в эмиграции в Париже. Газданов много меньше адаптировался, чем Набоков, который писал не только на родном русском, но и на английском языке. Ноты ностальгии звучат в его творчестве. Отношение Газданова к жизни в эмиграции можно описать формулой Поплавского, который говорил: «Надо жить безысходно. Надо обжить безысходность. В этом суть эмигрантской литературы».

Газданов написал девять романов и почти четыре десятка рассказов. Умер в Мюнхене в 1971 г., похоронен на кладбище Сент-Женевьев де Буа под Парижем. Газданов прожил 68 лет. Недостаточно долго, чтобы дожить до публикации и признания на родине. Для этого надо было прожить 95 лет. Возможно, но трудно, особенно трудно, если пройти через Гражданскую войну, эмиграцию, участие в группе сопротивления фашистам «Русский патриот».

Творчество Газданова несет много нравственных проблем, много художественно-эстетической энергии и ряд идей, остро актуальных сегодня. Так внутри творчества Газданова живет призыв к гражданскому согласию. Писатель утверждает, что гражданский мир противостоит гражданской войне, умение договариваться выше умения воевать. В романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» учитель напутствует своих учеников и говорит нечто столь простое и мудрое, что может пригодиться всему человечеству:

...Вам придется участвовать в том, что называется борьба за существование. Грубо говоря, есть три ее вида: борьба на поражение, борьба на уничтожение и борьба на соглашение. Вы молоды и полны сил, и вас, конечно, притягивает именно первый вид. Но помните всегда, что самый гуманный и самый выгодный вид — это борьба на соглашение.

Борьба на соглашение — мудрый принцип жизни. Этому учит мировая культура. Этот принцип делает людей «настоящими гражданами мира». Вечный мир, о котором мечтал Кант, может утвердиться в результате «борьбы на соглашение». «Борьба на соглашение» — формулировка более точная, чем «Борьба за мир», и более гуманная, чем «Борьба за существование».

Газдановское рассуждение о войне для нас сейчас ассоциируется, конечно, прежде всего с Чеченской войной и с войной в Ираке.

Я знал по собственному опыту и по примеру многих моих товарищей то непоправимо разрушительное действие, которое оказывает почти на каждого человека участие в войне. Я знал, что постоянная близость смерти, вид убитых, раненых, умирающих, повешенных и расстрелянных, огромное красное пламя в ледяном воздухе зимней ночи, над зажженными деревнями, труп своей лошади и эти звуковые впечатления — набат, разрывы снарядов, свист пуль, отчаянные, неизвестно чьи крики, — все это никогда не проходит безнаказанно. Я знал, что безмолвное, почти бессознательное воспоминание о войне преследует большинство людей, которые прошли через нее, и в них всех есть что-то сломанное раз навсегда.

Газданов воплотил в своем облике, в своей биографии, в своем творчестве дух современности, образ своей родины России. Россия — евразийское, поликультурное государство, живущее на перекрестке многих экономических, геополитических силовых линий. Творчество Газданова развилось на перекрестке «классики» и «модерна», на перекрестке трех культур — русской, осетинской, французской, на стыке трех культурных эпох — золотого века (с его традициями русской классической литературы XIX в.), серебряного века (русской культуры начала XX в.) и железного века (отечественной и зарубежной культуры периода Гражданской войны, двух мировых войн и послевоенного развития).



В повестях и романах Газданова живет его осетинская архитепическая природа, корнями уходящая в глубь веков истории Северного Кавказа:

...Сейчас мне стала ясна причина моего сознания несуществующей вины, — говорит автор. — Это была та самая идея убийства, которая столько раз с повелительной жадностью занимала мое воображение. Она была похожа, быть может, на последний отблеск потухающего огня, на минутный возврат к древнему инстинкту; это было — опять-таки может быть — своеобразным проявлением закона наследственности, и я знал, что у меня было много поколений предков, для которых убийство и месть были непреложной и обязательной традицией. И это соединение соблазна и отвращения, эта неподвижная готовность к преступлению, по-видимому, существовала во мне всегда, и, конечно, понимание этого было предметом тягостного сожаления, которое я сейчас испытывал. Мысль о Вольфе была сильнейшим воспоминанием об этой особенной, теоретически преступной подробности моей душевной биографии...

В повестях и романах Газданова живет русская культура, живут русский язык и художественные традиции золотого века русской культуры, который начинал Пушкин, продолжали Лермонтов и Достоевский и завершали Толстой и Чехов. И неслучайно в романе «Вечер у Клэр» читатель встречает эпитаф, взятый из письма Татьяны к Онегину: «Вся жизнь моя была залогом // Свиданья верного с тобой». Рассказчик в повести перефразирует этот эпитаф.

В повестях и романах Газданова живет Париж. «В перламутровом свете парижского утра»; «Уже начинался рассвет; мы возвращались домой пешком. Мы шли сквозь мутную смесь фонарей и рассвета по улицам, круто спускающимся вниз, с Монмартра...» Прогулка закончится где-то у Сены: «...Мы проходили по мосту через Сену. Над рекой стоял ранний туман, сквозь который возникал полупризрачный город...». В произведениях Газданова живет даже топография Парижа: улицы, круто спускающиеся с Монмартра к Сене, бульвары, мосты через Сену... Есть Париж Бальзака, есть Париж Золя, есть Париж импрессионистов... Газданов создал свой образ этого прекрасного города. И теперь мировая культура не может полно представить себе Париж без того ракурса, в котором он предстал перед глазами русского эмигранта Газданова. Место действия ряда произведений Газданова — чуть западнее и южнее бульвара Рошэшуар. Там теперь целый квартал улиц с русскими и восточноевропейскими названиями: улица Москвы, улица Ленинграда, улица Бухареста... Во времена, когда Газданов писал свои первые романы, этих названий еще не было. Они появились после войны. Что это? Мистика? Случайность?

Но Газданов уверяет, что случайностей не бывает. Видимо, неслучайна связь Парижа Газданова с Восточной Европой и с Россией... Перед нами эзотерическое кассандровское начало, свойственное большой литературе.

Автор книги о Газданове Ласло Динеш так говорит о поэтике Газданова: «свободно-эпизодическое, вольное повествование» и «очевидное отсутствие сюжета, как абсолютно структурирующий принцип». В творчестве Газданова, в его высказываниях заключено много важных теоретико-литературных и эстетических идей. Так, он высказывает оригинальное суждение о природе литературы:

— Как вы хотите, чтобы я писал? — говорил мне один из моих товарищей. — Вы останавливаетесь перед водопадом страшной силы, превосходящей человеческое воображение; льется вода, смешанная с солнечными лучами, в воздухе стоит сверкающее облако брызг. И вы держите в руках обыкновенный чайный стакан. Конечно, вода, которую вы наберете, будет той же водой из водопада; но разве человек, которому вы потом принесете и покажете этот стакан, — разве он поймет, что такое водопад? Литература — это такая же бесплодная попытка.

И вот, засыпая, я вспоминаю этот разговор; уже все темнеет вокруг меня, уже сон начинает спускаться, как медленно летящий снег, и я отвечаю:

— Не знаю; может быть, чтобы не забыть. И с отчаянной надеждой, что кто-то и когда-нибудь — помимо слов, содержания, сюжета и всего, что, в сущности, так неважно, — вдруг поймет хотя бы что-либо из того, над чем вы мучаетесь долгую жизнь и чего вы никогда не сумеете ни изобразить, ни описать, ни рассказать (Г. Газданов. Водопад).

В поисках утраченного времени и утраченного пространства Троцкий излишне поспешно утверждал, что «эмигрантской литературы не существует». В этой книге, как я уже говорил в ее начале, предпринимается попытка создания теоретической истории искусства XX в. Ключом к решению этой задачи стало предложенное мною теоретическое понимание художественного направления как инварианта художественной концепции мира и личности. И в соответствии с этой концепцией все разделы этой книги были посвящены определенному художественному направлению, его возникновению, его опоре на ту или иную традицию, его эстетике, поэтике, особенностям. И в центре всех этих проблем всегда стояла проблема первостепенной важности: *какова художественная концепция, выдвигаемая данным направлением*. Здесь в первый и, надеюсь, в последний раз я отступлю от принятого мною принципа рассмотрения истории искусства XX в. и остановлюсь на проблеме, прямо не

относящейся к направлениям, но учитывающей общее своеобразие жизни художественной культуры в XX в. Эта проблема помогает учесть важную ветвь художественного развития. Речь идет об эмигрантской литературе, ряды которой оказались необыкновенно обширными, а вклад в художественную культуру — значительным. Не заметить это явление было бы неверно, хотя эмигрантская литература не однородна и многолика и не составляет некоего единого художественного направления, имеющего единый инвариант художественной концепции.

Сталинский взгляд на эмиграцию как на предательство родины видит в человеке раба, заведомо являющегося собственностью государства-рабовладельца. Человек мыслится приписанным к недвижимости и приравненным к ней. Потоки (волны) эмиграции имеют глубинные исторические причины.

Эмигрант — человек, живущий вдали от родины, но не потерявший с ней внутренней связи. Это трагическая личность.

Эмиграция — мост между странами, народами, культурами, мост, соединяющий культуру своей родины и культуру страны, которая дала ему пристанище.

Есть некоторые общие художественные черты эмигрантской литературы. Поиски утраченного времени и утраченного пространства — центральная тема для всей эмигрантской литературы. Л.Н. Дарьялова (Калининградский государственный университет) в статье «Возвращение Будды» Г. Газданова и «Возвращение Будды» Вс. Иванова: опыт художественной интерпретации» по этому поводу пишет:

Современная писателю (Гайто Газданову — Ю.Б.) русская эмигрантская литература обращалась к жанру феноменологического романа, о чем свидетельствует, например, роман И. Бунина «Жизнь Арсеньева». Основные структурные элементы этого жанра отличают и роман Газданова «Возвращение Будды». Прежде всего объективная реальность изображается через субъективное восприятие и переживание ее героем, своего рода происходит «втянутость» объекта во внутреннее, психологическое бытие личности. Модель романа можно обозначить как снятие оппозиции субъект/объект, внешнее/внутреннее благодаря переносу объективного, внешнего в субъективный мир личности.

Строй феноменологического романа, как отмечает Л.А. Колобаева, «крепится вязью памяти, созерцания и воображения по ассоциативно-присоединительному типу повествования».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века. // Вопросы литературы. 1998, № 3. С. 137

Газданов много меньше адаптировался, чем Набоков, который писал не только на родном русском, но и на английском языке. Ноты ностальгии звучат в его творчестве. Повторю еще раз слова Поплавского «Надо жить безысходно. Надо обжить безысходность. В этом суть эмигрантской литературы».

**Неоэмигрантская литература** Для художественного осмысления нашего бытия многое сделала живущая жизнью России неоэмигрантская литература (Владимир Войнович, Сергей Довлатов, Василий Аксенов). «Лицом к лицу лица не увидать», и на эмигрантском расстоянии писателям действительно удастся увидеть много важного в особо ярком свете. К тому же у неоэмигрантской литературы есть своя мощная российская эмигрантская традиция (Бунин, Куприн, Набоков, Зайцев, Газданов). Сегодня вся эмигрантская литература стала частью и нашего российского литературного процесса, и частью нашей духовной жизни.

Вместе с тем в неоэмигрантском крыле российской словесности наметились дурные тенденции: (1) деление российских литераторов по основанию: *уехал* (т.е. порядочный и талантливый) — *не уехал* (т.е. непорядочный и бездарный); (2) возникла мода: обитая в уютном и сытом далеке, давать категорические советы и оценки событиям, от которых эмигрантское житье-бытье почти не зависит, но которые грозят самой жизни граждан в России. В таких «советах постороннего» (особенно когда они категоричны и в подводном течении содержат интенцию: вы там в России идиоты не понимаете простейших вещей) есть что-то нескромное и даже безнравственное.

**Итоги** Эмигрантская литература продемонстрировала возможности русской культуры осваивать и «превращать в любимое» реалии и ценности западного общества, с которыми русские писатели-эмигранты столкнулись в середине XX в. Это делает творчество русской эмиграции актуальным и сейчас, когда российское общество повторяет путь, проторенный некогда эмигрантами, и учится соединять свободу с ответственностью и преодолевать искушения массовой культуры.

Сегодня вся эмигрантская литература стала частью российского литературного процесса и частью нашей духовной жизни. В первую очередь это относится к таким крупным фигурам эмигрантской литературы, как Бунин, Набоков, Газданов, Ходасевич, Довлатов.

## Модернизированный реализм

### *Поиск путей очеловечения мира*

#### Неореализм

*Человек из народа в сложных  
обстоятельствах середины XX в.*

Что такое неореализм Неореализм (от ит. neo-realism — новый реализм) — художественное направление реализма XX в., проявившее себя в послевоенном итальянском кинематографе и отчасти в литературе.

Художественная концепция и особенности Произведения неореализма утверждают *идеи гуманизма*, значимость простых жизненных ценностей, доброту и справедливость в человеческих отношениях, равноправие людей и их достоинство независимо от имущественного положения.

Пристальный интерес неореализм проявил к человеку из народа, к жизни простых людей; острое внимание к деталям, наблюдательность и фиксирование элементов, вошедших в жизнь после Второй мировой войны. Наиболее известны фильмы «У стен Малапаги» (реж. Р. Клеман), «Похитители велосипедов» (реж. В. Де Сика), роман «Женщина Рима» Альберто Моравиа о жизни проститутки, проза Чезаре Павезе «Луна и костер», посвященная проблемам антифашизма; о борьбе с фашизмом идет речь и в фильме «Рим — открытый город» (реж. Р. Росселлини).

Социально-политические позиции В неореализме давало себя знать общее временное «полевение» и даже прокоммунистическое «покраснение» европейской и особенно итальянской жизни после окончания войны с фашизмом. Неореализм соприкасался с левыми и подчас классовыми идеями. Вытеснение этого направления с экрана и книжных страниц произошло из-за того, что жизнь послевоенной Европы оказалась много сложнее установок и художественных концепций неореализма.

#### Магический реализм

*Человек в реальности, совмещающей современность  
и историю, сверхъестественное и естественное,  
паранормальное и обыденное*

Что такое магический реализм Магический реализм (его иногда именуют фантастическим, или волшебным) — художественное на-

правление, возникшее во второй половине XX века в латиноамериканской литературе и на основе модернизированного реализма вобравшее в себя традиции европейской, американской литературы и традиции художественной деятельности аборигенов южноамериканского континента.

**Художественная концепция** Магический реализм утверждает, что человек живет в реальности, совмещающей в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное и обыденное.

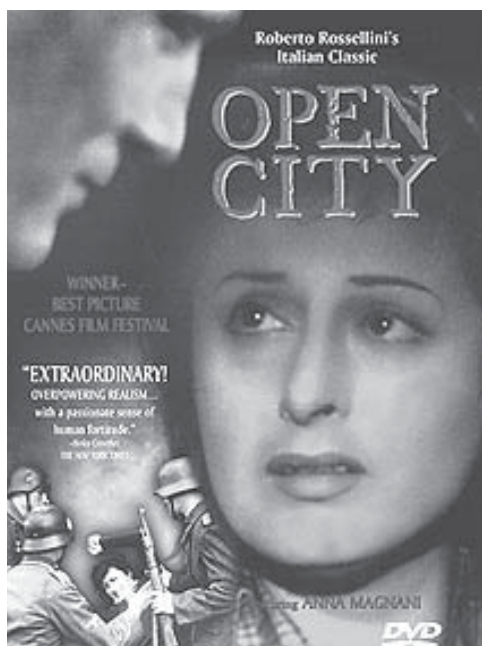
В прозе магического реализма фантастическое и реальное переплетаются и взаимопереходят друг в друга и вторгаются из литературы в жизнь. Так, выдающийся колумбийский писатель *Габриэль Гарсия Маркес* (р. 1928) в одном из романов описал, как папа римский, никогда не посещавший Колумбию, приехал в эту страну на похороны героини повествования. Это фантастическое предположение свершилось, и впервые в истории католичества папа посетил Колумбию. В произведениях Маркеса «Сто лет одиночества» (1967), «Полковнику никто не пишет», «Осень патриарха» перед читателем предстает реальный мир, который одновременно еще и фантастичен и волшебен.

Еще раз вслушаемся в названия романов писателя и заметим проблему одиночества, проходящую через все его творчество. В художественную концепцию Маркеса входит антиэкзистенциалистская идея неестественности одиночества, его разрушительности для личности.

**Жизненные истоки** Проза Маркеса — магический реализм — переплетение действительности и легенды. Автор в детстве жил в доме, населенном чудаками и привидениями, и перенес эту атмосферу на страницы своих романов. Маркес вспоминал:

Уж не знаю почему, но дом наш был чем-то вроде консультации по всем чудесам, случавшимся в городе. Всякий раз, как происходило что-нибудь такое, чего никто не понимал, обращались сюда, и обычно тетка давала ответы на любые вопросы. Вот и тогда (речь идет о случае, когда соседка принесла необычное яйцо с наростом) она глянула на соседку и сказала: «А-а, да ведь это яйца василиска. Запалите очаг во дворе...» Я полагаю, что именно эта естественность дала мне ключ к роману «Сто лет одиночества», где самые чудовищные, самые невероятные вещи рассказываются с тою же невозмутимостью, с какой моя тетка приказала сжечь во дворе яйцо василиска — существа, о котором никто ничего не знал» (*Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. М., 1979. С. 6*).

Афиша фильма  
«Рим — открытый город»  
(реж. Р. Росселлини)



Кадр из фильма «Похитители велосипедов» (реж. В. Де Сика)



В известном смысле роман «Сто лет одиночества» перенес на страницы книги детство Маркеса.

**Тема** Тема Маркеса — народ и история. Произведения Маркеса сотканы из настоящего и прошлого; время — *текуче*. Дождь в романе «Сто лет одиночества» бесконечно затяжной и погружает героев в сонное и выморочное состояние. Ход истории надолго останавливается.

Роман «Сто лет одиночества» — история шести поколений рода Буэндия, завершающаяся гибелью последнего представителя этого рода. Роман — традиционная современная семейная хроника и столетняя история городка Макондо (тем самым и история провинциальной Колумбии), и отражение особенностей бытия Латинской Америки, и история индивидуалистического сознания — мировоззренческой доминанты героев произведения. Все эти аспекты повествования взаимодействуют в романе Маркеса. Действие романа начинается в 30-е годы XIX в. и охватывает столетнюю историю развития городка Макондо, Колумбии, Латинской Америки, человечества.

**Раблезианство** «Сто лет одиночества», по словам Маркеса, «начисто лишена серьезности». Это говорится о книге, вторгающейся в проблемы сути бытия, и речь идет об официозной, догматической серьезности. Ее-то и отвергает Маркес. И это есть свойство магического реализма раскрывать бытие мира через вымысел и «несерьезность», уходя от канона и официоза. Это раблезианская несерьезность, погружение в многовековую народную смеховую культуру.

История, политика предстают в романе в свете раблезианского карнавального смеха, позволяющего, по словам Маркеса, «вывернуть действительность наизнанку, чтобы разглядеть, какова она с обратной стороны». Раблезианский смех Маркеса

...вовсе не тождественен своему предку — это смех современной эпохи, отвечающий нынешнему состоянию мира. Если некогда в Европе народный смех питал собою ренессансное мироощущение, объективно способствовавшее торжеству буржуазных порядков, ныне в Латинской Америке, ополчаясь против этих порядков, он подвергает переоценке и само ренессансное мироощущение. И если создатель «Гаргантюа и Пантагрюэля» был веселым глашатаем и провозвестником целой исторической эры, то Гарсиа Маркес выступает веселым судьей и могильщиком этой эры.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Основат Л. Как становятся Гарсиа Маркесом // Маркес. 1979. С. 17.

Время в романе Первое поколение героев романа, относящееся к началу XIX в., проникнуто ренессансным гедонизмом и авантюризмом. Затем в жизни следующих поколений семьи Буэндия проявляются черты деградации. Время не восходит вверх, не движется ни линейно, ни по кругу (не возвращается на круги своя), а движется по свертывающейся спирали, история идет вспять, регрессирует. Игра со временем, проявление реальности через необычное движение времени — характерная особенность магического реализма.

Однако время не только движется по свертывающейся спирали, в некоторых районах художественной реальности время овеществляется и появляется «кусок неподвижного времени». Время в романе концентрируется, спрессовывается и, достигнув предельной плотности, взрывается, что приводит к катастрофе — гибели художественного мира, воплощенного в городке Макондо.

Главная мысль романа «Осень патриарха»: вот такая судьба ждет людей, если они не возненавидят в себе рабов. В романе вновь идет игра со временем и с мифологической магической реальностью. Роман полон идеями добра и любви к людям.

Поток сознания уносит героя из настоящего в прошлое, и он вспоминает эпизод войны, когда легендарный английский герцог Мальбрук, который по преданию «в поход собрался», неожиданно и невесть откуда появляется в лагере среди солдат. Мальбрук одет в тигровую шкуру. Он человек из легенды, и сама *легенда входит в реальную историю*. И это одна из особенностей магического реализма. Этот Мальбрук появится и среди героев романа «Сто лет одиночества».

Художественная правда и официальная ложь Кульминация трагизма в романе — сцены расстрела в конце эпохи «банановой лихорадки» трех тысяч забастовщиков на привокзальной площади. Когда чудом спасшийся и выбравшийся из-под трупов один из героев (Хосе Аркадио) рассказывает о случившемся, ему никто не верит. Все повторяют «не было мертвых», потому что правительство официально объявило, что забастовщики мирно разошлись по домам. Маркес так прокомментировал эти события: «В Латинской Америке одним официальным декретом можно заставить забыть такое событие, как гибель трех тысяч людей. То, что кажется фантастическим, извлечено из нашей ужасающе подлинной действительности» (*Маркес Г. Г. Сто лет одиночества*. М., 1979. С. 21). Последняя фраза Маркеса характеризует природу и источник магического реализма.

Здесь характерна ложь властей о судьбе трех тысяч забастовщиков и лень ума и нелюбопытство народа, не желающего верить в очевидное и верящего в официальные заявления правительства. Ав-

тор романа не верит и не ленится думать, из этого в его магическом реализме и возникает художественная правда.

**Индивидуализм / солидарность** В романе «Сто лет одиночества» ураган разрушает Макондо — тот художественный мир, который создан Маркесом. И это последнее чудо романа. Гибель Макондо апокалипсична, но эта гибель обещает обновление гибнущего мира. Трагедия Макондо служит и уроком, и предостережением человечеству.

Индивидуализм и одиночество каждого человека привели к гибели Макондо. Художественная концепция романа «Сто лет одиночества» *утверждает необходимость единения людей, образование общечеловеческой общности*. Без этого человечество погибнет. Сам Маркес считает идею солидарности главной идеей романа.

Главное действие повести «Полковнику никто не пишет» — ожидание. Мучительное, полное надежд и разочарований ожидание голодающего полковника обещанной ему пенсии. В молодости он участвовал в гражданской войне и совершил подвиг: к моменту подписания мира привез золотую казну повстанцев. Однако и этот подвиг, и сам полковник забыты. Проявляя терпение и воодушевляясь надеждой, наивно и мудро веря в справедливость бытия, преодолевая бюрократизм властей, нищету и голод, полковник ждет положенной и обещанной ему пенсии. И это ожидание становится продолжением подвига, совершенного полковником в юности.

Полковник хранит верность своему прошлому и воспоминаниям о сыне Августине, убитом за распространение подпольной литературы. Он в труднейших обстоятельствах голода и нищеты не продает бойцовского петуха — любимца погибшего сына. Последние крохи пищи полковник отдает петуху не только в надежде на то, что тот выиграет поединок и принесет деньги, но и в память о сыне. Эта история одиночества полковника переплетается с историей сына и его товарищей, и в конечном счете, с историей народа.

**Фантастическое — реальное — легендарное — историческое**

Грани между фантастическо-легендарным и реальным действительно смещаются и рушатся в жизни XX века. Действительно осуществилось необычное, немыслимое предположение о посещении папы римским Колумбии. Между событием, описанным в повести, и реальностью расстояние оказалось равным всего одиннадцати годам.

Другой пример — чтобы избежать намеков на властвующего президента (худощавого, костлявого и высокого), в повести папу встречает кургузый и лысый президент Колумбии. Через одиннадцать лет именно такой президент и будет встречать папу. Так легендарное и фантастическое превращаются историей в истинно реальное.

Магический (фантастический, или волшебный) реализм, стремится разрушать демаркационную линию между тем, что казалось реальностью, и тем, что казалось фантастическим, ибо в мире этого барьера не существует (Маркес. 1979. С. 13).

Поэтика прозы Естественное, обыденное и чудовищное, необычное, соединяясь воедино, составляют суть поэтики Маркеса. Эта поэтика и создает мир магической реальности, в котором живут герои писателя. Маркес, с невозмутимостью повествуя о привычном и чудесном, стремится сделать правдоподобным невероятное и поставить в один ряд с обыденным и тем самым сделать невероятное обычным. Он признается: «Я убежден, что читатель «Ста лет одиночества» не поверил бы в вознесение на небо Ремедной Прекрасной, если бы не то, что она вознеслась на небо на белых перкалевых простынях» (Маркес. 1979. С. 7). Действительно уточняемое автором качество простыней делает событие вознесения наглядным, правдоподобным и убедительным. *Бесстрастие, спокойствие, невозмутимость* в интонации повествователя становится принципом магического реализма.

Для магического реализма особо важен принцип айсберга, провозглашенный Э. Хемингуэем. Согласно этому принципу на поверхности текста должна быть одна десятая смысла, девять десятых — в подтексте.

Особенность магического реализма — *фантастические эпизоды развиваются по законам житейской логики как обыденная реальность*.

Перед нами реализм, прошедший школу романтизма и экспрессионизма, кафкианский мир, изменившийся концептуально, художественная реальность человеческая, реалистическая по средствам и идеям.

В магическом реализме романтическая фантазия сливается с обыденностью и порой торжествует над ней. В отличие от безнадежности кафкианского мира в художественной реальности магического реализма сказочная феерия пронизана верой в добро.

## Психологический реализм

*Личность ответственна и должна вбирать в себя культуру во имя братства людей и преодоления их эгоцентризма*

Что такое психологический реализм Психологический реализм — художественное направление модернизированного реализма (т.е.

реализма, вобравшего в себя некоторые достижения модернизма), сосредоточенного на психологическом анализе героев. Английский критик Дж. Куддон дает следующее определение этому направлению: «Психологический реализм — художественное направление, проявляющее себя в психологическом романе (psychological novel), который концентрирует внимание на внутренней жизни героев, их мыслях, чувствах, умственном и духовном развитии, а не на их внешней деятельности»<sup>1</sup>.

**Художественная концепция** Культура размыкает одиночество личности, включает ее в человечество и одаривает ответственностью перед ним. В XX в. искусство столкнулось с усложнившейся действительностью, с убыстрением и нарастанием катастрофичности общественного развития, с коллизиями, порожденными научно-техническим прогрессом, с глобальными политическими, экологическими, нравственными проблемами, затрагивающими интересы всего человечества. Психологический реализм (Г. Бёльль, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй, А. Сент-Экзюпери, И. Бергман, М. Антониони, Ф. Феллини, С. Креймер) ответил на рожденные социальными процессами XX в. новые запросы.

Психологический реализм — художественное направление XX в., выдвигающее концепцию: *личность ответственна; духовный мир должна заполнять культура, способствующая братству людей и преодолению их эгоцентризма.*

Психологический реализм утверждает, что общение людей на основе культуры и высшая форма общения — любовь — средство преодоления одиночества и абсурда бытия, дорога к человечеству и к смыслу жизни.

Художественная концепция психологического реализма: необходимо преодолеть некоммуникабельность людей, разомкнуть и преодолеть «экзистенциальную обреченность» человека на одиночество.

Широкий концептуальный характер присущ высказыванию У. Фолкнера, писавшего, что христианство —

это индивидуальный кодекс поведения человека, посредством которого он улучшает свою природную сущность... Независимо от символа — будь это крест, распятие или что-либо иное, — он, символ этот, служит человеку напоминанием о его, как члене человеческого общества, долге. Он не может научить человека добру, подобно тому, например, как учебники преподносят ему начала математики.

---

<sup>1</sup> Cuddon John Antoy. A. Dictionary of Literary Terms. N.-Y., 1972.

Христианство помогает человеку обнаружить самого себя, выработать для себя определенный моральный кодекс... дает несравненный пример страдания, жертвенности, обещания и надежды.

Психологический реализм проявился в литературе, театре, кино.

Литература А. де Сент-Экзюпери (1900—1944) утверждает человека действия: «Если я не участник, то кто же я?» Писатель — за всеобщее братство людей. Идея его «Маленького принца»: человек не может быть счастлив на Земле, если на далекой звезде кто-то бедствует. Пафос творчества Сент-Экзюпери полно соответствует художественной концепции психологического реализма. Сент-Экзюпери утверждает решающее значение в современной жизни *общения людей, преодоление их разобщенности*.

Лейтмотив творчества Э. Хемингуэя: полнота жизни человека не столько в успехе, сколько в сознании того, что он сделал все, что мог, для выполнения выпавшей на его долю задачи. В повести «Старик и море» есть мысль — центральная для прозы Хемингуэя: «Человека можно убить, но победить его невозможно». В романах «Иметь и не иметь» и «По ком звонит колокол» писатель приходит к идее человека для людей: нет человека, который был бы «как остров, сам по себе». Эта истина — нравственная основа его героев, стремящихся к справедливости, вариант художественной идеи ответственности человека.

Современный реализм воодушевляется гуманизмом. Финальная сцена повести «Хлеб ранних лет» Генриха Бёлля: несмотря на бедствия, через которые пришлось пройти Вальтеру Фендриху и Хедвиг, они находят друг друга и те «два гроша надежды», без которых нет жизни, а есть лишь существование в «разъятom» мире, в распавшемся времени. Вальтер — лирический герой повествования, говорит:

Никогда раньше я не понимал, что бессмертен и в то же время так смертен; я слышал, как кричали дети, убитые в Вифлееме... я обонял дыхание львов, разрывавших на части мучеников, ощущал их когти, впившиеся в мое тело, как шипы, ощущал соленый вкус моря, горечь капель, поднявшихся из бездонных морских глубин; я созерцал картины, вышедшие из своих рам, как река выходит из берегов, ландшафты, которых никогда не видел, и лица, которых не знал; и сквозь все эти картины мне сияло лицо Хедвиг...<sup>1</sup>.

Любовь у Бёлля выступает как средоточие смысла жизни и источник бессмертия человека.

---

<sup>1</sup> Бёль Г. Хлеб ранних лет. М., 1958. С. 90.

Человечество входит в сознание героя. И жизнь героя входит в бытие человечества. Так размыкается круг. Конечная, ограниченная смертью, бессмысленная жизнь обретает смысл в человечестве. Размыкая любовью эгоцентрически замкнутый круг бытия человека-одиночки, герой Белля находит путь к людям, к человечеству, к смыслу жизни.

**Реалистическая форма техники потока сознания** Психологический реализм характерен и для творчества *У. Фолкнера* (1897—1962). Использование в реалистической форме техники потока сознания стало характерной чертой прозы Фолкнера. Он пользуется виртуозно этой техникой, сочетая ее с виртуозным владением самых изощренных нарратологических приемов (изменяя в одном и том же произведении повествователя и ракурс взгляда на действительность, давая разные точки зрения на один и тот же предмет).

Роман Фолкнера «На смертном одре» (1930) написан в технике потока сознания, сочетающейся с психологическим реализмом. Роман состоит из 59 внутренних монологов. В них рассказывается о семье бедных южан Бандренов, отвозящих тело покойной миссис Бандрен на кладбище в Джефферсон. Американский писатель Конрад Эйкен считал, что этот роман — «высший пилотаж».

«Святылище» (1931) — «история, ужасней которой не придумаешь» (У. Фолкнер), «греческая трагедия с детективным сюжетом» (Андре Мальро). Автор рассказывает историю молодой женщины, изнасилованной гангстером и нашедшей приют в публичном доме в Мемфисе.

Роман Фолкнера «Шум и ярость» (1929) свое название берет из текста шекспировского «Макбета», где жизнь человека сравнивается с рассказом сумасшедшего, полном шума и ярости. «Шум и ярость» — одна из наиболее сложно организованных книг Фолкнера — это показанная в трагическом свете история семьи южных аристократов Компсонов. Семейство Компсонов — собирательный образ американского Юга. В романе показана экономическая и социальная деградация клана знатных южан Компсонов. Субъективно-психологический характер романа проявляется в его композиции и сложной нарратологической форме: четыре части романа повествуют об одном круге явлений в разных ракурсах с разных точек зрения.

Первая часть романа («7 апреля 1928 года») — смелый нарратологический эксперимент: повествование идет от лица Бенджи Компсона, который находится в возрасте Христа — ему 33 года. Однако его умственное развитие — на уровне трехлетнего ребенка. Его младенческое сознание, лишенное причинно-следственных связей, ничем не затем-



нено. Перед читателем предстает бесконечный внутренний монолог Бенджи, смысл которого туманен. Путанные мысли Бенджи трудно понять, они свободно и алогично перелетают из настоящего в прошлое и обратно. Однако в почти сумеречном, плохо организованном мыслительном пространстве Бенджи вырисовывается картина бытия Компсонов, экономическая, физическая и моральная жизнь которых находится на закате. Через туман потока сознания Бенджи вырисовывается портрет симпатичного, скептического и умного отца Компсона, имеющего свое суждение и о событиях современности и на исторический процесс. Вырисовывается и портреты жены Компсона, которая строит из себя больную, и ее брата Мори — бездельника и пьяницы, и сыновей Компсонов — храброго Квентина и трусливого Джейсона и убогого Бенджи, а также и их сестры Кэдди. Она фокусирует и связывает воедино все нити повествования. Она любит и жалеет своего неполноценного брата, отношение к которому становится мерой гуманизма всех действующих лиц повествования.

Вторая часть романа («2 июня 1910 года») передает поток сознания студента Гарвардского университета Квентина Компсона. Его внутренний монолог продолжает рассказ о Компсонах под другим ракурсом и с другой точки зрения.

Он размышляет о метафизической дисгармонии бытия и о его трагизме. Квентина мучает чувственное влечение к его сестре Кэдди. Для оплаты учебы Квентина семья Компсонов продает луг около их дома. Квентин остро переживает грехопадение сестры, забеременевшей от некоего Долтона Эймса. Чтобы скрыть позор, Кэдди увозят из Джефферсона и выдают замуж. Однако муж бросает ее, когда узнает, что она ждет ребенка. Квентин не в силах перенести позор сестры, олицетворяющей собой традиции счастливого прошлого. Прошлое и настоящее — важнейшая проблема романа «Шум и ярость». И Квентин Компсон, и его отец чувствуют, что прошлое безвозвратно ушло, и старший Компсон говорит, сравнивая жизнь человека с полем боя: «Поле боя лишь раскрывает человеку глубину его заблуждений и его отчаяния, а победа — это только иллюзия, порождение философов и глупцов». А Квентин, не желая ухода Кэдди из семьи, ложно принимает вину на себя, усугубляя ситуацию ложными сведениями о кровосмешении. Все эти трагические перипетии приводят Квентина к самоубийству. Вся ситуация Квентина и Кэдди символизирует общее гибельное положение типологической знатной семьи американского Юга.

Третья часть романа («6 апреля 1928 года») от экскурсов в прошлое возвращает повествование в современность. Повествование идет от лица новой фигуры — расиста Джейсона Компсона. С его точки зрения излагаются обстоятельства падения дома Компсонов. По словам Фолкнера, Джейсон — «самый отвратительный характер». Это деспот, му-

чающий свою племянницу Квентину. Он — брат Бенджи, Квентина и Кэджи. Он жесток и корыстен и выражает своим образом уход в современность от патриархального прошлого американского Юга. Джейсон ворует деньги, которые присылают в помощь Кэджи на содержание дочери Квентины. Он намеревается отдать Бенджи в приют для умалишенных. Все его намерения и действия подлы и противочеловечны.

Четвертая часть романа «8 апреля 1928 года» написана в традиционном реалистическом повествовании. Здесь автор меняет нарратологию произведения и повествование ведется от лица автора. Жизнь человека — это цепь побед, но поражение от победы не должно отличать, это поток, в котором победителей и побежденных судьба меняет местами. Эти идеи несет образ хранительницы традиций Юга — старой доброй негрityнки Дилси, воспитавшей всех детей Компсонов. Она заботится о больном Бенджи и смело избивает подлость поступков Джейсона.

Итак, подчеркну это еще раз: Фолкнер в своих романах проявляет виртуозное умение применять нарратологическую технику изменения повествователя, изменения точки зрения, с которой ведется повествование, и, сочетая это с психологическим анализом, Фолкнер реалистически использует технику потока сознания. У него «поток сознания» превращается в множество диалогически взаимодействующих потоков сознания разных персонажей. И каждый поток несет свою художественную информацию о предметах повествования. В результате предмет повествования (например, семья Компсон) оказывается рассмотренным с разных сторон и предстает перед читателем как типологическое явление объемно и со множеством деталей (подробно детализировано).

**Психологический реализм воодушевляется гуманизмом. Кино**

Преодоление разобщенности людей — ведущая мысль творчества и американского кинорежиссера *Стенли Креймера*. «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью») — это история о том, как два беглеца с каторги, негр Каллен и белый Джексон, сумели разорвать и кандалы, сковывавшие их руки, и расовые предрассудки, сковывавшие их души. Они обрели истинно человеческую связь — дружбу.

Преследователи не очень торопились, будучи уверены, что веками воспитанная взаимная ненависть белого и негра сделает свое дело: беглецы передерутся и без лишних хлопот попадут в руки властей. Однако сначала под воздействием обстоятельств, а потом все глубже открывая друг в друге истинно человеческие качества, беглецы обретают нечто большее, чем физическую свободу. Они освобождаются духовно. Перипетии ухода от погони доказывают Джек-

сону, что его черный спутник мужествен и способен на истинную дружбу. Благородные качества негра воздействуют на его спутника, воспитанного в духе расовой нетерпимости. И когда белый получает возможность спастись ценой предательства негра, он предпочитает выручить его из беды.

В финале фильма эта ситуация повторяется, но теперь Каллен, очутившись на пороге свободы, отказывается от нее и остается с Джексонсом. Символичен зрительный образ этого эпизода: негр и белый бегут к поезду. Негр вскакивает на подножку вагона, протягивает руку белому. Несколько мгновений зритель видит крупным планом скрещенные руки. Но ослабевший после ранения Джексон не в силах забраться на подножку. И тогда Каллен прыгает с мчащейся платформы. Поезд — единственная надежда беглецов — уходит. Приближается погоня. Каллен кладет голову Джексонса к себе на колени и поет песню. Преследователи с удивлением видят негра, обнимающего белого, который доверчиво прижимается к черному другу.

Образ скованных одной цепью белого и черного — беглецов из тюрьмы — символичен. Многопланово и многозначно прочтение этого символа: жизнь одного зависит от другого; не может быть свободен народ (белые), если он угнетает другой народ (черных); освободиться можно только вместе. Креймер показывает иллюзорность оппозиции «белый\черный» и реальность более сложных социальных оппозиций.

**Решающее значение культуры** В фильмах шведского кинорежиссера *Ингмара Бергмана* утверждается губительность ухода от культуры, будь то моральные постулаты или тайны артистического мастерства, или эстетические ценности, создаваемые бродячими циркачами. В фильме Бергмана «Седьмая печать» погибают все герои: и сильный, мужественный, рационалистично-пассивный рыцарь Блок, и хитрый, активный оруженосец Енс, для которого действовать важнее, чем думать, и безгрешная девочка, обвиненная в связи с дьяволом, и верная жена рыцаря. В апокалипсическом финале этой кинопритчи на фоне предрассветного неба возникают силуэты героев. Это пляска смерти: тени взялись за руки и их ведет за собой неумолимая гостья в черной рясе с косой в руке.

Не тронула смерть только самых слабых и беззащитных, детски непосредственных и наивных — бродячих артистов — Йофа, его жену Лиу и их сынишку. Только искусство бессмертно, остальное преходяще и сметается беспощадным временем. Искусство соеди-

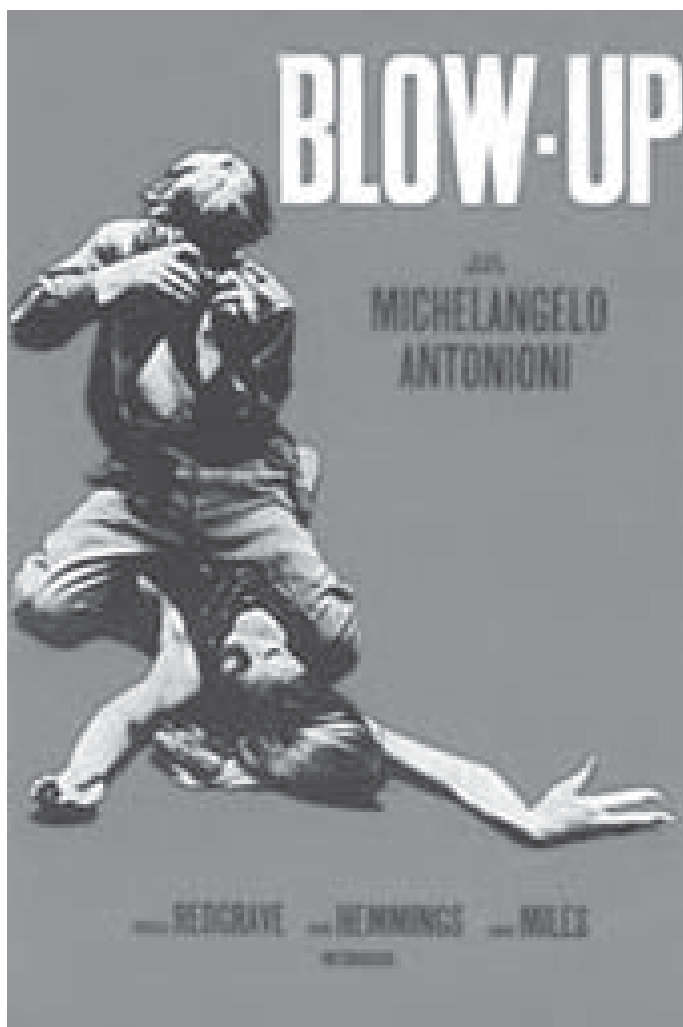
няет поколения; оно эстафета от прошлого к настоящему и от настоящего к будущему — такова идея фильма.

**Ответственность личности перед человечеством** В фильме «Нюрнбергский процесс» С. Креймер решает проблему ответственности личности перед человечеством. Человек, совершающий злодеяние, ответствен за свои поступки, даже когда он выполняет приказ, невыполнение которого грозит смертью. Лично ответствен и отдающий приказ, и его исполнитель. Разница в мере этой ответственности. Но всякая, даже временная, сделка с фашизмом, по Креймеру, преступна.

**Сложная и запутанная жизнь «Blow-up»** Картина итальянского режиссера Антониони «Blow-up» («Фотоувеличение», 1966), как и все его творчество, посвящена теме отчуждения, одиночества, незащитности человека. Герой фильма — талантливый фотохудожник со свободными взглядами на все, включая и интимные отношения, терпимо относящийся к увлечениям любимой жены и позволяющий себе беззаботные связи с женщинами. Однако, порвав с зависимостью от общепринятых норм, герой попал в рабство сексуальной свободы и чувствует себя не вправе предпринять что-нибудь для возвращения близости с женой, без чего его одиночество особенно обостряется.

Герою вдруг раскрывается незащитность человека в мире. Как-то утром в парке с репортерским автоматизмом он фотографирует влюбленную пару. Однако молодая женщина, неожиданно для себя попавшая в кадр, настойчиво просит отдать ей пленку, даже предлагает деньги. Похоже на то, что она боится разоблачения любовной связи. Проявив пленку, художник видит, казалось бы, тривиальную ситуацию. Но новейшие технические средства позволяют пристальнее взглянуть в жизнь. Он увеличивает фрагменты снимка — и событие предстает «blow-up» (крупным планом) в новом свете.

Становится ясно: молодая женщина увлекает возлюбленного в глубину парка и подставляет его под выстрел неизвестного, прячущегося за кустами. Это открытие потрясает фотографа. Несмотря на позднее время, он бежит в парк и при свете луны под огромным деревом, где влюбленные обнимались, находит труп мужчины. Режиссер как бы говорит зрителям: взгляните в жизнь! Посмотрите на нее крупным планом, и она предстанет перед вами совершенно иной, более сложной и более страшной, полной предательства, отчужденности, вражды.



Афиша фильма «Blow-up» (реж. М. Антониони)

Фотоувеличение делает героя фильма обладателем тайны преступления. Эта тайна мучит душу. Как ни был внешне циничен герой Антониони, он — художник, и в нем живет чувство социальной ответственности. И вот он мчится домой — поделиться тайной с женой — и находит ее в постели с любовником. Он бросается к друзьям, но они в опьянении наркотиками и сексом. Он мечется по городу, но встречает или безразличных прохожих, или впавших в массовый психоз фанатов модной музыки. Мир преступно жесток и равнодушен к личности. Знаменитый вопрос Достоевского: «Куда пойти человеку?» — получает у Антониони горький ответ: некуда!

Символический финал фильма подводит итог попыткам героя прорваться сквозь стену отчуждения. На корте актеры-мимы «играют» в теннис без мяча. Герой следит за этой странной импровизацией. Не понимая смысла происходящего, он удаляется, как вдруг все обращают на него свои взоры: «мяч» «влетел» и «упал» у ног фотографа. Знаками мимы просят его «поднять» «мяч» и «забросить» на площадку. Но ведь никакого мяча не существует. Однако актеры жестами так настойчиво убеждают фотографа в реальности выдумки и сами так истово верят в иллюзию, что он входит в мир художественной условности, «поднимает» несуществующий мяч и бросает его. Один из «спортсменов» «ловит» «мяч» и вводит в игру. И герой слышит «удары» «мяча» о «ракетку» и видит азарт «спортивного соревнования».

И вдруг детская непосредственность, дремлющая в художнической натуре фотографа, проступает в его счастливой улыбке. Впервые размыкается одиночество, и он приобщается к другим. Развязка фильма несет надежду на очеловечение жестокой действительности: *человек должен принять культуру с ее условностями, с ее многовековым опытом, и тогда восстановится его связь с людьми.* Так Антониони, подчеркивая гуманизирующее значение искусства, сближается в своем видении мира с художественной концепцией личности Бергмана в «Седьмой печати». В этом проявляется инвариантность художественной концепции психологического реализма. Другими словами, в фильмах Бергмана, Антониони и других художников психологического реализма вариативно утверждается сформулированная выше генеральная мысль данного художественного направления XX в. (повторю ее): *личность ответственна; духовный мир должна заполнять культура, способствующая братству людей и преодолению их эгоцентризма.*

Беспросветный труд / бесконечное наслаждение  
Закономерным и парадоксальным было одновременное появление фильмов

«Голый остров» *Кането Синдо* и «Сладкая жизнь» *Фредерико Феллини*. Эти ленты не схожи и по жизненному материалу, и по художественным средствам, но говорят о разных сторонах одного и того же. «Голый остров» утверждает бессмысленность беспросветного труда, не оставляющего времени и сил для наслаждения отдыхом, духовными ценностями, дарами современной цивилизации. «Сладкая жизнь» утверждает бесчеловечность бесконечного наслаждения, отторгнутого от созидания.

В фильме «8 1/2» (1962) Феллини показывает неустроенность мира, но не теряет надежды восстановить гармонию между ним и личностью. Герой фильма — мятущийся интеллигент. Он ищет смысл жизни в творчестве, но не знает, что сказать людям. Кажется бы, все сказано, а люди до сих пор несчастливы; не помогают ни политические доктрины, ни философские учения, ни религиозные верования. Автор и его герой ищут «формулу жизни», позволяющую решить все проблемы. Наконец, выход найден: надо покинуть нашу неустроенную планету. И вот выстроена огромная мачта — пусковая установка для колоссальной ракеты. Это Вавилонская башня XX в. Люди собираются бежать с Земли, которой грозит атомная гибель. Современный космический Ноев ковчег спасет избранных и унесет их в некий новый мир. Но как бы далеко ни проник человек в звездные дали, ему некуда податься с уникальной планеты Земля. Бегство от земных сложностей не выход! И режиссер заставляет многоязыкую толпу шумно и торжественно спуститься по трапу с пусковой башни на землю.

Художник, не знает, что же ему делать с его героями, представляющими человечество, но вдруг находит мудрое и символичное решение. По его приказу звучит музыка, и люди, взявшись за руки, образуют хоровод, в котором им не страшны ни разобщенность, ни атомная смерть. Людям уже незачем покидать планету: им нужен не ракетный Ноев ковчег, а солнцеподобный хоровод! Этот глубоко гуманный образ человеческого единения, разрешающий напряженнейшую кинодраму Феллини, полон большого исторического смысла.

**Театр** У русского актера и педагога *Михаила Чехова* (1891—1955) импровизация и ирония используются как способы дистанцирования «я» актера от созданного им образом. Он создает театральную систему психологического реализма. Свой театр Михаил Чехов помещает в мировое пространство игры как таковой, из которой образовалось театральное искусство. Помимо собственно сценических



театр подчинен общим законам мироздания и частным законам своей эпохи.

Современность ждет своего художественного анализа Человек Новейшего времени втягивается в глобальные экономические, политические, культурные связи, он вбирает в себя мир, он — совокупность связей и отношений современного мира, но он остается «частным» и «частичным». В XX в. углубилось противоречие между разделением труда, лишаящим личность творческого начала, и все более универсализирующей связью с миром.

К концу XX — началу XXI в. наметилась возможность преодоления этого противоречия благодаря компьютеризации и общей интеллектуализации труда. Во многих регионах мира исчезли или смягчились и другие противоречия, проявлявшие себя в оппозициях: тоталитаризм/демократия; Восток/Запад. Противоречия «переместились» в плоскость национальных и конфессиональных конфликтов и конфликтов, обусловленных кризисом демократии. Возникли новые оппозиции: Север/Юг; развитые страны/отсталые страны; знания/невежество; технологичные/ нетехнологичные (люди, народы). Эти глубинные исторические процессы становятся предметом художественного анализа и психологического и интеллектуального реализма конца XX века.

## Интеллектуальный реализм

*Состояние мира не способствует счастью; поиск  
пути очеловечивания мира; счастье творения добра*

Что такое интеллектуальный реализм Интеллектуальный реализм — художественное направление XX века, в произведениях которого разворачивается драма идей и персонажи в лицах «разыгрывают» мысли автора, выражают различные стороны его художественной концепции. Интеллектуальный реализм предполагает концептуально-философский склад мышления художника. Если психологический реализм стремится передать пластику движения мыслей, раскрывает диалектику души человека, взаимодействия мира и сознания, то интеллектуальный реализм стремится художественно-доказательно *решать актуальные проблемы, давать анализ состояния мира.*

Художественная концепция Инвариант художественной концепции интеллектуального реализма как художественного направления: *счастлив творящий добро*; состояние мира не способствует счастью, но ху-

дожественно-интеллектуальный анализ может ответить на вопрошение: *существуют ли пути очеловечивания мира и гуманизации человека?*

**Истоки и традиции** В западной литературе интеллектуальный реализм XX в. своими традициями восходит к литературе Просвещения (Ф.М. Вольтер, Д. Дидро, Д. Дефо, Г.Э. Лессинг, Д. Свифт), а в России — к творчеству А. Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву»), А. Герцена («Былое и думы»), Н. Чернышевского («Что делать?»), к «роману идей» Ф. Достоевского («Идиот», «Преступление и наказание»).

**Борьба за разум в искусстве** Интеллектуальный реализм XX в. — это усиление философского, концептуального элемента в образном мышлении, что проявилось в творчестве А. Франса, Т. Манна, Б. Шоу, Г. Уэллса, К. Чапека, Б. Брехта, а ранее — в поэзии У. Уитмена.

Брехт отмечает тенденцию интеллектуализации в XX в. — во многих произведениях происходит ослабление эмоционального начала. Фашизм уродливо гипертрофировал эмоционально-иррациональное и стимулировал распад рационального начала. Именно это и побудило Брехта к борьбе за разум в искусстве<sup>1</sup>.

**Теоретическое обоснование и особенности** «Функция литературы — превращать события в идеи» (У. Сароян). «Искусство есть жизнь в свете мысли» (Г. Манн). Меняется тип произведения. Возникает *произведение-концепция*. Совокупность таких произведений складывается в новое художественное направление — интеллектуальный реализм.

Произведение интеллектуального реализма включает в себя параболическую мысль — притчу, казалось бы отходящую от современности, однако этот параболический отход от современности (история с богами в «Добром человеке из Сезуана» Брехта) оборачивается возвращением к ней.

**Театр и интеллектуальная пьеса** Пример интеллектуального реализма на театре — спектакль «Гамлет» (МХАТ II, 17 ноября 1924 г.). Михаил Чехов играл главную роль и помогал режиссеру В. Смышляеву в создании концепции спектакля. Это был интеллектуальный спектакль: не трагедия нерешительности (гамлетизма), и не драма борца-одиночки, как во многих спектаклях, и не абстрактное философствование (постановка английского режиссера Эд-

---

<sup>1</sup> См.: Бертольд Брехт о театре: Сб. ст. М., 1960. С. 160.

варда Крэга), а трагедия бытия современного человека, его одиночества, его выбора, его безысходности.

Гамлет Михаила Чехова перекликался с Сёренном Кьеркегором и Львом Шестовым и был трагическим осознанием ужаса современного общества с его «коллективизмом», уничтожающим личность. Спектакль передавал зрителю «страшную силу зла», борьбу «света и тьмы» (формулы М. Чехова). Гамлет Чехова предстал как мститель, восставший против темных сил «мирового зла» и полемически противостоял трактовке Василия Качалова (волевой, экспрессивный, динамичный Гамлет).

Михаил Чехов ощущал надвигающуюся катастрофу и гибель, и в спектакле торжествовал метафизический пафос гибели и страдания, апокалипсические мотивы XX века. Спектакль Михаила Чехова звучал как предостережение обществу и был провидением тридцать седьмого года.<sup>1</sup>

*Интеллектуальная пьеса* — особый тип драматургии: персонажи в лицах разыгрывают художественную концепцию автора; пьеса дает рациональный анализ актуальных проблем; мир пьесы реален и условен; драматург ставит своих героев в экспериментальные обстоятельства и исследует их характеры, тип их поведения.

Произведение интеллектуального реализма существенно отличается от произведения психологического реализма. В произведении интеллектуального реализма персонажи в лицах «разыгрывают» мысли автора, выражают различные стороны его художественной концепции. В таком произведении разворачивается *драма идей*. Интеллектуальный реализм предполагает концептуально-философский склад мышления художника. Если психологический реализм стремится передать пластику движения мыслей, раскрывает диалектику души человека, взаимодействия мира и сознания, то интеллектуальное произведение стремится художественно-доказательно решить существенные социальные проблемы, дать анализ состояния мира. Интеллектуальное произведение обычно включает в себя параболическую мысль, т.е. притчу, историю, казалось бы отходящую от современности. Однако в том и специфика параболчности мышления в интеллектуальном искусстве, что отход от современности (например, вся история с богами и Шен Те в «Добром человеке из Сезуана») оборачивается возвращением к ней.

---

<sup>1</sup> См. подробнее: *Поляков М.* Работа Михаила Чехова над «Гамлетом» // Академические тетради. № 1. С. 68. См. также: Стенограмма репетиций «Гамлета» В. Шекспира во Втором московском художественном театре // Академические тетради. № 1. С. 69—85 и № 2 (продолжение).

Интеллектуальная драма — это столкновение не только характеров, но прежде всего мыслей, которые эти характеры выражают и «разыгрывают», это не столько «сшибка характеров» (Белинский о драме), сколько сшибка идей. Интеллектуальная драма не столько стремится правдиво отразить типические характеры, действующие в типических обстоятельствах, сколько решить ту или иную проблему во всей ее сложности и многогранности.

В интеллектуальных пьесах Е. Шварца и Б. Брехта воплощены в системе образов некоторые идеалы социалистического реализма.

В пьесе *Евгения Шварца* «Тень» Ученый ищет гармонию и разумность в мире: «Конечно, мир устроен разумнее, чем кажется. Еще немножко — дня два-три работы — и я пойму, как сделать всех людей счастливыми». Этот, желающий всем счастья и счастливый человек «заболевает», от него уходит его Тень. Но лишить человека даже только тени — значит отнять у него что-то важное.

И вот начинается «человек без тени... одна из самых печальных сказок на свете». Против Ученого начинают плести сети заговора высшие сановники. Но победить Ученого трудно, потому что его действия невозможно предугадать: он бескорыстен. Как заметил первый министр, «поступки простых и честных людей иногда так загадочны!» Положение Ученого осложняется тем, что в борьбу с ним вступила сумрачная часть его самого — его Тень, которая признается в любви к принцессе, и принцесса, до тех пор влюбленная в Ученого, отдает свои чувства Тени, ибо «люди не знают теневой стороны вещей, а именно в тени, в полумраке, в глубине и таится то, что придает остроту нашим чувствам». И вот Тень захватывает власть и приказывает Ученому сдаться, иначе ему отрубят голову. Но Ученый рассуждает: «С одной стороны — живая жизнь, с другой — Тень. Все мои знания говорят, что Тень может победить только на время». Случайно Ученый узнает способ борьбы с Тенью — нужно выкрикнуть приказ: «Тень, знай свое место!» И, несмотря на грозящую ему смерть за неподчинение, он ходит и улыбается, чем приводит в смятение своих врагов. «За долгие годы моей службы, — говорит Первый министр, — я открыл один не особенно приятный закон. Как раз тогда, когда мы полностью побеждаем, жизнь вдруг поднимает голову». «Поднимает голову?..» — удивляется Министр финансов и выражает озабоченность: — Вы вызвали королевского палача?»

Образ Тени художественно исследует злые, подсознательные, темные страсти, спящие в человеке и вдруг высвобождающиеся потоком разрушительной энергии. И резонно рассуждение Тени, утверждающей лианью цепкость зла. «Я мог тянуться по полу, — говорит Тень, — подниматься по стене и падать в окно в одно и то же время... Я мог лежать на мостовой, и прохожие, колеса, копыта коней не причиняли

мне ни малейшего вреда, он мог бы так приспособиться к местности?.. Я знаю всю теневую сторону вещей. И вот теперь я сижу на троне». Добро не способно на такую гибкость и приспособляемость. «Восстание» Тени против Ученого — символ попыток темного начала утвердить свое господство. Тень хочет быть хозяином, а Ученый должен стать Тенью. За что ему обещаны жизненные блага. Однако Ученый не сдается даже под топором палача. Он — Дон-Кихот из мира сказки, одухотворенный совестью и гуманизмом. Когда отрубили голову Ученому, потеряла голову и его Тень. Тень не может жить без света: только добром и светом паразитически питается зло. И, осознав это, придворные спешат за живой водой.

И вот даже Тень поняла свою зависимость от Ученого, она предлагает компромисс: «Я дам управлять тебе — в разумных, конечно, пределах. Я помогу тебе некоторое количество людей сделать счастливыми». Но Ученый не согласен. Для него условие личного счастья — счастье всех людей.

В «Драконе» Шварца сказочно-условный мир становится моделью тоталитарной системы. Пьеса начинается с того, что славный рыцарь Ланцелот приходит в город, где вот уже 400 лет жестоко правит чудовище и где горожане должны отдать Дракону его ежегодную жертву — красивейшую девушку. Сложность ситуации в том, что страшнее Дракона и его жестокости распад людских душ в условиях тотальной диктатуры. Даже благородный отец Эльзы — девушки, предназначенной в жертву Дракону, — ищет (и находит!) оправдания его властвованию и провозглашает необходимость (и даже полезность!) драконовских порядков: «Уверяю вас, единственный способ избавиться от драконов — это иметь своего собственного». Все человеческие отношения в городе, управляемом Драконом, бесчеловечны. Жених Эльзы — Генрих делает придворную карьеру и уступает свою невесту трехглавому чудовищу. В городе царствует закон беззакония, введена система заложников и коллективной ответственности за действия против Дракона: Генрих передает Эльзе приказание Дракона убить Ланцелота, иначе заслушание будут убиты все ее лучшие подруги. Горожане разговаривают верноподданнически — отец, отвечая сыну на вопрос, как кончится бой Ланцелота с Драконом, говорит казенным языком: «Я так, понимаешь, малыш, искренне привязан к нашему дракоше! Вот честное слово даю. Сроднился я с ним, что ли? Мне, понимаешь, даже, ну как тебе сказать, хочется отдать за него жизнь». Горожане настолько запуганы, что даже не хотят боя Ланцелота с чудовищем. Дракон вывихнул их души, отравил сознание. Они даже предлагают Ланцелоту деньги, лишь бы он отказался от боя. И все же люди — это люди, и в них не умерло окончательно живое начало. Ланцелот спорит с Драконом. И обе стороны осознают действительное положение вещей, но по-разному к нему относятся:

Дракон, разрушив людские души, создал труднообратимые общественные процессы. У Альбера Камю в «Осадном положении» устранение Чумы возвращает город к серой повседневности. Чума нагрянула и ушла, как стихийное бедствие. У Шварца дело обстоит сложнее: устранение Дракона не все решает, Дракон остается жить в рабских сердцах горожан. И поэтому Дракону ничего не стоит материализоваться в новом обличье: Бургомистр легко занимает место поверженного Дракона и, прикрываясь антидраконовской фразеологией, продолжает драконовские порядки. Горожане, увидев поражение Дракона, воспряли духом и пережили минуту свободы. Но в следующую минуту они уже подчинились новому приказу и разошлись по домам. Бургомистр сразу увидел перспективы для продолжения старого порядка: «Покойник воспитал их так, что они повезут любого, кто возьмет вожжи».

Ланцелот победил. Дракон убит. Однако остались его продолжатели и наследники — Бургомистр и его сын Генрих.

**Философичность искусства и жизненность интеллектуальных героев** Философичность современного искусства, его склонность к рациональному анализу проблем эпохи ярко проявились в творчестве *Бертольда Брехта* (1898—1956). В пьесах Антона Чехова действуют характеры со сложной психикой, у Мольера — характеры, несущие в себе одну заостренную общечеловеческую черту, у Брехта же — логизированные характеры, сохраняющие реальную жизненность. Например, Галилей (пьеса «Жизнь Галилея») до такой степени «зажил своей жизнью», что стал совершать поступки, «не предусмотренные» идеей произведения. Но у Брехта последнее слово за логикой развития генеральной мысли, а не за логикой самодвижения образа. Он безжалостно вычеркнул из последнего варианта этой пьесы сцены, осложняющие и углубляющие образ героя, но затуманивающие основную идею произведения — осуждение отступничества.

Сцена героической работы ученого в разгар эпидемии, этот пир человеческого разума во время чумы, и последняя сцена провоза рукописи ученого через границу были способны обелить Галилея, несколько скрасить его отступничество от истины. Они рисовали излишне идеализированную фигуру великого исследователя, и его малодушие находило некоторое оправдание: ведь оно сохраняло возможность для дальнейших поисков истины, что помогало добыть новые знания, которые можно было переправить за рубеж и сохранить для человечества. Фигура Галилея в этом случае усложнялась и углублялась. Но Брехт поступил таким усложнением во имя выпрямления логики доказательства основного тезиса Брехта: отступничество от истины нетерпимо. Однако драматург доказывает

свои постулаты с помощью столь гибкой диалектики, что его фигуры из схем превращаются в живых персонажей. Он находит около 30 пар противоречий в одном герое. Это уже тот уровень логизирования, который не умерщвляет жизнь схемой, а сохраняет ее реальную трепетность.

Змея, кусающая свой хвост, и «продуктивные герои» Брехт показывает, что мир не только губит человеческое в человеке, но и создается человеком как мир бесчеловечный. Шен Те, героиня пьесы «Добрый человек из Сезуана», готова помочь людям. Но люди эксплуатируют ее доброту до тех пор, пока не ставят Шен Те на грань разорения. Люди готовы затоптать то поле, которое их кормит. Поэтому добрая Шен Те с необходимостью время от времени должна перевоплощаться в злого и коварного «брата» — Шуи Та. Всякий раз на новой основе люди воссоздают противочеловечные обстоятельства.

Человек Брехта — не филантроп и не мизантроп, он приучен вековыми трудностями действовать, исходя из собственного интереса, вопреки интересам других. Брехт не верит в естественные добрые побудительные начала в человеке, и здесь он пессимист, но это оптимистический пессимизм. Он верит в практический разум человека, в его способность в конце концов воспринять соображения не только прямой утилитарной, но и более широкой выгоды, учитывать не только прямые, близкие, но и дальние, косвенные практические последствия поступков. И в этом смысле Брехт верит в конечное торжество доброго естества человека, которое является результатом его разумности.

Человечность выступает у Брехта как производное от народного разумного практицизма, который есть результат многотысячелетней приспособляемости людей к трудным обстоятельствам мира.

Человек плох. Он хотел бы быть хорошим. Но обстоятельства не таковы. Однако эти обстоятельства создаются самими людьми в ходе их жизнедеятельности. Бесчеловечные обстоятельства разрушают личность, личность вновь и вновь воспроизводит вокруг себя разрушительные обстоятельства. Сам исторический процесс попал в заколдованный круг. Некогда древние рисовали вечность в образе змеи, свернувшейся кольцом и кусающей собственный хвост. Этот образ мог бы служить символом личности в ее взаимоотношении с обществом и общества в его взаимоотношении с личностью в человеческой истории.

Героев, обладающих положительными качествами, Брехт называет «продуктивными»; они верно (человечно) строят отношения с



людьми. Это плебейские натуры, в которых, вопреки противочеловечности обстоятельств, сохраняется сопротивляемость этим обстоятельствам и желание, несмотря ни на что, остаться людьми. Продуктивные люди не безгрешны, у них свои недостатки. Они погружены в практические интересы, но они не исковерканы обстоятельствами и способны противостоять злу, так как они человечны, а человечны потому, что разумны. Только они своей активностью (и это одна из важнейших черт их «продуктивности») расколдовывают заколдованный круг истории и помогают всему и вся возвращаться не на круги своя, а попадать в точку, которая как будто бы та же, а вместе с тем не та, ибо она все же чуть-чуть выше исходной.

Шен Те — «продуктивная» личность, и она всякий раз находит силы вернуться к самой себе. И всякий раз это — возвращение на новой, более высокой основе, это духовный рост личности.

**Состояние мира и источники зла** В яркой интеллектуальной пьесе *Фридриха Дюрренматта* (1921—1990) «Физики» (1962) разворачивается гуманистическая художественная концепция<sup>1</sup>.

Сюжетная ситуация пьесы отражает трагикомизм современного мира и несет гуманистическую концепцию мира. В частном сумасшедшем доме три человека. Они современны в своей мании и выдают себя за величайших физиков. Один из них — «Ньютон», другой — «Эйнштейн», третий — «Мебиус». В ходе действия оказывается: «Мебиус» не сумасшедший, а действительно выдающийся физик, открывший источник более разрушительной энергии, чем ядерная. Если эти новые чудовищные мощности станут известными людям, они в своем безрассудстве погубят мир. Политические страсти и экономическая корысть сильнее разума. Поняв ужас грядущего разрушения и ощутив ответственность перед человечеством, «Мебиус» притворяется безумным и добровольно удаляется в частный сумасшедший дом, где сжигает все свои записи. Выясняется, что «Ньютон» и «Эйнштейн» — разведчики, подсланные в дом для умалишенных двумя враждующими державами, каждая из которых хочет овладеть секретом нового мощнейшего источника энергии. Каждый «сумасшедший» вступал в любовную связь со своей санитаркой и убивал ее, когда она догадывалась, что имеет дело с нормальным, здоровым человеком. Смотрительница психиатрической больницы, злая и мрачная старуха, принимает решительные меры. Больница, которая до сих пор был похожа на пансионат, обносится

---

<sup>1</sup> См.: *Дюрренматт Ф.* Комедии. М., 1969.

железной оградой, на окна ставятся стальные решетки, физики оказываются в заточении — убийства санитарок дали повод для этой чрезвычайной меры. И тут выясняется самое страшное обстоятельство: оказывается старуха, содержащая лечебницу, сама сумасшедшая, но сумасшедшая особого рода. Она сняла копии со всех расчетов «Мебиуса». Она разведчица какой-то страшной, инфернально-таинственной военной фирмы, которой и передает изобретения своего пациента-заключенного.

Образы Дюрренматта очень сильны: гениальный ученый, бегущий от человечества в сумасшедший дом; человечество, представители которого пытаются отнять у гения великое открытие, дабы употребить его во зло миру; ученые, вооруженные высшими знаниями, оказавшиеся на положении заключенных во власти безумной старухи. Сумасшедшая, правящая гениями, и гении, отрекающиеся от своей гениальности! Мир, сошедший с ума, ум, покинувший мир и упрятанный в сумасшедший дом! Трудно логическим анализом исчерпать эту ситуацию, полную символики.

Обратив внимание на образ смотрительницы, мы заметим некую общность художественного мышления Ф. Дюрренматта и Э. Ионеско (1909—1994). В «Носорогах» Ионеско зло вторгается в тихий городок в непонятном, не поддающемся анализу образе стада свирепых животных, так и у Дюрренматта образ старухи, воплощающей зло, ирреален, не поддается анализу и воспринимается лишь как данность. Дюрренматт начав с рационалистического анализа мира, соскальзывает к иррационализму, когда дело касается источников зла.

**Экспериментальные обстоятельства как средство интеллектуально-художественного анализа** В «Добром человеке из Сезуана» боги не принимают прямого участия в делах мира, они лишь создают экспериментальные обстоятельства, позволяющие исследовать интересующую автора проблему. Создание таких экспериментальных обстоятельств есть традиция, связывающая современную интеллектуальную драму с просветительской драмой Лессинга. Условия эксперимента в «Добром человеке из Сезуана» глобальны. Речь идет об интеллектуальном исследовании состояния мира. В начале пьесы боги формируют условия и цель эксперимента: «Мы еще можем натолкнуться на доброго человека...», «Постановление гласило: мир может оставаться таким, как он есть, если найдутся люди, достойные звания человека».

Исходным звеном эксперимента становится проблема предоставления ночлега трем уставшим от скитаний богам.

Жители Сезуана заняты своими делами, и никто из них не хочет переключаться на помощь неизвестным, в которых только водонос Ванг узнал богов. Ванг обращается с просьбой о предоставлении ночлега богам к самому доброму человеку Сезуана — проститутке Шен Те. Правда, у ее доброты есть и сомнительный оттенок: она никому не может сказать «нет». На деньги, полученные от богов за ночлег, она приобретает табачную лавку. И сразу же на этот огонек призрачного благополучия собирается множество бездомных и нищих. Шен Те говорит:

Спасенья маленькая лодка  
Тотчас же идет на дно —  
Ведь слишком много тонущих  
Схватились жадно за борта.

Брехт относится к людям с осуждающим состраданием. Он и осуждает, и объясняет обстоятельствами жизни алчность и жестокость людей. Когда возлюбленный Шен Те — Сун узнает, что она беременна, он прежде всего думает о своем новом положении в фирме. Брехту антипатична подобная алчность. Но он смотрит на нее мудрыми глазами, понимая, что это не порок человеческого естества, а условный рефлекс, выработанный годами жизни в джунглях современной цивилизации. Этот условный рефлекс грозит перерасти в инстинкт хищности. Зло отчаявшегося человека вызывает ответное зло обиженных им людей. Но еще не все потеряно: цепную реакцию зла можно прервать, и Брехт ищет пути к этому. Создание системы «Шен Те — Шуи Та», уравновешение доброго человека Шен Те разумным эгоистом Шуи Та — один из экспериментальных вариантов автора (проект совершенствования человека). Тень и свет неразлучны. Шуи Та по необходимости должна перевоплощаться в злого Шен Те. Зло оказывается продолжением добра. Даже на суде, когда обман уже обнаружен, Шен Те настаивает на необходимости сохранения Шуи Та. Он — «и смертельный враг», и «единственный друг» Шен Те — необходим ей, иначе она не может противостоять напору окружающей действительности. И тут даже боги соглашаются с этой необходимостью и начинают торговаться, насколько часто добрый человек может быть злым, чтобы не потерять свою доброту.

Даже боги, проповедующие соблюдение людьми заповедей добра, — и те признали возможным, чтобы добрый человек во имя самосохранения изредка совершал злые поступки — раз в месяц или в неделю. Может быть, это выход? Человек, несмотря на несовершенство мира, живет по законам добра, как Шен Те. Люди неразумно алчно пользуются этой добротой и предаются разграблению все, чем располагает альтруист, и ставят под угрозу его и свое благополучие. Вот тогда-то альтруист (Шен Те) оборачивается разумным эгоистом (перевоплощается в Шуи Та) и практическими действиями «выравнивает» положение. Шуи Та не против помощи людям. Но эта помощь должна осуществляться на «ра-

зумных» основаниях, по принципу «взаимной выгоды». Казалось бы, все устраивается. Шен Те уравновешена Шуи Та. Помогаящий обретает благополучие и средства для расширения помощи; нуждающийся в помощи обретает работу и заработок. Все улажено. Но, что же это за выход? Ведь на деле практичный альтруизм (т.е. разумный эгоизм), вносимый Шуи Та в «непрактичную» и «неразумную» доброту Шен Те, есть необходимый и неизбежный закон системы, направляющий ее движение по испытанному руслу, а система оказывается моральной модификацией экономической системы, в которой рабочий создает прибавочный продукт, позволяющий расширять и производство, и благотворительные акции. Но сколько ни расширять благотворительную деятельность, она ничего принципиально не меняет в экономическом механизме, всякий раз приводящем Шен Те к краху. Анализ моральной системы практического альтруизма (т.е. разумного эгоизма) ведется Брехтом беспощадно и показывает все несовершенство «практичной» и «разумной» системы «Шен Те — Шуи Та»: все добрые дела, совершенные Шен Те, быстро разрушаются практичной деятельностью Шуи Та. Носитель практицизма Шуи Та настолько грозен, что, появившись он даже раз в год вместо Шен Те, то с лихвой бы перекрыл злом и «разумной» корыстью все добрые начинания Шен Те. Нет, уравновешение разумного эгоизма практичным альтруизмом, добра — злом и зла — добром, практицизма — благотворительностью — все это для Брехта неприемлемые моральные и деловые принципы организации жизни людей. Выход надо искать не здесь.

Брехт верит, что человечество найдет «к хорошему хорошие пути». «Добрый человек из Сезуана» заканчивается стихами:

Плохой конец — заранее отброшен.

Он должен, должен, должен быть хорошим!

И во имя этой счастливой развязки противочеловечного состояния мира Брехт беспощадно судит своих современников. Интеллектуальное произведение — не мода, которой отдают дань художники, не поветрие, *а одна из потребностей современного художественного процесса.*

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

### Художественное сознание XX века

XX век был самой напряженной и катастрофичной эпохой в истории человечества. О. Шпенглер говорил о закате Европы. После двух мировых войн и других бедствий XX в. следует говорить о худшем — о кризисе человечества. Художественная культура XX в. развивалась в трагических обстоятельствах. Нет худа без добра: художники обрели огромный жизненный опыт, обогащавший палитру их творчества и свершили художественные открытия.

### Особенности художественного творчества в XX в.

**Действительность — Автор** В XX в. история перестала рассматриваться как накопление идеального, как движение по восходящей линии. К концу века ее стали понимать как хаотическое непредсказуемое (И. Пригожин) движение. Ранее мир представлялся гармоничным, а хаос — лишь на периферии. Ныне картина обратная: *мир хаотичен*, лишь на периферии — оазисы гармонии. Это мировоззренческое представление о мире определило и поэтику и семантику многих спектаклей современного театра.

Труднейшая жизнь, прерванный жизненный путь, относительно ранний уход художника из жизни, неполная самоосуществленность, нереализация многих замыслов, украденные годы — особенности бытия многих деятелей искусства в XX в. во всем мире.

**Автор — Творческий процесс** Действительность XX в. стала запутанной и художественное мышление Новейшего времени часто обретало лабиринтность (например, творчество Ф. Кафки).

Некогда ритуал и обряд исполнялся под руководством особого лица (жреца, шамана), и ныне ритуал застолья ведет тамада, а ритуал свадьбы — шафер. Театр в XX в. вернулся к своим историческим корням. *Режиссер* — новая профессия, появившаяся в XX в., новый участник спектакля, играющий определяющую творчески-авторскую роль. Режиссер — тамада, шафер, жрец спектакля. В литературных произведениях такую «жреческую» роль по отношению к художественному тексту стал играть автор, а иногда редактор или издатель, а порою и критика (например, «новая критика» рассматривала художественный текст как полуфабрикат, подлежащий доведению до кондиции с помощью критики)

Человек и социум (общество, государство, народ) — центральная проблема художественной культуры XX в.

В.В. Розанов эту проблему обозначит по-своему:

Или пой свои песни свободно — но их никто не услышит; или ты будешь услышан: но пой песни по нашим нотам. Вот дилемма для соловья. Нет, несчастнее: вот дилемма для человека XIX века, который потерял всю соловьиную свободу, всю свежесть лесов вокруг, аромат трав: и видит только проволоку клетки, которая никогда не раскроется иначе, как рукою его поработителя.<sup>1</sup>

Розанов считает, что дилемма свобода/несвобода творчества — проблема XIX в. Однако она была и до того и осталась после. В XIX в. эта проблема обострилась, и это обострение начало нарастать. Для XX в. свобода/несвобода творчества стала одной из главных проблем искусства. Но уже в XIX в. искусство стало приноравливаться к этой проблеме. Пушкин по этому поводу писал: «Зависеть от царя, зависеть от народа — не все ли мне равно». В XX в. названные Пушкиным зависимости конкретизировались и в СССР и других социалистических странах стали первой зависимостью от Сталина и его цензуры, а позже от государства и партии, а в западных странах стали второй зависимостью от «народа» — от читателя—покупателя книжной продукции, от издателя и книготорговца, считающего выручку за продажу книг, от общественно-го мнения, создающего рецепционную ауру вокруг книги. Сегодня вторая зависимость стала всеобщей и обрела четко выраженные очертания — зависимость от денег. Отсюда поощрительно благоприятная ситуация для бестселлеров, часто низкопробного качества.

**Произведение и его восприятие в XX в.** Художественный текст — произведение — художественная реальность. В эстетике XX в. возникло различие между казалось бы идентичными понятиями — текстом и произведением. Текст — предмет структурного анализа. Произведение — текст, рассмотренный в его социальных связях (с реальностью, с историей его создания, с автором, с предшествующей культурой). Возникли понятия «интертекстуальность», «подтекст», «надтекст», играющие важную теоретико-методологическую роль в критике.

*Контекст* — семантическое поле, в котором протекает бытие и осуществляется рецепция художественного текста. *Интертекстуальность* (термин Ю. Кристевой) — внутренние связи художественного текста, обращенного не во вне (к жизненным явлениям), а внутрь культуры (к самому себе и другим текстам). Оба эти понятия «театральны». «Театральны» и главные теоретические идеи М. Бахтина: о *диалогичности* восприятия чужой мысли и общения реципиента с художественным текстом, о высказывании как *реплике* нового участника в разговоре и «ответе» другим, о *карнализации* как принципе художественного бытия ряда произведений. Театральная культура в XX в. стала столь

---

<sup>1</sup> Розанов В.В. Писатель-художник и партия // Розанов В. В. О писателях и писательстве. М., 1990. С. 180.

значима, что обогатила мировую эстетику, которая ушла от исторически привычного для нее литературоцентризма и сфокусировала свои теоретические размышления на сознательно или интуитивно обрешем в мышлении теоретиков центральное место опыте театра.

В эстетику и теорию литературы в XX в. вошли термины «*текст*», «*контекст*», «*подтекст*», «*надтекст*», «*интертекстуальность*», что обусловлено появлением новых особенностей у продуктов художественного творчества.

Для многих произведений конца XX в. характерны коллажность, ассоциативность, аллюзионность, эклектизм и соединение несовместимого, утрата высоких идеалов, ощущение надличности целей человеческого существования.

Эстетические знания окунулись в художественные тексты (роман Т. Манна «Доктор Фаустус» содержит теоретико-музыкальные идеи; роман «Театр» С. Моза полон теоретико-театральных идей; в «Золотой ветви» К. Паустовского предмет рассуждений — принципы художественного творчества).

Искусство обрело самосознание, эстетические идеи органично входят в художественные тексты. В XX в. возросла многозначность художественного произведения, его семантика обрела широкую амплитуду. Поэтому расширился поиск методологии критики, инструментов и приемов интерпретации (появились литературная семиотика, деконструктивизм и др., возродились герменевтика и риторика).

В XX в. была продолжена разработка способов анализа семантики внешних связей произведения и было открыто, что и внутренние связи текста имеют смысл и значение. Их научились анализировать благодаря возникновению структурализма (работы Пражской школы, а позже Ю. Кристевой, Ц. Тодорова, Р. Барта, Ю. Лотмана, М. Полякова, публикации журнала «Тель Кель»), семиотики (публикация тартуского ежегодника «Семиотика»), нового понимания природы и смыслонагруженности стиля (стиль — характерный тип отклонения от «нормы», от «нулевого», «школьного» уровня письма). Возник функциональный анализ произведения (постижение его смысла через характер воздействия на зрителя и аудиторию). Новым в XX в. стали попытки создания интегральной методологии, вбирающей в себя опыт, приемы, инструменты анализа и внешних, и внутренних и функциональных связей художественного произведения.<sup>1</sup>

Произведения стали носителями научной мысли (романы Умберто Эко или «Хазарский словарь» Милорада Павича). Сама художественная ткань произведения пропитывается научными знаниями. И, наоборот,

---

<sup>1</sup> См.: Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки. М., 1981; Боров Ю. Эстетика. Т. 2. 1997.



искусство пропитывает ткань научной мысли. Научная мысль обрела художественную форму (труды Р. Барта).

Эстетика взаимодействует с философией, психологией, герменевтикой, риторикой, семиотикой и другими дисциплинами, а теория литературы — с семиотикой, эстетикой, психологией и др.

**В основе театра — диалог** Театр диалогичен; диалог — отношения одушевленных слов (Анатолий Васильев). Общение — один из четырех главных типов деятельности человека (наряду с познанием, оценкой и созиданием). Театр — коллекция типов общения, типология общения в действии. В XX в. диалогичность театра достигает высших пределов — это совершил МХАТ и зафиксировала система Станиславского. Неслучайно, что это происходит в России. (Американский писатель Дж. Стейнбек говорил: «Экзистенциализм и некоммуникабельность в России невозможны — там даже пьют «на троих».) На Западе благодаря прозе и драматургии Ж.-П. Сартра и А. Камю развивается экзистенциализм, его главными идеями становятся некоммуникабельность людей и абсурдность бытия. Эта концепция нашла свое развитие и крайнее выражение в творчестве Мишеля Бютора, а также в пьесах Сэмюэля Беккета, коммуникабельность персонажей которого сведена к нулю — они говорят мимо друг друга. Тем самым рушится главная опора театра — общение, диалог.

В процессе исторического развития сложились разные типы драматургии и театра, дополненные в XX в. новыми типами, которые можно выразить отношениями:

(1) *Целостное бытие — целостное сознание (мысль и чувство-мысль и чувство)* — (драматургия А. Островского, бытовая драма, Малый театр.) — *театр представления* основывается на принципах эстетики Дидро («Парадокс об актере»): актер — великий притворщик, испускающий слезы не с помощью чувств, а сознательным усилием ума. Он должен быть холодным и спокойным проводником мыслей и чувств драматурга.

(2) *Чувство — чувство* (драматургия А. Блока; режиссура раннего Вс. Мейерхольда).

(3) *Чувство — мысль* (драматургия А. Чехова; *театр психологический* — МХАТ, принципы режиссуры Станиславского; театральная система психологического реализма М. Чехова). Особенность психологического театра Пушкин видел в истине страстей, правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах. Чеховской драме классически соответствует система Станиславского: действие вызывает чувство, чувство несет мысль и формирует ее в сознании зрителя. Яркая и эмоционально заразительная игра актера отзывается в сердце зрителя и будит «подобные аффекты» (Аристотель). У зрителя возникает строй чувств, похожий на строй чувств актера (сопереживание). Направляя эмоции зрителя, театр формирует и его мысль. Этот тип театра предполагает ис-

кусство перевоплощения. Перевоплощаясь, актер остается Качаловым или Москвиным. Он пропускает опыт других людей через свое «я» и выражает его в личностной форме, делая этот многообразный опыт своим. Он как бы проживает тысячу жизней, вбирая их в себя, в свое творчество.

(4) *Мысль — мысль* (драматургия Б. Брехта, Ф. Дюрренматта, М. Фриша; Театр на Таганке Юрия Любимова) — *интеллектуальный театр*, в котором актеры разыгрывают в лицах концепцию автора. В театре Брехта находят продолжение рационалистические идеи Рене Декарта и Дени Дидро. Мысль ведет все, в том числе и чувства.

(5) *Мысль — чувство* (драматургия А. Камю, Ж.-П. Сартра; театр «Школа драматического искусства», режиссер Анатолий Васильев).

(6) *Абсурд бытия — абсурд сознания*. В XX в. возникли новые формы сценического искусства: абсурдистская драматургия С. Беккета («В ожидании Годо»), «театр жестокости» А. Арто. Разрушение общения.

**Семантика произведения (художественная концепция)** Глобальной художественной концепцией мира и личности в искусстве XX в. стала идея утраченного человечеством иллюзий и поиск новой парадигмы, которая внушила бы человечеству надежду на выход из трагически безысходных обстоятельств.

Искусство XX в. пронизывает *сознание трагизма человеческого существования*. Особую роль обретает *катарсис*. Ради преодоления чувства трагизма искусство склонно к иронии.

Искусство XX в. было устремлено в будущее и все еще в тайне надеялось на хэпи энд многовековой трагедии человечества, идущей не одну тысячу лет без антрактов. Футуристическая ориентация была присуща первой половине XX в. Казалось, стоит пристальнее взглянуть в грядущее и за горизонтом откроется замечательный мир.

**Рецепция** Нарастание многозначности художественного текста, расширение вариативности его прочтения привели к возникновению в XX в. *рецептивной эстетики* (В. Изер, К. Яусс, П. Шенди), утверждающей правомерность различных интерпретаций одного и того же художественного текста. Смысл текста — результат взаимодействия жизненного опыта художника, запечатленного в его произведении с историческим, групповым и личным опытом реципиента. Посредник такого диалога — художественный текст.

Модернизм усилил рецептивную активность читателя, слушателя, зрителя, превращая реципиентов в процессе интерпретации текста в более важного, чем автор, творца художественного смысла. Для авангардистов текст — полуфабрикат (позиция, близкая позиции «новой критики»). Текст становится художественным продуктом в процессе взаимодействия с реципиентом.

Современное искусство «маскирует» (нарочито усложняет текст), что создает казалось бы ненужные трудности на пути восприятия произведения, сужает аудиторию, но увеличивает наслаждение или примитивизирует (упрощает язык), что расширяет аудиторию искусства, но уменьшает силу наслаждения.

Искусство XX в. опирается на разные национальные традиции (в том числе и на неожиданные и экзотические). Так, например, историк культуры В. Мириманов показал воздействие африканского искусства на Пабло Пикассо и возникновение кубизма. Подобные субрегиональные взаимодействия значимы в художественной культуре XX в. и проявились и в искусстве и в литературе.

Авангардистские направления свертывают сознательное и увеличивают бессознательное начало и в творческом и в рецепционном процессе. Особенность авангардизма: заострение в образе одной из составляющих его сторон, обычно уравновешенных (так, натурализм заостряет объективное начало и свертывает субъективное, сюрреализм — наоборот).

## Особенности художественного процесса в XX в.

Традиции Реализм XX в. главным образом опирается на предшествующие классические традиции, модернизм — отталкивается от них, постмодернизм — часто отталкивается не только от классики прошлого, но и от модернистских традиций.

Прошлое — реальность, канувшая в Лету. Прошлое, уходя, сопротивляется. Оно исчезает не бесследно, поэтому в новом есть реальная новизна, хотя и не оторванная от традиции. XX в. — эпоха, когда традиции тянутся не только к непосредственным предшественникам, не только привычно идут «через поколение» (через головы «отцов» к «дедам»), но и к глубоким историческим пластам культуры (это стимулировало открытие интертекстуальности). Поэтому неслучайно в эстетике появились юнгианские и мифологические концепции и возник термин «*архетип*». Архетип — необходимая стремительно развивающейся культуре оглядка на прошлое. Архетипическое фиксирует, что в культуре нового времени живет предшествующая культура, представляемая типологическими чертами в мыслях, поступках современных героев, своими истоками восходящих к героям мифологического прошлого. К XX в. накопились огромные традиции культуры и стали видны те особенности современных сценических персонажей и обстоятельств, которые уходят своими корнями в далекое прошлое, к древнейшим ритуалам и обрядам. Это и зафиксировала категория «архетип». Архетип фиксирует диалектику нового и традиционного в современной культуре.

Линии наследования, векторы художественных взаимодействий не только удлиняются и уходят в глубь веков вплоть до истоков культуры, но и ветвятся. Ветвится не только крона культуры, но и ее корни. Это проявляется в том, что европейская культура XX в. восходит и к собственным европейским традициям (традиции средневековой культуры в романах У. Эко), и к африканским (кубизм П. Пикассо), и к восточным (повести Ф. Искандера).

Современная европейская культура — единство разных истоков и разных потоков. Для постмодернизма искусство не имеет твердых канонов, а являет собою живое течение жизни, и любая традиция и любая художественная форма приемлемы. Из-за этого сужается поле действия консерватизма и устойчивых традиций в художественном творчестве и его восприятии.

**Художественный процесс** В художественном развитии человечества XX в. стадия утраченных иллюзий включает две художественные эпохи: *авангардизм* и *реализм*, которые двигаются не последовательно, а *параллельно*. Ранее единое русло художественного процесса разветвилось на два рукава. Ветвление обычно бывает в дельте реки, у ее впадения в океан. Приближается переход искусства в некое новое состояние. Вероятно, нас ожидает возникновение единого мирового океана художественной культуры. Художественная эпоха авангарда (модернизм, неомодернизм, постмодернизм), внутри которого развилось несколько художественных направлений (символизм, акмеизм, футуризм, примитивизм, а позже сюрреализм, экспрессионизм, экзистенциализм и др.), стала утверждать враждебность мира личности. Параллельно развивается художественная эпоха реализма, а внутри нее — направления, утверждающие, что выход из несовершенства мира — непротивление злу насилием и самосовершенствование (критический реализм XIX в.); усовершенствование мира силой (социалистический реализм); реальность пригодна для жизни, ибо совмещает в себе современность и историю, сверхъестественное и обыденное (магический реализм); счастье человека в наполнении духовного мира культурой (психологический реализм); только мысль прокладывает путь личности к добру и очеловечиванию мира (интеллектуальный реализм). Для XX в. характерно сосуществование (мирное и немирное) разных направлений.

В XX в. быстро менялись художественные направления. Художественный процесс качественно ускорился. Искусство ищет художественную концепцию, разрешающую трудности современного мира. Художественное развитие обретает космическую скорость, обеспечивающую преодоление земного притяжения, отрыв от земли и уход в космос метафизической проблематики.

*Встречные процессы* охватывают и действительность, и литературу, и всю художественную культуру: (а) засилье массового искусства и одновременное развитие искусства элитарного (эти процессы предвосхитил

испанский мыслитель Ортега-и-Гассет); (б) в некоторых направлениях искусства XX в. повышается роль автора и его самовыражения, а в других направлениях — автор исчезает и превращается в скриптера (термин Р. Барта), для которого мир есть текст, который надо лишь записать; (в) идеологизация и вмешательство государства в художественный процесс находится в оппозиции к процессу деидеологизации (поп-арт); (г) навстречу процессу развития интуитивизма (эстетика Анри Бергсона, произведения Тристана Тцары и других дадаистов, Андре Бретона и других сюрреалистов) шло развитие рационализма (интеллектуальная проза Макса Фриша, эпическая драма Бертольда Брехта, а в эстетике — структурализма, семиотики, сциентистских концепций); (д) национально аморфное космополитическое искусство (поп-арт) и строго национальное (русская деревенская проза).

Встречные процессы в культуре дополняет перетекание одного в другое, диффузия качеств (например, перетекание фантастического в реальное и реального в фантастическое в прозе Г. Маркеса).

В XX в. эмиграция стала на порядок большей, чем ранее. Она включает в себя крупных художников. Во многих странах в XX в. искусство раскололась на *собственно отечественное и эмигрантское*. В XX в. большую роль в создании теоретических и методологических идей сыграли эмигранты. Так, русские эмигранты создали Пражский лингвистический кружок, разработавший основные постулаты структурализма. Работы Сергея Трубецкого и других членов этого кружка оказали влияние на развитие структурализма во Франции — на Ю. Кристеву, Ц. Тодорова (эмигрантов из Болгарии), на Р. Барта и др., на тартускую школу Ю. Лотмана, на развитие англо-американской «новой критики».

Академик Николай Балашов выявил закономерность: в процессе развития искусства на первый план выходит то изобразительность, то выразительность; *XX в. — эпоха приоритета выразительности*.

*Иллюзии утрачены, надежды потеряны* — такова концепция бытия, утверждаемая разными художественными направлениями XX в. Лучшие умы XIX в. (Диккенс, Бальзак, Стендаль, Толстой, Достоевский, Гегель, Маркс) критиковали буржуазное мироустройство. Русская революция и строительство социализма дали надежду (в том числе и многим интеллектуалам Запада) на то, что найдена совершенная форма существования человечества. Однако одни раньше, другие позже осознали утопичность этой новой формы. Искусство, обладающее сейсмической чувствительностью, часто не поняв все аспекты исторического процесса, осознало глубину трагизма исторической ситуации.

XX в. — *самокритичен* и видит золотой век только в прошлом. Ранее культура обозначала свои эпохи лестными понятиями: «Ренессанс» («Возрождение»), «Просвещение», «романтизм», «Золотой век», «Серебряный век». XX в. лишен нарциссизма и устами своих деятелей назвал себя нелестными именами: «железным» (А. Ахматова), «век волкодав» (О. Мандельштам).

XX в. — *эпоха усталости от культуры*. Культура иногда склонна к самоотрицанию: художественная концепция «Дон Кихота» Сервантеса отдает предпочтение практичному народному сознанию Санчо Пансы, а не сознанию идадьго. В XX в. усталость от культуры сказалась: (а) в погружении литературы в народную, отдаленную от традиционной культуры среду (в романы М. Шолохова, А. Платонова, У. Фолкнера); (б) в негативном отношении дадаизма, сюрреализма, футуризма и ряда других художественных направлений к культуре, ответственной, мол, за мировые войны и революции XX в.

Культуре XXI в. придется проделать большую аналитическую работу, чтобы определить реальную художественную ценность серой поп-культуры, «раскрученной», разрекламированной, несправедливо награжденной, незаслуженно приподнятой на высоту классики. И, с другой стороны, по достоинству оценить незаслуженно обойденные вниманием крупные произведения искусства XX в.

В культуру пришло ощущение ее *бездонности* и невозможности ее освоения личностью, даже если она посвятит потреблению искусства всю жизнь. При этом убыстряется процесс накопления новых художественных богатств, непрерывно создаваемых человечеством.

## Глобализация как исторический процесс

**Глобализация и художественная культура** Собственно глобализация — вековая мечта человечества. Александр Македонский стремился осуществить ее мечом и отчасти культурой. Карл Великий тоже был глобализатором. Христос — глобализатор, стремившийся объединить человечество с помощью духовного религиозного и нравственного начала. Разве не о глобализации мечтал Пушкин, когда думал о том времени «когда народы, распри позабыв, в единую семью соединятся». Мыслящие антиглобалисты выступают не против глобализации как таковой, а против превращения ее в американизацию. Всеобщность противостоит глобализации — это глобализация гуманная, протекающая без диктата, без превалирования интересов какой-либо державы. Всеобщность — это возникновение общечеловеческой системы жизни при сохранении национальных и региональных особенностей. Она предполагает преодоление эгоизма государств, особенно государств сильных, ибо они способны отстаивать свои интересы оружием.

XXI в. будет плодотворен для человечества, если, сохранив государственность разных стран, сделает их границы более прозрачными, если воцарятся неэгоистичные отношения между странами; если эти отношения будут включать в себя терпимость. Эти положения должны войти в парадигму, в формулу развития человечества в XXI в.

**Формула бытия человечества и его культуры в новом столетии**  
 Парадигма XXI в. — *всеобщность*, т.е. образование общечеловеческой

системы бытия людей (гуманная глобализация, охватывающая экономику, политику, культуру), включающая в себя преодоление разрывов, конвергенцию достижений социализма и капитализма и предполагающая, что человек и патриот своего отечества, и гражданин мира, живущий в системе «личность — народ — государство — человечество». Звено «личность — народ — государство» должно работать как инициативная демократия, осуществляющая непосредственную обратную связь народа с властной элитой, а также предполагающая государственный, национальный, конфессиональный альтруизм и терпимость.

**Глобализация и общечеловеческая литература** Глобализация становится гуманной и перерастает во всеобщность, когда и если основывается на том, что наивысшая ценность мира — личность и на нее распространяются права человека и общечеловеческая солидарность. Личность и ее духовное богатство и счастье — вектор исторического развития в новом тысячелетии.

### Литературная глобализация — общечеловеческая литература

Взаимодействия литератур, сильно и качественно возросшие и углубившиеся, во второй половине XX в. стали катализаторами процесса рождения общечеловеческой литературы. Этот процесс не был закончен в XX в. и передал эстафету литературной глобализации XXI в. Новое столетие уже в его начале оказалось оснащенным бурно развивающимися средствами электронного общения (такими, как Интернет, обогащенный созданием программ, позволяющих знакомиться с текстом, написанным на любом языке). Это убыстряет процесс эстетической интеграции и художественной глобализации и позволяет свершить и завершить в XXI в. обретение литературой принципиально нового качества — *общечеловечности, глобальности*. И в культуре, как и в экономике, возникли две различные формы глобализации.

(1) Глобализация как американизация. Опираясь на свою финансово-экономическую мощь, США внедряет свою масс-культуру в мировое культурное пространство. Когда это происходит с реально ценными и даже великими произведениями литературы (У. Фолкнер, Э. Хемингуэй) или кинематографа («Вестсайдская история» Р. Уайза, например), то можно только благодарить американскую культуру за это. Однако на каждое такое высокое произведение американского искусства, подаренное человечеству, приходится тысячи произведений, разрушающих души зрителей и читателей сценами насилия. А экспортируются на экраны мира и на книжные полки магазинов в массовом исполнении не шедевры американской культуры, а ее мусор и ее «синее сало», которого у нас и без того хватает, как, впрочем, и в других странах.

(2) Глобализация как появление общечеловеческой всеобщности, как единение духовных усилий разных народов, как обогащение мировой культуры богатствами национальных культур, вбирающих в себя



достижения других народов и сохраняющих при этом свою самобытность и неповторимость.

*Особенности общечеловеческой литературы.*

- (1) При сохранении национального своеобразия обретение ряда устойчивых всеобщих черт.
- (2) Опора как на свои национальные традиции, так и на традиции других, в том числе во временном и пространственном отношениях далеких литератур.
- (3) Утверждение в общественном сознании и в художественной традиции общечеловеческих ценностей.
- (4) Ориентация литературы на общечеловеческие ценности, понимаемые всякий раз в национальном духе. При этом национальное своеобразие понимания общечеловеческого одновременно углубляется в своей специфичности и обретает множество новых общих черт.
- (5) Возможность знакомства и понимания широкой читательской аудиторией литератур других народов, в том числе и народов отдаленных, сильно отличающихся бытом, обычаями, культурой.
- (6) Интеграция художественного опыта и мастерства других литератур в собственную.
- (7) Формирование восточно-западного (азиатско-европейского), северо-южного (европейско-африканского) и межатлантического (европейско-американского) художественного синтеза.

Эти проблемы серьезно исследуются (в части Восток—Запад) в большой статье П. Гринцера. Автор не делает того вывода, который сделал я (переход мировой литературы в общечеловеческую), и возможно даже с ним не согласится. Однако все приводимые Гринцером материалы и его рассуждения могут послужить серьезной аргументацией в пользу предложенного постулата о становлении общечеловеческой литературы.

*Глобализация и добро, и опасность зла.* Глобализация в области экономики и политики — неизбежный исторический процесс. Одно из ее ярких проявлений — образование Европейского Союза с единой валютой. Проявляется глобализация и в становлении и развитии мирового экономического рынка и т.д. При этом глобализация вызывает опасения, а порой и бунтарские демонстрации. Протестующие опасаются, что глобализация есть проявление американского гегемонизма и приведет к подавлению национального производства и национальных политических систем, к неокOLONиалистской экономической оккупации целых регионов мира. У этих опасений, к сожалению, есть серьезные основания, хотя сама тенденция глобализации мира — результат реальных необходимых процессов объединения человеческой деятельности. Беда только в том, что в истории всякое новшество, расширяющее человеческие возможности, оборачивалось не только добром, но и злом и

бедой. Так было и с подарком Прометея людям — огнем, и с подарком физиков — атомной энергией и с другими открытиями.

Есть реальная опасность обращения глобализации во зло человечеству. Глобализация часто превращается в американизацию в экономической, политической и культурной сферах жизни. Тенденция глобализации литературного процесса грозит обернуться подавлением национальных художественных традиций и вытеснением серьезной художественной литературы масс-литературой.

*Предвидимое будущее.* Культурная глобализация (не американизация, а гуманная глобализация, при которой американское влияние равноправно взаимодействует с японским, индийским, французским, китайским, российским, арабским, испанским) и есть необходимый и закономерный процесс единения художественных потоков, слияния рек в единый океан художественной культуры человечества. Экстраполируя в будущее эту тенденцию, можно, как уже говорилось, прогнозировать: в XXI в. формируется общечеловеческая литература, произведения которой не утрачивают национальных особенностей и опоры на национальные традиции, но обретают качественно новый уровень всеобщности.

Такая общечеловеческая литература, в которой каждое произведение, сохраняя свои глубокие национальные черты, будет широко вбирать в себя художественный опыт других народов, потребует новых дополнительных инструментов для своего истолкования и понимания. Это послужит несомненным стимулом для развития теории литературы и эстетики.

*Человеческое сообщество как тема литературы.* Человек и разные формы социума (человечество, общество, государство, народ) — центральная проблема художественной культуры XX в. При этом важно отметить, что человечество, которое лишь в редких случаях было объектом внимания искусства прошлых эпох, ныне стало предметом интереса широкого круга художников, что связано с противоречивым процессом глобализации, о котором речь пойдет ниже. Глобализация совлекает с человека личностное начало. Народ в этом процессе глобализации имеет тенденцию превращаться в массу. И если роль личности по отношению к народу верно отражена в знаменитой формуле Андрея Платонова «без меня народ не полный», то масса, как и толпа, аморфна и в ней личность не реализуется, ибо толпе не нужна личность. И в этой атмосфере глобальной деперсонификации живут и авторы, и их читатели, и их герои.

*Высказанное слово остается в культуре и люди рано или поздно отзвучат на его смысл.* Итак, XX в. — две мировые войны, холодная война, бесконечные региональные войны, терроризм, голод во многих частях мира, назревающая мировая экологическая катастрофа и другие бедствия. Для одного столетия этого слишком много! Человечество в начале XXI в. находится в системном кризисе.

Культура, и в первую очередь художественная культура, приложила огромные усилия, чтобы гуманизировать человека, человечество, исторический процесс. Однако похоже, что история учит лишь тому, что на истории никто не учится, и человечество не извлекает из истории никаких практических выводов для себя.

Был в советское время такой анекдот.

— Ты что делал на воле? Кто ты по специальности?

— Слесарь.

— А почему по политической статье сидишь?

— Не знаю. Меня вызвали в ЦК, пожаловались, что мерзнут, и попросили проверить отопление. Я посмотрел и говорю. «У вас тут всю систему надо менять». Меня и посадили.

Сегодня впору найти этого водопроводчика и попросить его то ли Богу, то ли главе ООН, то ли ведущим политикам ведущих стран мира сказать: «У вас тут всю систему нужно менять».

Видимо, именно это и надо делать человечеству... Надо предпринять попытку смены *парадигмы бытия*, смены самой системы жизни. Надежд на разум и совесть человечества — мало. Корысть, алчность, эгоизм отдельных личностей, социальных групп, государств слишком велики, энергия исторической инерции столь огромна, что надежда на то, что человечество прислушается к каким-либо аргументам, ничтожно мало.

Гегель утверждал глобальность и диалектичность исторического процесса, протекающего с неотвратимой и неумолимой неизбежностью в результате общемировых усилий всего человечества. Личность в грандиозном мыслительном сооружении Гегеля представляла как пассивная участница мировой истории, вовлекаемая в ее неумолимое течение и не способная ему противостоять. Всякая попытка изменить поток истории, придать ему человеческие, более гуманные формы, по Гегелю, дело, обреченное на провал. Гегелевское учение о «трагической вине» пессимистично оценивает возможности личности влиять на исторический процесс.

Трагический герой активен по отношению к обстоятельствам, он стремится их преобразовать в соответствии со своими идеалами, стремится воплотить идеалы в жизнь. Однако образ жизни — *результат усилий всего человечества*, и никакие идеалы личности, по Гегелю, не являются более правомерными, чем веками создававшийся и устоявшийся миропорядок, даже если он далеко не идеален.

Попытка личности преобразовать миропорядок пресекается им. Трагическая вина состоит, по Гегелю, в том, что вольно личности пытаться преобразовывать миропорядок. Да, мироздание не несет счастье человеку. Однако все разумное действительно, все действительное разумно. Эти рассуждения Гегеля порождают сомнения в полезности, результативности, практической значимости идей об общем устройстве

мира, а тем более о его переустройстве. Мировопорядок создавался веками, и его создавало *все человечество*. Что можно поделаться? Мировопорядок устоялся.

Если нет сколько-нибудь серьезных надежд на то, что в жизни человечества под воздействием искусства и доводов разума произойдут изменения к лучшему, то зачем же писать статьи и книги ?

Когда-то словом останавливали солнце, словом разрушали города. Я верю в силу слов, я верю в слов набат. Высказанное слово остается в культуре, в истории и люди рано или поздно отзовутся на смыслы и чувства, заложенные в этом слове. Слово будет осмысленно, принято или отвергнуто, или из него будут извлечены необходимые культуре и истории смыслы. Повторю старинное изречение: «голос разума негромок, но он не успокаивается, пока не заставит себя слушать». Я не настолько амбициозен и самоуверен, чтобы полагать, что выскажу спасительную идею. Однако я уверен, что критическое снятие моих идей с удержанием положительного или даже полное их аргументированное отрицание, заставит читателя выработать свои идеи и дать ответы на затронутые вопросы.

Надежда все же есть, хотя и небольшая. «Надежды маленький оркестрик под управлением любви».

## Идеалы и смыслы бытия человека и человечества

Времена не выбирают,  
В них живут и умирают.

(А. Кушнер)

**Историзм концепции мира и личность** Культура каждой эпохи выдвигает свою концепцию мира и личности, дает формулу бытия человечества. И вся жизнь эпохи определяется этой концепцией-парадигмой, формулирующей цели бытия человечества и условия счастливой жизни человека и человечества. Однако в этом отношении наша эпоха принципиально отличается от всех прежних. Впрочем, об этом скажу ниже.

«*Весь мир тюрьма*» — говаривал шекспировский Гамлет. В этой тюрьме некоторые умеют хорошо устроиться. Но даже самый хорошо устроившийся в тюрьме человек ведет не самую достойную жизнь.

Мир в Новое время менялся быстро, а в Новейшее — стремительно. Мир меняется, сохраняя свою сущность, хотя и наращивая комфорт, уют, удобства и удовольствия. Однако тюрьма останется тюрьмой, даже если в каждую камеру проведут горячий душ и поставят телевизор. Ведь вся история человечества — пока безуспешный поиск достойного человека образа жизни. Этот поиск ведет культура, формулирующая концепцию мира и

личности, концепцию, определяющую тип бытия человека в данную эпоху (*парадигму*).

Не один человек в истории восклицал: «Не дай бог жить в интересную эпоху!». Мы и наши современники жили в интересную эпоху и сетовали:

Я на мир взираю из-под столика.  
Век двадцатый — век необычайный.  
Чем он интересней для историка,  
Тем для современника печальней.

(Н. Глазков)

Мы продолжаем жить в интересную эпоху. И уйти от ее печалей невозможно. Куда пойти человеку? Достоевский отвечал на этот вопрос: «Пойти некуда». Всю историю человечества можно представить себе как смену парадигм (формуле бытия). Человек, поняв, что он живет в несовершенном мире, по несовершенной парадигме, ценой огромных усилий вырабатывает новую парадигму, прорывается в новую эпоху и строит жизнь соответственно новой формуле бытия. Жизнь становится более сложной, более насыщенной событиями, более напряженной и более комфортной, даже более интересной. Вскоре, однако, обнаруживается несовершенство этой новой парадигмы, и наступают ее кризис и кризис эпохи. Культура вырабатывает новую парадигму, и весь цикл повторяется заново. От эпохи к эпохе менялась концепция мира и личности. Новая концепция приносила надежду, давала глоток свободы, но вскоре претерпевала кризис, и культура начинала новый поиск. Как говорит Станислав Ежи Ленц: «Ну хорошо, ты пробьешь лбом стену. А что ты будешь делать в соседней камере?»

Быть может, абсолютно совершенная парадигма бытия человечества невозможна, но культура стремится совершенствовать парадигму и всякий раз предпринимает поиск новой формулы бытия человечества и прокладывает человечеству пути к новой эпохе, обещающей новую жизнь и дающей новые надежды.

Позволю себе иронию. Чтобы осел не упрямылся и вез повозку с возницей, на шесте перед носом осла прикрепляют морковку и он бежит к этой привлекательной и недостижимой цели. В историческом движении в качестве морковки предстает парадигма, вырабатываемая культурой. Ослом оказывается человечество, повозкой — эпоха, возницей — культура. Она прицепляет «морковку» перед «ослом» (т.е. показывает цель, к которой человечеству следует стремиться). Новая эпоха заменяет и освежает морковку — делая цель движения осла все более привлекательной. Эта неделикатная аналогия делает мое представление об историческом движении наглядным.

Эгоизм и прагматизм Запад забыл собственную мудрую поговорку «Надо походить в ботинках партнера» (то есть войти в положение компаньона). Никто из западных политиков даже не примерял на себя ни ботинки Ельцина, ни ботинки Путина. Вообще современные западные

политики — приземленные прагматики, видят только сиюминутную выгоду, они лишены стратегического мышления, какое было у Черчилля, Рузвельта, Трумэна, де Голля. Нынешние западные лидеры утратили масштаб и за деревьями не видят леса. В истории с НАТО американцы — и политические, и экономические прагматики: им важно, что при перевооружении армий новым членам НАТО будет продано американское оружие; им важно, что у них при разговоре с любым партнером или даже союзником всегда будет сильная позиция. Их совершенно не интересует возможность реальных дружеских отношений между государствами. «Зачем мне друг, если я могу справиться с любым врагом?!». Эта формула годится не на все случаи жизни. За ее спиной стоит арроганс (высокомерие и амбиция)...

**Краткая история поисков парадигмы. Формулы бытия человека** *Античность выдвинула величественную концепцию: человек — герой.* Он героически сражается за свое отечество, за свой город-государство. Героизм не покидает античного человека, даже когда он знает, что обречен на смерть. Ахилл предупрежден божественным пророчеством о том, что он погибнет в новом бою. И Ахилл боится только одного — выказать трусость и оказаться не на высоте вмененного ему культурой героизма. Казалось бы, что может быть лучше героизма и способности героя жертвовать жизнью ради своего отечества?! Ведь, как известно, герои умирают за то, ради чего стоит жить. Однако античная художественная концепция претерпевает кризис. Героизму Гектора противостоит героизм Ахилла. Ахилл убивает Гектора, а вскоре и сам погибает. Все несовершенство благороднейшей концепции героизма раскрыл на материале другой эпохи Брехт. Его герой говорит: «Несчастлива страна, нуждающаяся в героях!». Героизм варваров разрушил зиждущееся на героической концепции античное общество.

В *Средние века* человек стремится к *праведной жизни*, уповает на жизнь горную, небесную. Образовалась система: человек — церковь как общественный институт, регулирующий принципы бытия человека. Человек жертвует свободой действий на земле во имя райской жизни после смерти, постом и молитвой смиряет свою плоть. Сутана становится тюрьмой плоти и настолько скрывает телесные очертания, что трудно отличить мужчину от женщины. Средневековая формула бытия, — жить без свободы воли, умерщвляя греховную плоть, — претерпела кризис. Ведь если бесконечно умерщвлять плоть, то человечество вымрет. Счастье и свободу действия человек хочет получить на земле, особенно взирая на зримые примеры благополучия удачливых от рождения или благодаря судьбе людей.

Пафос *Возрождения* — *свобода, свободный человек в свободном мире.* Главная идея эпохи сформулирована была в уставе Телемской обители Рабле. В уставе был единственный, но трудно исполнимый пункт. Тот, кто не выполнял его, изгонялся из обители. Этот пункт гласил: «Делай,

что хочешь!». Это и есть формула бытия этой эпохи. Несовершенство этой формулы осознал Шекспир. Яго губит Отелло без видимых причин. Это первое в истории немотивированное преступление. Яго в своих действиях осуществляет принцип Ренессанса «Делай, что хочешь». Он хочет творить Зло. И это знаменует кризис Возрождения.

*Классицизм* выдвигает новую формулу бытия: *делай* не то, что хочешь, а *то, что надо государству*. Долг выше чувств и интересов человека. Государство выше человека. Он подчинен государству и должен поступать рационально. Однако и эта установка вскоре претерпевает кризис. Ведь рациональные поступки бывают лишены здравого смысла, а без него человек не может ни полно осуществиться, ни достичь цели.

Новую художественную концепцию выдвигает *Просвещение*: человек велик, но относительно; не вся личность *определяет жизнь* человека, а его *здоровый смысл*; государство может «пришпилить» крупную личность к земле и подчинить ее. Однако, если правитель будет просвещенным человеком и будет обладать здравым смыслом, он сумеет организовать счастливую жизнь общества. Возникает «частный» и «частичный» человек (Гегель). Однако и эта концепция претерпевает кризис, потому что человек не может жить счастливо, опираясь только на здравый смысл и не опираясь на чувства.

Парадигма *сентиментализма*: человек должен жить не разумом, а *сердцем*, оно умней ума. Главная категория — *трезательное*. Государство — результат общественного договора, оно должно примирять интересы разных слоев народа и государства. Однако если государство не выполняет условия договора, народ имеет право на революцию. Кризис сентиментализма обусловлен тем, что в его художественной концепции место для личности еще не найдено; жизнь чувствами не дает полноты жизни.

Парадигма *романтизма*: личность — *целая вселенная*. Человеческое бытие извечно неустроенно. Мировая скорбь — состояние духа, отражающее состояние мира. Зло бессмертно и борьба с ним вечна. Эта борьба создает оазисы для жизни личности, но не устраняет Зло из мира. Личность не корреспондирует с государством. Кризис романтизма: если жизнь неустроенна, зло неустранимо, то в таком мире жить неуютно, надо искать способы устранения зла и другую концепцию мира и личности.

В последние два столетия именно русская литература внесла вклад в поиски формулы бытия человечества, разрабатывая художественную концепцию мира и личности реализма. *Реализм* утверждал: *мир неблагополучен; насилем его не исправишь*. Нельзя купить счастье целого мира ценой слезинки ребенка. Убив старуху-процентщицу, убьешь и неповинную Лизавету (Ф. Достоевский). Выход: непротivление злу насилем и самосовершенствование (Л. Толстой). Необходима *гармония* интересов государства и личности (А. Пушкин. «Медный всадник»).



Кризис реализма: непротивление и самосовершенствование не делают мир благополучным, не устраняют зло. Гармония личности и государства трудно достижима и недостаточна: в систему помимо государства и личности входит народ, который не однороден и в котором действуют разные силы, есть и другие государства и народы и противоречия с ними чреваты войнами и неустройствами.

В XX в. русская культура выдвинула новое художественное направление — *социалистический реализм*, утверждавший *избавление от зла революционным насилием*. Весь мир насилия мы разрушим с помощью насилия и построим новый мир, в котором личность подчинена государству. Кризис соцреализма: как поется в песне: нет у революции начала, нет у революции конца. И больше века длится год. И это 37-й год. Насилие, раз начавшись, продолжается, и слезинка ребенка отравляет революционные достижения. Развившаяся личность хочет получить свободу от государства. Концепция, утверждавшаяся соцреализмом, оказалась социально неплодотворна, утопична и претерпела кризис.

Параллельно с реалистическими направлениями развивались *модернизм* и *постмодернизм*, утверждавшие, что *мир абсурден и враждебен личности*, которая принципиально одинока и не приемлет никакой социальной (в том числе и государственной) организации людей. Модернизм отталкивался от предшествующей культуры, которая так и не привела людей к счастью и не спасла от мировых войн и других бед. В разработку этих художественных представлений о сути жизни внесли вклад и высоко поэтичная русская литература серебряного века, и отечественная литература 20-х годов XX в., и западная литература. Эта концепция претерпела кризис, обусловленный историческим опытом, обретенным человечеством к концу XX в., когда выявилось, что ослабленная государственность не менее страшна, чем тоталитаризм; сбрасывать культуру прошлого с корабля современности губительно для общества; абсурдистские идеи лишают жизнь смысла, а человека — целей и счастья.

Итак, пробиваясь в исторически более высокую эпоху, человечество не находило концепцию мира и личности, несущую всеобщее счастье. Повторюсь. Все исторические смены парадигм бытия протекают по формуле афоризма Ленца: *ну хорошо, ты пробьешь лбом стену, а что ты будешь делать в соседней камере?* С величайшими трудностями, пробившись в новую эпоху, человечество продвигало историю вперед, но оказывалось «в следующей камере». Движение это не бесполезно и не бессмысленно, ибо происходит относительный исторический прогресс, но с большими потерями и без обретения исторически неопровержимого результата.

## Россия строит «прекрасное» прошлое человечества, в котором живут «цивилизованные народы»

Прежде чем сильно чего-то пожелать, следует осведомиться, очень ли счастлив нынешний обладатель желаемого.

(Франсуа Ларошфуко)

Мы перестали строить прекрасное и утопическое будущего человечества — коммунизм и сегодня строим прекрасное прошлое человечества — капитализм.

Т. Мор в своей утопии выразил презрение к богатству, описывая ночные горшки из золота. У Свифта в «Путешествии Гулливера» люди, жаждущие наживы, изображаются настолько низменными и отвратительными, что сравниваются с содержанием ночных горшков.

Мир в тупике. Лучшие умы XIX в. *показали пороки капитализма*: алчность, преступления ради обретения собственности, холодный эгоистический расчет, вытесняющий человечность в межличностных отношениях. На родине промышленной революции — Англии, по словам Гейне, машины как люди и люди как машины. В этой «мастерской мира» человек раньше, чем где бы то ни было, почувствовал и преимущества буржуазного прогресса, и его недостатки.

Западный путь прогресса относительно мягок и основан больше на тонкой манипуляции, чем на прямом насилии. Капитализм пороссийски определил Щедрин: «идет чумазый Колупаев и Разуваев, и на вопрос, что есть истина, он отвечает твердо и неукоснительно — распивочная и на вынос. И чумазый покажет всем нам, где раки зимуют». Российское общество быстро постигло «чумазую» сущность капитализма, и в России в первой четверти XX в. возникли три революции как попытка предотвратить царство чумазого. В. Арсланов говорит:

С 1917 г. по 1985 г. мы возводили плотины на его пути. Плотина накопила энергию воды, и когда она была прорвана, накопленная энергия ударила по стране. Приход нынешнего «нового русского» — это приход чумазого, страшнее того, которого знал Щедрин. Парадокс истории: попытка воспрепятствовать приходу чумазого породила через 70 лет чумазого в еще более страшном облики, чем он был при Щедрине. Ужас этого прихода не только в том, что творится в экономической сфере. В конце XIX в. нравственная температура общества была такова, что, когда чумазый провозглашал нам «истина — распивочная и на вынос», то сам Щедрин, его читатели, среди которых был М. Булгаков и подобная интеллигенция, этой формулы не принимали.

Сегодня многие приемлют...

Выскажу непопулярную сегодня мысль: крах коммунизма в нашей стране и ее окрестностях — это трагедия человечества вселенского

масштаба. Это утверждение — не результат ностальгии по брежневскому застою или сталинскому тоталитаризму. Еще на заре капитализма культура выразила сомнения в человечности общества, ориентированного на алчность.

О несовершенстве и глубоких противоречиях капитализма говорили лучшие писатели и философы, начиная с истоков буржуазного строя и до его расцвета. Это и Гегель, утверждавший рождение «частного» и «частичного» человека, и Бальзак, засвидетельствовавший наступление эпохи человеческой комедии, и Стендаль, и Диккенс, и Пушкин, и Гоголь, и Толстой, и Достоевский...

Коммунизм давал человечеству надежду на выход из противоречий буржуазного общества. И то, что коммунизм оказался утопией, да еще и осложненной тоталитаризмом, насилием над человеком и над самой природой вещей в обществе, и то, что лучшее, воплощение строящегося коммунизма — СССР, оказался далеко не совершенным и рухнул, — стало трагедией для человечества, ибо рухнула надежда на преодолимость исторической безысходности.

К тому же мы пока что строим лишь дикий, криминальный капитализм, в котором наслаждение благами цивилизации особенно резко отторгнуто от труда, а труд горек и резко отторгнут от наслаждения. Формула такого капитализма: «воруй и наслаждайся, трудись и прозябай».

Образовалась тупиковая ситуация «повторения пройденного» с некорректной коррекцией несовершенств социального бытия XIX в.

**Формула бытия человечества в XXI в.** *Сегодня впервые в истории формула бытия человечества отсутствует.* Кризис, охвативший человечество, проявляется и в том, что мир, прошедший через две мировые войны и другие глобальные бедствия, продолжает быть взрывоопасным, и в том, что наступившая после распада СССР и окончания холодной войны новая эпоха впервые в истории человечества не имеет вообще никакой формулы бытия, никакой глобальной концепции мира и личности. В мировой культуре образовалась мировоззренческая черная дыра. Ее нужно преодолеть. Когда невозможно действовать, нужно создавать идеалы. Опираясь на достижения отечественной и мировой культуры, намечу контуры парадигмы бытия нашей эпохи:

(1) Вектор современной цивилизации — *свобода личности*. Это — основа отношений личности и государства, основа системы «Личность — государство». Однако сегодня одно благополучное государство может уничтожить не только другое благополучное государство, но и весь мир. Нужна *система: «Личность — народ — государство — человечество»*. Человечество должна представлять усовершенствованная ООН.

(2) Современная демократия опирается на манипуляционные возможности ТВ. Плодотворнее *инициативная демократия*, при которой на-

род с помощью Интернета и ТВ будет осуществлять обратную связь с властной элитой, осознавшей необходимость учитывать народные интересы и народный опыт при управлении государством.

(3) Перспективна *социальная конвергенция* (идея философов Франкфуртской школы и А.Д. Сахарова) — объединение сильных сторон капитализма и социализма, другими словами «не голое», «не зряшное», отрицание социалистической и капиталистической системы, а отрицание «с удержанием положительного» (Гегель).

(4) Киплинг говорил, что Запад есть Запад, а Восток есть Восток, и вместе им не сойтись. Однако сегодня исторически назрела *геокультурная и геополитическая конвергенция* — объединение этих разных частей человечества, единение западного острого смысла и сумрачного гения и восточной вековой мудрости. И культура России с ее евразийскими корнями, играющая роль моста Восток—Запад, оказывается сегодня особо актуальна. На ее основе должна протекать геополитическая конвергенция.

(5) Снятие мировой напряженности и угроз возможно лишь путем *преодоления разрывов* (снятие противоречий между бедными и богатыми, католиками и православными, христианами, мусульманами и иудеями, традиционалистами и модернизаторами, необразованными и образованными, глобалистами и антиглобалистами и т.д.). Преодоления разрывов возможно лишь путем диалога, ведущего к взаимоприемлемым решениям.

(6) *Отказ от государственного эгоизма* становится условием выживания человечества. Кант считал, что наши суждения должны контролироваться абсолютно независимым регулятором. Таким регулятором должен стать категорический императив, требующий относиться к другому так, как ты хотел бы чтобы относились к тебе. Фактически это философская формулировка христианского принципа. Кантовская мечта о вечном мире воплотится в жизнь, если кантовский категорический императив воцарится и в *межгосударственных отношениях*.

(7) Парадигма должна вобрать в себя *гуманизм: человек* (независимо от его национальной, расовой, классовой, конфессиональной принадлежности и имущественного положения) — *высшая ценность мира*, а принадлежность к человеческому роду обеспечивает субъекту распространение на него прав человека и общечеловеческой солидарности.

(8) Главной идеей современной концепции мира и личности, вбирающей все другие идеи, становится *всеобщность, «тенденция общечеловеческого единения»* в сфере экономики, политики, культуры. Всеобщность — это глобализация не путем американизации; это гуманная глобализация, глобализация без диктата, без превалирования какой-либо державы. Всеобщность — это возникновение общечеловеческой систе-

мы жизни при сохранении национальных и региональных особенностей. Всеобщность — глобализация, предполагающая преодоление эгоизма государств, особо эгоизма сильных государств, ибо они способны свои интересы обеспечивать оружием. XXI в. будет плодотворен для человечества, если, сохранив государственность разных стран, сделает их границы более прозрачными, а неэгоистичные взаимоотношения более интенсивными, продуктивными и *терпимыми*.

Эти положения должны войти в парадигму (в формулу развития человечества) XXI в.:

Итак, парадигма XXI в. — всеобщность, т.е. образование общечеловеческой системы бытия людей (гуманная глобализация, охватывающая экономику, политику, культуру), включающая в себя разные виды конвергенции, преодоление разрывов и предполагающая, что человек и патриот своего отечества и гражданин мира живет в системе «Личность — народ — государство — человечество», в которой звено «личность — народ — государство» работает как инициативная демократия, осуществляющая непосредственную обратную связь народа с властной элитой, а также предполагающая государственный, национальный, конфессиональный альтруизм и терпимость. Гуманная глобализация (*всеобщность*) *исходит из постулата*: наивысшая ценность мира — личность и на нее распространяются права человека и общечеловеческая солидарность.

## Продолжить поиск парадигмы!

Все с детства знают, что то-то и то-то невозможно. Однако всегда находится невежда, который этого не знает. Он-то и делает открытие.

(Альберт Эйнштейн)

Предложенная выше парадигма сформулирована на основе изучения художественной культуры XX в. Это социальная гипотеза, нуждающаяся в обсуждении и дальнейшем продумывании. Не все сказанное бесспорно. Однако бесспорно, что культура каждой эпохи вырабатывала формулу бытия, а сегодня такая формула *отсутствует*. Культура впервые в последние почти четверть века не выполняет одну из своих миссий. Это месть культуры за то, что большая часть человечества отвернулось от нее, превращая ее в товар массового потребления и создавая суррогаты культуры. Из России выдавливаются (прежде всего экономически) люди культуры. Материальная необеспеченность деятелей науки и искусства была объяснима и героически переносилась в годы войны и трудно переносима сегодня на фоне ничего не создавших отечественных миллиардеров.

И на Западе высокая культура не в почете: материальный и социальный статус выдающегося ученого или писателя несравним со статусом известного футболиста, баскетболиста, боксера, поп-звезды. Однако это еще полбеды. Беда в том, что реализация современных культур-

ных замыслов требует инструментов, приборов, издательских возможностей, на которые нужны средства. При этом в фундаментальную науку и высокое искусство вложение этих средств или безвозвратно, или их возврат отложен на многие годы. А без опережающего развития фундаментальной науки и высокого искусства культура чахнет.

В обществе, которое не ценит культуру, она перестает выполнять свои главные задачи, и мы впервые в истории человечества вот уже почти четверть века живем без формулы бытия. Это проявляется во всех сферах жизни: например, политики мира сегодня часто поступают как прагматики и не ищут концептуальное, системное, теоретически обоснованное стратегическое решение.

Поиски достойного человека образа жизни, поиски современной формулы бытия человечества (парадигмы) должны стать заботой всего человечества, заботой интеллектуалов и интеллигентов, создающих культуру, и политиков, руководящих государствами. Не грех бы ООН уделить внимание этой проблеме. От ее решения зависит жизнь человечества.

Отсутствие в начале XXI в. в культуре представления о целях исторического движения, о парадигме, о формуле бытия привело к тому, что и в отечественной и в мировой литературе, несмотря на участие в художественном процессе талантливых писателей, уже не одно десятилетие не появляются крупные произведения, способные претендовать на классическое значение.

Миллионы людей видели, как падают яблоки, но только Ньютон спросил *почему*. И похоже, что вопросами «почему?», «как жить дальше?» в социально-исторической сфере сегодня задается именно русская культура. Она менее, чем западная, погрязла в алчности и в масс-суррогатах; она накопила в XIX—XX вв. особо богатый опыт поисков путей человечества, ее социальный опыт многообразен и трагичен.

Изложенные выше очертания парадигмы и результаты новых поисков парадигмы должны обрести опору в художественной реальности, которую создаст писатель. И по моим прогнозам это будет русский писатель, потому что: (1) общее «состояние мира» (Гегель), его неблагоприятное, кризисное состояние особо полно представлено в России; (2) у российских писателей накоплен огромный уникальный трагический социальный опыт; (3) за плечами современных писателей мощная традиция русской литературы последних двух столетий; (4) именно в России перед писателем сегодня жизнь ставит высшие метафизические социальные проблемы бытия, без решения которых стране и народу не миновать глобальных опасностей и угроз.

Будем ждать и надеяться.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8.
2. *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М., 2001.
3. *Александров А.А.* Краткая хроника жизни и творчества Даниила Хармса // Хармс Д. Полет в небеса. Л., 1988.
4. *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 1972.
5. *Аникст А.* У.Моррис и проблемы художественной культуры // Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. М.: Искусство, 1973
6. *Анненский И.Ф.* Книги отражений. — М., 1979.
7. *Антология французского сюрреализма 20-х годов.* М.: ГИТИС, 1994.
8. *Аполлинер: Apollinaire G.* Les peintres cubistes. Meditation esthetique. Paris, 1913.
9. *Аполлон.* 1914. № 1—2. С. 127.
10. *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993.
11. *Архитектура* и градостроительство. 1926.
12. *Архитектура* новая. 1926
13. *Афасижев М.Н.* Западные концепции художественного творчества. М., 1990.
14. *Афронов В.Р.* Художник и предметное творчество. М., 1987.
15. *Бабенко В.* Арлекин и Пьеро. Екатеринбург, 1992.
16. *Балашов Н.* Неотразимость Элюара // Поэзия социализма. М., 1969.
17. *Барнет: Barnet S., Berman M., Burto W.* A Dictionary of Literary. Dramatic & Cinematic Terms. Boston, 1971.
18. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972.
19. *Баченис Г.* Интеллектуальные драмы Сартра//Современная зарубежная драма. М., 1962.
20. *Башляр: Bachelard G.* Lautréamont, nouv. éd. P., 1956.
21. *Беликов П., Князев В.* Рерих. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия. 1973.
22. *Белый А.* Арабески. СПб., 1900.
23. *Белый А.* Кубок метелей. М.: Терра, 1997.
24. *Бергонци: Bergonzi V.* The myth of modernism and XX century. Brighton, 1986.
25. *Бердяев Н.* Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х томах. Т. 2. М., 1994.
26. *Бердяев Н.* Новое средневековье. М., 1991.
27. *Бердяев Н.А.* Смысл истории. М., 1990.
28. *Бернар: Bernard E.* Sur Paul Cezanne. Paris, 1925.
29. *Бизнес* // Сб. Литературного центра конструктивистов. М., 1929.
30. *Бергер: Berger J.* Success and Failure of Picasso. London, 1965.
31. *Блок А.* Без божества, без вдохновения // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962.
32. *Блок А.* Дневник 1911—1913. Писателей в Ленинграде. Л., 1928.



33. Блок А. Записные книжки. Л.: Прибой, 1930.
34. Блок А. Искусство и газета. Т. 5. М., 1912.
35. Блок А. Письма к родным, Т. 1. Академия, 1927.
36. Блок А. Собр. соч. В 8 т. Советский писатель. М., 1936.
37. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.- Л., 1960, 1962. Т. 6, 7.
38. Блок о литературе. М., 1980.
39. Бобринская Е.А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
40. Большакова А.Ю. Крестьянство в русской литературе XVIII—XX вв. М.: Издательство Института социально-педагогических проблем сельской школы РАО, 2004.
41. Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки (Опыт прочтения «Медного всадника»). М., 1980.
42. Боров Ю. Культура эпохи и историческая парадигма бытия человечества // Академические тетради. Теоремы культуры. Юбилейный сборник статей. М., 2003.
43. Боров Ю. Эстетика. В 2 т. Смоленск, 1997. Т.1.
44. Боров Ю.Б. Гиперреализм // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2001.
45. Боров Ю.Б. Концептуализм // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН, 2001.
46. Боров Ю.Б. Крестьянский реализм (деревенская проза) // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН. «Наследие», 2001.
47. Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Фолио, 2004.
48. Бретон: Breton A. Manifeste du surrealisme. P., 1929.
49. Брук Н. Пустое пространство. М., 1976.
50. Брюсов В.Я. Дневники. М.: Искусство. 1927.
51. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. М., 2002.
52. Ван Гог. Письма. Л.- М.: Искусство, 1966.
53. Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. М., 1993.
54. Введенский А., Липавский Л., Друскин Я., Хармс Д., Олейников Н. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Б. м. 1998.
55. Великовский С. На перекрестках истории // Вопросы литературы. 1973. № 3.
56. Виноградов В. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1925.
57. Виппер Б. Клод Моне // Введение в историческое изучение искусства. М., 1987.
58. Вирмо О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб., 1996.
59. Возвышаева Т.И. Архитектура «хай-тек»: генезис, современное состояние: (дис. на соискание уч. ст. канд. архитектуры). ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. М., 1989.
60. Волков А. Очерки русской литературы конца 19 и начала 20 вв. М., 1955.
61. Всемирная история литературы. Т. 8. М., 1994.

62. *Габо*: Gabo N. Constructions. Sculpture. Paintings. Drawings. L., 1957.
63. *Ган А.* Конструктивизм. Тверь, 1922.
64. *Гароди*: Garaudy R. D'un réalisme sans rivages. Picasso. Saint-John Perse. Kafka. Paris, 1963.
65. *Гачева А.* Эстетика житнетворчества в русском космизме. Рукопись. 2005.
66. *Гелен*: Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei. Frankfurt a/M.-Bonn, 1960.
67. *Гесс*: Hess. V.V. Dokumente zum Verstandnis der modernen Malerei. Hamburg, 1959.
68. *Глез А., Метиенже Ж.* О кубизме: Пер. с франц. СПб., 1913.
69. *Глейзес*: Gleizes A. Du cubisme et des moyens de le comprendre. Paris, 1920
70. *Глейзес*: Gleizes A. La peinture et ses lois. Ce qui dewait sortir du cubis-me. Paris . 1924.
71. *Глейзес*: Gleizes A., Metzinger J. Du Cubisme. P., 1912.
72. *Голдинг*: Golding J. Cubism: a History and an Analysis, 1965.
73. *Голдинг*: Golding J. Le cubisme et l'esprit nouveau.- «La revue des lettres modernes», 1962, № 69 – 70.
74. *Горбачев Г.* Очерки современной русской литературы. Л., 1924.
75. *Горюнов В.С., Тубли М.П.* Архитектура эпохи модерна.
76. *Госплан литературы* // Сб. Литературного центра конструктивистов. М.—Л., 1925.
77. *Грей*: Gray C. Cubist Aesthetic Theories. Baltimore, 1953.
78. *Грис*: Gris Jour, St-Tite-des-Caps vers 1930.
79. *Гиль*: Ghil R. Oeuvres complètes, vol. III. Paris, 1938.
80. *Гумилев в воспоминаниях современников.* М., 1990.
81. *Гумилев Н.* Сочинения. Т.3, М., 1991. С. 18.
82. *Гурмон Р.* де. Книга масок. Пер. с франц., СПб., 1913;
83. *Давыдов Ю.* Движение «новых левых» и музыкальный авангард // Советская музыка. 1970. № 4.
84. *Дали С.* Дневник одного гения. М., 1991.
85. *Даль Л.* Обзор русского орнамента // Зодчий. 1876. № 7.
86. *Декс*: Daix P. Der Kubismus in Wort und Bild. Stuttg., 1982.
87. *Дементьев В.В.* Анна Ахматова. М., 2004.
88. *Джимбинов С.* Манифесты как вехи истории литературы // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: ИД «21 век — Согласие», 2000. С. 15—35.
89. *Дмитренко А., Сажин В.* Краткая история «чинарей» // <...Сборище друзей, оставленных судьбою>: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Б. м. <1998>. Т. 1.
90. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. М.: Искусство, 1993.

91. *Дориваль*: Dorival B. Les etapes de la peinture fran9aise contemporaine, t. 2. Paris, 1944.
92. *Друскин Я.С.* Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полн. собр. произв., Т. 2. М., 1993.
93. *Дукор И.* Проблемы драматургии символизма // Литературное наследство. Т. 27. 1975.
94. *Дуров В.С.* Поэзия Вергилия // Вергилий. Собр. соч. СПб., 1994.
95. *Дюранти*: Duranty E. La nouvelle peinture. Paris, 1946.
96. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
97. *Жандрон Ж.* Сюрреализм: Пер. с фр. С. Дубина. // Новое литературное обозрение, 2002.
98. *Жано*: Janneau G. L'Art cubiste. Theories et realisations. Etude critique. P., 1929.
99. *Жантеева Д.Г.* Английский роман XX в. 1918—1939. М., 1965.
100. *Жирмунский В.* Два направления современной лирики // Искусство, 1920.
101. *Жирмунский В.* О творчестве Анны Ахматовой // Новый мир. 1969. № 6.
102. *Жирмунский В.* Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. № 12.
103. *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. № 12.
104. *Жолковский А.К.* О трех грамматических мотивах Пастернака// Быть знаменитым некрасиво... Пастернаковские чтения. I/ Ред. Подгаецкая И. Ю. и др. М.: Наследие, 1992. С. 55—66.
105. *Жолковский А.К.* Бродский и инфинитивное письмо. Материалы к теме// Новое литературное обозрение 45 (2000). С. 187—198.
106. *Затонский Д.* Искусство романа и XX век. М., 1973. С. 362.
107. *Зверев А.* Литература на глубине // Иностранная литература. 1973, № 8.
108. *Золя*: Zola E. Le bon combat. Paris, 1974.
109. *Иванов Вяч.* Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995.
110. *Иванов Вяч.* По звездам. Опыты философские, эстетические и критические. СПб., 1909.
111. *Ионкис Г.Э.* На переломе. // Ионкис Г.Э. Английская поэзия 20 века. М., 1980.
112. *Искатель* мудрости или духовный рыцарь. М., 1994.
113. *Искусство* механизмов. М., 1923.
114. *История* европейского искусствознания. В 3-х томах. М., 1963—1969.
115. *История* русской поэзии. Т. 2. Л., 1969.
116. *История* французской литературы. М.—Л., 1946.

117. *Камю А.* Речь, произнесенная при вручении Нобелевской премии 14 декабря 1957 г.
118. *Канвейлер: Kahnweiler D.H. Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits.* Paris, 1946.
119. *Кандинский В.* О сценической композиции // Из истории советской науки о театре, 20-е годы. М., 1988.
120. *Кар Лоранс де.* Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. М.: Астель-АСТ, 2003.
121. *Кассу Ж.* Энциклопедия символизма. М.: Республика, 1998.
122. *Кафка Ф.* Роман, новеллы, притчи. М., 1965.
123. *Кашкин И.* Творчество американских поэтов имажистов // Интернациональная литература, 1937.
124. *Клемперер: Klemperer V. Moderne französische Lyrik.* Berlin, 1957.
125. *Клинг О.* Футуризм и старый символистский хмель // Вопросы литературы. 1996. №5
126. *Клуге Р.Д.* О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме // Вопросы литературы. 1990. № 9
127. *Клуге: Kluge R. D. Symbolismus und avangarde in der russische literatur // Obdobje simbolisma v slovenslem jeziku, knjizevnosti in kulturi (tipoloska problematika). Prvi del Mednarodni simpozij.* Ljubljana. 1983.
128. *Козлова О.Т.* Фотореализм. М.: Галарт, 1994.
129. *Коллингвуд Р. Дж.* Принципы искусства. М.: Языки русской культуры, 1999.
130. *Кошут Дж.* История для. // Флэш Арт (русское изд.), № 1, 1989.
131. *Кошут: Kosuth J. Art after Philosophy // Studio International, October 1969.*
132. *Кремье: Crémieux B. Panorama de la littérature italienne contemporaine,* P., 1928.
133. *Креспель Ж.-П.* Повседневная жизнь импрессионистов. М., 1999.
134. *Крюкова В.* Антиискусство: теория и практика авангардистских движений. М., 1985.
135. *Кузмин М.* О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 1.
136. *Кузьмина М.* Поп-арт // Модернизм: сборник. 3-е изд. М., 1980.
137. *Кусков С.* Необудетлянский манифест // Творчество. 1990. № 8.
138. *Кук: Cook Peter. George Rand Morphosis. Buildings and projects.* New York, Rizzoli, 1989.
139. *Кулаков В.Г.* Концептуализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2003. С. 394—396.
140. *Кутейщикова В.* Континент, где встречаются все эпохи. // Вопросы литературы. 1972. № 4.

141. *Ларионов М.* Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913.
142. *Лебел: Lebel R.* L'envers de la peinture. Moeurs et coutumes des tab-leauistes. Monaco, 1964.
143. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 237—238; Т. 17. С. 20; Т. 37. С. 189; Т. 44.
144. *Леттер* француз: «Les lettres fransaises», 1964, № 1014.
145. *Липавский Л.* Исследование ужаса // Логос. 1993. № 4.
146. *Липпард: Lippard Jucy R.* Pop Art. New York-Washington, 1966.
147. *Lippard L, Chandler J.* The Dematerialization of Art// Art international. February. N.Y., 1968.
148. *Lippard L.* Six Years: The Dematerialization of the Art Object. N. Y., 1973.
149. *Литературное наследство.* Т. 27., М., 1937.
150. *Литературные манифесты от символизма до наших дней.* М.: ИД «21 век — Согласие», 2000.
151. *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. М., 1982.
152. *Лот: Lhote A.* La peinture liberee. Paris, 1956.
153. *Лотремон: Lautrèamont.* Publ. sous la dir. de M. Chaleil. Toulouse, 1971
154. *Луначарский А.В.* Статьи об искусстве / Сост. И.А. Сац. М. -Л., 1941.
155. Новейшая русская литература. М., 1923.
156. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. [http://scripts.online.ru/magazine/novyi\\_mi/merab/estet018.htm](http://scripts.online.ru/magazine/novyi_mi/merab/estet018.htm).
157. *Мандельштам О.* Избранное. Всемирная библиотека поэзии. Ростов н /Д.: Феникс, 1996.
158. *Мандельштам О.* Утро акмеизма // Сочинения. М., 1990. Т. 2.
159. *Манифест театра-варьете*//Daily Mail 1913. 21 ноября.
160. *Манифест футуристической живописи* от 11 апреля 1910.
161. *Манифесты акмеистов* // Аполлон. 1913. № 1.
162. *Манифест.* // Альманах «Садок судей II», СПб. 1913;
163. *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956.
164. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 23
165. *Мастера советской архитектуры* об архитектуре / Под ред. М.Г. Бархина. М.: Искусство, 1957.
166. *Матисс: Matisse H.* Ecrits et propos sur l'art. Paris. 1972.
167. *Мейерхольд Вс.* Беседы. Ч. 1—2. М., 1968.
168. *Мейлах М.* «Лишь мы одни — поэты, знаем дней катыбр». Поэзия Даниила Хармса // Хармс Д. Дней катыбр. Избранные стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. Москва — Кайенна. 1999.
169. *Мена всех.* Конструктивисты поэты. М., 1924.
170. *Мережковский Д.* Новые стихотворения, 1891—1895. СПб., 1896.
171. *Мережковский Д.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893.

172. *Минский Н.* Полн. собр. стихотворений. Т. 4. СПб., 1907.
173. *Минский Н.* Старинный спор // Киев: Заря. 1884. № 193.
174. *Мириманов В.Б.* // Академические тетради, № 1.
175. *Михайловский Б.* Русская литература 20 в. М., 1939
176. *Модернизм.* Анализ и критика основных направлений / Под ред. В.В. Ванслова и Ю.Д. Колпинского. М.: Искусство, 1980. Переизд., 1987 .
177. *Моклер:* Mauclaire C . Trois crises de l'art actuel. Paris , 1906.
178. *Моррис У.* Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. М.: Искусство, 1973.
179. *Мотылевой Т.* Достояние современного реализма. М., 1973.
180. *Назвать* вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986.
181. *Никитина Е.* Русская литература от символизма до наших дней. М., 1926.
182. *Ницше Ф.* Сочинения. Т.2. М., 1990.
183. *Новотный:* Novotny Fr. Das Problem des Menschen Cezannes im Ver-halt-nis zu seiner Kunst. Zeitschrift fur Aesthetik and allgemeine Kun-stwissenschaft, 1932.
184. *Обэриу* // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.
185. *Озенфан:* Ozenfant et Jeanneret. La peinture modern. Paris , 1925. Р. 87.
186. *Орлов В.* На рубеже двух эпох // Вопросы литературы. 1966. № 10.
187. *Осват Л.* Как становятся Гарсиа Маркесом // Маркес. 1979.
188. *Оссовская М.* Рыцарь и буржуа. М., 1987. С. 156—170.
189. *Пален:* Paalen W. // DYN. 1944. № 6.
190. *Павлов О.* Русская литература и крестьянский вопрос // День литературы. 2004. № 9 (87).
191. *Пари Журналь:* Paris Journal, 1912, 23 oct.
192. *Перрюшо А.* Сезанн. М., 1966.
193. *Писатели США о литературе.* М.: Прогресс. 1974.
194. *Плейн:* Pleynet M. Lautréamont par lui-meme. P., 1967.
195. *Плеханов Г. В.* Соч. Т. 14. С. 163—164.
196. *Подгаецкая И.* Поэтика сюрреализма. Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.
197. *Полевой В.* Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М., 1989.
198. *Пондопуло Г., Ростоцкая М.* Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М., 1997.
199. *Пригов Д.* Стихограмма, 1979.
200. *Пруст М.* В поисках утраченного времени. М.: Художественная литература. 1973.
201. *Пунин А.Л.* Идеи «рациональной архитектуры» в теоретических воззрениях русских зодчих второй половины XIX — начала XX вв. (Дис. ... к. н. по архитектуре). М., 1965.

202. *Пунин Н.* Первые футуристические бои // Искусство и революция. (1930—1932).
203. *Рагон:* Ragon M. L'aventure de l'art abstrait. Paris . 1958.
204. *Редько А.М.* Литературно-художественные искания в конце XIX и начале XX в. Л., 1924.
205. *Ренуар Ж.* Огюст Ренуар. М., 1970.
206. *Ренуар Э.* Пятая выставка газеты // La Vie Moderne, 1879. 19 июня. № 11.
207. *Ринашита:* Rinascita. 1965.11.IX.
208. *Ричард Л.* Поп-арт. Новое поколение стиля. М., 1998.
209. *Розенблюм:* Rosenblum R. Cubism and Twentieth Century Art. London , 1960.
210. *Роуз Б.* Американская живопись, двадцатый век. Лозанна, 1995.
211. *Рыкова О.* Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999.
212. *Савицкий Ю.Ю.* Архитектура капиталистических стран. М., 1973.
213. *Саккулин П.Н.* Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей. М., 1924.
214. *Сборник* литературного центра конструктивистов (ЛЦК) / Под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. М.; Л. Круг. 1925.
215. *Серуллаз:* Serullaz M. Le Cu-bisme. Paris , 1963.
216. *Сибиряков В.Н.* Поп-арт и парадоксы модернизма. М.: Изобразительное искусство. 1969.
217. *Сквозников В.* Трактовка образа Обломова // Академические тетради. №1.
218. *Словарь* иностранных слов и выражений / Авт.-сост. Е.С. Зенович. — М.: Издательство АСТ: Олимп, 2000.
219. *Словарь* терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, М., 1999.
220. *Сущность* кубизма: The Essential Cubism: Braque, Picasso and their Friends: 1907-1920. L., 1983.
221. *Сюрреалистическая поэзия:* La poesie surrealiste par Jean-Louis Bollouin. P., 1964.
222. *Иностранная литература.* 1965, № 4,
223. *Искусство.* 1964. № 6—7
224. *Огонек.* 1926. № 20.
225. *Русские символисты.* Вып. 1, 1894.
226. *Русские символисты.* Вып. 2, 1894.
227. *Сарабьянов Д. К.* Малевич и искусство первой трети XX века // Искусство. 1988. № 11.
228. *Советский энциклопедический словарь.* М., 1980.
229. *Современный американский роман.* М.: Наука. 1964.
230. *Современный роман.* М., 1990.



231. *Соколов Н.Б.* А.В. Шусев. М., 1952.
232. *Соловьев В.* Стихотворения. СПб. — М., 1900.
233. *Соловьев В.* Духовные основы жизни. СПб., 1884.
234. *Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 12.
235. *София.* 1914. № 3.
236. *Старцев.* От Уитмена до Хемингуэя. М.: Советский писатель. 1972.
237. *Строганова Е.Н.* Из ранних лет Даниила Хармса: Архивные материалы // Новое литературное обозрение. 1993 (1994). № 6.
238. *Театр сегодня: Theater heute.* 1969. № 8.
239. *Теоретико-литературные итоги XX в. Т I.* Литературное произведение и художественный процесс. (гл. ред. Ю. Боров). М.: Наука. 2003.
240. *Теоретико-литературные итоги XX в. Т II.* Художественный текст и контекст культуры. (гл. ред. Ю. Боров). М.: Наука. 2003.
241. *Терминологический словарь.* Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. М.: Эллис Лак. 1997.
242. *Тетради искусства: Cahiers d'art,* 1932, 7 Année.
243. *Тон К.А.* Проекты церквей, сочиненные архитектором Е.И.В. профессором Императорской Академии художеств Константином Тоним. СПб., 1838.
244. *Тупицын В.* Московский коммунальный концептуализм. М., 1996.
245. *Фигаро-литереп: Figaro-litteraire,* 1963, № 920.
246. *Филипп: Philip M., Lectures de Lautréamont,* P., 1971.
247. *Флэш-арт.* Русское издание, 1989, № 1.
248. *Фолкнер: Faulkner in the University. Class-conferences in the University of Virginia, 1957—1958.* Ed. by Fr. L. Gwynn and J. L. Blotner, Vintage Books, 1965.
249. *Фолкнер: Faulkner William: Three Decades of Criticism.* 1963.
250. *Франс А.* Собр. соч., Т. 8, М., 1960.
251. *Фри: Fry E. Der Kubismus.* Köln, 1966;
252. *Хазанн: Hazann. F. Dictionner de la peinture moderne.* Paris, VI.
253. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. М., 1998.
254. *Хармс Д.* «Боже, какая ужасная жизнь». Записные книжки. Письма. Дневники // Новый мир. 1992. № 2.
255. *Хомутецкий Н.Ф.* Архитектура России с середины XIX в. по 1917 г. (дис. докт. наук по архитектуре). М., 1955.
256. *Цвейг: Zweig S. Die Welt von Gestern.* Wien. 1948.
257. *Челант: Celant G. Arte Povera.* Milano, 1969.
258. *Чичерин А. Н.* Кан-Фун. Декларация. М., 1926.
259. Чудесное и «театр тишины»: Le merveilleux et le «theatre du silence», Paris, 1965.

260. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 1.
261. Шастел; Chastel A. Le jeu et le sacre dans Г art moderne. - «Critique».
262. Шедевры искусства XX века: Альбом. Пер. с англ. Под ред. Борисовской Н. М., 1997.
263. Шершеневич В. Манифесты итальянского футуризма. М.: Русское товарищество, 1914
264. Шершеневич В. « $2 \times 2 = 5$ », Листы имажиниста, 1920.
265. Эйдис А. Настоящий женский роман // Ведомости. 1999. 21 октября. С. А6.
266. Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. М., 1964.
267. Эйм: Аумее V. William Morris, his Art, his Writings, and his Public Life, L., 1897.
268. Эйштейн: Einstein C. Die Kunst XX Jahrhunderts. Propylaen Kunstgeschichte, t. XVI, Berlin, 1926.
269. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Л., 1923.
270. Элюар П. Стихи. М., 1971.
271. Эпопея. №1. Берлин. 1922.
272. Эпштейн М. Зеркало-шит (О концептуальной поэзии) // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: ИД «21 век — Согласие», 2000. С. 529—534.
273. Эпштейн М. Тезисы о метареализме и концептуализме // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: ИД «21 век — Согласие», 2000. С. 514—521.
274. Einstein C. Die Kunst XX Jarhunderst. Berlin, 1926.
275. Эпштейн М. Что такое метареализм? Факты и предположения // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: ИД «21 век — Согласие», 2000.
276. Эренбург И. А все-таки она вертится. М.; Берлин, 1922.
277. Эренбург И. Французские тетради. М., 1958.
278. Якимович А.К. Сюрреализм и Сальвадор Дали: Вступительная статья // Дневник одного гения М., 1991.
279. Якобс: Jacobs Robert B. William Faulkner. The Passion and the Penance. South. Modern Southern Literature in its Cultural Setting. by R. B. Jacobs and L. D. Rubin. N. Y., Doubleday — Dolphin, 1961.
280. Якобсон Р. Избр. работы. М., Прогресс, 1985.
281. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998.
282. Яркевич И. Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи. Интернет. 1999.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Единство прерывного и непрерывного в художественном процессе</b>	<b>5</b>
Русло протекания художественного процесса	5
Историческая ситуация и развитие литературы XX в.	5
Художественное направление — инвариант художественной концепции и ключ к пониманию художественного процесса	8
Историческое членение (периодизация) художественного процесса	13
<b>Авангардизм и реализм</b>	
<i>Утраченные иллюзии, теплящиеся надежды</i>	<b>15</b>
Особенности стадии утраченных иллюзий	16
Особенности авангардизма	17
<b>Авангардизм</b>	
<i>Мир враждебен личности. Поиски смысла бытия</i>	<b>19</b>
Предмодернизм <i>Свобода и наслаждение</i>	<b>20</b>
Особенности предмодернизма как художественного движения	20
Натурализм	20
Импрессионизм	31
Постимпрессионизм	55
Парнасцианизм	64
Прерафаэлитизм	66
Эклектизм	81
Модернизм <i>Убыстрение истории и усиление ее давления на человека</i>	<b>94</b>
Особенности модернизма как художественного движения	94
Модерн	98
Символизм	110
Акмеизм	136
Футуризм	144
Литература внутреннего монолога	158
Примитивизм	169
Фовизм	173
Кубизм	174
Абстракционизм	178
Супрематизм	182
Лучизм	185
Имажизм (имажинизм)	187
Японское искусство периода модернизма	189
Неомодернизм <i>Человек не выдерживает давления мира и становится нечеловеком</i>	<b>190</b>
Особенности неомодернизма как художественного движения	190
Дадаизм	190
Сюрреализм	196
ОБЭРИУ	210
Экспрессионизм	222
Конструктивизм	242
Неофутуризм	255
Неоабстракционизм	256

Литература «потока сознания» 259 Экзистенциализм 262  
Японское искусство периода неомодернизма 272

**Постмодернизм** *Человек не выдерживает  
давления мира и становится постчеловеком* 273

Поп-арт 276 Гиперреализм 301 Фотореализм 307  
Сонористика 311 Музыкальный пуантилизм 312  
Алеаторика 313 Хеппенинг 315 Саморазрушающееся  
искусство 321 Соц-арт 322 Концептуализм 326  
Хай-тек 342 Японское искусство периода  
постмодернизма 345

## Реализм

*Мир несовершенен, человек страдает,  
несет потери, но выстоит* 347

Проблемы реализма 348

**Традиционный реализм** *Поиски выхода  
из несовершенства социального бытия* 348

Традиционный (критический) реализм в XX в. 352  
Критический реализм XIX в. 352 Социалистический  
реализм 381 Крестьянский реализм 421  
Эмигрантская литература 425

**Модернизированный реализм** *Поиск путей  
очеловечения мира* 433

Неореализм 433 Магический реализм 433  
Психологический реализм 439 Интеллектуальный  
реализм 450

**Вместо заключения** 461

**Художественное сознание XX века** 461

Особенности художественного творчества в XX в. 461  
Особенности художественного процесса в XX в. 466  
Глобализация как исторический процесс 469 Идеалы  
и смыслы бытия человека и человечества 474 Россия  
строит «прекрасное» прошлое человечества, в котором  
живут «цивилизованные народы» 479 Продолжить поиск  
парадигмы 482

**Литература** 484