

# Иеремия Цоффи



Письмена  
Времени

Избранное:  
Культура  
и стиль



Время—движущееся подобие  
вечности



Платон





# Иеремия Иоффе

---

Избранное:  
Культура  
и стиль

РАО Говорящая книга  
Москва  
2010



Серия основана в 2004 г.

Главный редактор и автор проекта «Письмена времени»  
С. Я. Левит

Составители серии: С. Я. Левит, И. А. Осиновская

Редакционная коллегия серии:

Л. В. Скворцов (председатель), В. В. Бычков, Г. Э. Великовская,  
И. Л. Галинская, В. Д. Губин, А. Л. Доброхотов, В. К. Кантор,  
А. М. Кузнецов, И. А. Осиновская, Ю. С. Пивоваров,  
Г. С. Померанц, Л. В. Порохницкая, М. М. Скибицкий,  
А. К. Сорокин, П. В. Соснов

Редакторы: Б. П. Гинзбург, Е. Н. Балашова  
Художник П. П. Ефремов

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по  
печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой  
программы «Культура России»*

**Иоффе И. И.**

**И75** Избранное. Часть 2. Культура и стиль / И. И. Иоффе. — М.: ООО  
«РАО Говорящая Книга», 2010. 927 с. — (серия «Письмена  
времени»).

В издание вошли основные работы «Синтетическая история искусств»,  
«Культура и стиль», «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино»,  
«Мистерия и опера».

Свою исследовательскую задачу Иоффе видел в создании «синтетической теории искусств», в которой были бы охвачены все сферы художественной культуры — живопись, театр, музыка, литература, кино в их сложном взаимодействии.

Теоретический анализ этих сфер в таком случае предполагал изучение их горизонтальных (т. е. исторических) и вертикальных (стилистических) связей. Иоффе ставил задачу написать не просто историю искусства, а «историю художественного мышления», реконструкция которого невозможна без анализа истории словесности, языка и истории философии. «Синтетическая история искусств» таким образом превращается во всеобщую «историю культуры». Книга рассчитана на всех, интересующихся проблемами искусствознания и культурологии.

УДК 7.01  
ББК Щ03

ISBN 978-5-98712-037-8 © С. Я. Левит, И. А. Осиновская, составление серии, 2010  
© Л. А. Сыченкова, статья, примечания, 2010  
© ООО «РАО Говорящая Книга», 2010

# **Культура и стиль**

**Система и принципы  
социологии искусств**

**ЛИТЕРАТУРА**

**ЖИВОПИСЬ**

**МУЗЫКА**

**натурального**

**товарно-денежного**

**индустриального хозяйства**



## Предисловие

Настоящая работа отличается от курсов социологии искусств, читаемых автором, существенными особенностями, которые следует оговорить. Система стилей построена здесь не в историко-хронологическом плане — от первобытной культуры до наших дней, а в социологическом разрезе культур и социальных групп земного шара — от дикарей и крестьян до индустриального пролетариата. Не генезис в прошлом, но актуальная роль искусства в настоящем занимает автора. История, как наука о прошлом, не может быть основой культуроведения<sup>1</sup>, так как расходится с основным требованием революционного марксизма: «философы до сих пор объясняли мир, но дело в том, чтобы его видоизменить».

В современности имеются явления, которые действуют уже столетия и тысячелетия (соха, загробный культ, идеалистические философия и искусство). Но в современности они действуют не потому, что имеют за собою века, а потому, что опираются на живые силы настоящего. Унаследованная традиция прошлого — не бесплотная тень, а реальные люди с реальными поступками и стремлениями, которые поддерживают и защищают традиции как насущные элементы своего быта; и эти люди и вещи, действующие сегодня, могут и должны изучаться как фактор сегодняшнего.

Поэтому, исходя из положения, что культура представляет собой систему физических вещей и человеческих действий, составляющих живые производительные силы социального бытия, автор утверждает (гл. I), что пассеистический историзм<sup>2</sup> с его теорией преходности и неповторимости культурного процесса есть мировоззрение идеологического порядка, особое отношение к вещам, а не объективное свойство вещей в их конкретном бытии.

Объективность физических явлений — в них самих; физический процесс не зависит от отношений к ним человека. Объективность явлений культуры лежит в культуре, в круговороте материалов между человеком и природой; без человека вещи культуры не имеют культурной объективности, а только физическую. Законы культуры — иные, чем законы физики,

но в пассеистическом историзме они полярны по методу и мировоззрению. Физика знает абстрактные законы материи и энергии и знает конкретные условия, при которых начинается действие тех или иных законов. Отсюда ее технологичность и актуальность. Пассеистический историзм не знает абстрактных законов и не знает, как изменять конкретные условия. Отсюда ненаучность его универсально-исторической, эволюционной концепции. Именно в плане идеологического мировоззрения может быть не замечено противоречие между эстетизмом и пассаизмом, между положением, что искусство обращается к нашему чувственному восприятию, и что оно же целиком — памятник прошлых эпох. Чувственное восприятие знает только непосредственное созерцание, конкретное, настоящее время. Пассеистическая история лежит вне чувственного восприятия, но в психологических ассоциациях некоторых чувственных признаков произведения с идеологическими знаниями о культуре былых эпох; эти лежащие вне произведения ассоциации уводят объект искусства из непосредственного восприятия в века и историю.

В своих курсах, связанный историческими дисциплинами вузов, автор разрешает вопрос компромиссно: фактом своего возникновения, генетически, произведение характеризует эпоху; своим современным бытием (сегодня читается, слушается, смотрится) оно факт современности. Но эту двухпланность курса — историческую и современную — автор устранил, рассматривая произведение как систему приемов, предполагающих определенное назначение и восприятие. Эти приемы и назначение возможны в любой социальной среде, но доминируют и органически связаны с одной какой-либо системой хозяйства. Автор рассматривает три системы, три типа культуры: натуральное хозяйство, товарно-денежное и индустриальное. Каждая из этих культур имеет три основные социальные группы — низовую, господствующую и упадочную — и три стиля как оформление отношения к миру. Три системы хозяйства и девять стилей, устанавливаемых автором, почти не существуют в чистом виде, как химический элемент, но только как культурные и стилистические доминанты, как господствующие тенденции в различной смеси с другими хозяйствами и стилями.

Вторая особенность настоящей работы, схематизм, заключается в том, что автор рассматривает не многообразие стилистических формаций, смещений и изменений форм, но законы и движущие силы этих формаций и изменений. Закон и здесь — средство анализа единичных конкретных явлений, которые сами никакой схеме не поддаются. Эволюционные линии можно

вести в любых направлениях: можно Пушкина вести от классицизма, от романтизма, от дворянства двадцатых годов XIX века, от декабристов, от африкано-русской психологии, и все эволюционные линии легко оправдать фактами, постепенно переходящими друг в друга, как можно поверхность исчертить линиями в любом направлении. Вместо эволюционной линии автор берет формирующие силы искусства, полагая, что всякое изменение формы — результат столкновения культурных сил, а не самодовлеющей predetermined эволюции. Низовой стиль надстраивается идеалистическим благодаря иной установке на мир господствующего класса. Здесь стиль — результат социального расслоения. Идеалистический стиль переходит в упадочный при столкновении с другой побеждающей системой культуры. Здесь стиль — результат оттеснения одной культуры другой.

Конкретно существуют единичные произведения, но наивные реалисты — те, кто полагает, что можно рассматривать произведение вне всякого мировоззрения, вне принципов, как чистую объективность. Всякое ощущение уже есть установка на мир, есть прирожденный или условный ряд реакций на одни раздражения и уклонение от других. В научных исследованиях эти принципы определяют направление исследования. Кто за чистый объективизм, тот находится в подсознательной власти предвзятых принципов (формалисты). И эта подсознательная зависимость оставляет принципы недифференцированными, хаотической смесью методов, откуда стихийное наблюдение (установка на известные признаки) отбирает ему нужное. Нельзя одним способом делать наблюдения над Пушкиным и Достоевским, Бетховеном и Стравинским, Рафаэлем и Пикассо. Именно потому, что в голове искусствоведа существует хаос форм выражений, он выдвигает то одни, то другие наблюдения, схватывает различные признаки произведения. Автор пытается дифференцировать эти системы выражений и устанавливает стили как особые приемы организации материалов различных культур и социальных групп, требующие и особой установки внимания. Знание стилистических схем должно дифференцировать зрение и слух и направлять их сознательно по определенным линиям. Без таблицы элементов невозможно производить анализ среди многообразия химических тел природы.

В медицине очень конкретным кажется утверждение, что болезней нет, но есть больные, что болезни — мифологическое измышление, что каждый человек болеет индивидуально, обнаруживая различные симптомы. Но без знания симптомокомплексов, постоянной основной группы признаков заболе-

вания, ни один врач не мог бы ставить диагноза, не знал бы, куда направить внимание, что считать существенным и что второстепенным в субъективных показаниях больного и объективных данных. Без знания симптомо-комплексов медицина перестала бы быть наукой. Стиль и есть симптомо-комплекс, направляющий внимание исследователя на механизм произведения, ведущий от признака к построению. Девять стилей при разных количественных смещениях могут дать бесконечное множество качественных образований в отдельных произведениях. Индивидуальные вариации, смещение стилистических приемов, качественное и количественное, огромно, и ориентация в огромном количестве произведений облегчается знанием стилистических симптомо-комплексов. Таким образом, схема — абстрактная формула, необходимое подсобное средство при научном анализе единичного конкретного факта. Но эти формула и анализ имеют смысл, если они направлены на практические цели, а не уводят в прошлое.

Автор, утверждая практический историзм, позволяет себе предсказывать движение стилей: разложение конструктивизма — основного стиля индустриальной буржуазии — и рост экспрессионизма вместе с ее кризисом и параллельный рост конструктивного реализма вместе с ростом пролетариата. Этот прогноз основан не на интуиции в будущее, а на фактических наблюдениях настоящего. Индустриальная буржуазия уже имеет линию упадка и его выражение — экспрессионизм, но этот стиль будет мистически утончаться вместе с ее упадком.

В основном все главы работы построены по одному плану: сначала дается стиль как функция культурной и социальной деятельности, затем его оформление в литературе, живописи и музыке. Популяризирующие образцы и имена, приводимые для конкретного анализа стиля, даны только со стороны этого стиля, а не монографически. Всего менее в задачах автора — характеристика индивидуальных мастеров. Если бы индивидуальность была самоценна, тогда мастер никакой научной формулировке не подлежал бы, а существовал как неповторимое единичное конкретное явление в одной конкретной обстановке, в одном отрезке времени. Но он живет в разных странах и на протяжении многих столетий. Индивидуальность мастера поэтому вторична, а первично культурное бытие произведения; последнее и разлагается на ряд стилистических приемов. Обычно — за исключением разве индустриализма — взяты имена, признаваемые вершиной данного направления; только в литературе предпочитались русские авторы, как непосредственные, не подмененные переводом факты словесного искусства. Име-

на, помещаемые в одну рубрику, отнюдь не являются тождественными (таких и нет), но соприкасаются в тяготении к одному стилю. Если бесспорно такое соединение, как Рафаэль, Пушкин и Моцарт, то спорно — Шекспир, Достоевский, Бетховен, Рембрандт. Шекспир идет от переживания к личности, индивидуализирует лирические и трагические эмоции и таким образом создает психологическую личность. Достоевский идет от идеологической личности; переживание — только момент развития идеи. Бетховен ближе к Шекспиру, Рембрандт — к Достоевскому. Шекспир и Бетховен идут к психологизму от классического стиля, Достоевский и Рембрандт — от реализма, но психологизм доминирует у них у всех.

Таким же образом можно спорить относительно предпочтения тех или иных имен, взятых для иллюстрации. Для символизма, например, который автор рассматривает как распад классицизма, может быть, вернее было взять Россетти или Моро, чем Врубеля; Шопена, чем Скрябина, и т. д. Но дело не в отдельных именах, а в стиле и социологической концепции. Работа имеет методологический характер по преимуществу, а не исторический, повествовательный. Каждая ее глава стремилась развернуться в отдельное исследование, но автор пока ограничил себя установлением общих принципов механики стилей. Детальное изучение стилей и в особенности их взаимодействия оставлено до следующих работ. Иллюстрационный материал в книге — прежде всего книжный; поэтому анализ живописных и в особенности музыкальных произведений ведется более описательно.

В изложении теоретических мировоззрений социальных групп автор не упоминает имен философов, системы которых характерны для данного стиля. Знакомые с философией легко узнают, кого и с какой стороны имеет в виду автор (Платона для идеализма, рационалистов-просветителей — для реализма, Маха — для импрессионизма, Канта-Фихте — для психологизма). Философы, стремясь к логической стройности своих систем, спаивают часто различные социальные мировоззрения в более или менее цельное словесное построение; индивидуальную философскую систему редко охватывает один определенный социальный стиль; хотя по доминирующей тенденции и легко квалифицировать философов, но в задачи автора это не входило.

Отсутствие твердых терминов, как общеметодологического, так и специального порядка, в искусстве заставило автора, в целях обобщения и единства, остановиться на наиболее распространенных смыслах термина, по возможности проводя их че-



рез все искусства. Некоторые термины оказались значительно сдвинутыми (тема, сюжет, психологизм, конструктивизм, экспрессионизм).

Те, кто не любят абстрактных теоретических вопросов и общих методологических проблем, могут начать прямо с третьей главы — искусства натурального хозяйства.

## Культурная экономика

## I

**М**ировая культура переживает исключительный по стихийности сдвигов и грандиозности размаха переворот. Перемещаются, обрываются целые культурные линии; экономика, быт, науки, искусства меняют привычные формы, распадаются, перестраиваются, вновь возникают. И — в общем кризисе культуры — науки о культуре оказались всего беспомощнее. Естественные науки, применяя новые методы, ставя новые задачи, потеряли только несколько рабочих гипотез и бесконечно расширили свои горизонты; их кризис — только рост. Кризис наук о культуре — крах гуманитарных наук с их пассивной философией и умозрительным историзмом. Рядом с растущей актуальностью естественных наук, с резко обозначившимся у них технологическим уклоном — стремлением через миропознание к мироустройству, науки о культуре почти целиком остаются мирозерцательными философскими построениями. Собственно науки о культуре в целом, единой теории, охватывающей все ее области одним действенным методом, и не было. Теории культуры принимают до сих пор деление культуры на духовную и материальную и знают два определения культуры. Одно рассматривает культуру как искусственную среду, воздвигнутую человеком между собой и природой. Это сверхматериалистическое определение уживается компромиссно с другим — чисто идеалистическим определением, идущим от гуманитарных наук: культура — это социальная жизнь в ее идеологических и психологических явлениях, это комплекс общественных представлений, идей и знаний о мире. Внемарксистские теории культуры полагают, что эти два определения относятся к двум различным, хотя и параллельным, планам культуры, материи и духу, имеющим свои собственные внутренние законы развития. Но не культура двухпланна, а отношение к ней; дуалистична теория культуры, а не сама культура. Оттого оба определения не дополняют друг друга; вместе они не определяют культуры и не верны каждое в отдельности.

Распространенное сверхматериалистическое определение: культура есть искусственная среда, воздвигнутая человеком между собой и природой, — характерно своим игнорированием социальной стороны культуры, своим внеобщественным технологизмом. Во-первых, искусственная среда воздвигалась не только

между человеком и природой, но и между социальными группами. Если бы культура состояла только из искусственной среды между человеком и природой и была бы только организацией эксплуатации сил природы, история знала бы единую линию развития производительных сил, победную, ничем не прерываемую эволюцию материальной культуры. Но этого не было и не могло быть. Социальная среда была такой же реальной окружающей средой, как и среда природы; и эксплуатация одной социальной группой других, и искусственная система средств эксплуатации составляли другую, неотделимую от эксплуатации сил природы, сторону культуры. Как здесь, так и там хищническая экстенсивная стихийная эксплуатация дополняется планомерной, интенсивной; от простого присвоения совершается переход к систематической, «культурно» организованной эксплуатации. Человек — только полезная в культуре рабочая сила или вещь. Искусственная среда между человеком и природой может быть общечеловеческой, но искусственная среда между социальными группами может быть полезна только одной группе. История культуры — это не единая линия роста искусственной среды между человеком и природой, но несколько линий социальных культур, в которых средства эксплуатации сил природы и эксплуатации социальных групп образуют систему, кажущуюся уравновешенной вследствие медленной борьбы разнородных элементов такой системы. Линия роста производительных сил никогда не прекращалась (если только не иссякала биологическая энергия народа и он не отмирал), но замедлялась, искажалась внутри такой классовой культуры, пока не опрокидывала тормозившую социальную среду вместе с эксплуататорской социальной группой. Культура знает революции, знает катастрофическую гибель многих элементов культуры.

Во-вторых, искусственная среда между человеком и природой, материальная культура, существует не сама по себе, а только в живой работе живых людей, в живом применении. Вне этой работы, вне применения, культура — только груда материалов физического мира. Аэроплан и каменный топор, книга и каменная баба — здесь равно мертвые физические тела. Материальная культура только носит возможности общечеловеческого охвата, но она далеко не общечеловечна, так как разные народы и социальные группы знают и применяют совершенно различные культуры вещей. Деление народов на культурные и некультурные показывает, что под культурой понимается круг вещей только известной социальной группы. Но таким же образом, как человек капиталистического города игнорирует вещи групп натурального хозяйства как некультурные, так для дикаря и крестьянина вещи индустриального города непонятны и неприменимы. Выпадение вещи из со-

циальной жизни есть прекращение ее культурного бытия, ее культурная смерть, как прекращение биологических функций организма — его смерть. Культура, таким образом, — не самостоятельно существующая, искусственная материальная среда, но только социально существующая. Ее бытие — только в социальном потреблении, применении, деятельности. Общество и природа в культуре не противостоят друг другу, но образуют неразделимую систему. Культура состоит из вещей и людей, из физического материала природы и из социального материала (живой биологической энергии общества). Культура есть система производительных сил, система процессов, а не система вещей. Сами вещи вне процесса не имеют культурного бытия. Вещи не существуют без труда, и труд — без вещей. Естественные науки, которые по теории сверхматериалистов являются единственным двигателем культуры, сами направляются общественным бытием.

Всякая теория возникает тогда, когда появляется потребность в овладении каким-либо материалом. Поле зрения естественных наук ограничено потребностями культуры и социальной группы и меняется с переходом от одного круга задач к другим. Эти переходы — не самодовлеющее эволюционное развитие, а открытие новых сторон бытия, новых законов в связи с новыми требованиями культуры. Это относится к отдельным техническим изобретениям и общим законам.

Эвклидова геометрия, статическая механика разрабатываются уже в натуральном хозяйстве, где решение вопросов статики, устойчивых, неподвижных пространственных форм является насущным.

Алгебра, абстрактные отношения величин, динамическая механика разрабатываются в торговом хозяйстве; энергетика — в индустриальном хозяйстве: до него знают законы косной материи и энергию — как внешнюю силу движения. Закон тяготения Ньютона (всякое тело притягивает другое с силой, прямо пропорциональной массе и обратно пропорциональной квадрату расстояния) в основе имеет дуалистическое представление о силе и материи, неподвижном пространстве и динамической энергии — как лучистом свойстве тела; тело излучает из себя по сферической поверхности энергию, как светящееся тело — лучи; отсюда прямое увеличение силы притяжения с увеличением массы тела и квадратная убыль её с увеличением радиуса — расстояния: сферическая поверхность, по которой распределяется идущая от центра энергия, увеличивается в квадрате радиуса. Мировоззрение, приведшее к открытию закона тяготения, — дуализм статики и динамики; законы эти приблизительно верны в практической механике, большой точности не требующей, и неверны в небесной механике, требующей почти абсолютной точности.

Индустриальная культура выдвигает учение о динамическом пространстве, одной из координат которого является время; выдвигает учение об энергетическом характере материи и геометрию Лобачевского-Римана, теорию относительности Эйнштейна, для которой небесная механика Ньютона — частный приближенный случай динамической конструкции мира. Открытие законов природы — это движение человеческого общества относительно природы. Естественные науки, выросшие из эксплуатации сил природы, носят в себе грандиозные возможности общечеловеческой культуры, потому что дают законы и методы обработки природы для человека.

В противоположность свехматериализму, гуманитарные определение и теория культуры упускают физическое бытие культуры. Гуманитарные науки были системой знаний общественных отношений одной господствующей социальной группы, возглавлявшей производственные отношения, но не знавшей трудового процесса производства, интересовавшейся вторичной ценностью вещи, ее общественной значимостью, вещью-товаром — больше, чем самой вещью, чем ее потребительской ценностью, чем ее выработкой. Гуманитарные науки были теорией чистых внетрудовых социальных отношений, науками о духовном по преимуществу. Они стояли вне физического труда и изучали социальные отношения как комбинацию независимых индивидуальных воли и психологии, как дух общества, подчиняющий себе другие отрасли социальной жизни. Гуманитарные науки оттеснили религиозную авторитарность патриархально-феодалного быта, но, рационалистические по методу своему, идеалистические по мировоззрению, они не порвали с религиозным идеализмом и с его дуалистическим делением культуры на духовную и материальную. Рационализированное гуманистами, это деление крепко удержалось в буржуазном обществе, где верховная социальная группа, освобожденная от физического труда над физическим миром, управляла группами физического труда. Верховное божество было заменено верховным разумом. Гуманитарные науки изучали вещи и людей не в их материальном и экономическом бытии, но фетишизировали их вторичное, надстроенное социальное значение и изучали их внутреннюю сущность. Они изучали как бы нематериальные и внепредметные социальные отношения, чистые смыслы, скрытые в вещах и действиях. Отсюда их определение культуры как психологического и идейного процесса, духовного по преимуществу. Это отношение к мышлению как к основному признаку бытия (*cogito ergo sum*), подмена жизни мышлением о ней — характеризует торговую буржуазию, для которой мышление было основой деятельности, основой ориентации в мире.

Внутренний человек с его волей, разумом — перводвигатель культуры, которому подчиняются материальные процессы. Философия, психология, религия и искусство стоят в центре гуманитарных наук, как теории разума и личности, духа и творчества.

Существующие определения культуры созданы двумя основными группами господствующей буржуазии — торговой и индустриальной; они характеризуют мировоззрение этих социальных групп, но не культуру. Индустриальное определение, при своей кажущейся конкретности, не дает методов культурного строительства, так как игнорирует социальное бытие культурных форм. Гуманитарное определение, говоря о социальных отношениях, дает их в абстрагированной форме чисто идеологического духовного порядка. Политическая экономия, которая могла стать наукой о культурном хозяйстве, ограничила себя одной областью этого хозяйства — правда, первичного значения — и не решалась охватить культуру в целом как систему хозяйственных процессов. Политическая экономия рассматривалась как узкоутилитарная наука о материальном хозяйстве. Духовная культура оставалась вне всякого хозяйства.

Только теория культуры самих производителей, пролетариата, совершенно чуждая и враждебная эксплуатации человека человеком, насквозь материалистическая, направленная на лучшую организацию культуры для всего человечества, может быть объективной и научной в том же смысле, что и естественные науки. Марксизм и явился теорией культуры этого класса. Марксизм с его материализмом по отношению к гуманитарным наукам стал тем же разрушителем, какими были гуманитарные науки с их рационализмом в отношении религии. Но, подобно тому как гуманитарные науки далеко не справились с религией и дали множество компромиссных образований, так и марксизм далеко еще не всюду одолел гуманитарные традиции. Это — главным образом в учении о так называемой духовной культуре и учении об историзме.

Марксизм, установив, что идеологический и психологический план культуры вторичен, произведен, является надстройкой на материальной базе культуры, — сохранил, однако, деление культуры на духовную и материальную и принял оба определения культуры. Духовная культура осталась по существу иной, чем материальная. Марксизм связал два плана, но не слил их. Теория о духовной культуре осталась вне технологического мироподхода, сохранила все донаучные идеалистические черты. Являясь вторичной и производной по отношению к действительно материальной базе, надстройка оставалась расплывчатой туманной формой, духовной эманацией, тающей и возникающей в творческих усилиях гениев. Она, казалось, устремляется вверх от базы, украшает ее, возвышает и осмысляет; она казалась целью трудовых материалистических про-

цессов. Материальная культура основана на массовой экономике, но духовная — в значительной мере создание гениев. Состояние материальных производительных сил в каждый исторический момент строго нормируется потребностями масс, но состояние духовных производительных сил часто выходит за пределы этих потребностей. Гений усилием творческого духа перерастает рамки эпохи, класса и достигает высот всечеловеческой социалистической культуры. Косность идеологии оставалась свойством масс, но не творцов-гениев. Между производителями духовных ценностей и их потребителями оказался разрыв, который приводил к трагедии непонятого гения и к позднему признанию его медленно подвигающимися массами. То обстоятельство, что мы не знаем непризнанных гениев (ни современниками ни потомством), было доказательством победной силы гения, но не доказательством зависимости гения от социальной оценки, от признания гения не-гениями, широкой общественной средой. Наука о так называемой духовной культуре осталась историей творцов и оценкой ими созданных ценностей. Ученые, порицая близорукость и пристрастие современников и предшественников, уверенно хоронили и воскрешали, возносили и свержали, являясь категорическими судьями масс и гениев, сами не будучи, однако, гениями. Оценка являлась основным двигателем исследования, и проблема ценностей стала краеугольной для наук о духовной культуре. Спорили о самом объекте науки. Бесспорных фактов, конкретной реальности здесь не было. Были мнения, которые фактами не считались и могли быть оспариваемы. Эти науки не имели научного языка. Максимальная экономия слов, точность и конкретность — свойства научного стиля — здесь заменялись противоположными. Голословные мнения, душевные излияния, риторические украшения заполняли сотни страниц.

Не предмет, но слова о предмете, система слов были целью этих книг. Не последние конечные выводы мысли, точно сформулированные, но процесс мысли со всеми его отклонениями и неровностями, язык беллетристики был языком этих наук. И марксизм в теории духовной культуры до сих пор далеко не свободен от этих приемов.

В культуре мы не знаем ничего, что не имело бы реального, конкретного бытия. Все, даже так называемые высшие проявления духовной деятельности существуют в каком-либо социально принятом материале и форме, т. е. известным образом обработанном, организованном материале: звуке, слове, краске, жесте, движении человеческого тела, — и в этой форме и только так мы их знаем. Все явления так называемой духовной культуры имеют такое же реальное материальное (из материала, овеянное) бытие, как явления материальной культуры, иначе они — индивидуальная пси-

хология, но не факт социальной культуры. Имея материальное бытие, они служат удовлетворению культурных потребностей, т. е. возникают как общественная необходимость. Самый выбор материала для овеществления переживания и мысли и обработка этого материала определяются и сохраняются по его культурно-экономической целесообразности. Марксизм рассматривал надстройку как духовную сущность, забывая, что всякое социальное явление имеет общепринятые материально-обобществленные формы и что выработка этих форм имеет свои специфические технологические условия. Специфические формы выражения, особая техника материала различных областей духовной культуры требуют специфического технологического подхода, требуют дифференциации суммарного и недостаточно конкретного термина «духовная культура». Надстройка — не только мироотношение, но и материальная конструкция. И здесь она может подлежать хозяйственному учету культурной экономики.

Даже теория есть применение и обработка одного материала, как средство фиксации и передачи приемов обработки другого материала. Эта культура теории требует материала, ставшего средством социального общения и связанного с практикой первичного значения. Отсюда различные теории имеют различный язык (язык математики, язык химии, язык публицистики). Речь и словесная мысль — основные теоретические материалы, так как они — господствующие средства общения; но различные теории в такой мере разнятся своим языком, что без специальной практики их язык непонятен. Теория общественной жизни при социально-субъективной практике, лежащей в их основе, во многом различается языковым материалом и в особенности оформлением (язык идеалистической философии, язык марксизма, язык гуманитарных наук, язык политической экономии). Культура теоретического материала, как и всякая другая культура материала, требует усиленного развития способностей человеческого тела, нужных для этой культуры, но сами эти способности проявляются и развиваются только в работе над материалом. Уметь мыслить в известной области — значит уметь оперировать материалом этой области.

Надстройка так же материальна, как и база, и для постройки ее требуются материал и человеческий труд, как для базы. Только культура этих материалов вторична и дополнительна к основным базовым материалам. С другой стороны, культура базы требует не менее духовной деятельности, не менее мастерства и знания, чем культура надстройки. В базе — духа не только не менее, но гораздо более, чем в надстройке, так как она требует напряжения всех способностей человеческого тела. Самое деление культуры на духовную и материальную, деление на две противоположные области



бытия, отчетливое и ясное в гуманизме, все более и более теряется с тех пор, как наука приняла технологическое и искусство — реалистическое направления. Термины «прикладные науки» и «прикладные искусства» только прикрывают смешение. Культура состоит из вещей, представляющих собой материал физического мира, втянутый в социальную жизнь для удовлетворения экономических потребностей. Культура природы неизбежно сопровождается культурой тела. Свойства человеческого тела так же стихийно вытягиваются в культурную деятельность по мере их пригодности для трудовых процессов, как материал физической природы для удовлетворения жизненных потребностей. Материал природы, втянутый в социальную жизнь, вызывает ряд реакций, обрастает системой телодвижений, связанных с обработкой, употреблением и применением этого материала. Вещь приобретает социальную жизнь, характер, значимость и смысл, становится живым элементом культуры.

Содержание, смысл и ценность как собственность — не свойства вещи, не нечто заключенное внутри вещей, но наши отношения к ним, их социальная значимость. Приписывать вещи самой по себе ценность, смысл, дух — значит фетишизировать в ней ее социальную значимость.

В противопоставлении формы и содержания — тот же дуализм, что в противопоставлении духовного и материального. Известная организация какого-либо материала — форма — имеет смысл, если она в нашей культурной практике выполняет какое-либо назначение. Мы понимаем форму не потому, что ее содержание соответствует нашему, но потому, что в нашем быту мы применяем ту же форму, как деятельность или выражение. Мы понимаем выражение потому, что сами применяем его. Новые формы и выражения не выдумываются, но вырабатываются в быту и тем приобретают смысл. Культурная форма всегда содержательна, и содержание всегда материально оформлено. Физическая вещь имеет объемную форму без смысла и содержания; форма культурной вещи осмыслена применением, назначением. Каменный топор имеет культурную смысловую форму, камень вне культуры — физический материал. И смысл в нем будет находить только тот, кто знает его применение как ударника или топора. Слово «смысл» оттого и имеет столько смыслов, что относится к различным применениям культурных вещей. Для двух разных социальных групп смысл одной и той же вещи — различен. Тот, кто в стихотворении слышит ряд мыслей, но не слышит звучаний, знает иное содержание, чем тот, для которого выразительны и ритмика, и рифма, и инструментовка. Один знает идейное применение речи, другой — эстетическое. Различное содержание вытекает из различного применения формы. Отрицать форму — значит не знать ее применения, и, наоборот, утверждать

форму — значит знать ее применение. Эстетика идет от культурной практики, а не от биологических свойств и еще менее от умозрительных теорий. Культура некоторых материалов именно потому и названа эстетической или духовной, что вторичное социальное бытие этих форм, их социальное значение перевесило их первичное непосредственное хозяйственное значение и материальные «чувственно воспринимаемые свойства погасли в них».

Словесный материал — артикулированная речь — кажется чисто смысловой чувственно-сверхчувственной, потому что из ряда действий она культивировалась как наиболее удобный материал внетрудового общения, как знак социального выражения отношения к миру, хотя только все действия человека в целом выполняют эту задачу, и смысла и духа в них больше, чем в слове. Культура чистого смысла в слове, подобно денежной культуре золота, возникла из потребности в общезначимых средствах общения. И только гуманистам, чья деятельность почти исчерпывалась культурой слова, язык мог казаться высшим и единственным проводником духа, имеющим нематериальное бытие. Так, даже недейственное отношение к миру для выражения своего требует действия и какого-либо свойства человеческого тела. Культура органов чувств — разработка связи человека с каким-либо материалом внешнего мира, светом, звуком, выработка обостренной реакции на них. Даже культура пассивных настроений и чувств, в некоторых социальных группах достигшая высокого развития, есть особая культура человеческого тела, определенное состояние или действие человека в окружающей среде и требует для своего выражения звуков, жестов, линий (созерцание природы, лиризм, чувственное восприятие исключают резкие телесные движения и требуют тихих, успокоенных ритмов). Общая культура состоит из культур материалов, стихийно возникших и стихийно и часто противоречиво существующих. Первичные культуры материалов служат непосредственно удовлетворению физиологических потребностей, и затем возникают подсобные к ним вторичные культуры материалов как средство для первичных (орудия); и вместе они образуют целые хозяйственные системы. Ценность культуры материалов определяется потребностями, которые она удовлетворяет.

Квалификация культуры как организованной системы, а не стихийного потока, есть оценка, данная социальной группой, потребности которой этот поток удовлетворяет. Буржуазия может расценивать капиталистический строй как высоко организованный. Мы его расцениваем иначе. Организованной культура может быть только в социалистическом строе.

Рост значения какой-либо культуры материала есть рост профессиональной группы, ею занятой, навыков и действий, с ней

связанных, и рост смысла и ценности этой культуры; наоборот, падение значения культуры материала есть падение группы, его выдвигающей, отмирание смысла его: из живого элемента культуры он становится мертвым элементом природы. Движения, связанные с таким элементом, также становятся неопределенными и нецелесообразными. Мистицизм, сумеречные томления — умирающие навыки к умершим вещам. Выделение профессиональной группы в основную — результат высокого хозяйственного значения этой культуры в общей экономике. У профессиональной группы вырабатывается специфический ряд движений и темпов движений, необходимых для этой культуры; но, как бы далеко ни зашла специализация такой группы, культурный охват ее никогда не замыкается в одной самодовлеющей системе. Культурный охват отдельных профессиональных групп определяется не только кругом вещей и действий, связанных с их профессиональной деятельностью, но и местом этой деятельности в культуре других групп. Социальные отношения — сотрудничества и эксплуатации, вражды, обороны и наступления — дополняют культуру вещей и составляют общественную идеологию профессиональных групп, объединяют их в социальные группы. Но и эта идеология имеет практический характер — не только потому, что вытекает из практики, но и потому, что культивирует определенные средства и действия для этой практики. Профессиональная группа, привыкшая к словесной деятельности, в своих общественных выступлениях будет действовать иначе, чем группа, привыкшая к физическому труду; люди пера — иначе, чем люди сохи, и люди сохи — иначе, чем люди парового молота. У гуманистов, уверенных, что мнение правит миром, будет больше словесного действия; у рабочих, полагающих, что труд правит миром, — больше действительных поступков. Революция буржуазная по приемам своим в такой же мере отличается от пролетарской, в какой деятельность буржуазии — от деятельности пролетариата. Идеология, отношение к миру и к обществу, существует не только в словесной форме, в системе мыслей, но и в системе действий, для которых мысль — только необходимый элемент. Идеология в смысле комплекса идей, которым и исчерпывается отношение к миру, возможна у нетрудовых социальных групп, у их теоретиков. Гуманисты и применяют термин «идеология» только в этом смысле.

Система культур материалов, охватываемых социальной группой, составляет ее экономику. Но ни одна социальная группа не имеет такой замкнутой системы, и ошибочными являются попытки абстрактного определения класса на основании одних его специфических трудовых процессов. Характер социальной группы и ее культурное лицо определяются характером всех культур мате-

риалов, входящих в ее хозяйство, и ее отношением к смежным социальным группам, притяжением и отталкиванием от них. (Пролетариат в стране с преобладающим крестьянством иной, чем в стране с доминирующей буржуазией; класс различен и в одной и той же стране в различных стадиях своего исторического пути.)

Подход к культуре с точки зрения одного из определений — чисто технологического или чисто идеологического — привел к спору о самобытной пролетарской культуре. Отрицающие самобытность пролетарской культуры видят в культуре одни технические достижения, высокое мастерство вещей, как бы независимо от общества существующих; они умаляют значение средств борьбы и организации класса как элементов культуры и впадают во вне-идеологический технологизм. Сторонники пролетарской культуры утверждают примат идеологии в культуре, мироотношения, которому подчинены вещи; для них «вопросы идеологии шире (и выше) вопросов культуры». Они тяготеют к идеалистическому взгляду на культуру. Но культура — не однородное целое, а система культур материалов, из которых одни общи пролетариату и буржуазии (искусственная среда между человеком и природой), другие — специфичны классу (искусственная среда между социальными группами). Все, что пролетариат может применять в своем культурном строительстве, может иметь пролетарский характер, так как применение определяет социальное и классовое лицо вещи.

Культурный охват отдельных социальных групп пересекает друг друга, но каждая имеет свои доминирующие элементы — культурную доминанту — рядом с другими стихийно и неорганизованно сосуществующими. Возникновение одних культур и вытеснение других, борьба культур материалов и их систем в зависимости от их полезности идет непрерывно (культура земледелия, культура паровой, электрической энергии, культура железа, меди, культура голоса, речи и мысли, культура театра, культура кино). Длительные и устойчивые культуры материалов образуют основные культурные линии страны, вокруг которых располагаются менее значимые и устойчивые (крестьянская страна, торговая, индустриальная). Культура представляет собой ряд культурных линий в их сочетаниях, борьбе и пересечениях, но нет ни одной культуры материала, экономически бесполезной. Одни имеют первичное значение, другие — вторичное; одни служат искусственной среде между человеком и природой, другие — искусственной среде между социальными группами. Все явления культуры служат материальной потребности, и все формы направлены на ее удовлетворение.

С другой стороны, самая духовная вещь и самая материальная вне культуры, вне социальной жизни равно бездушны, равно физические вещи физического мира без смысла, без ценности. Вне

социальной жизни книга, картина, мотор имеют только физические свойства и подвергаются физическим законам. Законам социальной жизни они подчинены только в культурном бытии. В разных социальных средах ценность одной и той же вещи различна (ценность печного горшка и Аполлона). Превосходство одних элементов культуры над другими — только относительная оценка их роли в экономике данной социальной группы. Элементы культуры господствующих классов называются высшими по сравнению с элементами культуры низовых социальных групп. Революция опрокидывает вертикаль. Верх и низ в культуре условны, как и в физическом мире.

Культура материальна потому, что состоит из материалов и их обработки. Материал — то, из чего строят. Культура построена из материалов физической природы и человеческого тела, стихийно извлеченных из общей массы материалов мира. Нет ничего в культуре, что не служило бы культуре, что ставило бы себе целью вне культуры стоящее. В общей экономике культуры нет высоких и низких вещей: есть полезное и вредное, прогрессивное и тормозящее рост социалистических элементов культуры. И этим критерием должно определяться социальное значение вещи.

## II

Вторая традиция, унаследованная от гуманитарных наук марксизмом, — это пассеистический историзм. Историзм, понимаемый как непрерывный хронологический поток событий, все еще считается основой наук о культуре, и этот хронологический историзм прямо противопоставляется технологическому динамизму естественных наук и приводится как доказательство своеобразия наук о культуре. Но пассеистический историзм неотделим от представления о духе истории в гуманитарных науках.

Натуральное хозяйство не знает истории; натуральное хозяйство не знает того сложного взаимодействия сил, борьба и сочетание которых образуют изменчивость культуры, культурный процесс. Мало изменчивое, неподвижное натуральное хозяйство знает устойчивые картины, состояния, внешней последовательностью связанные; но всё поглощает интерес к вещам и действиям, нужным в хозяйстве. Связанное с неизменным круговоротом времен года и дней, оно знает постоянный круговорот дел, который кажется вечным, статическим. Оно так же смутно представляет себе прошлое, как и отдаленное пространство. Время и место у него слиты в замкнутом кругу хозяйственной деятельности. Хронология ему чужда.

Понятия «изменчивость» и «процесс», как понятия исторические, складываются у торговой буржуазии, у которой сама общественная жизнь в ее сцеплениях и отталкиваниях составляет беспре-

рывно меняющуюся, волнующуюся ткань, независимую от круговорота времен года. Сочетания и столкновения общественных сил составляют события, становящиеся вехами или поворотными пунктами в развертывающемся процессе. Понятие пространства как беспредметной протяженности возникло из представлений о конкретных протяженностях, расстояниях. Понятие времени — абстракция длительности действия или движения. Понятие времени включает в себя представление о пространстве и движении; время есть абстракция динамического пространства. Отсюда теснейшая связь между представлениями о времени и пространстве как у отдельных индивидов, так и у социальных групп. И так как всякое представление рождается из культурной практики, то культурный охват и его характер определяют пространственный и временной кругозор. Аналогия между культурным охватом и историческим (пространственным и временным) глубже поэтому простого подобия. Они — члены одного ряда.

Наиболее узкий кругозор — у натурального хозяйства: культурный горизонт совпадает с зрительным, пространственным; то, что находится за этим горизонтом, иногда вторгается туманно и неопределенно, как сон, и не имеет безусловной реальности; география и история — равно фантастичны и невероятны. Торговая буржуазия разрывает замкнутый пространственный горизонт; торговые странствия и их пути, связывающие городские центры, расширяют пространственный кругозор до пределов земного шара. География — описание стран и нравов в их пространственной последовательности, в порядке наблюдения их проездом. Здесь же расширенный исторический горизонт — ряд ландшафтов эпох, быта и нравов веков как определенных, виденных и покинутых стран. Бесконечность и вечность — как однолинейные протяженности движущихся точек. Наиболее широкий охват — у индустриальной культуры; для ориентации в этой культуре человеку нужно знание жизни всего земного шара, хроника мирового дня; инженерия ему дает средства превратить весь мир в легко охватываемый кругозор с одного пункта, без передвижения (телеграф, радио и т. д.). Мир для него не временная глубина, не однолинейное передвижение, а многолинейная пространственная динамика. Актуальный охват всей культуры возвращает индустриальное мировоззрение к натуральному с бесконечно расширенным горизонтом, к конкретности, вещественности и практическому историзму или к аисторизму. И здесь, в практическом историзме и аисторизме, различие двух основных классов индустриальной культуры — индустриального пролетариата и индустриальной буржуазии. Последняя выдвигает безусловный аисторизм, полную независимость строительства культуры от ее социального материала, от общественного бытия,

его движения и перспектив. Индустриальный пролетариат выдвигает практический историзм как учет конкретных социальных сил, опираясь на которые возможно опрокинуть капитализм и строить социализм. Технологические перспективы культуры сливаются с перспективами социалистическими.

Так, пассивный историзм с его концепцией культуры как однолинейного причинно-следственного ряда, ограничен товарно-денежным хозяйством. Связь между пространственным и временным кругозором не является, однако, причинной. Если из путешествий рождается география, то пассивный историзм рождается из социальных отношений, складывающихся на культуре товара и денег (см. главу IV). Здесь одно определяет другое; изменение одного ряда влечет неизбежно изменение другого ряда. Торговая буржуазия — социальная группа связи по преимуществу; вещи и люди существуют как отношения (товар), и культура — ряд этих связей — процесс. Пассеистический историзм торговой буржуазии — двойной результат ее культурной и социальной практики.

Общественные теории буржуазии, гуманитарные науки изучают не саму культуру как трудовой процесс человека в физическом мире, но одни социальные отношения людей, комбинации, разрывы этих отношений в общественной жизни. Даже вещи имеют тысячи связей и смыслов, как товарные ценности, существующие в отношении к другим, или как знаки чистых отношений. Вещи имеют социальную жизнь, вещи имеют историю. Люди — таким же образом точки притяжения и отталкивания. Множество стихийных отношений, воля, стремлений борются и складываются в отдельном человеке; люди имеют внутренний характер, они психологичны. Поток мыслей и переживаний от действия к действию образует процесс, неизвестный человеку натурального хозяйства. Гуманитарные науки изучают психологию отдельного человека и психологию общества. Гуманитарные науки изучают культуру как идейный и психологический процесс, как развертывание и становление.

История складывается из внутренней связи событий, из ряда последовательностей, вытягивается в непрерывную причинную протяженность сменяющих друг друга настроений и стремлений отдельных личностей и общества. Но, опустив действительные первичные стимулы культуры — трудовой процесс, актуальный и повторный — и принимая вторичные психологические и идеологические явления за первичные и самопроизвольные, гуманитарные науки тем самым рассматривают культуру как результат прошлых движений этих факторов, а не повторяющихся трудовых действий, идут по горизонтали, а не вертикали. Происхождение, генезис, считается исчерпывающей причиной бытия, начальный исходный пункт — причиной действия. Сегодня — следствие вчера.

Момент настоящего получает глубину прошлого. Совершившееся рождает совершающееся. Но эта дематериализация настоящего, это сведение его к придатку истории возможны в культуре, где идеологическая и психологическая деятельность являются основными. Трудовые процессы имеют в себе свое основание; они — более носители будущего, чем результат прошлого; их повторяемость и изменчивость носят в самих себе свои причины и цели. Психологические и идеологические процессы — всегда внутренние, сложные результаты отдаленных причин; они — комбинация индивидуальных волей, неповторимых в своем бытии, порожденных биологическими свойствами и социально-исторической конъюнктурой; в своем общественном потоке они — как бы воля истории. Стихийность этих процессов, их необъяснимость и самопроизвольность делали гуманитарные науки пассивными, объяснительными; гуманисты констатируют изменчивость, текучесть неповторяемых событий и дают их идеологическое и психологическое оправдание.

Вещи вне движения стоят и вне времени; повторные движения и изменчивость измеряются механическим временем. Неповторное движение имеет бесконечную протяженность. Культура, оторванная от своих трудовых процессов в физическом мире, и кажется буржуазии такой бесконечной протяженностью, сменой событий, людей и идей. Идеалистическая диалектика представляла себе историю как однолинейный процесс, развертывающийся в последовательной смене народов и эпох. Одна бесконечная линия событий заполняла неповторимый ряд годов; эпохи, века целиком сменяют друг друга. Дух эпохи был чем-то сплошным, безраздельно господствующим, и все без исключения явления эпохи рассматривались как порождение этого единого духа. Хронология до того слилась с историей, что арифметические периоды, вытекающие из свойств цифр (10, 100), становились периодами истории. Идеалистическая диалектика рассматривала историю как одногласую мелодию, в которой мотивы строго следуют друг за другом, укладываясь в квадратный такт годов и десятилетий. Но исторический процесс развивается в материальных и социальных формах культуры. Этот процесс может измеряться годами, десятилетиями, столетиями, но эти арифметические периоды не могут ни определять, ни замыкать культурно-исторические периоды. Сама единица измерения культурного процесса, единица астрономического движения — обращение Земли вокруг оси и Солнца — годна для земледельческих культур и совпадает с их трудовой деятельностью, но совершенно несоизмерима с процессами городской культуры, имеющей независимое от времени года течение. В хронологии эта единица, кроме того, имеет не абстрактный характер меры, а конкретный, единичный — неповторяемых отрезков, чрезвычайно



различных по значению. Хронологические годы не равны между собой по своей интенсивной стремительности или почти статической медлительности культурных процессов. Диалектика натурального хозяйства — иная, чем диалектика товарно-денежного и индустриального хозяйства. Хронология заполняет раскрывающийся поток времени культурным процессом, как будто есть время вне культуры и вне движения. Она не измеряет процесс, а втискивает его в пустые рамки астрономического круговорота времен. Исходный пункт, необходимый для такого отмеривания единичной протяженности, условен как при однолинейном измерении пространства. И если в пространстве берутся условная точка и условное направление, то и в хронологии такими условными исходными пунктами и вехами являлись события. Условной оценкой выбранное событие казалось неподвижным пунктом, от которого начиналось измерение. Направление его определялось следующим событием, таким же условным. В натуральном хозяйстве одно событие закрывало другое, и счет годов велся от последнего существенного. (Были зоны отдельных событий, как отдельных хозяйств, замкнутых в себе.) У буржуазии события планировались, связывались в один поток (стали всемирно-историческими, как самый охват капитализма) и казались стимулами истории. История была наукой о прошлом, пассивной наукой о проходящих событиях и эпохах, и хронологическое обозначение, как надгробные памятники для прошлого, было достаточным мерилем.

Но выделение некоторых сочетаний культурных процессов в события и эпохи есть оценочное, т. е. субъективное, отношение к явлениям культуры. Значение события субъективно определяется количеством участвовавших в нем элементов культуры данной социальной группы. События прошлого только кажущимся образом изучаются издали. Самый отбор и интерес к ним вытекают из их близкого отношения к историку, предполагают точку зрения, с которой они привлекают внимание.

Историческая перспектива, как живописная перспектива, была статическим созерцанием культуры и расположением вещей с одной точки зрения, извне, в одном направлении. Историк рассматривает свой момент культуры как вершинный, свой охват — как мировой, и располагает события в направлении своего зрения. Хронология и есть однопланная временная перспектива, дающая неподвижное сочетание, одно отношение вещей, видимых с одного пункта. Хронологический историзм, как перспективное изображение, дает конструкцию, назначенную для пассивного созерцания. Гуманисты не только исключают активное вмешательство, но учат созерцательному отношению к культуре. Общеобязательность, объективность и независимость законов истории от отно-

шения к ней наблюдателя, не хронологическая перспектива, а многопланная динамика культуры совершенно чужды этим историкам, рисовавшим, описывавшим, но не действовавшим.

Естественные науки, как только одолели религиозное мировоззрение, одолели и хронологический взгляд на мир. Основным условием научного исследования стали объективность и независимость явления от наблюдателя, одоление двойного центризма: места и момента. Естественные науки достигли этого требования, когда выключили местонахождение наблюдателя из системы явления и сделали внутреннюю структуру явления самодовлеющей. Наблюдатель здесь — активная сила, своим вмешательством образующая новое явление. Физические науки знают практический историзм, потому что они — актуальные науки. Их занимают явления не в хронологической неповторной связи, а в механической повторяемости, их занимает живая динамика природы, а не однажды бывшие, застывшие в неповторности сочетания. Из множества сцеплений, элементов мира, из множества законов мира естественные науки отбирали те, которые имеют действительное значение, повторную причинность.

Гуманитарные науки, отбирая неповторные сцепления, отбирали перспективу, линию сцепления, а таких перспектив в зависимости от положения историка было множество. Наблюдатель здесь — пассивный зритель «с точки зрения». Объективность историка не имеет ничего общего с объективностью естественных наук; пассивистическая история не дает эмпирического хода вещей. Ее объективность говорит о незаинтересованности, пассивности наблюдателя в отношении наблюдаемого. Она не может быть проверена никакой практикой. Объективность истории событий — правдоподобие художественного произведения, убедительность которого лежит в соответствии его концепции, его образов и идей взглядам читателя. Историческая концепция, как синтез художественного образа, правдива, поскольку она не противоречит современной логике вещей и перестраивается с изменением этой логики. Оттого столько субъективизма в исторических событиях и столько различных исторических планов. История культуры, построенная из ряда былых событий, связанных причинной связью, насквозь условна. События вытекают не из событий, а из столкновения культурных сил, которых в предыдущем событии могло и не быть. Эти силы действуют в социальной среде, жизнь которой игнорировала господствующая социальная группа. Строить историю по событиям — значит строить по вехам и линиям господствующих классов. История состоит из множества линий, множества планов. Само событие представляет условный разрез культуры в одном сочетании или столкновении ее элементов. Ряд событий, как ряд момен-

тов, есть ряд статических точек, и построение истории из такого ряда является компромиссом между неподвижным созерцанием мира и динамизмом.

Марксизм изучает не неповторимые в своих комбинациях единичные события, а самые силовые линии культуры, линии хозяйственных формаций, экономических, социальных. Диалектический материализм — актуальная наука о культуре — наука не только познавательная, но и строительная. Марксизм вступил в компромисс с гуманитарными науками, когда применил свои методы для объяснений событий прошлого. Можно описать исторический ландшафт (или геологический), можно объяснить его возникновение действующими силами культуры (или геологии), но дело в том, что знание действующих сил важнее для определения направления изменения ландшафта и еще более для актуального вмешательства и переустройства его в желательном направлении. Самые действующие силы отыскиваются и законы их устанавливаются из наблюдений не над прошлым, а над настоящим. Изучение прошлого может только подтвердить уже отысканные законы. Так, биологические законы Дарвина установлены наблюдениями над переходными формами сосуществующих видов; геологические законы Ляйеля — из наблюдений над современной жизнью земной коры; наконец, Маркс из наблюдений над современной ему борьбой классов установил законы исторического материализма и научного социализма. Современность служит базой исторических построений и этим самым делает историю современным орудием борьбы культурных сил в желательном направлении. Законы истории выведены из современности; поскольку они актуальны, они служат современности; цель историка — не доказать доказанные опытом законы, а показать их действие в конкретной реальной обстановке веков; но это — задача художника, и историки последовательно требовали художественной интуиции для построения своих фактов: что есть одушевляющего и поучающего в таких построениях, может иметься в большей мере в художественном произведении.

Историк стоял перед дилеммой: или законы, выведенные им из наблюдений прошлого, никакого активного значения и приложения не имеют, так как современность не имеет таких фактов; или эти факты и их законы имеются в настоящем, и откапывание антикварного материала для их подтверждения — излишний труд. Отсюда — кажущееся пояснение историей событий настоящего. «Еще недалеко то время, когда вопросы о развитии религиозного сознания и языка решались на основании одних древних документов. Мы увлеклись Ведами и санскритом и создали здание сравнительной мифологии и лингвистики, относительно стройные системы, в которых все было на месте и многое условно;

не будь этих систем, не явилась бы критика, проверка прошлого настоящим. Мы конструировали религиозное мирозерцание первобытного человека, не спросившись близкого к нам опыта, объектом которого служит наше простонародье, служим мы сами; строили фонетические законы для языков, звуки которых никогда до нас не доносились, а рядом с нами бойко живут и развиваются диалекты, развиваются по тем же законам физиологии и психологии, как у наших прародителей-арийцев» (А. Н. Веселовский, заметка 1887 г.)<sup>3</sup>. Пассеисту кажется нормальным то обстоятельство, что он не знает и не понимает живой культурной деятельности, но знает и понимает былое этой деятельности; кажется возможным историк, чуждый современности.

Но пассеисты изучают не прошлое вообще (такого и нет), а некоторые бывшие отношения людей и вещей; и можно утверждать, что движущие силы этих отношений живы и актуальны до сих пор. Интерес к живой вещи порождает вопрос о ее происхождении. Мы заинтересовываемся, откуда взялся камень на пути, когда споткнулись о него. Проблема генезиса, самая ее постановка и потребность в ее разрешении возникают после факта бытия вещи, после живой практики вещи. Генезис дает причинный ряд индивидуального бытия вещи, но не дает ее живого действия, причины которого лежат в активном отношении вещи к культурной среде и устанавливаются законами культуры, а не индивидуальными особенностями вещи. Но из тысячи причинных связей, определяющих бытие вещи, однолинейная связь последовательных моментов бытия вещи кажется гуманисту самой существенной.

Теория эволюции и однопланная диалектика — только компромиссные образования между гуманитарными науками и марксизмом. Теория эволюции рассматривает комплекс действующих сил как единство, и поэтому изменения, происходящие от борьбы разнонаправленных сил внутри такого комплекса, называет эволюционным изменением. Всякое изменение в системе коренится в борьбе устремлений и торможений отдельных сил этой системы. Система только кажется единством вследствие относительной медленности нарушения равновесия. Но рассматривать систему как единство — значит судить о ней по доминирующей силе, упуская остальные. Биологический организм потому и представляет собою изменчивую систему, что является комплексом равнодействующих сил, проявляющихся в различных функциях и приводящих раньше или позже организмы к гибели. Но знать систему — значит знать весь комплекс, характер и направление действующих в нем сил. Актуальное и сознательное вмешательство возможно только через усиление одних и ослабление других действующих сил. Воздействие на одну доминирующую силу может вызвать не-

ожиданные и нежелательные результаты. Эволюционная теория, идущая по одной линии смены господствующих сил, может быть только пассивно-описательной, так как механизм изменения остается вне ее кругозора; одновременность происходящих процессов и борьба их упускаются из виду. В культуре, представляющей сложный комплекс разнонаправленных сил, только через изучение этих наличных сил устанавливается направление происходящих в обществе изменений и возможность вмешательства в их изменения; эволюция, развитие по одной линии — частный случай изменений форм культуры. Происхождение и развитие системы не объясняют ее действия, а сами объясняются из этого действия.

Система действует не потому, что она возникла, а потому, что имеет в себе силы бытия, противодействующие одним элементам окружающей среды и сочетающиеся с другими. Человек живет не потому, что родился, а потому, что его организм функционирует и находится в неустойчивом равновесии с социальной и физической средой. Не происхождение определяет человека, а его социальная деятельность. Не генезис определяет лицо вещи, а ее социальное бытие. Физически одни и те же вещи в различных общественных средах имеют совершенно различное бытие (одно и то же произведение живописи — религиозная икона и эстетическая картина, то же здание — церковь и клуб). Бетховен написал девять симфоний не потому, что родился, а потому, что на симфоническую музыку был спрос, были исполнители и слушатели. Между рождением Бетховена и написанием девяти симфоний мог лежать ряд причин, не допустивших его к их сочинению.

Маркс написал «Капитал» не потому, что он родился гениальным теоретиком, а потому, что существовал пролетариат, к которому он находился в определенном отношении. Приводить генезис как причину бытия — значит смешивать два ряда причинности: индивидуального бытия и культурного — социального.

Знание действия элементов культуры несравненно ценнее знания происходившего; только знание социального действия элементов культуры есть практическое знание. Механик может обойтись без знания происхождения машины и истории ее усовершенствования, но не может не знать конструкции и действия машины. Пассеистическая история кажущимся образом помогает в различении пережитков от прогрессивных элементов.

Оценка одних элементов культуры как рудиментов, а других — как существенных органов вытекает, при субъективизме пассеистических концепций, из оценки значения этих элементов в живой практике разными социальными группами. Именно потому пассеистическая история может доказать, что данный элемент является рудиментом или важным свойством, что все ее построения

бессознательным фоном и базой имеют живую практику настоящего. Так, для одних данный элемент — религия, собственность — органическое свойство человечества, и это доказывается неизменным присутствием в исторической жизни этого элемента, а нарушение его рассматривается как болезненное отклонение, вырождение; другие доказывают рудиментарность этого элемента, исходя из борьбы против него в прошлом и из его слабеющей актуальности по мере приближения к современности. Таким образом, борьба вокруг живых элементов культуры, отрицание их одними и утверждение другими, образует различные исторические концепции. Пассеистическая история есть чисто идеологическое построение. Все, что содержится в ней актуального, содержится в современности, и только живая практика настоящего решает вопрос об отдельных элементах культуры как о рудиментах и существенном, но не бывшем.

История хозяйственных форм, все более вытесняющая историю событий и эпох, в своем эволюционизме сильно заражена пассивным историзмом. При неорганизованности культурного процесса примитивные формы уживаются рядом с высшими. Натуральное, товарное и индустриальное хозяйства не только представляют собою последовательный ряд доминирующих форм, но и сосуществуют и борются. Последовательность хозяйственных форм стоит только в кажущейся обязательной причинной связи. Если бы причина каждой новой формации лежала внутри нее (была бы имманентна ей), а не являлась следствием вторжения новых сил в старую систему и нового их сочетания, эволюционные ступени хозяйственных формаций были бы обязательны — от примитивных до высших — для всех племен и народов. Но этого нет. Товарное хозяйство не может предшествовать натуральному, потому что предполагает его как свою основу; но товарное хозяйство не является следствием натурального. Причины, образующие товарное хозяйство, лежат не в самом натуральном хозяйстве, а в новой системе культурных сил, лежащих вне натурального хозяйства. Нужны для этого две социальные группы, культивирующие, благодаря разной географической среде, разные материалы и связанные удобными путями сообщения. Географически замкнутые социальные группы могут и не выйти из натурального хозяйства, достигнув только примитивных меновых форм. Таким же образом натуральное хозяйство может перескочить к индустриальному, если столкнется с социальными группами такого хозяйства. Вырождение, вымирание первобытных народов при столкновении с индустриализмом — доказательство неспособности капитализма к распространению культуры, а не неспособности дикарей к высокой культуре.

В денежном городском хозяйстве лежат зародыши социализма, потому что в нем уже действуют все силы капитализма: буржуазия, пролетариат и массовое производство. Но социализм вытекает с необходимостью только из капитализма, имеющего организованные массы рабочих, а сам промышленный капитализм требует к товарному хозяйству нового фактора — машинной индустрии. Обязательный однообразный тип эволюции вытекает из взгляда на культуру народа как на биологический организм, саморазвивающийся и замкнутый в своем развитии, и из уверенности, что господствующие формы культуры — высшая и последняя цель для низовых культур. Но народы могут и перескакивать через эволюционные ступени, как и спускаться обратно.

Эволюционный марксизм и представляет себе исторический процесс как ряд культурных форм, сменяющихся только при полной зрелости.

«Нам наши противники не раз говорили, что мы предпринимаем безрассудное дело насаждения социализма в недостаточно культурной стране. Но они ошиблись в том, что мы начали не с того конца, как полагалось по теории (всяких педантов), и что у нас политический и социальный переворот оказался предшественником тому культурному перевороту, той культурной революции, перед лицом которой мы все-таки теперь стоим» (Ленин, «О кооперации»)⁴.

«Если для создания социализма требуется определенный уровень культуры (хотя никто не может сказать, каков этот определенный “уровень культуры”), то почему нельзя начать с начала, с завоевания революционным путем предпосылок для этого определенного уровня, а потом уже, на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя, двинуться догонять другие народы?» (Ленин, «О нашей революции»)\*.

Эволюционисты, всегда националистически окрашенные, забывают, что индустриальная культура не знает изолированных народов и историй, замкнутых местными условиями. Истории стран и народов пересекают друг друга, смещают и срывают национально-исторические линии. Мировое хозяйство диктует национальному хозяйству формы, лежащие вне их собственной эволюции. Социалистическая революция оказалась возможной в индустриально отсталой России, потому что мировой капитализм достиг тех вершин, когда социалистическая революция назрела; и отсталым народам нечего повторять путь к индустриальным высотам под ярмом капитализма, а надо взять этот путь в свои руки, раз имеется достаточно благоприятная революционная конъюнктура. Отсюда борьба Ленина с пассивным эволюционизмом, борьба против уродования революционного марксизма всякими теоретиками, склонными более к философствованию, чем к практическому

строительству. Это — не отрицание историзма вообще, но лишь отрицание самодовлеющего национального историзма во имя интернационального мирового историзма. В любой стране действуют силы, генезис которых лежит за ее пределами и объяснение которых немислимо только местной историей.

Наука о культуре, занятая эволюцией, совершенно не изучала результатов столкновения далеко отстоящих друг от друга культурных типов, не изучала законов, на основании которых внедрение одних хозяйственных форм в другие целесообразно (например, индустриализация крестьянства и дикарей). Наука о культуре не знала законов культурной динамики, хотя горы фолиантов имелись о генезисе. Но не причины возникновения, а современная роль отдельных культурных хозяйств имеют значение для культурного строительства. Марксизм потому и революционен, что он разлагает систему и актуально вмешивается в борьбу силовых линий культуры и дает перевес одним перед другими, а не ждет ее зрелости. Марксизм не просто опрокидывает систему, как поступает анархизм, а дифференцирует действующие силы и этим ее изменяет. Марксистская диалектика есть не последовательная смена формаций (тезиса, антитезы и синтеза), но одновременная борьба системы антитез. Мыслить однолинейной диалектикой — значит мыслить эволюционно.

Закон перехода количества в качество, которым эволюционисты пытаются объяснить революцию, в сущности есть перемещение борющихся в системе сил при усилении одной из них и возникновение новой системы. Если бы система не обладала борющимися силами, никакое количественное накопление не дало бы изменения качества. Только извне кажется, что брошенный вверх камень подчиняется силе броска, а потом тяготению. Если бы тяготение не тормозило полет вверх, камень никогда не упал бы. Превращение тепловой энергии в кинетическую, превращение воды в пар — результат новой комбинации энергии и материи. Система культуры содержит в себе не одно отрицание и противоречие, а несколько, и только то разрушает ее, которое является необходимой и существенной силой старой системы и может с другими силами составить новую самостоятельную систему. Из основных сил современной культуры — буржуазии, пролетариата и крестьянства, индустриального, денежного и натурального хозяйства — пролетариат и индустриализм, являясь основой капиталистической культуры, образуют новую систему — социализм, устраняющую массу противоречий в капиталистической системе: борьбу за рынки, стихийность производства, рабство и нищету сотен миллионов при непомерной роскоши кучки и т. д. Диалектика истории — не последовательная смена хозяйственных формаций, но одновременная борьба нескольких. Революция не срывает эволюцию, а смещает господству-



ющие силы. Именно потому, что замкнутых систем хозяйственных, национальных, этнографических теперь нет и вторжение одних систем в другие происходит непрерывно, нет и уравновешенных систем, и возможны скачки через культурные ступени. Мировое хозяйство в настоящее время представляет сложный комплекс социальных групп в их отношениях между собой и природой; в социализме они сведутся к отношению человечества к природе. Культурная энтропия, мертвая уравновешенность при устранении борьбы социальных групп — буржуазная фикция. Не только многопланная диалектика, но и вытекающий из нее технологический динамизм — основа революционного марксизма.

Трудность определения современности проистекает из взгляда на культуру как на однопланную хронологическую систему. Но каждый культурный момент кроме господствующей культурной формации имеет еще низовые, из которых одни уже были у господства и смещены, другие идут к господству. Каждый исторический момент содержит три члена диалектической триады одновременно не только как тенденции и пережитки развития, но как реальные и конкретные, целые слои культуры и быта. Вместо единого исторического плана, с уходящим прошлым, четким настоящим и возникающим будущим, мы имеем несколько планов времени, несколько прошлых, настоящих и будущих времен.

Культура — не временной психологический, идеологический поток, а материальный процесс труда и вещей. Все, что применяется, употребляется, имеет культурное бытие в настоящем. Произведения Пушкина и Маяковского современны, так как теперь читаются, берут живую биологическую энергию. Рафаэль и Малевич, Моцарт и Стравинский, церковь, кино и аэроплан — современны, потому что воспринимаются, применяются теперь. Историки спешат хоронить: разве Шекспир, Бетховен, Рембрандт не живы, что они горами фолиантов хоронят их в веках? Но сколько историков и биографов похоронено вокруг этих имен, похоронено так, что мы и не подозреваем об их бытии. Мертвых в мире нет. Мертвые вещи, как мертвые люди, выпадают из культуры. Даже для того, чтобы быть реликвией, вещь требует живого применения живых людей — историков, археологов. Но историки и археологи не выходят за пределы живой культурной практики; сама их историческая практика направляется живыми запросами культуры. Можно переходить из одного социального слоя в другой, от одних вещей к другим, но нельзя выйти за пределы запросов современности. Настоящее шире, чем думают историки, шире, чем их исторический кругозор. Современность — это все актуальные вещи и люди культуры, но современность имеет несколько планов. Бушмен, Ник. Ник. Романов, Форд и Роман Роллан — современники, но они стоят в совершенно различных

планах культуры. Центр культурного охвата каждой социальной группы, наиболее актуальные для нее элементы культуры и есть ее настоящее; прошлое — все то, что имеет слабеющую актуальность. Борьба за прошлое, настоящее и будущее имеет реальный смысл борьбы социальных групп за свои элементы культуры. Любовь к прошлому есть любовь к конкретным элементам культуры, оттесняемым более сильной социальной группой. Все, что мы знаем о прошлом, имеется в настоящем в виде конкретных материалов, имеющих для нас смысл, входящих в наш культурный охват. И мы не охватываем прошлого вообще, а только то из него, что имеет значение для нас в нашей сегодняшней практике. Все, что мы называем историей, есть конструкция из наличных элементов культуры в направлении, которое содействует борьбе одних комплексов элементов культуры против других. Всякая история есть продукт борьбы элементов культуры и сама продолжает их борьбу. Сама установка на историческую перспективу в культуре есть защита мировоззрения, связанного с гуманизмом и психологизмом. Отсюда возможность замены живой культурной практики системой рассуждений о том, что лежит вне практики, о стране, куда нет возврата, — о прошлом. Всякая история есть живой ряд мыслей о прошлом, а не прошлое. Отсюда исключительное развитие пассеистического историзма у социальной группы, сама культура которой названа книжной. Словесный материал, наименее чувственный и наиболее идеологический, всего лучше способен давать прошлое. Материалы более чувственного порядка, обращающиеся к непосредственному восприятию, знают только настоящее. Кино, например, только в титрах может указывать, когда происходит действие, но само показывает все только в настоящем, перед глазами происходящее. Для того чтобы ориентироваться в культурном хозяйстве какой-либо страны, нужно знать все действующие в ней культурные силы, а такое знание даст только конкретное изучение живой жизни данной культурной области. То, что дает актуального история, необходимо содержится в живой жизни культурного хозяйства. Современность, как всякий исторический момент, не есть одна точка культурного процесса, но множество линий разной актуальности, и знание этого многопланного процесса и есть актуальное знание культуры.

Кризис исторического мировоззрения ясно ощущается при переходе в индустриальную культуру. Достаточно сопоставить слова — американизм и историзм, чтобы увидеть бездну, лежащую между двумя мировоззрениями: индустриальным и гуманитарным, технологическим и психологическим, мирозерцательным и миростроительным. Сравнение между перспективой в живописи и историзмом — не простая аналогия: перспектива и здесь и там — результат того же мироподхода. Оба они возникают у торговой буржуазии и оба

оттесняются вместе с ней. Ренессанс перестает быть зарей нового времени. Он тускнеет перед индустрией. Футуристы, стремившиеся сбросить его с парохода современности, анархически боролись с культурой торговой буржуазии во имя индустрии: они отбрасывали произведения великих мастеров, имевших еще значение для культуры, для неиндустриальных групп в особенности. Аисторизм — девиз инженерии: аисторизм и апсихологизм во имя конструктивизма, во имя материальной вещи. Конструктивизм игнорирует социальное бытие культуры; он знает одну голую технологию.

Марксизм дополняет технологию социологией, законы физики — законами культуры. Но марксизм же отбрасывает пассивистический историзм как неактуальный, ненаучный подход к культуре.

Между аисторизмом и пассивизмом он утверждает практический историзм, для которого прошлое — только небольшое вступление к огромному будущему, для которого наследие — материал постройки новой культуры, а не святыне, свято охраняемые реликвии великого невозвратимого былого. Это — не только не отрицание процесса, но и активное утверждение динамики культуры; это — лишь отрицание непреодолимого эволюционного хода вещей во имя активного делания культуры, организации ее физического и человеческого материала. Само слово «история» теряет свой смысл науки о прошлом, термины: «практическая история», «современная история» — этому доказательство. Марксисты не всегда сознают, в каком смысле они применяют термины «история» и «историзм», но буржуазия — в смысле оправдания существующего порядка вещей и медленной его эволюции.

Пассивистическая история как наука, все более теряющая почву, продолжает свое существование именно потому, что значительная часть того, что она называет прошлым, есть современность. Наша современность есть не только культурная жизнь мировых городов; наша современность содержит в себе все культурные формации и трудовые процессы, начиная от первобытного натурального хозяйства и кончая индустриализмом. Африканский поселок, русская деревушка, провинциальный город и мощные индустриальные центры — составляют лицо современности. Современность следует характеризовать не одной чертой господствующего индустриализма, но обостренным сдвигом всех линий культуры всего земного шара. Социолог должен изучать не историю, не бывшее, а дикие и полуварварские задворки культуры земного шара, феодальные и мелкобуржуазные группы, крупнокапиталистическую буржуазию и индустриальный пролетариат, — чтобы понять культурный процесс в целом. Однопланную перспективу в прошлое, горизонталь истории, мы заменяем многопланным культурным процессом, вертикалью современности. Действенность и конкретность нашего ми-

роподхода требуют знания реальных сил культуры, требуют актуальной теории, а не знания отошедшего. Только квазимарксисты могут применять марксизм для изучения прошлого ради него самого. Именно потому, что марксизм — объективное, общеобязательное, а не социально-субъективное учение о культуре, его построения прошлого, его объяснения минувших событий имеют наукоподобный и научный характер. Но самому историчному марксисту ясно, что не объясняемые события являются целью исследования, а доказательство материалистического движения культуры. Марксистский историзм может быть орудием идеологической борьбы против всяческой метафизики, но еще более он должен служить культурному строительству, т. е. быть практическим историзмом, чем он и был в руках лучших теоретиков марксизма.

Насквозь материальная культура существует только в живой деятельности и в настоящем. Процесс культуры — круговорот материалов между человеком и природой. Стимулы культуры лежат в трудовых процессах. И культура имеет столько трудовых линий, сколько процессов и их группировок. Трудовые процессы, как явления природы, повторны и возникают необходимо при тех же условиях, т. е. при тех же сочетаниях физических, биологических и социальных элементов.

Возникновение новых форм — результат новых сочетаний этих элементов. Новые формы не упраздняют старых, но сосуществуют, оставаясь каждая относительно наиболее целесообразной в своей культурной среде. Как в явлениях природы, изменения — не самодовлеющая потребность развития, но результат новых комбинаций сил, новых соотношений элементов. Мировой культурный процесс — непрерывная борьба, а не мирное развитие, как это кажется пассивному внешнему взгляду.

Культура — это вещи и человеческие действия, которые в каждый момент бытия носят в себе основание своего бытия; в этом их подлинный историзм. Воскрешая памятник или эпоху, пассивистические историки строят в настоящем идеологические конструкции, и актуальность этих конструкций будет зависеть от ценности их для некоторых социальных групп. Наука о культуре, подобно естественным наукам, должна сосредоточить свое внимание на актуальном охвате мира. Естественные науки выросли из культуры материалов физического мира; они сознательно стремятся распространить культурный охват мира, обратить сырье природы в элементы культуры. Естественные науки — актуальные орудия культуры. Стихийный культурный поток также должен стать объектом сознательного и актуального охвата; нужна новая теория культуры. Технология материалов базы должна восполниться технологией материалов надстройки, знанием их социального бытия, их места в хозяйстве стра-

ны и мировом хозяйстве; наука о культуре должна изучать систему первичных и вторичных элементов мирового хозяйства и их роль в движении к социализму. В системе таких элементов сама пассивная история может быть рассматриваема как особая культура словесного материала и некоторых вещей (памятников) и в общей борьбе за социалистическую культуру может быть применена как орудие борьбы; но, как орудие, она действует в настоящем и может входить, как объект, в теорию культуры. Культура складывается из культур материалов физического мира и человеческого тела, имеющих экономическое значение. Планировка вещей и действий на планы передний и задний (современность и история), верхний и нижний (духовный и материальный) — результаты отношений к ней различных социальных групп, находящихся в различных планах культуры. Историческая перспектива, как перспектива в живописи, умирает вместе с созерцательным подходом к миру; интерес к живым вещам и действиям оттесняет мирообъяснительное, отображательное мировоззрение и его формы. Культурное хозяйство (натуральное, денежно-товарное, индустриальное) как комплекс культур материалов первичного и вторичного значения у отдельных народов и социальных групп, их отношение и связь между собой — должно стать объектом единой науки о культуре.

Беспристрастный и пассивный объективизм должен быть заменен активным объективизмом естественных наук. Отдельный человек и профессиональная группа, обрабатывая и применяя известные материалы, представляют собой культурную силу; знание роли этой силы в ряду других должно регулировать ее действие. В действующие силы системы культуры надо вносить себя как действующую силу и этим сознательно изменять систему и направлять ее к желательным целям.

Заменить стихийную борьбу элементов культуры планомерной хозяйственной организацией, затормозить одни, усилить развитие других — должно стать задачей науки о культуре — культурной экономии.

### Типы культур

Натуральное хозяйство	Товарно-денежное хозяйство	Индустриальное хозяйство
Почвенное, органическое; продолжение стихийной продукции природы.	Связь стран и производств; организация обмена и передвижения.	Технологическое, энергетическое и механическое.
Культура биологических сил.	Культура социальной связи по преимуществу.	Основа социалистической культуры.

## Социология искусства

**Н**ет ни одного специфического объективного признака, который отделил бы вещи искусства от вещей быта и объединил бы в себе все произведения мирового искусства. Не только обилие переходных форм, затрудняющих всякую классификацию, этому причиной: здесь отсутствует самый центр, группирующий вокруг себя элементы одного вида. По распространенному воззрению, произведение искусства складывается из трех составных частей: материала — то, из чего сделано произведение (краска, звук, слово); формы — организация материала, и содержания — образы, идеи и эмоции, заключенные в форме. Но ни одна из этих частей не специфична для искусства. Не специфичен материал, так как он служит и для выделки обычных вещей; в последнее время искусство, как и быт, заимствует материал у индустрии, небывалый в прежних искусствах. Не специфична форма, так как то, что одна социальная группа считала высокоэстетическим, решительно отвергается и игнорируется другими. Не специфично содержание: одно и то же содержание одними считается художественным, другими антихудожественным. Материал, форма и содержание меняются в искусстве с переходом от одной социальной группы к другой, и всякое определение искусства есть выражение одного ограниченного вкуса, есть установка на один материал, один стиль, одно содержание и игнорирование других.

Наиболее распространенное определение, представляющее компромиссную формулировку идеалистической и психологической эстетики, — систематизация чувств в образах, — захватывает ограниченное количество произведений искусства и не отграничивает искусство от быта, несмотря на всю широту и неопределенность понятия «чувство». Не всякое искусство образно (классическая музыка, например); не всякое искусство эмоционально (кубизм, супрематизм); наконец, вещи быта, произведения техники вызывают напряженные эмоции и систематизируют их в определенном направлении. Сама установка на эмоцию и повышенный интерес к ней — социально субъективны. Другое определение (компромисс эстетизма и утилитаризма) — искусство есть познание жизни в образах — опирается на противопоставление научного мышления, — мышления понятиями, отношениями вещей, —

мышлению поэтическому, мышлению конкретным, единичным. Но верность всякого познания проверяется через практику; общезначимость научных положений — в их безусловной объективности, повторности, многократности, независимости от точки зрения. Единичный образ, даже если он широко типичен, имеет узкий круг практики, так как синтез черт единичного образа всегда условен и субъективен (образ дуба для дровосека, ботаника, художника). Не через практическую проверку с жизнью образ признается правдивым, а через соответствие синтеза его черт с привычными читателю синтезами. Поэтому образ правдивый и художественный для одних неестествен и нехудожествен для других. Отбор черт и их синтез не объективны, и нет объективных художественных произведений, но есть условное выражение отношения к миру социальной группы.

Искусства вообще — нет. Есть конкретные произведения, круг которых у разных социальных групп различен. Само деление вещей культуры на высокие и низкие, утилитарные и неэстетические, на художественные и экономические, деление чувств и действий на эстетические и практические есть факт идеологии, социально-субъективное представление о мире культуры. В натуральном хозяйстве, у низовых социальных групп нет эстетической идеологии, нет деления на искусство и быт. Всякое определение искусства есть выражение одной эстетической идеологии. Можно установить три основные эстетические идеологии и три определения искусства. Идеалистическое — феодальной аристократии: искусство есть жизнеукрашение. Утилитарное — торгово-буржуазное: искусство есть жизнепознание. Индустриальное — конструктивное: искусство есть жизнестроение. Искусство складывается из вещей и действий бодрствующего отдыха, как наука — из трудовой практики. В натуральном хозяйстве, где нет деления на труд и отдых, нет деления на искусство и науку. Формы труда и формы искусства одинаковы. Общественный отдых сливается в культе и обряде искусство и науку, является праздником и отмечает важные моменты биологической и социальной жизни: любовь, еду, победу и смерть. Нет деления на исполнителей и зрителей: все работают, все празднуют, все трудятся, играют, танцуют. Но по мере восхождения к социальному неравенству материальные блага и досуг становятся привилегией одних, а труд и нужда — бременем других. Господствующие классы, освободив себя от обязанностей труда и трудовых забот, окружают себя различными вещами — искусством как признаком превосходства и могущества. Именно этим объясняется огромная роль искусства в культурном хозяйстве господствующих социальных групп. Господствующие классы оторвали искусство от быта, эстетизировали

его, сделав его предметом утонченных наслаждений, ласкающих праздное ухо и глаз, праздную мысль и чувство. Господствующие классы выделили высоких мастеров искусства, заставили их служить себе и на себя, пополнять свои дворцы и свой досуг. Искусство стало надэкономической, надтрудовой надстройкой, отдыхом в отдыхе, областью чистой красоты и высоких переживаний. Искусство стало самоцелью в культурной жизни этих социальных групп. Искусство и наука разделились. Наука — подсобное средство культурного труда и, как труд, она не имеет законченных, законченных форм, как труд-процесс и движение. Каждый ученый продолжает работу предыдущего ученого. Искусство как будто — ряд самодовлеющих вещей, законченных, законченных; постройка этих вещей требует особого мастерства и имеет свою теорию, свою науку. Эта наука дает такое знание обработки материала, которое должно удовлетворить особому назначению вещей искусства — быть художественными. Такая эстетическая теория представляет систему правил, законов искусства, принципы оформления материала, отличные от принципов утилитарных. Но никогда это разделение внутри одной культурной группы не было полным; вещи искусства, как бы высоки они ни были, имеют свое определенное применение — место и время (церковь, салон, концертный зал, комната) и характер (созерцание, слушание, чтение публичное и уединенное). И быт имеет те же вещи и то же их применение и старается приблизить их к высшим и лучшим (надгробный памятник — скульптура; рисунок дичи — *nature morte*; портрет родного — художественный портрет; рассказ о событии и художественный рассказ). Здесь была тесная связь между вещами быта и вещами искусства, но не идеальные принципы художественного мастерства применялись к быту, а быт порождал эти идеальные принципы. Оттого у разных культурных групп в такой мере различны эти принципы, что у них различный быт. Искусство вырастает из практики искусных вещей, и искусные вещи — из бытовых. Искусство — не ряд законченных произведений, а процесс производства и применения вещей, как наука, целиком направляемый бытом.

Благодаря безусловному господству города над деревней, искусство кажется ограниченным искусством городской культуры и господствующим классовым искусством дворянства и буржуазии. Пролетариат изменил это положение. У верхних социальных групп художник отделяется от ремесленника, искусство от быта и даже от праздничного быта, как отделяется быт этих социальных групп от быта трудовых масс. Мастера этого искусства называются гениями и их произведения — высшим проявлением человеческого духа не потому, что мастера располагают здесь большей сво-



бодой творчества и менее, чем у низовых социальных групп, гибли от гнета условий, но потому, что строили те вещи, которые у этих социальных групп считались высокими. Но мы можем допустить произведения более высокие, чем созданные. Совершенное произведение — не абсолютно высшее, непревосходимое, но лишь непревзойденное, лишь лучшее в своем роде. На невысоком уровне культуры могут быть поэтому созданы произведения совершенные и высшие для всех ступеней человеческой культуры; высшие культурные формации не строят таких вещей или уделяют им третьестепенное внимание. Так, никогда не будет построено более совершенных храмов, чем готические или соборы Петра в Риме и Исаакия у нас, не потому, что пало архитектурное мастерство, не стало талантливых строителей, но потому, что храмовые постройки не привлекают больше культурных сил. То же относится к психологическому роману и симфонии: мастерство искусства пошло по иному пути, и лучшие мастера их кажутся абсолютными гениями в этой области.

Произведение искусства требует материала и труда, и оно материально, как все другие элементы культуры. У низовых классов натурального и индустриального хозяйства техника экономического производства оказывает непосредственное воздействие на искусство, давая ему формы и материал. На искусство дворянства и буржуазии экономическое производство не оказывает прямого воздействия, потому что основная деятельность этих социальных групп непроизводственна. И искусство этих социальных групп, направленное на чувственное созерцание, на психологию, связано с культурой материалов вторичного значения, служащих средством внеуродового общения и созерцания. Бытовая культура этих материалов определяет искусство непроизводственных классов, но не психология и идеология, которые сами проявляются только через оформление в материале; это оформление и есть то, что культурно существует от психологии и идеологии. Производство искусства есть не выражение духа и не отражение культуры, а вещь культуры, имеющая определенное употребление. То обстоятельство, что некоторые вещи культуры рассматриваются как выражение духа или отражение культуры, указывает на употребление этих вещей, на их социальный смысл. Всякая вещь культуры (аэроплан, соха) может быть выражением или отражением культуры и духа, но для этого нужна особая идеалистическая установка в отношении этих вещей: именно созерцание их как символов. Само такое применение вещей как объектов созерцания и переживания — не специфическое свойство искусства, а широко распространенное отношение к вещам и миру у социальных групп, культивирующих такое искусство. Так, человек у них — объект

или эстетического созерцания — ангел чистой красоты у дворянства, или психологической выразительности — идейное лицо у буржуа.

Искусство не есть особое свойство человеческого духа, обязательный продукт интуитивного творчества, свойственного некоторым индивидуумам; у человека столько свойств, сколько действий, сколько культур материалов он знает. Эти свойства далеко не исчерпаны. Мы далеко не знаем всех свойств человеческого организма, и только некоторые из этих свойств усиленно культивировались и достигли высокого развития.

Если большинство вещей культуры, определявшихся как произведения искусства, — создания интуитивные, то это значит, что они принадлежат той социальной группе, у которой интуитивное образное мышление является господствующим и продукты стихийного индивидуального творчества были основными. И произведение техники, несмотря на все его высокое мастерство, еще не произведение искусства не потому, что создано сознательно, а потому, что в оценке художественного еще сильны традиции социальной группы, установившей надматериальное, образное или идейное значение искусства. Только исключительная расценка индивидуального кустарного мастерства со всеми его случайностями, вытекающими из темперамента, здоровья, настроения, могла выдвинуть вдохновение и интуицию как основу творчества, т. е. бессознательные, удачные достижения возводить к неповторному, гениальному. Естественные науки, оперирующие строго учтенными, сознательными методами и фиксирующие отдельные достижения как общепригодные приемы и знания, порицают это слепое и бессознательное кустарничество искусства (Гельмгольц, Оствальд, Дюбуа-Реймон<sup>5</sup>). «Всякому художнику от времени до времени в особенно счастливые минуты некоторые вещи удаются настолько сверх его ожидания и сознательного желания, что он сам поражается. В этом заключается ключ для сильного движения вперед. Но если он найдет такой клад, его священной обязанностью будет не успокоиться до тех пор, пока он точно не выяснит, на чем основан удавшийся ему новый и особенный эффект, и он должен проверить найденный им ответ повторением такого же или подобного эффекта с сознательным подбором условий». Только знанием и умением «художники достигли той глубины и красоты красок, которая удивляет на их картинах. Если часто утверждают, что это недостижимо для обыкновенного смертного, то это относится только к тем смертным, которые не знают оптических условий и средств для их выполнения». «И в искусстве бессознательное вдохновение должно уступить место сознательному уменью» (Оствальд В., «Письма

о живописи»<sup>6</sup>. Подчеркнуто у автора). Законы оптики и акустики, физики и химии могут быть основами искусства, мастерства его вещей; и если художники отрицают это, то только потому, что они науку считают областью узкого рационализма и практицизма. Интуиция в искусстве — то же, что витализм в биологии: это показатель мировоззрения и эстетической идеологии, а не свойство искусства. Борьба инженерии и искусства есть борьба разных социальных групп с разной культурной деятельностью.

Образное и логическое мышление — не единственные возможности человеческого мышления, но до сих пор культивировавшиеся с преобладанием конкретного мышления образами, единичными представлениями и их связью по сходству и смежности — в натуральном хозяйстве и с преобладанием логического, абстрактного, мышления понятиями (словами, означающими отношения вещей) — в товарно-денежном хозяйстве. Логика и психология, как исследование характера и свойств мышления универсального человека, изучали мышление одного культурного типа, одной социальной группы, по преимуществу той, которая выдвинула эти науки. Кроме образно-логического мышления возможны еще другие типы: таково конструктивное мышление — мышление схемами, конструкциями, планами вещей. Эти типы мышления не вытесняют друг друга, сосуществуют часто в одной голове, дополняют друг друга, но с явным преобладанием одного из них в связи с культурной деятельностью человека. Сознательность есть такая же органическая деятельность, как и интуиция, и создания ее — не менее творческие и напряженные, но связаны с иным мироподходом. Творчество, как комбинаторская деятельность, способность к новым сочетаниям, и как биологическая одаренность, этим не отвергается, но переводится из индивидуального и подсознательного в социальное и сознательное. В технике эти счастливые комбинации имеют именно такой социальный характер изобретений, усовершенствований.

Каков бы ни был круг художественной культуры, ее произведения возникли и культивировались как хозяйственная потребность. Только последующая дифференциация и оценка сделала их особой категорией. Звук, слово, рисунок, краска, жест возникли в культуре первичных материалов, непосредственно удовлетворявших материальные потребности, как сопутствующие, подсобные, и приобрели устойчивый характер по мере оценки их значения для трудового процесса; но даже их позднее выделение в самостоятельную культуру не носит в натуральном хозяйстве особого внеэкономического характера. Таким образом, сначала отбирается материал, обработка которого полезна для хозяйства; затем из ряда его обработок остается одна, относительно наиболее

целесообразная. Уже после такая культура материала выделяется как наиболее высокая и художественная. Формы вещей культуры составляют компромисс между свойствами материалов, из которых они сделаны, и назначением вещи. Наиболее целесообразные вещи становятся образцом, нормой для вещей одинакового назначения; приемы их выработки — образцом для выработки других вещей; устойчивые приемы обработки, организации материала есть стиль. Слово «стиль» применяется в тройном смысле. Разные обработки разных материалов — архитектурный стиль, литературный стиль, музыкальный стиль; отсюда деление искусства на виды по материалу (литература, музыка, живопись, скульптура, архитектура). Одна обработка разных материалов — стиль бронзовый и стиль мраморный в скульптуре; различие стилей здесь — в различии физических свойств материалов, дающих одни возможности технических приемов и исключаящих другие: более хрупкий — мрамор — удобен для статических фигур, бронза — для более динамических; скрипичный стиль — для одноголосной мелодии, фортепианный стиль — гармонический, но не мелодический. И, наконец, наиболее часто слово «стиль» употребляется в смысле разных культур одного материала: классический стиль, реализм, импрессионизм во всех искусствах. Различие стилей лежит здесь не только в разной обработке, организации материала, но главным образом в ином применении произведения, которое вызывает и удерживает новый стиль и новую обработку. Одинаковое назначение вещей, применение их в одной обстановке приводит к одинаковому оформлению. Искусство пассивного созерцания, рафинированного биологического наслаждения, дало искусство цвето- и звуко-созерцания с их симметрией и гармонией — классический стиль. Психологическое, волевое мироотношение дало искусство зрительной и звуковой мимики, искусство выражения переживания — реалистический стиль. Индустриализм дал конструктивный стиль. Приемы оформления материалов — стиль, это — закон, действующий внутри одной социальной группы, которому должен подчиниться мастер, если хочет быть признан данной социальной средой. Не гений создает стиль, а стиль — гения; в свою очередь стиль создается всей хозяйственной жизнью данной социальной группы. Лучшие мастера стиля только кажутся творцами его, потому что дали лучшие образцы. Но гений существует только через признание. Гений есть фетишизация социальной оценки, воплощение социальной значимости. Биологически талант есть способность к культуре какого-либо материала, но мы эту способность выделяем и высоко возносим только тогда, когда она направлена на ценную для нас культуру материала. Каждый отдельный член социальной группы

ценится постольку, поскольку его биологическая организация пригодна для той или иной культуры материала этой социальной группы. Можно утверждать, что гении более высокие, чем Шекспир, Микеланджело и Бетховен, остались вне известности и вне культуры, потому что вынуждены были социальной средой стать мастерами дел, к которым они не имели способности, но которые нужны были среде, и они были плохими крестьянами, портными, ремесленниками. Род занятий стихийно определяется принадлежностью индивида к социальной и профессиональной группе. Имя гения получает мастер, способный к культуре ценного материала в стиле, удовлетворяющем требованиям данной среды. Новый стиль возникает не как сознательное противоположение прежнему стилю. Противоположность есть только отрицание прежнего, оценка контраста, но не утверждение нового направления. Новый стиль есть результат социальных сдвигов, чаще всего выступления новой социальной группы. Вещи и действия низовой социальной группы вместе с выступлениями этой социальной группы выдвигаются наверх и борются и оттесняют господствующие силы. Но как оттесненный еще долго продолжает жить на заднем плане, так и новый имеет свои глубокие корни в общей культуре выдвинувшей его социальной группы. Мы имеем всегда одновременно несколько стилей, как и несколько социальных групп. Внезапность возникновения стилей — кажущаяся, и она непонятна для тех, кто рассматривает культуру как ряд смен господствующих классов, а не как одновременный поток социальных групп, в котором низовые и верхние ведут борьбу с непрерывным смещением и смещением слоев. Борьба стилей есть борьба социальных групп. Наиболее остро и упорно борьба проходит между разными культурами одного материала, так как она идет за новое применение вещи, за новое мастерство, за разрушение канонов. Вытеснение новым материалом старого — менее резко, так как здесь культуры лежат в разных плоскостях. Здесь оттесняется не стиль, а целое искусство: устная литература, оттесненная письменной; литература письменная — кино-письменностью. Эстетическая теория — часть эстетической идеологии — возникает как словесное построение для защиты и нападения известной культуры вещей. Но даже у социальных групп, оторванных от трудовой жизни, искусство выполняет определенную роль. Чистое искусство и искусство для искусства оттесняют на задний план свойства материала, могущие быть средствами социального общения, социально-выразительные, и усиленно культивируют свойства внесоциальные, биологические, приятные, удовлетворяющие чисто физиологические способности восприятия (звучание и краски в их акустических и оптических свойствах); но эта рафинирован-

ная чувственность, этот биологизм чистого искусства, эти формы внесоциальной выразительности, стоящие и могущие, как все биологическое, быть чисто индивидуальными, — все же явления социального порядка, так как только те общественные группы могут игнорировать общественность, для которых в ней нет приложения. Если у любой общественной группы временный упадок общественности выражается повышенным интересом к биологической жизни (эротика реакционных эпох), то только у упадочных социальных групп этот биологизм возводится в культ и искусство. Вещи, как средства утонченного биологического наслаждения, являются высшими вещами и самоценным искусством. Но не только биологизм чистого искусства определяется ролью социальной группы в общественной жизни, но и самый отбор физиологически-приятного определяется ее бытом. Из множества чувственно-приятных наслаждений — зрительных, слуховых и т. д. — отбираются те, которые соответствуют общей жизни этих групп. Искусство только эстетизирует, утончает бытовое этих социальных групп (классическое искусство дворянства — спокойное созерцательное наслаждение, импрессионизм буржуазии — мерцание световых и тембровых волн, полное нервной динамики). Попытка объяснить возникновение чистого искусства, искусства для искусства, «безнадежным разладом художников с окружающей их общественной средой» противоречит положению о социальной роли искусства. Человек, находящийся в полном разладе с окружающей общественной средой, сидит в тюрьме или психиатрической клинике и во всяком случае не может быть признанным поэтом. Искусство для искусства — продукт не единичных авторских переживаний, а группы, выразителем (и собирателем выражений) которой автор является. Это — искусство господствующих социальных групп. Если Пушкин был в разладе с одной частью дворянства, то выражал взгляды другой. Гёте, который был в идеальном ладу с господствующим дворянством, выдвигал искусство для искусства, как и Пушкин, и по тем же причинам. Социальные группы, у которых общественная деятельность стоит на первом месте, будут интересоваться и волновать все связанное с этой деятельностью. Биологическое у них отступает на задний план как бессодержательное, хотя и красивое (утилитарное искусство).

Социальная эстетика всегда состоит из конкретных вещей и их применения, и защита ценностей и смысла этих вещей есть защита своей социальной значимости и отдельных областей своего бытия. Ценность искусства определяется главным образом как ценность духовная, потому что духовное является высшей формой деятельности у господствующих социальных групп. А искусством

называются до сих пор именно произведения господствующих классов. Из того, что применение вещей искусства у этих социальных групп носит характер восприятия и переживания, делают вывод об искусстве как явлении психологического творчества, для психологии назначенного. Забывают, что может быть и есть (в натуральном хозяйстве) искусство, слитое с бытом, организующее всего человека, все его действия, а не выделенные и гипертрофированные эмоции, идеи, представления, что есть искусство моторное, мускульное по преимуществу, по типу бытовой деятельности, а не созерцательное, эмоциональное, психологическое, в трудовом быту занимающее второстепенное место и лишь у господствующих классов исключительное.

Отстаивать такое искусство — значит отстаивать образ жизни, в котором оно процветает, и деятельность, которой оно служит. Образность, идейность и конструктивность — критерии ценности у трех господствующих социальных групп. Для каждой эта ценность означала применение вещи — созерцание, психологическое осмысление, технологическое построение, — и каждый критерий отодвигал одни произведения и выдвигал другие. Каждая новая социальная группа, строя вещи по своим потребностям, приспособляла и старые, пыталась дать им новое употребление. Основной стиль одной социальной группы не обязательно пропадает у другой, но становится частным случаем ее стиля. Стиль есть знание обработки физического материала и культура человеческих способностей. Новый стиль, оперирующий старым материалом, делает прежние формы одною из своих возможных форм. Так, симметрическое построение, гармоничность, статичность, четкость — свойства дворянского классического стиля — вошли в буржуазный реалистический стиль с его выразительностью и психологизмом, но стали выражением покоя и тишины, хотя для дворянства они являются созерцательными формами и не более. Таким же образом и классические, и реалистические стили, несмотря на нашу действенность и конкретность, могут быть частичными формами нашей культуры и искусства: и у нас имеются элементы чувственного созерцания и психологического раздумья.

Стиль, характеризующий социальную группу своим доминирующим положением, не остается достоянием этой социальной группы. До тех пор, пока культивируется тот же материал, произведение из этого материала сохраняет свой смысл, хотя и частично, хотя и на периферии другого стиля. Вместе со стилем и отдельные искусства, в зависимости от пригодности материала искусства для данного стиля, имеют в разных социальных группах различное значение — центральное и периферическое, доминирующее и второстепенное. Для стиля характерны не только приемы

оформления, но и самые материалы. То обстоятельство, что человек свои чувства вообще проявляет и проявляет в речи (стихотворной или прозаической), в живописи или музыке, зависит от социальной среды, которая нуждается в выражении таких чувств и культивирует те или другие материалы (слово, звук, краску) и формы как средства выражения. Различные материалы в различной мере подчиняются требованиям выражения как по своим физическим свойствам (статика живописи, внеобразность музыки, пространственность изобразительных искусств, динамика звуковых искусств), так и по характеру своего воздействия на органы чувств (пластические искусства — на зрение, звуковые искусства — на слух, первые — немые, вторые — невидимые).

Искусство утилитарное — социального общения — требует иных материалов, чем чистое искусство биологического наслаждения; искусство психологическое, временное по преимуществу, требует иного материала, чем искусство чувственного наслаждения. Искусство восприятия подчиняется требованиям органов чувств, преобладающей роли одних органов перед другими, характеру этой роли, способности сосредоточения этих органов на известных свойствах физических вещей, способности выделять одни качества перед другими (преобладание зрения над слухом, преобладание восприятия форм над восприятием красок — у дворянства; преобладание восприятия динамических оттенков, выразительного движения, внутреннего над внешним — у буржуазии).

В синтетических искусствах (театре) различное соотношение различных материалов, составляющих эти искусства, у разных социальных групп всего нагляднее (преобладание зрелищных моментов у дворянства, преобладание литературы у буржуазии). Таково высокое развитие архитектуры и живописи, как искусства, у дворянства с его стилем жизнеукрашения, созерцания и статичности; литературы и музыки — у буржуазии с ее идейностью и психологизмом. Обилие высоких живописных мастеров у первых (Рафаэль, да Винчи, Микеланджело, Тициан и т. д.) и писателей и музыкантов у вторых (Бальзак, Диккенс, Достоевский, Бетховен, Шуберт, Шуман, Вагнер и т. д.) — не случайное появление талантов, а результат спроса на эти искусства социальных групп. Таким образом, материалы искусства являются фактом и социального порядка, а не чисто технологического; поэтому и особенности стиля, вытекающие из свойств материала, не относятся к самодовлеющему развитию искусства по законам, ему свойственным, но управляются социальной жизнью. Свойств в материале множество, как и самих материалов в мире, и, как из последних человек отбирает те, которые ему полезны, так и из свойств материала он культивирует те, которые полезны для нуж-



ных ему вещей. И материал, и его обработка — результат социального отбора. Химические открытия новых красящих веществ, технические усовершенствования инструментов тогда лишь привлекаются искусством, когда они соответствуют требованиям его стиля.

Изготовление и применение произведения — две стороны одной культуры материала. В натуральном хозяйстве они почти неотделимы. Но и там, где имеется высокое деление труда, художник в своих технических приемах и потребитель в своем применении, понимании принадлежат к одной культурной и социальной группе.

Стиль — наиболее целесообразное оформление вещей данного назначения; отдельные вещи и произведения оцениваются с точки зрения этой целесообразности, с точки зрения устоявшегося стиля. На фоне стиля вещи принимаются или отвергаются. Стиль для искусствоведа — не только методологическая абстракция группы одинаковых форм, но и социологическое обобщение. Так целые культуры материалов и отдельные продукты этих культур в связи с хозяйственной деятельностью приобретают бытие и смысл. Произведение искусства становится элементом культуры, получая длительное и устойчивое бытие через социальную группу, выдвинувшую его как свою форму и втянувшую в свой культурный охват. Только социальная группа дает рост и жизнь произведению, принимая его, или отталкивает, оставляя сухим семенем. Социальная группа всегда активна в своем отборе, и в ее охват попадает ограниченное количество произведений. Память певца, печатный станок, театр, музей принимают произведение искусства, делают его центральным, повторяют или оттесняют в далекие, забытые углы в зависимости от того, совпадает ли оно со стилем культуры или нет. Произведение искусства живет в активном восприятии, в исполнении, в употреблении, как всякая вещь культуры. Находясь в употреблении, произведение приобретает динамику и силу той социальной среды, которая его культивирует. Поэтому отрицать произведение искусства — значит отрицать элементы культуры, его выдвинувшие. Преклоняться перед произведением, находить в нем особую мощь и смысл — значит находить элементы своей культуры. Содержание, как нечто заключенное в форме и дающее ей смысл — образный, идейный или эмоциональный, есть социальное значение произведения; произведения искусства, как и другие вещи культуры, — не формы скрытых сущностей, но вещи, целиком выраженные в своей материальной форме. Содержание, смысл и красота — не свойства произведения, но наше отношение к нему, его применение. Произведение, применения которого мы не знаем, лишено для нас смысла; именно потому, что произведение представляет собой

комплекс привычных нам выражений, мы его понимаем и принимаем. Элемент культуры должен приобрести устойчивый характер, чтобы окраситься в определенный смысловой тон и стать средством для выражения этого смысла, элементом стиля. Так вещи, помимо своего непосредственного хозяйственного значения, становятся носителями ассоциаций, образов и чувств среды, их применявшей; вещи становятся реликвиями, напоминанием о переживаниях, с ними связанных. Социальная жизнь дает устойчивые вторичные смыслы, имеющие широкий общественный характер. Отсюда — сохранение форм, конструктивно нецелесообразных, ради их социального смысла. Консерватизм формы, технически одоленной, проистекает не из какой-то косности, слепой приверженности к старине, а из живого социального значения старой формы, утрачиваемой в новой обработке. Электрические люстры подделываются под салонные канделябры ради смысла подсвечных форм, приобретенных в салоне. Колоннада, окружавшая греческий храм, воспроизводит алтарь в священной роще среди стволов. Готический храм с его расширенной книзу и заостренной кверху архитектурной массой вырос из технической необходимости дать устойчивость высокой, без деления на этажи, продолговатой базилике. Но когда этот тип построек устоялся как храмовый, ритмика вертикальных линий стала символом устремления кверху и сознательно воспроизводилась. Так, медные музыкальные инструменты, культивировавшиеся в военно-феодалной обстановке, окрасили свой тембр в героический тон, и до сих пор темы героев, царей, судьбы и смерти излагаются медной группой оркестра; также флейта — свирель пастуха — сохранила пасторальный характер. Еще нагляднее эта окраска — в словесном материале. Слова и фразы становятся смысловыми в известной социальной среде и окрашиваются характером этой среды (высокая речь и простая — как речь господствующего класса и низовых масс).

Вторичное значение легко утрачивается при переходе из одной социальной группы в другую, и сама вещь, произведение или выражение, если не имеет непосредственного значения, выпадает из культурного обихода. Если бы медь не звучала мощнее других инструментов оркестра, ее вторичная героическая выразительность давно бы утратилась. Ощущение разницы между высокой и низкой речью может утратиться. Бесконечное множество вторичных оттенков безнадежно выветрилось; историкам только кажется, что они реставрируют эти смыслы, удаляя произведение искусства в века; они изучают не бывшие оттенки, а еще существующие смыслы произведения в современной культуре. Эта ценность современности — подсознательная база их реставраторских и иссле-

довательских усилий; современность — реальная основа историко-перспективных построений; современность размещает одни произведения в переднем плане, другие в заднем плане. Самый стимул к исследованию исходит из современности. Если бы Моцарт не действовал прямо на современного слушателя, он выпал бы из культурного обихода, как выпало огромное количество его произведений из концертных программ. Но теперь уже только узкий круг слушателей находит у Моцарта то, что находили современные ему слушатели. Он им казался последним словом страстности, огненности и смелости в области музыкального изображения настроений; они находили у него взрывы жгучей страсти, суровой борьбы, горького отчаяния. Но лишь в социальной среде, исключаяющей резкие телесные и душевные движения, так могут ощущаться стройный ритм и певучесть Моцарта; лишь здесь он может казаться предельным выражением выразимого в музыкальном искусстве без нарушения красоты. Но не только после Бетховена и Вагнера, — на фоне всей культуры современного города он кажется гармонически ясным, нежно-лирическим, без следов борьбы и трагизма. Таким же образом Пушкин своим современникам и немногим теперь кажется бурно-пламенным, полным мощи и пафоса. Эта эстетическая оценка полагает, что поэзия не может давать больше напряжения и порывистости, оставаясь в пределах поэзии, область которой — высокий лиризм. Такая эстетическая идеология имеет своих представителей до сих пор. Для них Маяковский и Некрасов — падение поэзии. То же относится к Рафаэлю, который кажется людям этой идеологии художником глубины и благородной силы. Историки изучают этих высших представителей высокого стиля на фоне собственного культурного сознания. Это сознание определяет то, что ученый находит у них достойным изучения. Между историками идет борьба эстетических идеологий, борьба за практику явлений культуры, как между критиками, занятыми злободневным.

Все, что мы называем искусством, актуально существует в современности; но в разных культурных планах различные стили имеют различное значение и силу, а вместе с ними различную яркость — различные произведения. Тот, кто Рафаэля считает вершиной живописи, тот находится в ином плане культуры, чем тот, кто вершиной считает Рембрандта, и ином, чем кто считает Сезанна. Пушкин, Некрасов и Маяковский читаются и почитаются теперь, но их почитатели находятся в различных планах литературной культуры. Существование произведений есть и существование стиля, частью которого они являются. Почитатели Пушкина не только понимают его язык, но считают его наиболее выразительным и стремятся в своей практике к нему; то же отно-

сится к поклонникам Маяковского. Только потому, что нет замкнутых групп, что речевая и литературная практики могут лежать в различных планах (эстетическая и практическая речь, устная и письменная), возможны смешанные комплексы выражений (из Пушкина и Маяковского разом).

Точка зрения вырабатывается в современности, и историк ничем не отличается здесь от критика, смотрящего с точки зрения одной социальной группы. Мнения и взгляды критики и таких историков не индивидуальны, а социальны и легко соединяются в группы одинакового порядка. Они оправдывают или отрицают произведения. И нетрудно установить между положительными оценками произведения и самим произведением единство вкусов, взглядов, единство социальной практики, эстетической и идеологической. Положительная критика и произведение исходят из одного стиля, сознательно и бессознательно. Отрицательная критика исходит из иной практики, иного стиля, и не понимает и не принимает произведения и его выражений, идей, образов и чувств, носителями которых они являются. Читатель, критик и историк — явления одного стиля.

Всякое произведение искусства требует исполнения, всякое исполнение — умения, и произведение тем более нас захватывает, чем глубже оно связано с нашей практикой. Мы понимаем смысл интонаций, жеста, слова, потому что в нашей практике они уже имеются. Известное сочетание материала нам кажется осмысленным, потому что мы сами это сочетание применяем. Квалификация некоторого количества физического материала как формы проистекает из знания применения этих кусков (вне этого применения они имеют только физическую форму, вес, объем, величину). Культурная форма существует только в применении, и это применение — ее смысл и содержание. Форма целого произведения — комплекс выразительных форм, соединенных в систему, имеющую свой выразительный смысл не только как сумма, но и как единое выражение. Форма произведения — не форма геометрическая, не математическая форма физических тел, которая существует объективно, независимо от практики, по законам соотношения своих частей (шар, куб, цилиндр). Форма произведения — социальная форма, бытие которой — в ее применении в живой практике. Цилиндр и треугольник, как геометрические абстракции и как культурные формы, имеют различный смысл. Геометрическая форма может быть элементом культурной формы (симметрия), но ее значение — не в математическом соотношении, а в социальном или биологическом значении этих форм (классическое искусство), и смысл их поймет тот, кто знает искусство как созерцание. Классическое искусство потому и называет-

ся искусством формы, что биологические и физические свойства формы (оптика и акустика) легли в основание его произведений. Но и их бытие — не в математической абстракции, а в конкретной форме, являющейся носителем конкретного чувственного смысла.

Произведение и выражение имеют не один смысл, а несколько, в зависимости от его применения. Различны смыслы одного

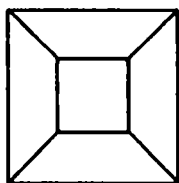


Рис. 1

слова в различных фразах: с о д е р ж а н и е дома в порядке, с о д е р ж а н и е произведения, месячное с о д е р ж а н и е. Само по себе слово «содержание», как часть, как осколок формы, не имеет и определенного смысла. Слово «история» имеет различный смысл во фразах: история — наука о прошлом; история повторяется; неприятная история. Отсюда игра слов, двусмысленности в фразах, допускающих раз-

ное оформление: попасть в историю, неприятную историю. Такую же двусмысленность мы находим в рисунке, если его формы не имеют на себе определяющих ударений (рис. 1). Два квадрата могут быть рассматриваемы и как усеченная пирамида, обращенная к нам вершиной, и как обращенная к нам основанием. В живописи градация форм, цветов, тонов расставляет выразительные ударения, создает передний и задний план картины и ведет смысл. Большие массы, теплые и интенсивные тона выступают вперед, оттенки небольшие формы, холодные и бледные тона. Сочетания этих элементов образуют выразительную силу произведения и его стиль. В музыке фразировка, исполнение оттого имеет такое огромное значение, что оно расставляет ударения. Высокие, сильные, быстрые звуки выступают вперед, низкие, тихие, медленные звуки отходят назад. Отодвигая и выдвигая мелодические и гармонические моменты посредством акцентов и темпов, исполнитель придает законченный смысл произведению. В речи дикция и интонация выполняют эту роль. Слово «да» вне интонации не имеет смысла, в интонации оно оформляется и осмысливается (утвердительно, вопросительно и т. д.). Речь устная и речь письменная — различные системы выражений, оперирующие различными средствами, разнородные и требующие различной практики. Интонация — не форма, облекающая логический смысл, существующий вне произношения, но осмысление и оформление фразы.

Восприятие, исполнение — осмысливают и оформляют тему. Различные смыслы одной картины: «Сикстинская Мадонна» для религиозного человека — религиозные переживания, евангельские легенды о непорочной богородице, о сыне-искупителе, о Голгофе; Мадонна для эстета — симметрия форм, плавность ли-

ний, покой и ясность; Мадонна для нерелигиозного и для неэстетического человека — молодая женщина с ребенком, коленопреклоненный старик с одной и женщина с другой стороны — ненужная композиция; для дикаря, не знающего живописи, — полотно красочных пятен без форм. Находить в предмете форму — значит находить в предмете смысл. Язык форм — язык нашей практики этих форм (язык музыки, язык живописи, язык балета). Синтаксис футуристов непонятен тем, кто литературную практику получил на Тургеневе. Разорванные и прыгающие фразы, стягивающие слишком далеко лежащие слова, без переходов, кажутся сумбуром тому, кто привык к медлительной плавности языка. Гёте, знавшему музыку как созерцание красиво звучащих форм, психологическая музыка Бетховена казалась оглушительной и бесформенной («мне кажется, что дом рушится»). Мы понимаем язык тех форм, которые сами практикуем. Искусство формы и искусство содержания — это два различных типа выражения и два различных применения произведения. Искусство созерцания кажется пустым и бессодержательным тем, кто знает форму как социальное выражение, как средство общения. Искусство, оперирующее средствами социального общения, кажется бесформенным тем, кто знает форму как чувственное созерцание. Но так же, как первое имеет смысл, так и второе имеет форму. Тот, кто не знает языка, ритмики, рифмы и инструментовки в поэзии и знает только социально-смысловое значение слов, тот находит иное содержание в стихотворении, чем тот, кто знает язык поэзии. Эта звучность кажется внешним придатком к смыслу слов, который он знает, как драгоценные инкрустации на мече кажутся воину-рубаче ненужным придатком, хотя они в аристократическом салоне имеют определенный смысл. Разделение произведения на форму и содержание и проистекает от частичного восприятия формы, от неумения применять его в целом. Акустическая или оптическая красота — не внешние придатки и не дополнительные смыслы к социальному смыслу, а особые выражения, имеющие свой самостоятельный смысл. Выражение «звезда печальная, вечерняя звезда» имеет иной смысл, чем «печальная звезда, вечерняя звезда». Именно потому, что форма понятна через практику, существенное в произведении для одного круга читателей и зрителей кажется второстепенным для другого. Для неграмотного писанные строки слов — набор бессмысленных штрихов и черточек, и для него бумага имеет свое применение. Монета для дикаря — кусок металла, надписи — случайные штрихи; для буржуа эти штрихи — существенный элемент формы и смысла. Формализм в искусстве проистекает из взгляда на форму как на объективно существующую, независимо от практики. Это — технологический взгляд на

культуру как мастерство высоких вещей, самих по себе существующих. Но если технологи могут обходиться без идеологии, так как изучают и конструируют явления и материал физического мира по его законам, то формалисты смешивают физическую форму с культурной и забывают, что культурная форма существует только через применение, через социальный смысл, через идеологию. Отсюда беспомощность и ненаучность их классификаций формы в теориях искусства, особенно литературы и живописи.

Какое научное значение может иметь термин «роман», объединяющий в одну рубрику произведения Тургенева, Достоевского и Золя; или термин «новелла», объединяющий Боккачио, Чехова, О.Генри? Эти термины имеют такую же определенность, как термин «пейзажная живопись», объединяющий Лоррена и Сезанна, или термин «портретная живопись», объединяющий Рафаэля и Рембрандта; эти термины общи, как в архитектуре слово «здание», означающее и дворец, и фабрику. Термины теории искусств только тогда получили бы научный смысл, если бы классифицировали произведения по их конструкции, по приемам организации материала, по стилям. Формалисты с их технологизмом и наивным конкретизмом оказываются в родстве с нормативной эстетикой, с ее неизменными формами литературных родов. С другой стороны, впадают в идеализм те из марксистов, которые рассматривают произведение как явление содержания, смысла, как сгустки психологии и т. д., а не как систему приемов выражения, материальных форм, имеющих определенное применение. Произведения дифференцированных искусств не содержат в себе ни жизни, ни быта, ни людей, ни психологии. Материальная форма не может содержать ни психологии, ни быта, ни людей. Жизнь состоит из красок, звуков, материалов, пространства и времени; произведение искусства оперирует только одним материалом и то условно — или в двухмерном пространстве (живописи), или в однолинейном времени (литература). Произведение искусства — искусственная, социально обусловленная система выражений, понятных нам и кажущихся нам бытом, потому что они связаны в нашей практике с определенным бытом; мы часть принимаем за целое. Тема выкраивается не из жизни, а из слов. Всякий уголок быта имеет свою языковую культуру, свои выражения, и говорить об этом быте — значит применять его слова и синтаксис, его выражения. Быт крестьянина имеет один язык, и быт металлургического завода — другой. Каждая деятельность имеет разработанную систему средств выражения, нужных в этой деятельности. Выразительные средства, языковой материал одной социальной среды, примененные для сообщения о другой среде, удовлетворяют только тех, кто не знает языка этой второй среды, и покажутся неверными-

ми тому, кто знает эту среду и ее язык. Нельзя говорить о полевых работах языком индустриального города и языком крестьянина — об индустриальной улице. Манера говорить, манера думать, связанная с определенным бытом, может быть передана языком этого быта. Язык мелкобуржуазной интеллигенции с его психологичностью и идейностью мало годен для тем рабочего быта, так же как язык рабочего не годен для тысяч оттенков психологической темы. Именно из смешения языковых культур разных социальных сред происходят несоответствия между темой и стороной бытия, на которую она обращена, кажущиеся странными (остранением) тому, кто знает иные выразительные средства для этой среды. Если Толстой, крестьянски-опрошенный, странно называет театральные декорации и действия, прикидываясь незнакомым с языком театральных условностей, то крестьянин у Тургенева, говорящий лирическим языком дворянина о природе, производит не менее остраненное впечатление на слух подлинного крестьянина. Толстовская тема — крестьянская, направленная на городской театр; тургеневская тема — дворянская, направленная на крестьянина. Таким же образом, так называемая метафора есть сдвиг темы, вариация ее, говорящая о новой установке на вещь: облака — барашки, облако — завод.

Стиль социальной среды — средства ее выражения. Тема — простейшая единица выражения, реакция на мир, оформленная в каком-либо материале. Тем, следовательно, столько, сколько отношений к миру, сколько точек зрения и установок на вещи. Тема — именно овеществленная реакция; не мир сам составляет содержание темы и не материал сам по себе образует ее конструкцию, но они вместе образуют ее и вызывают. В теме может быть выдвинут на первый план социальный смысл, выразительность, реакция, как сообщение; материал тогда заслонен смыслом; в теме может быть выдвинут материал реакции, игра его физическими и чувственными элементами; тогда социальный смысл отступает на задний план. Тема становится социальным выражением только в том случае, если сторона мира, вызвавшая ее, и материал, оформивший ее, нужны культуре в ее практике.

Такое определение темы близко к пониманию этого термина в музыке. В своей широкой практичности словесные темы кажутся более определенными, чем музыкальные; но в действительности музыкальная тема может быть более определена и значима, чем словесная: жанровая музыкальная пьеса и лирическое символистическое стихотворение. Таким же образом живопись, в своей опоре на самый могущественный орган ориентации в мире — зрение, кажется более вещественной и конкретной, чем музыка, но и здесь значимость темы лежит в нашем понимании ее линий



и красок (гроза в музыке и живописи, пейзаж, психологический портрет). Несомненно, каждое искусство имеет свою, более соответствующую его материалу, преимущественную тематику даже внутри стиля.

Отбор тем и их сочетание, переход от одной к другой, образуют произведение как систему тем. Анализ произведения и следует начать с темы и композиции. Сюжет — абстрактная схема конструкции произведения из тем, чертежный план их сочетания и последовательности.

Нет вечных тем и нет общечеловеческих сюжетов. Внеклассовое и общечеловеческое относится или к чисто физическому миру, или к чисто биологическому. Но искусство никогда не дает физического или чисто биологического, а дает их культурное выражение. Искусство никогда не дает биологического примитива любви, оно дает ее социальное оформление. Если тело человека подчиняется социальному стилю, то тем более — его действия и выражения. Любовь у феодальной аристократии оформляется вассальными отношениями, преклонением перед дамой-госпожой, поклонением ей как существу высшего порядка. Любовная лирика здесь — молитвенное созерцание, рыцарская преданность и обоготворение (от Петрарки до Блока). Буржуазия смотрит на женщин как на товар и собственность, которой надо завладеть и обладать. Тема любви здесь — тема овладения и обладания в своем углу (от Боккаччо до Мопассана). У нас женщина — товарищ, социально равный и биологически иной; у нас смешно преклоняться перед женщиной и унижительно обладание ею как собственностью. Любовь у нас требует иных выражений, имеет иную тематику, помимо того, что она не может занимать у нас такого места, как «наука страсти нежной» у дворянства или семейный роман у буржуазии. Таким же образом смерть в своем социальном оформлении носит столь различный характер (психологическое самокопание умирающего и смерть на баррикадах), что можно говорить о различных темах. Между разными искусствами одной социальной группы меньше расстояние, чем между одним искусством разных социальных групп (Мусоргский и Г. Успенский ближе между собой, чем Моцарт и Мусоргский; между Рафаэлем и Пушкиным меньше расстояние, чем между Рафаэлем и Рембрандтом). Стили социальные покрывает, подчиняет себе стили материала. Материал может не поддаваться требованиям социального стиля; тогда вид искусства хиреет; и наоборот — искусство, материал которого обнаруживает свойства, легко поддающиеся требованию социального стиля, расцветает.

Сюжетные схемы любви *А* и *В* могут быть отнесены к быту людей и даже животных, а не только к литературе. Эти псевдосхемы

не имеют ничего общего с формулами точных наук и планами инженера. Научная формула и план — исчерпывающие модели-конструкции, по которым действуют законы природы или строится машина. Здесь все необходимо и достаточно. Только тот, кто не имеет представления о научной схеме, может свести отношение Онегина к Татьяне, Раскольникова к Соне Мармеладовой к схеме *А* или *В*, которая и отдаленно не соприкасается с композицией произведения. Таковы же все оторванные от приема оформления и композиции сюжеты. Тема — объективный элемент произведения, а не субъективное отношение к нему — «содержание». Тема социальна и технологична, содержание психологично. Классифицировать произведение на основании содержания — значит судить по признакам, лежащим вне произведения.

Мадонна и Святое семейство у высоких классиков и реалистов, Даная у Тициана и Рембрандта — различные темы. Одинаковые сюжетные схемы возможны в пределах одного стиля. Разные выражения имеют различный смысл и различные темы. Отдельные искусства в пределах одного стиля могут иметь один сюжет скорее, чем различные стили одного искусства. Группируясь вокруг одной стороны бытия и быта, вокруг выразительных средств одной среды, различные искусства берут различные материалы этой среды, но подчиняют их общим приемам: литература — речевым приемам, вырастающим из потребности сообщения; живопись фиксирует зрительные образы в существенных для этой среды формах; музыка делает звук носителем тех интонаций, какие имеются и ценятся в быту. Театральное искусство, которое по своему синтетическому характеру могло быть безусловным сколком жизни, остается, однако, благодаря своему назначению для пассивного восприятия, только формой искусства, внешней для зрителя, не вызывающей его активности, что бы на сцене ни происходило. Стиль в театре — установка на единство восприятия.

Само развертывание темы в форму как комплекс выражений, идя по линии действенной или психологической, авантюрной или портретной, по линии поступков или настроений, обуславливается целиком материалом среды, из которой взята тема.

Тематика и стиль неразделимы. Тематика — сторона бытия природы или общества, разрабатываемая данной социальной группой: природа — как статическая форма, как свет, как цвет; человек — как портрет, как жанр, как психо-идеологический процесс; общественная жизнь, индустриализм — различные области бытия и различные темы. Средства выражения этих тем (а в культуре тематика существует только как выражение) и образуют стиль. Крупный стиль всегда связан с мировоззрением, потому что оба они — результат одной культурной деятельности.

Всякая тематика и стиль имеют свои конкретные условия возникновения и движения среди других тем и стилей, но их бытие определяется интересом какой-либо социальной группы к той стороне бытия, для которой тема существует. Тематики общественных наук, искусства и философии у одной социальной группы, имея своим исходным пунктом одно мироотношение, совпадают и получают одинаковую внутреннюю структуру. Эта же тематика отодвигается на задний план с переходом к иной культурной деятельности и снова возникает при возвращении к прежней, хотя бы усовершенствованная, уточненная.

Методологически можно абстрагировать стиль как закон, действие которого совершается при данном отношении человека к данной стороне бытия, так как сталкиваются одни и те же свойства человеческого тела, общества и мира. Этот закон стиля, как закон физики, является формулой, не существующей в чистом виде, но лежащей в основе всякого явления, в котором имеется данное сцепление элементов; такая формула может быть только средством анализа диалектического процесса явлений стиля, но не описательным средством.

Социальная среда, культура материалов этой среды (язык ее выразительных форм), искусство как часть этих выразительных форм — вот схема связи искусства и жизни.

Отдельные произведения искусства могут быть поняты на фоне тематики и стиля. Отсюда правдоподобное и волнующее для одной социальной группы и в один исторический момент — фальшиво и чуждо для других.

Только исполнение произведения оформляет его расстановкой ударений, подчеркиванием одного, ретушевкой другого. В социальном исполнении — применении — искусствоведа имеет явление объективное и конкретно данное. Применение произведения и само произведение образуют неразрывное единство, независимую от исследователя систему, составляющую объект для искусствоведа.

Анализ самого произведения, его темы, его формы или содержания вне культурной жизни есть исполнение его, есть оценка, как факт отбора из ряда других произведений, оценка на фоне собственного речевого и формального сознания есть критика и дает материал для социолога. Критика устанавливает свое отношение к произведению, оценивает его или переоценивает, принимает или отталкивает. Критика есть агитация известных форм культуры и ведет борьбу наступательную или оборонительную. Круг собственного культурного охвата является объектом критики; но это стихийное отстаивание своих вкусов и воззрений, без учета социальной роли отвергаемого произведения, без учета культурной жизни социальной группы, выдвигающей это произ-

ведение, слепое вторжение в систему борющихся социальных сил — всего более чуждо марксизму, требующему сознательного анализа культурных сил, умения ориентироваться в их борьбе, умения содействовать одним, тормозить другие. Марксист должен учесть все борющиеся социальные группы и особый путь каждой к социализму и не нормативно и общеобязательно, но с точки зрения конкретных социальных условий и конечных целей оценивать значение произведения искусства. Нам нужна массовая литература, но масса не может быть для нас чем-то сплошным и единым, как народ для народников. Масса — не сплошная, но многослойная, с различным бытом, с различными выразительными средствами и различными путями к социализму. Пролетариат должен держать контроль над этими путями, направлять их, но не игнорировать своеобразие. Выражения и формы, волнующие индустриальный пролетариат, могут быть чужды крестьянину, которого задевает и волнует то, что говорит его языком о его жизни. Писатель, владеющий таким языком, владеет и средствами воздействия на крестьянство, и если он коммунистически направляет его сознание, он более нужен в этой среде, чем чистый индустриально-пролетарский писатель. Пролетарским искусством следует считать не только то, которое имеет своей темой индустриальный пролетариат, но и то, которое относится к быту других социальных групп в их сдвигах, трещинах, поворотах к социализму; темы перехода от крестьянства и мелкой буржуазии к индустриальной культуре и к пролетариату — также темы пролетлитературы и искусства. Быт всего земного шара в его диалектике к социализму — вот широкий тематический охват пролетискусства. Многообразие тем — многообразие стилей от натурального хозяйства и товарно-денежного до индустриализма. Но вместе с темами эти стили — не устойчивые готовые формы, но модулирующие в направлении конструктивного реализма — основного стиля индустриального пролетариата.

Критик-марксист должен исходить не из высшей общей нормы, а из соответствия произведения культурным задачам, поставленным перед социальной группой. Не историческая обусловленность, а социальная действенность произведения — проблема марксистского критика. Но эта же проблема стоит и перед социологом. Марксистская критика искусства и социология искусства — одно и то же. И та и другая оперируют научным методом, объектом которого является произведение в его практической среде.

Произведение искусства не есть нечто в себе пребывающее, нечто статическое, раз возникшее и ставшее, но непрерывно движущееся и живущее в этой борьбе вместе с социальной средой. Широта и значительность некоторых произведений говорят о зна-

чительности и силе некоторых культурных линий. Переоценка и пересмотры — всегда результаты социальных сдвигов. «Дон-Кихот» — ряд комических приключений, пародий на рыцарские авантюры помешанного на рыцарских романах героя; Дон-Кихот — трагическая фигура, психологический тип упорного идеалиста, тщетно борющегося с материалистической действительностью, и Дон-Кихот — комическая фигура идеалиста, живущего в мире изжитых представлений и не понимающего реальных вещей: три смысла в разных социальных группах. Имя произведения, как все слова языка, меняет свое содержание вместе с общественными отношениями, выветривается и выпадает вместе с социальными группами, для которых оно имело полновесный смысл. Произведение искусства существует не как точка, но как динамическая линия, с разной силой в разных социальных средах. Критик, втягивающий или выталкивающий произведение искусства из своего культурного охвата, отмечает момент встречи, момент столкновения, момент для критика статический. Социолог не знает статических точек. Произведение искусства нельзя приговодить ни к дате создания, ни к автору, ни даже к социальной группе, впервые его выдвинувшей. Строить социологию искусства хронологически по этим датам — значит строить из ряда статических точек, часто не совпадающих с жизнью произведения. Шекспир и Пушкин могут быть отнесены в прошлые века, но они живы теперь, берут живую энергию современного читателя. Жизнь произведения иногда короче жизни автора, иногда длится ряд поколений. Не автор дает жизнь произведению, а социальная среда. Автор — один из актуальнейших ценителей произведения, находящий его достойным социального внимания; но даже для смысла произведения воля автора имеет второстепенную роль. Тривиальным стало положение, что автор не всегда понимает ценность им созданного. Вещи, кажушиеся автору малоценными, приобретают глубокий смысл в глазах читателя («Ганс Кюхельгартен», отвергнутый читателями и высоко ценимый Гоголем, «Вечера на хуторе близ Диканьки» с их неожиданным для автора успехом — тому примеры). Имя автора — только собирательное для группы произведений и значит то же, что имя Гомера для Одиссеи и Илиады или имя Шекспира для «Гамлета» и «Лира». Значение этих имен течет и меняется, теряет одни черты, приобретая другие, освещаясь с новой стороны. Имя автора — наиболее условная схема в изучении искусства. Как живой член общества, автор подвержен влиянию нескольких социальных групп, и произведения его обычно имеют несколько стилей. Всякая индивидуальность есть только та или иная комбинация действующих сил культуры, и в этом — ее кажущаяся неповторность, подобная неповторности

исторических событий; но элементы, ее составляющие, повторны и социальны.

В целом автор — неповторимая эволюционная линия сложных перекрещивающихся воздействий исторической, бытовой, идеологической, стилистической среды. Можно реставрировать эту единичную линию, установить своеобразие творческого пути.

Но, во-первых, посмертная жизнь произведения останется необъясненной; его культурное действие, эволюция в сознании зрителей и читателей потребует иных методов изучения, лежащих почти вне объектов искусства. Таким же образом и жизнь произведений в иных странах останется вне объяснения.

Во-вторых, смысл этих реставраторских усилий, если они не вытекают из поклонения прошлому ради прошлого и личности ради личности, направлен на то, чтобы найти высокое мастерство, глубокую выразительность известного порядка. Но это мастерство и выразительность в своей культурной ценности — уже явления стилия, и для своего обнаружения они не нуждаются в изучении единичной неповторимой авторской личности. Чисто индивидуальное единично-субъективное остается и вне культуры, так как все средства выражения социальны (они потому и значимы, что социальны, и становятся такими после упорной многократной повторности). Наивное простодушие критиков, смиренно и глубоко-мысленно постигающих непостижимую глубину гения, — лишнее доказательство социальной обыденности гениальной глубины.

Имя автора может быть только условно вехой истории искусства. Историки искусств, оперирующие хронологией авторов и произведений, располагающие их последовательным рядом, дают систематизацию искусства, опирающуюся на побочные и сопутствующие, но не на основные элементы искусства. Также ненаучна история искусств по векам, к которым искусство имеет мало отношения, ибо его произведения живут в различных веках и странах. Гораздо более научна история искусств как история стилей, подобно тому как история общественных форм научнее истории великих людей и эпох. Но историко-хронологическое распределение стилей все же не вполне научно. Историк, изучающий палеолит, но забывающий о бушменах и эскимосах, изучающий реализм поднимающейся буржуазии XV века и забывающий современные провинциальные торговые города, далек от конкретного знания культурного бытия искусства.

Социолог должен изучать не только последовательную смену стилей, но и их борьбу теперь. Эволюционная теория и диалектика саморазвития в искусстве вытянули стили в ряд переходных ступеней, из которых одни являются органическими (тезами), другие — критическими (антитезами).

Классицизм (органический стиль), романтизм (критический), реализм, импрессионизм, экспрессионизм и т. д., — каждый новый стиль как бы представляет развитие предыдущего, из него вырастает и его опрокидывает. Теория искусства повторяла ошибку однолинейной диалектики саморазвития духа-мысли, которому нет возврата к перейденным ступеням. Социология искусства вслед за общей социологией забывала об основном двигателе культуры — многопланном трудовом процессе, знающем многопланную динамику, а не однолинейную саморазвивающуюся диалектику. Ступени стилей не обязательны: реализм может обойтись без классицизма и может подвергнуться его влиянию; конструктивизм может возникнуть независимо от импрессионизма. Нет единой эволюции искусства, но есть несколько линий стиля, самостоятельно идущих от основ материальных культур и быта различных социальных групп. Таким же образом, как буржуазия развилась не из феодализма, а из товарного и денежного хозяйства, так и реализм развился не из классицизма или романтизма, а из культурного обихода буржуазии. Переходные формы, как смешение стилей основных социальных групп, — не мосты от эпохи к эпохе, а стыки, пограничные формы между основными стилями. Переходные формы лежат на всем протяжении двух стилей, на их периферии. Разложение всякой формы — не самодовлеющая эволюция, а столкновение с другой формой, и всегда на всей границе двух смежных стилей появляются переходные, смешанные формы, а не только там, где хронологический историк переезжает границу. На фоне торгового города аристократический быт и стили его искусств дают романтизм, но классицизм сосуществует с романтизмом, пока сосуществуют дворянство и буржуазия. На фоне индустриального города романтизм порождает символизм, который сосуществует с романтизмом и классицизмом. Конструктивизм — порождение индустриального города — сосуществует с реализмом торгового города; импрессионизм и экспрессионизм проходят рядом. Обнаружение старого стиля рядом с новым историкам-систематизаторам кажется возвращением стиля; в действительности они сами потеряли его из виду, следуя за господствующими сверху формами. Всякое «нео», которым они характеризуют такое кажущееся возрождение стиля, — доказательство сосуществования стилей (неоклассицизм, романтизм, реализм) в современности. Стиль возникает из определенной культурной практики, но живет благодаря выполнению какой-либо роли в культурном хозяйстве. Действие стиля объясняется не из его происхождения, а из удовлетворения какой-либо культурной потребности. Изучение этой активной функции стиля — основная задача социолога, оттесняющая проблему происхождения.

То же относится к отдельному произведению, конкретному носителю стиля. Происхождение произведения не уясняет его жизненности. Ссылка на гениальность автора означает здесь то же, что ссылка на мудрость творца в явлениях природы. Законы культуры лежат в культурной практике, которая всегда современна. То, что выпало из практики, то не существует. Есть более актуальное и менее актуальное. Дело не в том, чтобы объяснить экономическое происхождение произведения, а в том, чтобы знать его культурное значение. Чем был Пушкин для дворянства, — вопрос интересный для пассивного исторического созерцания; но чем он является для нас, в нашем переустройстве культуры, — вопрос актуальной практики. Марксист не может быть созерцателем. На обязанности марксиста-искусствоведа лежит не только выяснение стихийной роли стилей искусства, но и их пригодности для культурного строительства.

Таким образом, объектом для марксиста-искусствоведа являются стиль, материал, приемы его обработки, принципы оформления, присущие не только произведениям искусства, но всей культуре материалов данной социальной группы.

В учении о теме и стиле исчезает противоречие между марксизмом и формализмом, мировоззрительным и технологическим искусствоведением.

Стиль — социальное явление со специфическими признаками всякой технологической конструкции. Асоциальный конкретизм формалистов, их беспринципные спецификаторские наблюдения единичных и часто случайных явлений охватывает и корректирует культурно-социальный принцип. В стиле марксист находит то социологическое обобщение, где технология слита с идеологией, — это обобществленные средства выражения известного мировоззрения.

Социология искусств есть социология стиля. Индивидуальное, преувеличенный интерес к единичным особенностям единичных произведений ее мало занимают, как мало занимает социологию индивидуальная психология. Социология искусства изучает стиль как комплекс выразительных средств в данной среде, и на фоне стиля — отдельное произведение. Критика уясняет выразительный смысл произведения и составляет с ним одно целое. Социология искусств есть часть культурной экономики и изучает культуру материалов, их роль в жизни социальных групп и в культурном хозяйстве в целом. Исследователь искусства, прежде чем приступить к анализу отдельного произведения, должен знать: 1) технологию материала искусства, его строительные свойства, позволяющие из него сделать то или другое произведение; 2) типы культур этого материала, т. е. основные стили данного искусства.



При анализе произведения следует установить: 1) тематику как комплекс выражений, направленных на определенную сторону бытия; 2) композицию как то или иное сочетание тем, придающих произведению единство; 3) классификацию, место произведения среди стилей и, следовательно, его социальную роль.

**Схема стилей**

Социальные группы	Искусство натурального хозяйства	Искусство товарно-денежного хозяйства	Искусство индустриального хозяйства	Социалистическая культура
Низовые	Натуралистический реализм	Бытовой реализм	Конструктивный реализм	
Верхние	Классицизм (статический идеализм)	Психологизм (рационалистический идеализм)	Конструктивизм (технологический идеализм)	
Упадочные	Символизм (мистицизм)	Импрессионизм (релятивизм)	Экспрессионизм (мистический интеллектуализм)	

Такова схема стилей по культурам и социальным группам. В основе классификации лежит культура, как более широкая основа, и социальная группа — как более узкая основа стиля. Поле зрения дает культура и социальное положение в ней (отношение к производству: низовое, верхнее, упадочное). Стили трудовых социальных групп (в эксплуататорском обществе — «низовых») характеризуются реализмом — крепкой связью с миром, социальной жизнью и бытом. Верхние, господствующие группы со своим эстетическим или теоретическим отношением к миру, со своей верой в верховную организующую силу умозрения, выдвигают идеалистические стили. Если все верхние социальные группы имеют интеллигентский характер, то в товарно-денежном хозяйстве эти верхние группы принимают широко профессиональный, специфический интеллигентский характер мозговой деятельности и умственного труда, имеющего своим объектом абстрактное отношение людей и товаров, область понятий и психологии. В товарно-денежном хозяйстве интеллигенция — не только профессиональная разновидность, но и экономического значения социальная группа (Пушкин, Достоевский, Маяковский — все интеллигенты, но подлинный интеллигент среди них — Достоев-

ский. Моцарт, Бетховен, Стравинский — интеллигенты, но среди них подлинный интеллигент — Бетховен. Вспомним ответ Бетховена на визитную карточку брата: «Иоганн ван-Бетховен, земле-владелец» — «Людвиг ван-Бетховен, мозговладелец»).

Оттесняемые социальные группы в своей беспочвенности, социальной обреченности выдвигают мистические силы как темы судьбы и неведомого. Типов идеализма и мистицизма столько, сколько типов реализма, сколько типов культуры, лежащей в их основе. Один идеализм — у Платона (классицизм), другой — у Канта (рационализм) и третий — у Павлова (конструктивизм). Один мистицизм — у Блока (символизм), другой — у Шпенглера (экспрессионизм).

Всего ближе между собою и тяготеют друг к другу стили индустриального и натурального хозяйства, исходящие из естественных материалов природы. Индустриальный реализм, в отличие от биологического, натуралистического, имеет естественнонаучный характер. Конструктивизм тяготеет к классицизму, дополняя его чувственный формализм технологическим формализмом. Экспрессионизм тяготеет к символизму, интеллектуализируя его подсознательное. Близо встречаются между собой все реалистические стили. Близки между собой и упадочные стили, и они легко дают смешанные образования: импрессионистический символизм, символический экспрессионизм и т. д. Всего дальше и резче отталкиваются верхние стили смежных культур: классицизм и психологизм, психологизм и конструктивизм. На границах их столкновений возникают упадочные стили: классицизм при столкновении с психологизмом дает символизм; психологизм с конструктивизмом дает импрессионизм. Импрессионизм не имеет мистических черт, хотя легко ими окрашивается при своей асоциальности и релятивизме. Товарно-денежное хозяйство не вытесняется индустриальной буржуазией, но сливается с ней в финансовом капитализме. Отсюда в импрессионизме сильная струя аристократического эстетизма.

Внутри одной культуры стили дают такие многочисленные и смешанные переходные формы, что бывает трудно указать стилистическую доминанту произведения: идеалистический реализм, психологический реализм, импрессионистический реализм, экспрессионистический конструктивизм.

Можно этот ряд стилей расположить во временной хронологической последовательности. Но тогда методологические формулы стиля потребуют конкретизации в реальных исторических условиях, т. е. места и момента своего бытия. Однако не все народы проходили все этапы культуры, и не все народы одинаково разрабатывали все стили. В странах с сильной феодальной аристократией

мы имеем высокий расцвет классицизма (Франция). В России за всеми стилями чувствуется сильная крестьянская струя. В странах с высокоразвитым товарно-денежным хозяйством, с развитой прессой, газетами и журналами мы имеем сильное развитие идейного и психологического реализма (Англия). Развитие одного ряда стилей сказывается на других рядах. Новые стили приспособляют для своих надобностей старые. Отсюда более трудное или быстрое развитие искусств и стилей у разных социальных групп разных народов.

Стиль как функция культуры и социального положения, стиль как реакция на мир, оформленная в различных материалах, может появиться у любого человека при тех же социальных и культурных условиях, может быть искусственно воспитан. Биологические свойства человеческого организма у всех народов почти одинаковы, и ни в одном стиле нет ничего сверхчеловеческого и сверхфизического. При переходе из одной культурной и социальной среды в другую совершается и переход стиля или возникают простые напластования (отсюда смешанные и неустойчивые социально-психологические конституции). Всякий индивид, поставленный в неблагоприятные условия, оторванный искусственно или насильственно от социальной жизни, легко уклоняется в упадочный стиль. Заражаемость легче идет по смежности: у крестьян — опасность символизма, у рабочего — конструктивизма и экспрессионизма.

От индустриального реализма — путь не только к конструктивизму, но и к социалистическому искусству через пролетарское искусство.

## Культура и стили натурального хозяйства

### Крестьянское искусство — натуралистический реализм

Мир — органический: человек, животные, растения.

Отношение к миру: трудовое, рефлекторное, единство человека и вещей в труде.

Искусство одномерное и двухмерное: ритмическая и ритмико-мелодическая музыка, линейная и планиметрическая живопись; речь — звуковой жест и смысловая фраза.

### Аристократическое искусство — классицизм

Тот же мир и двухпланная социальная среда — аристократическая и трудовая; мир в двух планах — идеального и чувственного.

Отношение к миру: созерцание.

Искусство трехмерной статики: линейная перспектива статических форм в живописи; консонансная гармония в музыке. Искусство формописы.

Литература с центральными героями и фоном, со сложноподчиненной конструкцией фраз.

### Упадочное искусство — символизм

Тот же двухпланый мир: реального и потустороннего, сознательного и подсознательного.

Вещи — подобие подсознательного.

Искусство — распадающаяся трехмерная статика имматериального порядка.

## 1. Натуралистический реализм

**К**ультура натурального хозяйства биологична по преимуществу. Ее основу составляют органические продукты природы и мускульная энергия человека. Обрабатывающая деятельность представляет собою воспроизведение стихийных процессов природы, порождающих полезные продукты: присвоение готовых продуктов здесь дополняется присвоением условий его сохранения и размножения в природе. Так, скотоводство дополняет охоту, земледелие — собирание злаков. Орудия — продолжение рабочих органов, дополнение и усиление мускульной энергии рук, пальцев, ног. Жилище, утварь и орудия

дают человеку натурального хозяйства преимущества перед животными только в пределах одной климатической зоны. Человек натурального хозяйства акклиматизирован и целиком зависит от местных природных условий. Природа, географическая среда определяют быт и человека, вещи и действия, материал и технику хозяйства, физиологические особенности племени: развитие тех или иных комплексов мускулов, органов чувств (способность реагировать на легкие или сильные раздражения), темп и характер движений. Высокая острота слуха и зрения, подвижность, легкость и гибкость охотничьих племен вызваны необходимостью своевременных и быстрых реакций на звериные движения. Медлительность и тяжеловесность земледельческих групп определяется неподвижностью растительного мира, являющегося основным объектом его труда. Даже различие внутри отдельных охотничьих и земледельческих племен соответствует характеру окружающих их фауны и флоры. Это различие охотничьих и земледельческих племен, параллельное различию хищных и травоядных животных, не носит, однако, такого врожденного, безусловного характера, как у животных: оно коренится в культуре племен, а не в органических особенностях. Культура натурального хозяйства имеет почвенный, растительный характер, строго приспособленный к местным условиям — от жилья и пищи до круга идей.

Эта культура так же малоизменчива и неподвижна в устойчивой повторности своего быта, как природа, как течение времен года, рост и размножение растений и животных.

Формы вещей культуры натурального хозяйства — это формы вещей природы, втянутых в культуру и измененных под давлением свойств материала, из которого воспроизводились вещи природы, и техники его обработки. Стихийная зависимость от форм природы и свойств материалов — формирующие принципы вещей этой культуры. Горные жители делают искусственные пещеры для жилья, лесные жители — древесные навесы, полярные — снежные юрты. Плоды тыквенных растений дают посуду и форму глиняной посуде; у бушменов — страусовые яйца, у охотничьих и скотоводческих племен кожаные мехи служат той же цели. У скотоводов одежда изготавливается из шерсти, у земледельцев — из растительных волокон. Человек не выдумывает, а повторяет. Сама комбинаторская способность — изобретательность, способность к новым сочетаниям элементов — выявилась и стала культурной силой после стихийных комбинаций. Но в замкнутом натуральном хозяйстве их немного. Устойчивость хозяйственных форм проистекает здесь не из низкой интеллектуальной одаренности, а из отсутствия стимулов, могущих нарушить устойчивость отношений человека к природе и дать новые комбинации. Куль-

турная статика здесь — уравновешенность социальных сил и природных ресурсов. Более разнообразная природа, более благоприятные климатические условия дают одним племенам более сложную культуру, чем другим. Нужно сочетание скотоводства и земледелия, чтобы совершилось такое прогрессивное изменение земледелия, как переход от мотыги к сохе и плугу, от ручного земледелия к гужевому.

Биологическая жизнь человека идет за органической жизнью природы. Труд и отдых, напряжение и покой, сытость и голод связаны с жизнью растительного и животного мира. Отдых и сытость — пора обилия дичи и плодов, праздничные дни, имеющие сезонный характер по ходу жизни растительного и животного мира и солнцехоборота. Так же периодичны дни недостатка, голода и изнуряющего труда. Социальная жизнь идет за биологической. Общественность — биологическая сходность, общность группы индивидуумов. Общественная группа — простая сумма биологических единиц, разнящихся друг от друга больше количеством деятельности, чем качеством. Биологический инстинкт, как среда природы, — открытый, мало переработанный фактор этой культуры. Социальное превосходство — обладание вещами и силой первичного хозяйственного значения, безусловно утилитарного порядка. Таковы вожди, старейшины, патриархи, вокруг которых группируется общество. Зависимость от них — зависимость от групповых источников богатства или физической силы. Завоевание — прямое продолжение охоты.

Знание о мире — это и есть само умение, сама практическая деятельность в мире. Личная практика, опытный синтез чувственных и двигательных восприятий образуют у ребенка и дикаря круг его представлений. Моторные и осязательные представления — доминирующие средства ориентации в мире. Рука вторгается в поле зрения и диктует глазу формы (моторно-осязательные) восприятия мира, корректирует и подчиняет себе органы чувственного восприятия (обратное и двойное изображение на сетчатке, перспективное искажение). Зрительное и слуховое восприятие получает достоверность через сочетание с моторным и осязательным восприятием. Чистые созерцание и слушание, как внепрактические, отсутствуют. Самое видение и слушание неотрывно от двигательных форм, и отбор и классификация световых и звуковых явлений подчинены практической деятельности. Статика земледельческой культуры делает у крестьян зрение более независимым от мускульного движения, чем у охотников. Здесь возможно спокойное наблюдение, проверка осязанием более, чем движением.

Как связь ощущений, вещей и действий целиком есть результат опыта, так и связь представлений между собою определяется сти-

хийным опытом. Сознание здесь — результат опытного синтеза восприятий в представления, и мышление — опытная последовательность представлений. Мышление — связь единичных представлений по единичному опыту. Единичный опыт, случайная, но сильно поражающая комбинация фактов кажется объективной причинной связью. Не только количество воздействий, но и интенсивность определяет связь явлений. Суеверие, вера в личный опыт по одному воздействию есть результат недостаточности социально обобщенного опыта, многократно проверенного, очищенного от случайностей, результат отсутствия логического социального сознания как комплекса общезначных представлений проверенного опыта. У человека натурального хозяйства вообще нет границы между сознательным, практическим, устоявшимся, и подсознательным, индивидуальным и неустойчивым. Здесь каждый имеет свои приметы, свои единичные, однажды поразившие его наблюдения, которые диктуют ему его поведение. Вокруг немногих устойчивых действий, группирующихся вокруг общепринятой техники труда, наслоено огромное количество таких спутанных внелогических действий, случайно проложенных рефлексов. Личная воля и действия — не только контроль над реальностью, но и магический фактор этой реальности, хода ее явлений; связь вещей существует через человека и его действия. Связь представлений здесь кажется объективной связью явлений: охотничьи действия — причина появления дичи, так как в представлении звери и охотничьи действия неразделимы; обрызгивание и окропление поля вызывают дождь. Для благоприятного явления нужны действия, при которых оно имело место (собачка, потерявшая хозяина на шумной улице, села на задние лапки служить — магическое умилоствление и призыв хозяина).

Мышление конкретными представлениями и мышление аналогиями, устанавливаемыми по признакам, таким же случайным и единичным, и есть индивидуальное биологическое мышление. Это — мышление образами, допускающее, что смежность временная и пространственная есть причинная связь, что подобие представлений есть подобие вещей. Сходство мышления ребенка и дикаря, близость их мироотношения, лежит не в том, что онтогенез повторяет филогенез; такое мироотношение вырабатывается на основе единичного биологического опыта, оперирующего представлениями моторного порядка. Явления сна и невроза, кажущиеся редукцией высокого организма к низшим формам, есть просто переход к несоциальным индивидуальным формам мышления, которое имеет иной характер, чем общезначимое логическое мышление, лежит в ином плане. Натуральное мышление свойственно многим (если не всем в различной степени) предста-

вителям товарно-денежной и даже индустриальной культуры. Приметы, предчувствия, табу (избегание вещей, действий, логически не оправдываемое), которые окружают отчетливое сознание нормального человека, доказывают, что далеко не весь человек высших культур охвачен социальным общезначимым сознанием, что личный опыт и там имеет огромную силу, но он оттеснен, заторможен социальным сознанием. Вне личной практики, опытного синтеза чувств ни один биологический организм не может ориентироваться в мире. Даже речь, социально обобщенный опыт, для своего понимания требует образования моторно-акустических представлений определенного практического значения. Отсюда необходимость внелогического, асоциального мышления по связи представлений у детей и людей натурального хозяйства, как база всякого знания у всех людей. В натуральном хозяйстве социальное сознание слабее биологического, как у ребенка. Взрослые и дети в натуральном хозяйстве ближе между собой, чем в других хозяйствах. Ребенок не должен перейти от биологических, моторных восприятий мира к логическим; знания, которые возможны только после непосредственной моторной ориентации в мире, в натуральном хозяйстве невелики. Что крестьяне и дикари — взрослые дети по сравнению с людьми другой культуры, — верно, но не филогенетически, а мировоззрительно, по преобладанию непосредственных биологических рефлексов над логическим социальным сознанием. Мышление женщины, которая в большинстве буржуазных стран стоит вне общественной деятельности, в такой мере близко к детскому мышлению, в такой мере склонно к религиозности, к конкретизму и интуитивизму, что буржуазные ученые готовы утверждать биологическую отсталость женского интеллекта по сравнению с мужским. Но ничто не является лучшим доказательством зависимости форм мышления от общественных отношений, а не от биологических свойств, чем мышление женщины, стоящей вне общественности. Стоит ей стать равноправным членом общества, и у нее появляется «высокое» мужское мышление.

Таким же образом религиозное чувство дикарей, чувство зависимости от неведомых сил, вытекает из слабости социального мышления и преобладания биологических инстинктов.

Религиозное чувство — по существу своему биологическое, инфантильное; это — зависимость ребенка от матери. Это чувство остается у взрослых дикарей при их асоциальном мышлении и поддерживается авторитарным строем их общины («Отче наш» — не просто формула). Религиозное чувство существует в отношении к вещам и действиям, а не само по себе, как чувство зависимости от них, как вера в их могущество.



Есть вещи и действия, которые получили магический смысл силы и власти на основе первичного утилитарного своего значения. Трофеи охоты и войны имеют социальный и утилитарный смысл богатства, ловкости и превосходства. Рубцы заживших ран воинов являются признаком воинственности и силы и искусственно воспроизводятся (татуировка), потому что у воинственных племен они — показатель военной деятельности и выносливости и магически содействуют этим качествам. Таков же смысл религиозных фетишей. Религии, как связанной общей системы представлений, здесь нет; есть действия, относящиеся к отдельным моментам быта. Это групповые приметы, получившиеся в результате важного для всего племени события. Праздник — воспроизведение удач и удовольствий, с ними связанных. То, что связано с деятельностью всего племени, переносится на патриарха или вождя. Наиболее могущественное лицо группы — вождь, патриарх, жрец — отесняет частичное значение отдельной воли и сосредоточивает в своей особе власть над реальностью. Индивидуальное лицо через вождя может получить власть над миром. Религия — только групповое мышление единичными представлениями. Религиозные обряды — те же магические действия, но обращенные к особе, олицетворяющей собой социальную силу; обряды проявляются в формах, соответствующих такому снисканию благорасположения вождя и верховной власти (коленипреклонение, падение ниц, жалоба и восхваление). Магическое действие, как средство исполнения желания, становится просьбой-молитвой об исполнении желания. Молитва — магическое действие, направленное на посредника. Чудо, совершаемое святыми и богом, есть осуществление молитвенного желания: чудесный улов, превращение воды в вино, появление дождя в засуху, выздоровление, оживление и т. д. Вера в дух, в его власть над миром есть фетишизация групповой силы, признанной высшей социальной властью. В религии больше символики, чем откровенных магических действий, частью оттого, что действия, повторяясь, схематизируются, становятся, как рисунок, упрощенным жестом; частью — вследствие того, что некоторые магические действия исключаются как социально-запретные: любовные танцы и публичный *coitus* (у бушменов), как элемент празднества, и свадьба с обрядовой половой символикой, одевание кольца, венка. Так как религия натурального хозяйства состоит главным образом из обрядов, то в культе собрано все самое ценное для натурального хозяйства — лучшие вещи, сокровища и сильнейшие действия. Здесь видят искусство натурального хозяйства. Но в натуральном хозяйстве нет искусства как самодовлеющей культуры материалов. Биологически приятное, — утоление голода желудочного и поло-

вого, вещи и действия, этому служащие (трофеи охоты и охотничьи движения, земледельческие продукты и земледельческий труд, любовные танцы и призывы), — основы и праздников и искусства. Искусство здесь внеэстетично. Искусство устройства жилья, изготовления одежды, посуды и других обиходных вещей — часть быта со всеми его признаками:

**Биологизм:** искусство биологической деятельности и удовольствия; искусство конкретных зрительных и моторных образов и представлений; чувственное восприятие — частичный элемент мускульного и телесного.

**Реализм:** самые вещи быта и природы служат формами искусства; приемы обработки их одинаковы; вещь искусства — та же вещь быта; темы быта и искусства тождественны в живописи, литературе, музыке.

**Практицизм:** искусство неотрывно от деятельности по происхождению и роли своей; искусство — реальный, действенный и магический элемент хозяйства; искусство живой импровизации и живого исполнения; между исполнителем и зрителем нет разделения; только в культе выделяются профессионалы, лучшие мастера — исполнители обрядов и знатоки церемоний.

В условиях натурального хозяйства живет еще большая половина человечества. В полярных и тропических странах, на границах пустынь, в Африке, Австралии, Южной Америке, Азии и т. д. человеческие племена ведут охотничий, скотоводческий, примитивно-земледельческий образ жизни и находятся, как звери, в тягостной зависимости от окружающей природы, не подозревая об огромных достижениях человечества. В условиях натурального хозяйства остается почти все крестьянство. Обычаи, верования, искусство натурального хозяйства продолжают окружать индустриальную культуру. Процесс перерождения и вырождения идет быстрее, но до исчезновения натуралистических форм еще далеко. Высших форм натуральное хозяйство достигло в земледельческих странах — в равнинах умеренного пояса; наиболее отстало оно на крайнем севере, где суровая природа, бедная фауна и флора разбивают усилия человека (эскимосы), и на тропиках, где изобилие фауны и флоры не стимулирует трудовую деятельность (бушмены).

## **Живопись**

Пространственные искусства натурального хозяйства не имеют чисто зрительного характера. Предметные, они занимают пространство и могут восприниматься и зрением, но назначены для быта, а не для созерцания. Зрительное восприятие неотрывно от

осязательного и двигательного, от практики вещи, от обиходного ее применения. В зрительном представлении слит целый ряд свойств вещи, и синтез этих свойств не объективно-наблюдательный, а практический, т. е. в нем выделены те свойства, которые имеют наиболее актуальный характер. Человек видит в вещах то, что ему помогает ориентироваться и действовать в мире, а помогает то, что стихийно послужило этому; в зрении присутствует комплекс внезрительных моментов; искажение величины и формы вещей перспективой не замечается глазом, так как знание корректирует иллюзию зрения. Знание, опыт не только заставляют глаз видеть привычные формы, но и вытесняют из поля зрения, ретушируют непривычное и лишнее. Ценное, значительное с точки зрения практической имеет и значительные зрительные формы вопреки видимым пропорциям. Обостренная борьба, в какой охотник находится с животными, требует знания форм животного, его движений, свойств его и поз. Звериные движения и позы охотник так блестяще имитирует именно потому, что моторный характер этих представлений у него вырабатывается на охоте. Такие движения, переданные графически, образуют рисунки. Рисунок — фиксирует в линиях человеческие движения, воспроизводящие движения животного. Именно потому, что в основе рисунков лежит моторное восприятие, рисунок имеет линейный характер; даются линии движения, общие устремления тела и его частей; рисунок линейен и даже не планиметричен. Двухмерная плоскость — результат поверхности, на которую линии наносятся. Синкретические — моторные, осязательные и зрительные — представления получили в линейном рисунке оптически воспринимаемое выражение. Рисунок стал знаком для зрения, линейный контур — образом вещи. Рисунок стал пиктографией, записью о вещах, натуральными письменами. Пиктография, при конкретности представлений, легко подчиняется всем элементам представления: в рисунке присутствуют различные стороны и моменты видимого. В таком рисунке имеются элементы идеографии, записи представлений.

Так как в образном мышлении связь представлений считается причинной связью явлений, то и моторный рисунок, имитирующий зверей и вещи, имеет магический характер. В центральной Австралии перед охотой очищают и выравнивают песчаное место, смачивают его кровью и наносят изображения тех зверей, на которых собираются охотиться (Kühn<sup>7</sup>). «Я знаю, — говорил индеец о путешественнике: — этот человек занес множество наших бизонов в свою книжечку. Я видел, как он это делал, и с тех пор мы больше не имеем возможности есть бизонов» (Levy-Brühl)<sup>8</sup>.

Крестьяне до сих пор недоверчиво относятся к фотографии, боясь, что снимок отнимет у них часть силы и даст чужому власть над ними. «Мужественные воины-офицеры, бесстрашно бросающиеся в кровопролитный бой, бледнеют и дрожат перед фотографической камерой и часто обращаются в паническое бегство» (из русского руководства по фотографии 90-х годов<sup>9</sup>). Рисунок — не только знак, сообщение, но и часть животного и дает власть над ним. Само сообщение имеет такой же магический характер в своей уверенности, что жест или рисунок необходимо должны быть поняты, передаться, заразить. Изумление и гнев перед непониманием сообщения равны изумлению перед отказом зверя или вещи подчиниться заклинанию. (Уверенность в заразительном и действенном характере выражений существует и у социальных групп высших культур; здесь полагают также, что выражение имеет независимый внутренний смысл.)

Рисунок охотничьих племен в соответствии с их представлениями динамичен и натуралистичен. Он всегда предметен и повествователен. Статические формы растительного мира, с которыми имеет дело земледелец, породили статический рисунок, который превращается в раз и навсегда избранную форму, неизменные контуры, изображающие растение в период его наибольшей полезности — обычной зрелости. Рисунок земледельцев более зрелен, чем моторен. И люди, и вещи здесь более неподвижны; формопись имеет более статический характер и легко превращается в схематическое упрощение при бесконечном повторении одной формы. А вещами земледельческое хозяйство обрастает гораздо более других. Отсюда и большая схематичность земледельческих рисунков, как нарядов вещи, знаков обладания и значения.

Рисунок — в такой мере самостоятельная запись, что не зависит от величины поверхности, на которую наносится; на одном куске поверхности дается несколько моментов изображения. Ни рисунок, ни поверхность, как пространство, не замкнуты. Формопись натурального хозяйства не знает фона как обстановки, обрамления; здесь фиксируются только вещи, которые рисуются рядом в переднем плане. Соотношение твердости орудия рисования и поверхности, на которую рисунок наносится, определяет его характер: плоский рисунок — орудие мягче поверхности; рельеф — орудие тверже поверхности. Натуральное хозяйство знает формопись вещей практически; оно рисует вещи в их обиходной форме, но не отрешенную видимость и еще менее видимое расположение вещей в пространстве — перспективу; эта формопись рисует только отдельные вещи и группы вещей, как сумму вещей, из которых ни одна не закрывает другую и каждая имеет полный контур. «Бушмены похитили у кафров стадо быков; стадо угоняют налево; кафры,

вооруженные копьями и щитами, бросаются вслед за разбойниками, которые оборачиваются и осыпают своих длинноногих врагов тучами стрел. Как ясно здесь выражена разница между высокорослыми темнокожими кафрами и приземистыми светлокожими бушменами! Как хорошо передан бегущий скот!» (Верман)<sup>10</sup>. Но ни перспективы, ни композиции: все нагромождено рядом, одно на другое. Отдельные вещи часто являются рядом условно связанных частей. Голова, туловище, руки, ноги — как независимые органы движения. Само наличие того или иного количества деталей и частей определяется их актуальностью. Пропорции отдельных частей рисунка также определяются их значением. Отсюда несоразное преувеличение одной части и уменьшение другой: огромная голова или рука на маленьком туловище, или, наоборот, чудовищно преувеличенные первичные и вторичные половые признаки (сексуальные рисунки дикарей, писсуарный и заборный фольклор). Пропорции вещей — пропорции их значения. Вождь — всегда огромных размеров, простые члены группы — карлики. Рисунок натурального хозяйства и рисунок детей оттого и сходны, что в них они фиксируют моторно-осознательные представления. Когда ребенок, не считаясь с действительными размерами, изображает лающую собаку большею, чем ласковую, необыкновенное (великое) больше обыкновенного, он фиксирует размах своей реакции. Ребенок, вопреки видимому, рисует вещи со всех сторон, прозрачные дома с внутренним содержимым. Это доказывает не слабость его зрительных восприятий, а их зависимость от представлений, полученных внезрительным путем. Ребенок, как дикарь, фиксирует синкретизм своих представлений, слитность слуховых, зрительных и двигательных элементов. То обстоятельство, что охотничьи племена рисуют лучше земледельцев и дети дикарей — лучше цивилизованных, доказывает моторный характер рисунка и необходимость для него умелой координации графических движений с имитационными.

Для раскраски рисунков, как и вещей, употребляются минеральные и растительные вещества, которые имеются в природе. Физиологическое влияние цвета на зрение играет роль рядом со значением окраски в практике; цвет связан в представлении с актуальной формой вещи. Принадлежность цвета только определенным вещам и формам делает его, после осознания и движения, средством ориентации в мире, различения вещей. Чисто оптическое влияние цвета часто отступает перед связью цвета со свойством вещи: благоприятным, враждебным, успокаивающим или возбуждающим. Само различение цветов в природе вызвано актуальным значением цвета в деятельности человека, и разные племена знают различное количество цветов и оттенков. Из свой-

ства вещи цвет становится выражением. Красный цвет, связанный с охотой и войной, стал цветом военных и борьбы. Натуральный цвет дорогих вещей стал цветом богатства: оранжевый — золота; но чаще наличие природного красящего вещества определяет окраску вещей. Тон красок — густой, яркий, своей насыщенностью привлекающий зрение, дающий полноту цвета. Краска кладется сплошь, покрывает и вычерчивает контур и отдельные его части. Это роспись, цветные узоры без тонов — нарядный костюм вещи, а не живопись. В культуре земледельческого хозяйства есть попытки моделировки, попытки дать видимость, рельеф, дать изображение как раскрашенную статую. Но это передача не пространства, а телесности, и является переходом к чисто зрительной живописи феодальной аристократии.

Живопись — украшение, орнамент, как узор, приятный для зрения, при отсутствии чистого созерцания в натуральном хозяйстве имеет практический характер. Зрительное удовольствие биологическое слито с практическим. Природа существует как благоприятная местность, как хорошая погода, но не как созерцание или переживание; и на вещах быта нет чисто созерцательных узоров: либо орнамент получается от техники обработки вещи, либо это — природный узор животной и растительной ткани. Узор, в связи с применением вещи, получает особый смысл и переносится на другие предметы для придачи им этого смысла. Щит раскрашивается под кожу зверей потому, что эти шкуры имеются на щитах лучших охотников, убивших этих животных. Пряжи, ткани красятся под дорогой мех, под шкуры сильных животных и являются костюмами знатных. Простое дерево окрашивается под кору ценных деревьев. Частое заимствование в крестьянской росписи узоров и форм орнамента у господствующих классов совершается не в силу эстетического превосходства этих узоров и форм, а в силу их социальной значимости. Львы, грифы, сирены — рядом с быговыми лошадами и петухами. Именно потому так устойчивы узоры, что художник рисует не свое видение, а знаки, ставшие формулами, знаки качества (гербы, марки), знаки назначения вещи: сцены пира на сосудах для вина, рыба и дичь на тарелках. Начальный конкретный, изобразительный смысл рисунка при частом повторении теряется; он упрощается технически, линейно сокращается и в таком почти геометрическом, схематизированном виде может наноситься на вещь как элемент ее формы, как ее признак, лишенный изобразительного значения. Геометризация рисунка, его упрощение вытекает также из техники обработки материала. Характер линии, ее округленность, угловатость и широта диктуются материалом, его податливостью. Одно направление принимают линии резьбы по волокнистому дереву, другое по зер-

нистому камню. Роспись зависит от характера кисти и вязкости краски. Зависимость рисунка от материала приводит к тем бесчисленным орнаментальным вариациям узоров на вещах, где изобразительное значение рисунка отступает перед декоративным значением. Изобразительный рисунок сливается с формами беспредметного узора, порожденного техникой обработки или органически свойственного материалу. Изобразительный рисунок, став нарядом, костюмом вещи, утрачивает свой реализм, модулирует от формы к форме по их сходству и по легкой выполнимости на данной поверхности, при данной технике. Животные формы сочетаются с близкими растительными (хвост — пучок листьев, веер лепестков, голова — бутон); растительные формы переходят в геометрические (цветок в ромб или круг, разбитые на секторы). Особенно наглядна эта зависимость в узорах материй, тканей и вышивок. Здесь геометризация, превращение кривых и округленных в прямые и ломаные — результат выравнивания нитей при натягивании швами стежка. В вышивках, где стежки располагаются короткими линиями, даже точками, узоры имеют такой же схематизированный характер, так как цельность линий нарушена. Такой же схематизм получается, когда рисунок складывается из отдельных кусков материала (вампум-пояс). Фигуры, узоры на жилищах — признак профессионального и социального значения вещи (марка, герб). Крестьяне украшают себя и жилье пучками и связками трав и растений, цветами, листьями, стеблями и плодами, которые в естественной форме и сплетении дают пучки, венки, букеты растительного орнамента. Эти венки и букеты вывешиваются на стенах, косяках, наличниках и являются знаками обладания продуктами этих растений: головки кукурузы, колосья злаковых растений, виноградные лозы, лавровые ветки. Симметрия форм здесь — следствие не эстетического созерцания, а органической симметрии природы. Охотничьи племена украшают себя и жилище головами убитых зверей, рогами, шкурами, клыками, бивнями. И земледельческие, и охотничьи продукты воспроизводятся искусственно, образуя украшения вещи, имеющие хозяйственный смысл. Завитки, спирали, венчики, все многочисленные элементы орнамента — комбинации растительных форм, растений с животными, упрощенные, геометризированные и натуральные. Средства технические, имеющие в хозяйстве большое значение, также становятся элементами орнамента. Так, свастика, крест, служивший закреплением трута при добывании огня, встречается как обиходный орнамент, в особенности в культе огня. Покрывать себя листьями священного дерева, «венчать» или обвешивать ожерельями из зубов и костей животного — значит отдать себя под покровительство этого священного растения или

животного. Отсюда орнамент — воспроизведение этих вещей. Предметы орнамента, имеющие культовое значение, вышиваются священными узорами; пояса, полотенца одеваются как повязки вокруг окон, дверей, икон, на крестах. Рисунки тотемов на теле и вещах — как знаки принадлежности к племени и покровительства духа. Рисунок — священная эмблема магического значения.

Скульптура — только вид живописи, пластическое изображение предмета, и, как рисунок, скульптура могла стать частью вещи, смысловым украшением: ручки, рукоятки в виде фигур животных. От знака на могиле до надгробных памятников, от едва отесанного камня или бревна через полупластическое начертание на могильной плите до полного пластического воплощения — скульптура указывает место и значение похороненного.

Почитание вождя, патриарха и культ мертвых предков собирают вокруг их жилищ и могил лучшие произведения архитектуры, скульптуры и живописи и придают им смысл особой силы. Жилище становится храмом, могильный памятник — кумиром, рисунки — священными символами и иконами. Архитектура, скульптура и живопись здесь — единое искусство. Видимые вещи впитывают святость невидимых покойников и становятся носителями культовых смыслов. Образ, через посредство которого можно магически воздействовать на вещи, здесь икона, кумир, идол — образ того, кто является носителем социального могущества, кто выше всех и способен воздействовать на мир. Воздействуя на образ владыки, можно заставить действовать самого владыку. Вместо человека обращаются к его вещи с молитвой и упреком, словно эта вещь способна передать обращение.

Реликвия — одна из форм такой фетишизации; ее вызывает связь вещи в представлении с личностью носителя (обращение к цветку — влюбленного, матери — к игрушке ребенка). Народная поэзия полна таких обращений. Живопись и скульптура натурального хозяйства культивируют такие вещи-реликвии, вещи-посредники. Икона — социально опосредствованный магический образ, как и все действия ритуалов, посредник между желаниями людей и волей верховных владык — богов: она должна передать молитву отошедшему духу и вынудить его к воздействию на мир. Иконы украшают золотом и драгоценностями — вещами, достойными господина, и этим приближают их к владыке и усиливают магическое действие. Иконы — не декорации, но практические вещи магического значения. Они должны действовать на зрение формами, уже получившими смысл зрительных знаков культа. Их неизменность, застылость, вневременность являются следствием того, что они — не изображения реальной видимости, но воспроизведения готовых священных форм. Имея предметную глубину, икона не



знает трехмерного пространства и замкнутого единства. Здесь одновременно сочетаются разновременные события, происходят сразу действия на небе и земле, внутри здания и вне его; одно и то же лицо дважды и трижды повторяется на одной иконе; множество лиц даются все в переднем плане. Иконы выполняются мастерами-профессионалами, у которых время и умение поглощено живописью. Эта специализация вырабатывает особенные технические приемы, независимые от общей культуры, но вытекающие из сосредоточенности зрения и рук на оформлении живописного материала; здесь достигается большая детализация форм, красок, тонов и линий, как элементов воздействия на утонченный глаз; достигается выполнение, доступное утонченной руке. Здесь иконопись совершает переход к искусству феодальной аристократии.

## Литература и музыка

Временные динамические искусства натурального хозяйства возникают и существуют не для удовлетворения ритмического чувства, но как деятельность, имеющая своим материалом живое человеческое тело. Их текучесть, импровизационность, непрерывное становление — свойства всех биологических движений. Их ритмика — смена расчлененных движений — результат членового строения человеческого тела, необходимость повторных движений при труде. Человеческое тело имеет различные двигательные и ритмические возможности. Одни возможности имеют ноги, передвигающиеся по земле, поддерживающие тело, другие возможности — руки, свободные относительно тела, иные — пальцы рук, иные — туловище. Эти возможности становятся реальными движениями в трудовых процессах. Охотник и воин знают иной двигательный и ритмический ряд, чем земледелец; скотовод — иной, чем рыболов. Одни и те же движения разнятся в зависимости от орудия труда: гребля на каботе с большими веслами дает иной ритм, чем гребля на маленькой лодке; работа колуном — иной ритм, чем тесовым топором; шаг в горах — другой, чем шаг в равнине. Ритм человеческих движений определяется ритмом трудовых действий, и ритм трудовых действий — природными условиями. Сменяющие друг друга движения образуют единицу ритма, такт движения. Ритм индивидуальных движений в общественном труде стягивается в общесогласованные смены движений. Индивидуальный ритм схематизируется в групповом такте, имеющем строгую структуру. Так как в общественном труде обязательна одновременная смена основных комплексов движения, то индивидуальный ритм с произвольными растяжениями и ускорениями может существовать только внутри такого такта. Эти так-

ты не только математически не равны между собою на всем протяжении работы из-за замедлений и ускорений от усталости и возбуждения, но подчиняются смешанному характеру движений, требуемых трудом, и имеют вместе с различными длительностями и различным ритмический строй. Сильное время этих тактов, акцент движения, падает не обязательно на начало такого такта, а часто на середину или конец, совпадая с высшим моментом напряжения. Трудовые действия, воспроизводимые вне труда, превращаясь в игровые, плясовые, упрощаются, приобретают размеренность движений свободного тела, ритмику членов и мускулов самих по себе.

Но материалом человеческого тела являются не только мышечные движения, но и звуки, сопровождающие это движение: хлопанье рук, топанье ног, стук и в особенности голос, вызываемый сокращением мускулов дыхательных путей. Слуховые ощущения не корректируются осязанием, звук беспредметен и может стать объектом чистого созерцания; но в натуральном хозяйстве он неотрывен от действия. Звучат тела только в движении, и качество, сила и ритм звука слиты с силой и ритмом движущегося тела. Здесь знают не звук как самостоятельное акустическое явление, но звучащие тела. Принадлежность некоторых звуков только определенным телам делает их качественным знаком этих тел. Для молчаливой природы — зрение, для говорливой — слух — равные средства ориентации. Там, где зрение бессильно (ночью, в чаще лесной), силен слух. Звуковые образы (топот, стук, вой, крик), ритм, тембр, их классификация и их различие вырабатываются в практике; то вызывают они усиленное внимание, то остаются вне поля слуха. Имитация голосов животных и птиц у охотников не менее изощрена, чем имитация поз и движений, и имеет не меньшее практическое значение для привлечения дичи. Культура слуховых восприятий идет вместе с культурой звука. Если тембр служит признаком тела, то ритм — признаком самого движения. Звуки человеческого голоса и трудового стука, совпадая с сильными акцентами движения, становятся слышимыми контурами движения, обозначают его актуальные моменты. Звуки в их ритмической последовательности становятся рисунком движения, средством магического воздействия, знаком общения и регулятором совместного труда. Рисунок таких звуковых ритмов, подчиняясь мускульным движениям, не имеет математически размеренного такта и, как движение, не знает ударений на начале движения. Такт — единица движения, а не математического времени. Голосовые выкрики и ударные инструменты отмечают высшее напряжение движения сильным акцентом и ослабление движения — слабым акцентом. Это — однолинейная, моторная

музыка, дающая звуковой образ движения. Ритм здесь существует двигательный, как телесное движение, и соответствует в пространственных восприятиях осязаемой величине предмета. И так же, как длина членов человеческого тела (рука, локоть, стопа) является мерилем предметных (пространственных) величин, так и ритм движения тела (поднимание и опускание ног, рук, шаг, удары рукой, топание ногой) является мерилем движения. Ритм, как слышимый рисунок движения, и тембр, как показатель звучащего тела, — два основных элемента музыки натурального хозяйства. Мелодия играет второстепенную роль, переменной высоты подчеркивая разные отрезки такта. Мелодия — культура звука в его понижениях и повышении — в примитивной форме существует как биологическая голосовая мимика, как средство эмоционального выражения, слитое со словом, жестом, без определенного ритма и интервалов. Но и здесь мелодия существует не акустически, а как моторный акт напряжения и расслабления органов дыхания и голосовых связок, как интервалы, а не как ряд тонов определенной высоты. Эта звуковая мимика, дающая движение голоса вверх при возбуждении и напряжении тела, а с ним и голосовых связок, дающая понижение — движение голоса вниз — при расслаблении мускулов тела и горла, служит выражением радостного возбуждения и упадка, уныния. Из биологической, звуковой, голосовой мимики мелодия становится выражением, средством общения и познания. (Даже напряжение и ослабление шума ветра воспринимается как мимика — вой ветра.)

Тон, как установленная неизменная высота, свойствен только инструментам с постоянным натяжением струн или стенок. Голос не знает тонов как обязательной высоты, он знает интервал и как ступенчатое прерывистое движение, и как ровное скольжение вверх и вниз, прибегая к прыжкам, интервалам, в обостренные моменты. Интервал и глиссандо равно являются средствами голосовой мимики. Начальная музыка знает интервалы, скачки и бесступенчатое нарастание и убывание звука. Интервалы, как такт высоты, схематизация повышения и понижения, дают отчетливое движение звукового материала. Они устанавливают размеренные переходы в напряжении голосовых связок. Групповое пение, в котором участвуют различные возрастные и половые группы, намечает такие общие интервалы, одинаковые повышения и понижения, устанавливает опорные точки голосового движения. Ухо, которое в этих песнях играет роль координатора звукового движения, выделяет звуки, наиболее ему доступные: октаву (ощущаемую как прима), квинту, кварту, терцию. Полутон, одна треть тона существуют как скольжение, детонация. В песне никогда не встречаются в последовательном ряду тоны

трезвучия: мелодия подчинена не слуху, а напряжению голосовых связок. Без инструментальной музыки песня, зная интервал, не знает тонов, не знает гаммы как обязательного звукоряда, явившегося результатом теории инструментальной музыки и гармонии, не знает тональности как исходного и заключительного тона, на котором построена песня. Средний тон, от которого легко поднимается и опускается данный голос, и является тоникой. Для одной и той же песни она различна не только у разных певцов, но и у одного певца в зависимости от мелодического хода. Объем песни редко превышает октаву и чаще движется в пределах квинты вверх и кварты вниз.

Движение интервалов, слитое с движением ритма, образует двухмерную музыку — основной тип вокальной музыки натурального хозяйства. Взмывающий ритм, взмывающий голос — веселые песни, в то же время и плясовые, так как возбуждение разливаётся по всем мускулам тела и голоса. Понижающийся голос, замедленный ритм, протяжные песни — унылые песни, лирические, они не имеют определенного ритма, к которому обязывают телесные движения; в унынии тело расслабляется, и голос вместе с общей мускулатурой скользит вниз. Протяжные, проголосные (жалобные) и плясовые, хороводные и трудовые песни — два основных вида вокальной музыки («то разгулье удалое, то сердечная тоска»). Песня обычно состоит из двух мелодических фраз; фраза распадается на две короткие темы, отвечающие друг другу. Простое повторение движения, лежащее в основе ритмики труда, породило простое повторение ритма песни. Короткие (восьмые по нотной записи) частые звуки для плясовых и долгие на опорных пунктах со срывными снижениями для протяжных песен — их канва. Песня плясовая — и даже протяжная — тесно связана с пантомимой и жестикуляцией, беззвучными мускульными движениями, и еще теснее — с артикуляцией, со словом.

Устная речь неразделимо сочетает в себе жестикуляцию, голосовую интонацию и артикуляцию. Речь — действие в ряду действий и понятна в связи с трудовыми процессами. Представление, имея двигательный характер, и для сообщения требует движения, жеста, крика. Речь есть всегда устная, произносительная моторная реакция на вещь. Но культура синкретических движений человеческого тела вне труда, как средство общения, превращается в схематизированный комплекс движений наиболее выразительных моментов. Сокращаются, упрощаются отдельные элементы речевого действия, оттесняются отдельные материалы. Звуковой материал оказался сильнее жестикуляционного, требующего зрения и света, открытого места. Артикулированные звуки оказались сильнее интонационных. Опираясь на гибкий и сложный ком-

плекс мускулов полости рта, сочетая в себе шумовые согласные с чистыми гласными звуками, речь делает интонацию, ограниченную высотой, своим вспомогательным средством. Различаясь с произносительной стороны сочетанием движений мускулов рта, имея резко моторный характер, артикулированная речь с звуковой стороны различается тембрами звуков, самым материальным предметным свойством звука. Различение тембров — различение тел по звучанию — основная практическая и наиболее ранняя ориентация слуха в мире. Тембр артикулированных звуков определяется относительным движением мускулов рта стихийно, как голосовой рефлекс; но, чтобы эти движения сознательно воспроизводились для издавания звука, необходимо, чтобы этот звук и движение ассоциировались с действием или представлением, получили характер условного рефлекса. Движения мускулов рта, как и движения других мускулов, — чисто рефлекторные. Волна движения всего тела охватывает и язык, и небо, и губы. Мимические движения губ и челюстей дополняются тембровыми звуками, если выдыхание совершается через голосовые связки; гласные и согласные звуки могут быть продолжением мышечной мимики. Голосовая мимика — расслабление или напряжение гортани, частный случай мимики и жеста других мускулов тела; артикуляция — прежде всего мимика, затем звукопроизводство: рычание, мяуканье, крики животных имеют вначале моторный, затем акустический характер. Интонация и артикуляция, как результаты мимики, очень близки, и тяжелые глухие гласные (у) имеют низкие тона по сравнению с высокими звонкими (и). Тембровая ясность членораздельных звуков и легкость их комбинаций сделали артикуляцию основой звуковой речи. Именно здесь мимико-артикуляторные голосовые движения стали говорением.

Речевая деятельность, как говорение, — голосовая жестикуляция без особенной установки на выражение, без мысли (бесцельное говорение, лепетание у детей, у дикарей). Это — одномерная голосовая реакция на мир. Понимание слов, выработка условных рефлексов — результат сочетания говорения с действием, сочетания такой устойчивости, что звук может вызвать действие или его представление. Осмысленная речь, как рисунок, двухмерна своим звуком и смыслом. Голосовая реакция — наиболее экономное внутрудовое средство общения; но не для всех действий и вещей она имеется. Мысль шире слова, которое является одним из способов реакции на мир, между тем как знание образует все реакции на внешний мир — социальный и природу.

Словесная речь, доминирующее средство социального общения, делает схематизированный звуковой жест знаком вещей и действий, частью которых он был. Устная речь сохраняет харак-

тер биологической мимики в напряжениях — повышении и ослаблениях — понижении высоты голоса, в замедленном или ускоренном ритме произношения и этим придает индивидуальный смысл словам. Вся устная речь интонационна, ритмична, певуча. Переход от пения к речи, от речи к пению со средней речитативной формой — пример синкретизма двух материалов — биологического безусловного и социального условного — и обычен у детей и дикарей, и имеет место в эмоциональной речи всех культурных групп (фразы вопросительные, восклицательные). Биологическое сходство и различие артикуляции у разных этнографических групп вытекает из биологического сходства человеческих племен и различия их трудовых процессов. Именно потому, что гласные и согласные имеют не столько акустический, сколько произносительный характер в устной речи, отдельные звуки текут и меняются в зависимости от ряда смежных движений и имеют бесконечное количество переходов друг в друга.

Определенные звуки, на которые письменность разлагает язык, являются схематизацией живого фонетического потока и так же не соответствуют живой речи, как нотные знаки устной песне. Такими же условными являются деления речи на слова по условному самостоятельному смыслу таких элементов речи; устная речь распадается на фразы, которые делятся на темы, представляющие собою произносительную единицу с одним сильным ударением; так называемые постоянные эпитеты — неотделимая часть слов-тем: *сине море, красная девица, лес дремучий, лицо белое, бел шатер*. В устной речи необходимыми элементами такой фразы являются мимика и жест. Устная фраза не существует вне исполнения, произношения. Жест и мимика оформляют ее, дают полноту и законченность. Даже вещи дополнительно принимают на себя смысловую функцию фраз, как среда, в которой разворачивается действие. Фраза — звено в ряду действий человека и имеет смысл в связи с вещами и действиями. Отсюда конкретность фразы — ее предметный вещественный смысл, и активность фразы — ее заговорное действие как рисунка. Собственные имена, как названия, имеют значение сросшихся с личностью носителя качеств.

Язык натурального хозяйства не знает абстрактных слов. Здесь нет качеств, оторванных от вещи: доброта — как добрый человек, любовь — такой-то любит такую-то, усталость — усталый человек. Язык не знает названий для представлений сверхчувственных. Названия зрительных и осязательных представлений, пространственных и предметных, преобладают над временными и звуковыми. Обозначение вещей со стороны их актуального значения дало словам одушевленный и даже сексуальный смысл. Род в сло-

вах доказывает огромное различие мужчин и женщин в хозяйственной деятельности, перенесенное на вещи. Не только различные полы имеют различные названия (мужик — баба, селезень — утка, бык — корова), но и неорганические вещи получили родовой смысл (огонь, вода, лес, трава). Классификация вещей и признаков, их слияние и разделение соответствуют слиянию представлений. Одна и та же вещь в разных практических значениях имеет различные названия: разные степени зрелости одного растения и животного (теленка, корова) имеют различные названия, одни и те же части различных животных (лицо, морда). Связь названия с представлением так тесна, что нет слов, независимых от вещи. Голосовая реакция немыслима без вещи, которая ее вызвала. Вещи носят названия, как качества (рассказ о сапожнике, который понимал, как можно взвесить звезды, определить их расстояние от земли, но не понимал, откуда узнали их названия). Детям не дается понимание общего значения «я», которое все произносят («Мама, Нина — это я?» — Чуковский).

Связь названий с представлениями приводит к легкой переброске их через ряд представлений, кажущихся сходными. Одни и те же названия — для сходных представлений (солнце садится, ветер воет, голос повышается). При чрезвычайной конкретности слова мысль идет не только по линии связи представлений, но и по смысловым и даже звуковым оттенкам слова. Печаль налегла тучей, и дальше — по линии представлений, вызываемых тучей, — вихрь, пыль, гром, как образы печали и горя. Любовь горит, а далее — пламенем, сполохами и дымом. Символика языка всегда конкретна даже там, где непосредственное название вещей становится запретным (любовные отношения: дать яблоко, есть виноград, рвать ягоды, калину, топтать траву — символы любви). Связь произносительной звуковой стороны слова вызывает связь представлений (связь по аллитерации и ассонансам: «сила соломѹ ломит», «летает сокол над осокой», «не хилися гілко, бо и так міні гірко»). Так благодаря слову возникают новые связи представлений. Мышление простой близостью представлений дополняется словесной связью представлений. Мышление представлениями дополняется мышлением словами. Мышление аналогиями, параллелизм, нанизывание ряда подобных образов — существенная черта этого мышления. Оно ограничено растительным миром и человеческой деятельностью, животным миром; оба члена аналогии имеют действенный характер. Речевая фраза, всегда короткая, произносимая в два-четыре приема, строится по связи представлений, нанизывается по их последовательности, вытягивается в переднем плане. Простые сочиненные предложения, связанные «и», «или», «но», образуют их синтаксис.

Жестикуляция, мимика, голос интонирующий и артикулирующий — комплекс реакций человеческого тела на мир и материал временных искусств натурального хозяйства. Сплошной недифференцированный материал человеческого тела, одновременное и последовательное сочетание движений — средство труда, средство воздействия на мир и средство сообщения, как разновидность воздействия на мир. Действия, дающие желанные результаты, сами желанны, и наоборот. Разделение движений на трудовые и игровые идет не по линии действий трудных и легких, но по сочетанию одних с лишениями, а других с достижениями. Праздничные действия не только воспроизводят благоприятные трудовые процессы с сопровождающим их удовольствием (едой, питьем и любовью), но имеют магическое воздействие на следующий сезон охоты, жатвы, улова и служат сообщением об удаче, богатстве, изобилии.

Так как обильные празднества — результат удач, то они и залог, и показатель удач и обилия. Праздничные действия, состоящие из танцев, пения и пантомим, происходят в определенные времена года, в связи с удачным началом или концом сбора плодов, звериной и рыбной ловли, любовных влечений. Драма — синкретическое слияние всех видов человеческой деятельности. В песне преобладает интонация и речь, в сказе — повествование, артикуляция. В драме слово является частью действия, отдельной стадией его. В сказе действие заменяется словом, описанием действия. Рядом с драмой, где словесный текст ограничен восклицаниями и короткими словесными фразами, имеются действия с развернутым словесным текстом.

В плясовой песне, как в драме, текст также подчинен действию, не имея самостоятельного значения. Вставки, восклицания — «ах», «да ах!», «да ой!», рассечение слов, многократное повторение частей слова, перестановка ударений — обычный текст плясовой песни. В проголосных, протяжных, где медленный ритм дает большую свободу слову, текст слит с мелодией таким образом, что словесная тема совпадает с мелодической темой и единица напева — с единицей текста. Песенный текст, который в записи напоминает стихи, состоит из фраз, распадающихся на два полустиха, взаимно отвечающих друг другу. Каждому полустиху соответствует напевная тема, мелодической фразе — словесная фраза. Параллелизм, как средство словесного ритма, составляет двухтемную фразу, совпадающую с мелодической фразой. Ритмы словесного смысла, эвфонии и напева сливаются вместе. Смысловые ударения совпадают с мелодическим акцентом. Неустойчивость ударений в русском языке дает возможность подчинить ударения речи акценту песни (зёленый, зелёный, зеленой).



С другой стороны, напев дробит свои тоны на более мелкие или растягивает их по требованию текста. В протяжной песне сказываемый, повествовательный текст — основа, на которой повторяется одна и та же мелодическая фраза. Так как песни — не просто красивые музыкальные отрывки, но имеющие время и место действия, то текст их связан с определенными моментами быта. Само название песни ведет ее к какой-либо бытовой деятельности (песня бурлацкая, ямская, разбойничья, солдатская, песни гребли, пахоты, молотьбы, дровосека, каменщика; песни любовные, посиделочные, свадебные, гульбищные; похоронные — заплачки, причитания). Текст песен говорит о действиях, о желаниях, связанных с данным бытовым моментом. Рядом с фразами, называющими вещи их именами, — символика, параллелизм, особенно в любовной лирике. Вместе с ограничением свободной любви стали запретны (срамны) и слова и жесты этой любви. Отсюда особенное процветание иносказания здесь, замещение недозволенного дозволенным.

Большая разработка словесного материала в быту, его широкое практическое значение делают текст песни более изменчивым элементом песни, чем напев. Один и тот же напев прилагается ко многим вариантам текста, легко сочиняемым на случай. Частушки (коротушки, вертушки) — короткие четверостишия-экспромты — отличаются особым обилием вариантов текста, иногда сохраняя начало как запев; эти четверостишия реагируют на злободневное общественное. Частушка: «Ох, яблочко, куды котишься? Ой, мамочка, да замуж хочется», — откровенная символика любви (Ева, подносящая яблоко Адаму). Дальше — это только припевная формула: «Ох, яблочко, куды котишься, попадешь к белым — не воротишься» или «попадешь к Петлюре — не воротишься».

Текст песни, сказываемый в обычной разговорной форме, имеет характер повести, сказки, прозы. Ряд текстов переходит от песни к сказу, которые близки между собой в устной литературе. Повести и сказы имеют сюжетом приключения, сообщения о событиях на охоте, на войне, на пашне, в лесу. Сказы о животных и их нравах, о деревьях через тотемизм смешиваются с нравами людей, имеющих этих животных и деревья своим тотемом (Медведев, Волков, Зайцев, Быков, Дубов, Калинин, Березин), с их социальным отношением (лев — царь, дуб — патриарх). Все фантастическое имеет в основе реальное бытовое явление, вокруг которого группируется много сказов. Композиция тем или следует по линии действия, — тогда это реальный рассказ о труде, об охоте, о войне, — или идет по линии желательного действия (сказка как сон, осуществление желания): стать сильным, бога-

тым, убить врага, собрать необычайный урожай, совершить удачную охоту. Эти осуществленные желания не выходят за пределы хозяйственного благополучия. Грезы, мечты, занимающие такое огромное место в лирике аристократии, — те же осуществляемые желания, но лишённые всякого хозяйственного значения.

Исполненное желание или услышанная просьба (молитва) — и составляет чудесный элемент сказки. Чудесные сказки имеют поэтому всегда благополучный конец; слабые, бедные, некрасивые становятся сильными, богатыми, красивыми (сказки об Иване-дурачке, о Золушке). Этому преображению, исполнению желания помогает обычно птица, зверь, вещь-амулет. Тема-зачин — служба за покровительство, услугу, за избавление от неволи — патриархально-феодалная. Звери, птицы, говорящие человеческим языком, и покровительствующие или помогающие герои — тотемические герои. В позднейших сказках этот нарастающий ряд исполняемых желаний получает сатирическую концовку — действительность и мечта (мужик и заяц: заяц, свинья, поросята, амбар мяса, дом, женитьба, дети-работники, хозяйствование, — и так крикнул, что заяц убежал). Социальные мотивы в сказках имеют тот же характер желательных побед и отместок барину, который безнадежно глуп и слаб. Это уже переход к реалистическим сказкам, где действительность и желаемое, сущее и должное смешаны, не утрачивая бытовой почвы. Такие сказки, где действительность направляется желательным, возникают непрерывно и отражают, как частушки, все бытовые моменты (сказки о войне, например). Характерное отличие сказки от реалистического, бытового рассказа — отсутствие рационалистической мотивировки события и действия. Более спутаны сказки эротические, где сексуальная символика, перемешанная с прямым значением слова, создает дикую фантастику, подобную движениям сна (змеи и пещера, живая вода, золотые яблоки). Эти сказки переходят в культовые легенды, мифы, полные чудес о воскресении, оживлении, увядании и т. д. Осуществляемые желания могут объективироваться и в другом лице, которому все удастся (похождения героя). Эпизоды нанизываются без особенной связи. Эпизод — это элементарная тема сказки, новые комбинации тем — новые сказки. Устные сказки имеют зачин и концовку, как обращение к слушателям, введение и заключение. «Вот, батюшки мои; послушайте, люди добрые; начинается, починается хорошая сказка»; и концовка: «сказка вся, сказывать дальше нельзя, сказке конец, и я молодец». Сказки имеют живую ритмику — скороговорка, медленный торжественный язык или обычно-разговорный. Много в них чисто голосовой игры, звуковых повторов, как в детских играх: «мороз — красный нос», «сивка-бурка, вещая каурка», «мужичок сам с перст, усы на

семь верст». Сказываются сказки на свадьбах, посиделках в досужее от работы время. Сказители, однако, не профессионалы, но рядовые работники, умеющие между прочим и сказывать. У феодальной аристократии выделяются специальные сказители, отбираются лучшие мастера, у которых вырабатываются специфические приемы сказа: умение сочетать большое количество тем в законченную композицию, детальная разработка отдельных тем, усиление ритмико-мелодической стороны для слушания. Особый характер получают песни и сказки в связи с жизнью вождей, старейшин и культа. Как вещи быта, телодвижения, жесты, слова и мимика получили здесь вторичный смысл превосходства и господства. Культ натурального хозяйства, окружив себя праздничными вещами и действиями, как показателями удачи и силы, прибавил к биологически приятным празднествам религиозный смысл воздействия на божество и знаки божества. Они получили особый смысл высших обрядовых действий. Слово, сказ о житии, о подвигах, о силе главы, слово-молитва, слово-восхваление, вместе с песнями — элементы обрядового действия. Как жест и мимика, слово здесь из средства прямого воздействия на трудовые процессы становится и средством воздействия на главу племени; к магическим действиям, воспроизводящим трудовые процессы, прибавляются действия служения главе, выражение зависимости от него. В этой божественной службе, в пышности и торжественности, превосходящей бытовое, сообщается о величии божества, и уже сильны для молящихся моменты зрелища и слушания. Социально обязательные культовые действия окружаются общими для культурной группы эмблемами. Священные рисунки, священные образы и священные слова и жесты дополняют друг друга. Посредники божества и племени — жрецы, культивирующие реликвии, магические действия и слова, — вырабатывают письмена как средство фиксации памятных дел и традиций. Священные письмена, как рисунки вещей и знаки действий, фиксируют общие представления и образуют идеографию. В религии санкционируются все искусства натурального хозяйства и их магическая сила.

## 2. Классицизм

Прямым продолжением искусства натурального хозяйства является идеалистическое искусство феодальной аристократии. Моторные элементы представления, мускульное движение здесь отеснены на задний план, и чувственное созерцание, бездеятельное восприятие определяют представления и искусство. Отрыв от трудовых процессов дает органам чувств, в особенности зрению, самостоятельную и доминирующую роль; созерцание заменяет дей-

ственную ориентацию. Этот отрыв еще невозможен у аристократии мелких племен натурального хозяйства, враждующих между собой, воинственных и деятельных, невозможен у помещиков, непосредственно организующих земледельческое хозяйство. Только в городах-центрах, где организация общества находится в руках бюрократии и торгового капитализма, представители феодальной аристократии, если они удерживаются у власти, достигают своих культурных высот эстетического и созерцательного бытия. Живя за счет крестьянства, стоя вне и выше торговой сутолоки, эта аристократия возводит свою свободу от труда в признак социального превосходства. Физический труд — деятельность низшего порядка; и все связанное с физическим трудом — тяжелая мускулатура, малая подвижность лицевых мускулов, следы напряжения и усталости — считаются низменными, неприличными, недостойными благородного человека. Люди и вещи делятся на высокие и низкие: благородные и неблагородные слова, мимика, песни. Благородные чувства, образы, формы и звуки очищены от суеты и тревожений трудовых будней трудовых людей, очищены от практицизма. Благородный мир — малая часть реального, мир, очищенный от хлопотливой деятельности трудового, низового мира. Он выше реального мира — арены масс, идеален и диктует практическому бытию свои формы. Из социального превосходства одних вещей над другими родилось превосходство одних представлений над другими и из представлений — идеи, господствующие над низшим реальным миром. Связанная с земледельческим хозяйством, с его неподвижной пространственностью, аристократия мыслит статическими представлениями. Иной мир, где живут души предков, у крестьян — тот же реальный, практический мир; у аристократии иной мир вместе с аристократическими предками возвышается над этим миром. Души, вместо телесного бытия, становятся нематериальными существами, становятся идеальными образами. Здесь же обитают идеи — общие представления о благородных вещах. Мир идей поэтому ограничен кругом общих представлений благородного человека. Нет идей безобразного, низменного, практического. Здесь — прообразы аристократических представлений.

Философия этой аристократии — прямое продолжение мифологии, дополненной откровенной символикой социального бытия господствующей группы. Это — мышление представлениями, философия формы, а не процесса, субстанции, а не активных свойств, бытия, а не становления; вместо отношений причинности — связь по аналогии и смежности; это философия, идущая от поэзии, мало связанная с логикой понятий. Самый материал этой философии — слово аристократической среды — носит более об-

пезначимый, самостоятельный характер знаков общих представлений. Эта общеобязательность терминов общих представлений, их теоретичность, несоответствие ни одному единичному восприятию — и родили учение об идеях как прообразах, прототипах бытия (идея воды, огня, человека, дерева, лошади); видимое, материальное подобие невидимых идей, чувственный мир тел — низшая реальность в сравнении с миром сверхчувственного царства идей высшей реальности. В соответствии с общим статическим характером представлений этой аристократии мир идей — абсолютный покой, чистое, неизменное, себе равное бытие. Здесь не только нет низменного, грубого, но сама форма идеи соответствует высшей (с точки зрения аристократии) форме вещи, моменту расцвета, если это организм (вечная юность). Мыслить — значит созерцать эти идеи. Мышление — не процесс, складывающийся из восприятий и суждений о них, а готовое знание идеальных образов, созерцание общих представлений как норм, предшествующих восприятию. Состояние сознания зрелого человека стало объектом познания. Созерцание круга представлений аристократического сознания, самосозерцание — метод познания. Полноту бытия дает созерцание обоих миров — идеального и чувственного, общих представлений и единичных вещей в чувственном восприятии. Синтез этих миров, стремление материального к идеальному и идеального к воплощению, присутствие общего в частном, идеи в чувственном восприятии — есть синтез созерцания внутреннего и внешнего, чувственного и сверхчувственного. Дуализму мира соответствует дуализм познания.

Но общее представление статических форм — схема статики — уравновешенность, симметрия, размеренность, геометрическая и метрическая правильность. Геометрические и математические фигуры, эвклидова геометрия статики и арифметические пространственные отношения — основные элементы идеальной формы. Геометрия и арифметика — посредники между идеями и чувственными телами. Красота, которая присуща всем идеям-прообразам, связана мерой и исполнена гармонии. Вещь отличается красотой, если ее чувственные элементы — форма, цвет и звук — гармонически и правильно сконструированы. Искусство должно давать идеалы, выше преходящего и изменчивого стоящие, подчиненные нормам, ведущим к миру идей. Искусство должно давать вечные, неизменные идеальные формы, чистую красоту. Это — искусство статики. Оно избегает случайного, изменчивого, всего местного и временного, избегает динамики. Идеализм, как форма, есть статика, симметрия, уравновешенность, покой, строгая расчлененность. Покой выше движения, и размеренное движение выше беспорядочного. Так как всякое нарушение равновесия есть на-

чало движения, то искусство должно давать уравновешенные формы, божественные пропорции. Эвклидова геометрия и арифметика входят в теорию этого искусства. Живые, реальные формы вещей и человека, хотя и имеют в себе начало симметрии, но никогда не бывают совершенными и нарушаются при каждом движении. Идеал искусства — совершенные формы, видовые образы, уравновешенные вещи в неподвижном пространстве для покоящегося глаза. Идеальная форма — не схема вещи, а общий образ, очищенный от искажений единичной вещи, чувственное восприятие, подчиненное идеальному прообразу. Линии и ритмы сконструированы по общему типическому, но состоят из элементов, взятых у благородных вещей в благородном состоянии. Идеалистическая теория — оправдание идеалистического стиля. У низовых групп натурального хозяйства формы искусства подчиняются различным хозяйственным потребностям, и нельзя говорить о стиле как последовательной системе формирующих принципов; здесь искусство подчинено единому принципу созерцательной и уравновешенной красоты, и стиль действует как обязательная норма. Высокие мастера, изготавливающие произведения искусства, поддерживают эту культуру форм для чистого созерцания. Искусство здесь отделено от быта, как идеи — от материального мира. Оно служит чувственному восприятию и должно возвышать к сверхчувственному. Это — искусство пассивного созерцания для пассивного глаза и уха, искусство глаза как основного органа ориентации в статическом пространстве. Архитектура, живопись и скульптура всего усиленное культивируются. Они всего более удовлетворяют требованиям внешней видимости и созерцательности. Культура материалов этих искусств возвышается над другими, всего более отвечая требованиям статики, образуя неизменные, неподвижные формы. Архитектура и живопись — здесь основные искусства и диктуют другим свои формы, подчиняя их себе. Поэзия стремится к зрительной наглядности и пластичности. В драме музыка и слово дополняют зрелище. Картина и образ — доминирующие формы искусства, и созерцание — основной вид восприятия. Вместе с эстетизацией лишенных действительности представлений — и эмоции лишены волевой устремленности, деятельного проявления. Чувство имеет самодовлеющее бытие. Лиризм, как чистое переживание, заменяет биологическую эмоциональность удовольствия и неудовольствия. Первичные биологические стимулы к действию здесь в такой мере заторможены вторичными социальными, что воля имеет внутренний характер, а не внешний. Исключены резкие аффекты, крайности радостей и страданий, выработаны сдержанные чувства, не нарушающие спокойного равновесия, культивируются идеальные лирические настроения, как окраска

созерцания. Из чувств социально ценны те, которые имеют такой же идеальный характер, как представления, т. е. представляют собою не изменчивый процесс, а определенные созерцательные состояния. Торможение сексуальных влечений и их социальное оформление создают эротические переживания и чувства, внутреннюю борьбу этих чувств как мотивировку задержки или прорыва биосоциальных отношений. Подавление, стеснение эротических влечений превратили песни любви, имеющие в натуральном хозяйстве весьма реальный характер, в лирические, элегические песни тоскливой неудовлетворенности. У социальной группы, свободной от физического труда и хозяйственных забот, усиленное эротическое чувство, наряду с социальным торможением, дает исключительный расцвет любовной лирике. Само чувственное созерцание, оттеснившее непосредственное биологическое удовольствие, есть рафинированная эротика акустического и оптического порядка. Стиль искусства, подчиненного требованиям акустики и оптики, есть утонченный биологизм. Феодальная аристократия, как крупная социальная группа, развилась во всех земледельческих странах. Но высших своих вершин она достигла в городах-резиденциях, где ей удалось, на основе землевладения, более или менее долго удержать власть над торговым капитализмом. Свои города-резиденции, храмы, дворцы она строила в плане великолепных архитектурных пейзажей, правильных пластических форм, воздействующих на зрение.

В Европе феодальная аристократия существует только как оттесненная, сильно выродившаяся социальная группа. Но статический эстетизм, как критерий красоты, силен еще в тех провинциальных городах, которые еще не оторвались от деревни, у интеллигенции и чиновников этих городов, для которых чувственное созерцание — покой или лиризм — высшая форма искусства.

### *Главные признаки стиля*

**Идеализм:** искусство общего, типического, вневременного, внеместного; искусство, лишненное единичного, случайного; искусство в себе пребывающих, замкнутых, завершенных образов; искусство чистых, самодовлеющих форм.

**Статика:** искусство симметрии, уравновешенности, размеренности, гармонии и метрики; искусство статических пропорций.

**Эстетизм:** искусство чувственного восприятия, приятное для покоящегося глаза и уха; искусство рафинированной чувственности, утонченной эротики, как влечение к красоте. Эстетизм и идеализм — две стороны одного явления. Самодовлеющая чувственность, очищенная от социальных и трудовых обязанностей,

возможна у социальных групп, стоящих вне организующих и производственных потребностей общества.

## Живопись

Живопись натурального хозяйства дает изображения опытного представления о вещи; в ней — двигательные и осязательные моменты, актуальные, хотя и внезрительные, свойства вещи формируют образ. Это — рисунки отдельных вещей. Аристократическая живопись рисует идеальные представления о вещах, и в этих представлениях видение играет доминирующую роль. Моторные и осязательные моменты оттеснены. Живопись строит свои формы по законам бинокулярного зрения и оптики. Сохранены контуры, твердые и отчетливые линии, как внезрительные элементы представления, но формы трактуются рельефно, пластически, как видение. Живопись фиксирует видимость вещи в ее пространственном бытии, трехмерно. Чувственное созерцание, сливаясь с идеальным представлением, дает очищенные образы реально-го — идеалистический реализм. Рисунок натурального хозяйства, дававший опытный образ вещи и лишенный индивидуальности, заменен рисунком, в котором индивидуально видимое сочетается с идеальным представлением — единичный образ, видимый сквозь общее представление. В живописи возникло пространство как место вещи, идеальное место идеальной вещи. Вместо двухмерного рисунка, вытягивавшегося в последовательном ряду вещей, дается один момент события, одно замкнутое трехмерное пространство; бесперспективная живопись заменяется перспективной. Это пространство архитектурно сконструировано из четко оформленных вещей, лежат ли они в глубине или в переднем плане; это пространство — статическое, дающее ряд форм, расположенных вокруг одной точки, главной оси зрения. Это — идеальная стереометрия, лишенная движения, пребывающее в себе пространство. Так как плоскость картины имеет только два измерения, то третье — глубина — дается иллюзорно, через уменьшение позади расположенных форм, через схождение горизонтальных линий. Эти плоские изображения, имеющие кажущуюся глубину, требуют победы зрительных форм над знанием. Художник должен победить осязательно-моторные представления о вещи и видеть искажение форм, происходящее вследствие устройства глазного аппарата (камера-обскура). Художник должен фиксировать деформацию линий, а зритель должен по этим искажениям, данным на плоскости, реконструировать иллюзорное пространство. Деформация становится знаком пространственного расположения вещи. Оттого так легко получается иллюзия глу-



бины при изображении правильных предметов или таких, пропорции которых нам известны — людей, животных. Если для изображения открытого пространства необходимо освещение — свет и тени, воздушная перспектива, то для закрытого пространства, для изображения расположения вещей относительно наблюдателя, необходимо главным образом соблюдать геометрические пропорции линейной перспективы. И линейная перспектива является основой этой живописи закрытых пространств, архитектурных форм и вещей, в них заключенных. Архитектура в такой мере декоративна, назначена для зрения, что живопись сливается с ней, повторяет ее мотивы, колонные арки, и образует иллюзии расширенных зал и салонов, помещает в иллюзорной архитектурной глубине фигуры и вещи действительных зал и гостиных. Есть картины салонов с праздниками и балами, картины спален с эротическими темами, картины молелен со сценами молитв и жизни святых. Живопись салонов, сливая в себе пиршественные и эротические темы, и живопись молелен — храмовая — безусловно господствуют. Бесперспективная живопись была украшением стены, и плоский фон с его осязательной твердостью и ровностью был существенным элементом ее и покрывался ценными красками. Перспективная живопись, заполняя зал, уничтожает реально осязаемую стену зрительными иллюзиями: стена растворилась в иллюзорной глубине. Фигуры пластически моделируются и даны в тех успокоенных позах, которые являются требованием аристократического поведения. В этих покоящихся фигурах соблюдены идеальные анатомические пропорции человеческих форм. Руки, ноги, корпус, лицо даны или вне выражения (мимики и жеста), или в тех легких гармонических движениях, которые не нарушают равновесия и симметрии. Вечная юность — идеал красоты, особенно женской, — является преобладающей формой. Черты возраста вообще избегаются, как моменты изменчивости, или даются типически (идеальные старики и дети). Ощущение времени, которое всегда возникает от освещения, тени, фототени, вообще отсутствует. Вещи и фигуры имеют локальную (местную), будто свойственную вещам (независимо от света) окраску; дается средняя привычная (идеально типическая) окраска вещей, и этим они поставлены вне времени. Распределение света и тон — средства пластической моделировки, а не динамической выразительности. Действие не происходит, а пребывает замкнуто в себе. Краска накладывается сплошь, резко выделяя контуры. Самый тон красок идеален, насыщенный, не яркий, не тусклый, полновесный цвет. Фактура — ровная и гладкая, полированная, следы кисти, мазков тщательно скрыты. Картина встает как готовое создание, которое как бы не знало усилий мастера, процесса работы. В композиции,

относительном расположении фигур на картине — такая же успокоенность и симметрия. Фигуры взаимно уравнивают друг друга и вместе симметрически расположены вокруг вертикальной оси, проходящей через главную точку — центр картины. Отсюда и фронтальность и статуарность этой живописи. Фигуры, композиция и пространство на этих картинах формально подчинены законам геометрической статики. Бесперспективная живопись, изображавшая главные и существенные вещи, необходимо показывала их лицо практически, но не созерцательно. Фронтальность перспективной живописи вытекает из требований оптики и статики. Анфас и профиль отдельных фигур, как и в бесперспективной живописи, определяются относительной их значительностью. Величина в бесперспективной живописи диктуется только значением, здесь же — расположением в разных планах по требованию перспективы. Поэтому менее значительные фигуры располагаются на заднем плане или сбоку. Иерархия значительности упорядочена оптической иллюзией.

## Рафаэль

Рафаэль и идеализм в живописи — понятия совпадающие. Те, для кого идеалистическая статика — высший эстетический критерий, смотрят на Рафаэля как на непревзойденного мастера. «В области красоты форм для нового человека нет владыки и блюстителя выше Рафаэля» (Буркхардт<sup>11</sup>). Облагороженные видимые формы, типизированные фигуры и лица, очищенные от сильного телесного движения, идеализированный зрительный мир — составляют форму картин Рафаэля. Искусство зрительного восприятия и идеального воплощения, эта живопись подчиняет реальное идеальному, частное — общему, единичное — вечному, по принципам, признаваемым всеми сторонниками идеального искусства. «Для того, чтобы нарисовать одну красавицу, я должен видеть многих — и однако при условии, что ваше высочество находились у меня для выбора наиболее прекрасной. Но, так как суждение о прекрасной даме может быть ошибочным, то я пользуюсь известной идеей, которая рождается в моей душе» (Рафаэль, «Письма»). Живопись, опирающаяся только на одно действительное, живопись с натуры, не создает красоты. Верховные законы красоты — только в идеале, которому должна быть подчинена натура. Индивидуальный портрет, ставший возможным с этой живописью наглядного, носит компромиссный характер конкретно-индивидуального и идеально-должного. Натуральное хозяйство знает только социальные портреты, признаки, существующие в одежде и позе; здесь индивидуально видимое играет значитель-

ную роль наряду с социальным идеалом. В лице подчеркиваются чистота, благородство, аристократичность и скрывается неблаго-родное, тяжелое, уродливое, непропорциональное, несдержан-ное. Избирается идеальный момент, и все излишнее с точки зрения социальной красоты и достоинства отбрасывается. Идеальный портрет — это индивидуальное лицо с идеально типич-ским выражением. Руки и костюм служат тому же подчеркива-нием значительности (портрет папы Юлия II). Напряженное взволнованное лицо, сведенное аффектом, говорящее о минутном переживании, безусловно исключено. Таким же образом темы картин исключают реальное повседневное и случайное. Они взя-ты или из религии, или из исторических преданий. Но, назначен-ные для глаза, они необходимо оперируют образами видимой ре-альности, подвергая их идеальной обработке. В живописи ясен генезис общих представлений. Так, Мадонны — идеальные краса-вицы с идеальными младенцами. «Вы наряжаете богоматерь как ваших куртизанок и придаете ей черты ваших возлюбленных» («Савонаролла», Гаузенштейн<sup>12</sup>). Культ богоматери сливался с культом знатной дамы — и Мадонне придавались наиболее иде-альные черты знатной дамы — величавость, возвышенность, цар-ственный покой («Сикстинская Мадонна»). «Сикстинская Ма-донна» продолжает в глубину молитвенный зал. Богоматерь услышала зов папы, заместителя бога на земле. Из-за раздвинутой занавеси, прямо во весь рост спускается она с младенцем. Колено-преклоненный папа указывает рукой на землю, как бы на моля-щихся прихожан. Два маленьких ангела у нижнего края картины, подняв головы, смотрят вверх. Центр картины — Мадонна. Пра-вое плечо, обремененное младенцем, уравнивается откину-тым на левом плече глазом. Папу Сикста уравнивает фигура коленопреклоненной Варвары. Все фигуры очерчены округлен-ными линиями, лица полны идеальных выражений от детской мечтательности ангелов, сосредоточенной созерцательности Сик-ста, нежного умиления Варвары до задумчивой Мадонны и недет-ски серьезного младенца. Никто не смотрит на зрителя. Мадонна и младенец смотрят прямо перед собою в глубокую даль. Все эти плавные линии, спокойные фигуры, оттенки выражения, не нару-шающие симметрии, вызывают настроение созерцания и тихого лиризма. Освещения нет: есть моделировка фигур с очень ровны-ми переходами от света к тени, от выпуклости к углублениям. Краски красные, синие, зеленые, оранжевые, густые, с незначи-тельным количеством тонов. Покой и ясность лиц, в даль устрем-ленные раскрытые взоры создают тот торжественный и над-земный характер, который кажется высшим выражением религиозного чувства в живописи одним и расхолаживает своей

идеальностью других. «Эта аристократическая женщина, дочь царя *comme il faut*, она глядит на нас не то чтобы с презрением, — это к ней не идет, она слишком благовоспитанна, чтобы кого-нибудь оскорбить презрением, даже людей; она глядит на нас не как на каналий, — такое слово было бы слишком грубо и нечисто для ее благородных уст; нет, она глядит на нас с холодной благосклонностью, в одно и то же время боясь замараться от наших взоров и огорчить нас, плебеев, отворотившись от нас. Младенец, которого она держит в руках, откровеннее ее: у нее едва заметна горделиво сжатая нижняя губа, а у него весь рот дышит презрением к нам, ракалиям. В глазах его виден не будущий бог любви, мира, прощения и спасения, а древний ветхозаветный бог гнева и ярости, наказания и кары. Ну, что за благородство, что за грация кисти, — нельзя наглядеться! Я невольно вспоминаю Пушкина: то же благородство, та же грация выражения при той же верности и строгости очертаний. Недаром Пушкин так любил Рафаэля, он родня ему по натуре» (Белинский, «Письма», т. III, стр. 244—245)<sup>13</sup>.

Исторические картины имеют ту же идеальную композицию пространства и фигур. Не психология действующих лиц и не само действие связывает фигуры, группы, а картинное пространство, как зал — разместившихся в нем людей. Отсутствие резких движений у фигур превращает движения в позу. Линии движения служат глазу, направляя его, но не вытекают из положения и связи фигур. От лирического настроения действие может подняться до драматизма, но никогда не достигает трагизма. События даются не как повесть, а как центральный момент, как ставший и застывший в памяти неизменный образ. Время существует как форма, как ряд законченных положений («Освобождение Петра» имеет несколько моментов на одной картине). Поэтому избегаются напряжение борьбы, бурные устремления, волевые порывы, в которых можно предвидеть дальнейшее движение. Даже драматический характер дают только общие типические движения и аффекты. Вообще в движении даны больше простолюдины; значительные лица в самые драматические моменты — величавы, спокойны. «Афинская школа» — одна из монументальных композиций такого рода. «Афинская школа», по замыслу, должна быть продолжением библиотечного зала Сикстинской капеллы (в действительности она находится в зале печати). На ней собраны все мыслители, рукописи и мысли которых изучались. Здесь как бы решается проблема идеализма и реализма. Пышный архитектурный фон обрамляет картину; четыре арки, следующие друг за другом в быстром перспективном сокращении, образуют архитектурное пространство картины. На просвете последней арки, в центре картины, стоят главные фигуры — идеалист Платон с поднятой

кверху рукой и реалист Аристотель, указывающий на землю. Аристотель схвачен более резким движением, Платон — спокойнее. Вокруг них вдоль стен спокойные ряды слушателей. Ниже, по спускающимся ступеням от верхней площадки, расположились группами ученые и философы. Направо — математик, вычерчивающий что-то на доске, и ученики с выражением напряжения, внимания и обдумывания; налево их уравнивают группы пифагорейцев. Группы фигур, кажется, расходятся и сходятся у центральных фигур Платона и Аристотеля. Нарушенная симметрия второго ряда групп с выступающим Диогеном уравнивается выступающей фигурой задумавшегося философа. Четкая, равномерная расчлененность архитектурными мотивами арок усиливает впечатление монументальности. Рафаэль знает лирический пейзаж с четкими нежными стволами деревьев, мягко извивающейся речкой, красивым лугом. Здесь небо и земля без бурь, без гроз; умиротворенная природа — идеальный фон для идеальных мечтательных девушек-мадонн. Но — художник пластических форм — он не дает воздуха; вода у него стеклянная (Галатея, Чудесный улов), огонь материальный (Пожар в Борго).

Избегая резких движений, он дает драматизм в готовых мимико-жестикულационных формулах аффекта. Рафаэль не является мастером ракурса, тела сбоку, с неожиданной стороны, частично. Он фигуру дает пластически полно; завершенную фигуру дополняет завершенный жест. Драматические картины ему менее удаются (Положение во гроб, Преображение, Гелиодор, Пожар в Борго и др.). Трагических тем у него нет.

Рафаэля называют вершиной ренессанса. Ренессанс означает эпоху выступления торгового капитализма и, как эпоха, имеет несколько стилей. Но, если ренессанс в искусстве отождествить с классицизмом, с чувственной созерцательностью, с восприимчивостью, преобладающей над активностью, с пассивным лиризмом, то Рафаэль может быть назван вершиной стиля. От иконографической манеры, еще не знающей единой замкнутой композиции (Бегство Петра, Диспут), к строгим статическим построениям и к лирико-драматической выразительности — путь Рафаэля и классического искусства от культа к реализму.

## Музыка

Музыка натурального хозяйства знает ритм (движение) и мелодию (голосовую мимику). Она связана с телесным движением или с эмоцией. Феодалская аристократия, сохранив ритмику и мелодию, подчинила их требованиям созерцательности, равновесия и ясности, подчинила математическим законам акустики. Она аб-

страгировала звук от непосредственной связи с телесным движением и переживанием и сделала его самодовлеющим звуковым материалом. Подчинение реального идеальному и заключается в подведении ритмического и мелодического движения под математические и акустические законы. Ритм и мелодия, очищенные от местных и индивидуальных колебаний, дающих голосовую мимику, укладываются в идеальные средние движения, в упорядоченные смены равномерных единиц движения. Несимметричность построения, отсутствие одинаковых, повторяющихся ритмических единиц сообщают волнующую неровность народной музыке. Здесь она заменяется строго размеренными четными повторениями, равными единицами движения, происходящими от деления длины звука на две-четыре-восемь-шестнадцать-тридцать две доли. Группы объединяются в равномерные квадратные такты ( $2/4$ ,  $3/4$ ,  $6/8$ ). Слишком быстрые, как и слишком тягучие, ритмы выбрасываются как неэстетичные. Танцевальная музыка вместе с танцами приобретает характер сдержанных, грациозных ритмических фигур. Исключая резкие мимические движения, эта музыка исключает и резкие голосовые движения; мелодия не знает больших интервалов, скачкообразных ходов, свойственных народной песне. Мелодия из голосовой мимики превращается в мелодию акустическую, мелодию консонирующих звуков, чистых, красивых звуко сочетаний, без определенного психологического смысла. Эта музыка звуко созерцания опирается на чувственное восприятие физических свойств тона. Мелодия опирается на разложенный гармонический консонанс. Теория музыки строится на абстрактных акустических законах. Человеческий голос остается основным инструментом, но как в живописи берутся идеальная юность и женственность по преимуществу, так и голос предпочитается женский, высокий. Музыка зал, салонов, закрытых помещений из инструментов отбирает струнные и деревянные духовые, отесняя медь и барабаны. Усиленно культивируются смычковые, струнные, тихая и нежная звучность которых всего более соответствует салону. Музыка звуко созерцания, самодовлеющей игры звуковыми формами разрабатывает гармонию как систему консонансов, благозвучий (терция, квинта, трезвучия), дающих физическое впечатление уравновешенности и покоя. Гармония — только фон, идеально построенный, но строго следующий за основной мелодией. Гармония, как перспектива в живописи, имеет характер идеального обрамляющего или аккомпанирующего заднего плана и не имеет значения самостоятельно движущейся формы. Одноголосое пение получает звуковую глубину. Контрапунктическое многоголосие культового хора, подобное многотемности бесперспективной живописи, где фигуры сто-

ят рядом на плоскости, но не подчинены друг другу, — заменяется централизованной гомофонией. Музыка, как и живопись, получила трехмерность архитектурного порядка строго согласованных, подчиненных одному центру частей. Единство плана и ясность членения выдвигают тональность как обязательное движение в одном звукоряде; мелодия и гармония строятся на той же гамме и держатся в одной раме. Музыкальная форма (сонаты, квартеты, симфонии) в целом носит строго конструктивный характер ясно расчлененных частей и соединений их между собою, как и отдельных мелодий внутри части, не по внутренней психологической связи, а по внешней пропорциональности.

## Моцарт

Моцарта сравнивают с Рафаэлем по кристальной чистоте и гармонической ясности форм, по его светлому лиризму. Произведения Моцарта так же соответствуют искусству звукозерцания, как рафаэлевские картины — зрительному созерцанию. Их произведения — искусство рафинированной чувственности, и в этом — кажущаяся беззаботность, ясность и лиризм. Здесь нет не только следов тяжелых забот и страданий, но и тяжелых психологических переживаний. Как Рафаэль в живописи, Моцарт остается высшим достижением музыкального стиля в ряду тех, кто тяготеет к идеалистическому стилю. Моцарт не знает порывистых движений, судорожных взлетов и катастрофических падений, у него нет нарастаний без уравнивающих кадансов. Именно у Моцарта музыка — звуковая архитектура: ритмика чрезвычайно отчетливая, расчлененная на строго метрические такты. Преобладает среднее движение, т. е. общетипическое, без индивидуальных уклонов. Паузы — немые — не перерывы, перебои и затишья в движении звуков, но средство ритмического членения, завершение мелодической линии. Ритм — не средство выражения, связывающее динамику звуков с динамикой физических явлений или человеческих переживаний; ритм — извне и заранее данный конструктивный план самодовлеющего звукового движения. Подобно классическому танцу, который сопровождает этот ритм, он не следует свободным и случайным импульсам к движению, но выполняет заранее данные и размеренные движения грациозного и изящного. Это — или идеальные ритмы, или симметрически построенные движения, дающие своей равномерной повторностью впечатление покоя.

Как при тихих настроениях мы имеем симметрическое положение мускулов, успокоенность, так и мелодика уравнивает подъемы падениями и дает впечатление тихих колебаний настро-

ения. Чувства без волевого устремления, беспорывное созерцание, любовная грусть — музыка Моцарта. Это идеальный компромисс акустических форм с лирическим движением. «Моцарт бесконечно мелодичен. Все у него поет; темы его сонат — настоящие арии. Мелодичность Моцарта не только красива, но в ней начинают проявляться различные настроения» (Рубинштейн<sup>14</sup>). Фразы строятся из симметрически расположенных тем, отвечающих друг другу. Мелодия возвращается в исходный тон, очертив правильную кривую. Ария строится по принципу красивой звучности, акустической привлекательности, подчиняющей лирическую выразительность. Отсюда несоответствие текста и мелодии, если текст имеет очень конкретный характер. Текст в этой музыке играет второстепенную роль. Вокальная музыка подчиняет себе инструментальную; отсюда небольшой диапазон последней и преобладание в ней среднего регистра человеческого голоса. Отдельные мелодические темы имеют только внешнюю связь, соединены кадансами, пассажами и гаммами, представляющими собою те быстрые движения, которые проделывает аккомпаниатор при остановках певца. Таким же образом трели, группетто, ноты украшения завершают мелодические ходы. Вокальная музыка не допускает сложных ритмических фигур, вокальная музыка ограниченнее в средствах, и подчинение инструментальной музыки вокальной связывает технические возможности ее. Эстетический вкус, ища красивых звуков, не нуждался в быстрых ходах и широком диапазоне движений. Самые инструменты культивируются как источники красивого звукового материала. Отсюда доминирующая культура певучих инструментов над ритмическими, преобладание у Моцарта произведений для голоса и для смычковых инструментов над фортепианными и относительная слабость последних: клавишин не дает нежной мелодичности, хотя дает гармонию и ритм. Сонаты Моцарта носят характер арий, соединенных кадансами; симфонии имеют характер сонат и не только включают в себя арии, но имеют такой певучий, плавный характер, что инструменты могут быть заменены голосом. Форма музыкального произведения в целом имеет характер не динамический, а конструктивный: главная тема, побочная тема, разработка и снова первые две темы (схема  $ab - ab$  или  $ab - ba$ ). Темы — как в здании с симметрическим расположением колонн. В основе оркестра лежит квартет. Тембровые сочетания инструментов подчинены гармонии: колорит имеет второстепенное значение. Характер звучащего материала отступает перед идеальной гармонией чистых звуков. Крайности тембров, как и высоты и ритма, сведены к идеальной середине благозвучных сочетаний. Благодаря этой сдержанной выразительности ритмических, мелодических и гар-



монических форм, музыка носит характер спокойного лиризма и лирического драматизма. Это музыка движущихся звучащих форм — лирической выразительности; в соединении со звуковым материалом живой жизни эта музыка создала, как компромисс, идеальные выразительные формы идеальных чувств и характеров. У высоких мастеров идеалистического стиля мы имеем элементы реализма, идеалистический реализм именно потому, что созерцание было не только эстетикой искусства, но и восприятием мира. И здесь вторгалась, очищаясь и облагораживаясь, культура звуков реального мира. «Страсти никогда до отвращения не должны быть выражены, и музыка даже в потрясающих сценах никогда не должна оскорблять слух, но, наоборот, услаждать; следовательно, музыка должна остаться...» (Моцарт, «Письма»). Отсюда в операх резкое преобладание музыки над словом. «В опере поэзия непременно должна быть послушной дочерью музыки». Дуэты, трио, квартеты, в которых слово пропадает, — необходимые элементы оперы. Музыка дает идеальное движение действия, идеальные обрисовки страстей, стремясь звукозрением дополнить зрелище. Не характер драматических положений, не переживания действующих лиц при разных ситуациях, но общие черты, уложенные в мелодическую форму, составляют музыкальную характеристику. Общие типы в идеальных проявлениях изображены ритмико-мелодическими фигурами. Действующее лицо — не психологическая единица, но вокальная, окрашенная разными лирическими моментами. Только внеаристократическое, экзотическое или народное, как и в живописи, располагает большей свободой движения, менее подчинено мере и условной форме. Темы опер Моцарта — любовно-лирические. В либретто отбираются и выдвигаются, часто вопреки тексту, любовные моменты, дающие простор для общелирических музыкальных номеров. Так, в «Свадьбе Фигаро» Бомарше, острой пародии энергичного буржуа на бездельную и ловеласную феодальную аристократию, взяты любовные похождения и ситуации графа, его жены, ее пажа Фигаро и его невесты, и совершенно опущены социально-сатирические элементы. Зато текст сливается с оперой там, где его тема — проявление страсти нежной. Таков «Дон-Жуан», где каждое лицо — не личность, но лирический любовный тип. В одиночку, парами, трио, квартетом дают они любовь — чувственную, обольстительную, дерзкую (Дон-Жуан), любовь легкомысленную (Церлина), любовь меланхолическую (донна Анна). В опере нет драматического развития действия, нет развития характеров и даже любви (любвные арии Церлины Мазето и вслед, без перехода, такие же искренние — Дон-Жуану). Сцены сменяются из соображений скорее музыкальных, чем хода действия. Арии — самостоятельные музы-

кальные номера, имеющие концертный характер с виртуозными руладами и фиоритурами, как эффектная поза вместо выразительного движения. Арии между собой часто связывает пояснительный, сухой речитатив. Лирические места симметрически сменяются комическими (сцены с Лепорелло и Мазето). Вставлены хореографические номера по требованию зрелища, а не внутреннего хода действия (менуэт, вальс — аристократические танцы для андалузских поселян). Лирико-акустическая красота стоит на переднем плане и в оркестре, заслоня выразительные и реальные моменты.

Как бы высоко ни поднималась лирическая выразительность, она не выходит за пределы акустической красоты ради интонационной выразительности. Оборванных, незаконченных мелодий, недоговоренных фраз, интонационных возгласов Моцарт не знает. Тема выступает акустически целой, обязательно имея отвечающие, акустически округляющие ее мотивы. Обрывки фраз, ракурсы в музыке ему чужды и непонятны. Его драматизм никогда не переходит в трагизм.

Культовая музыка с ее контрапунктическим полифонизмом у него стоит на заднем плане и подчиняется лирико-акустическим движениям арии и менуэта (Реквием).

Путь Моцарта лирический — между чисто-акустической красотой и драматическим реализмом.

## Литература

Литература натурального хозяйства имеет своим материалом живую речь. В построениях фраз она идет за ритмом живой обстановки, жеста, мимики или песни. Устные фразы всегда коротки и нанизываются одна на другую в последовательном ряду равноценных смыслов. Эта литература двумерна в своей звучащей и смысловой стихии. Письменность здесь существует в культе как запись преданий предков и механически фиксирует это планиметрическое повествование: ряд событий, как ряд фраз, связан простой последовательностью. Феодальная аристократия, во многом связанная с культом как высшей социальной формой натурального хозяйства, берет письменность и вносит в литературу упорядоченность, идеальные конструкции красивой речи, какие внесла во все искусства. Грамматика и риторика сводят множество оборотов и сочетаний к немногим и типичным, создают сложные предложения как конструкцию главных и подчиненных фраз, периоды со строгим центром и рядом под- и соподчиненных предложений, более или менее удаленных от центра. Импровизация заменяется строгой сочиненностью, завершенностью замкнутых в себе фраз.

Предложения с ровными кадансами, с равномерным членением частей вокруг центральных слов имеют конструктивный, а не текучий характер развернутой во времени фразы. В поэзии чувственное значение речи, эвфония, остается на переднем плане и в ритмике и инструментовке подчиняется тем же требованиям идеальной красоты, равномерности и упорядоченности, что музыка и живопись. Ударения строго и равномерно чередуются, создавая метрическое движение, подчиняющее себе живой процесс говорения. Идеально размеренная речь — стопа, строка и строфа — делят фразу на симметрические элементы. Словосочетание подчиняется звукосочетанию, избегая противоречия со смыслом. В народной литературе носителем интонационной выразительности является мелодия, здесь — звуки самой речи, речевой материал в его чувственном восприятии. Отсюда усиленное и сознательное культивирование звуковых повторов, внешних и внутренних рифм, культура речи как звуко созерцания. Рифма как средство метрического членения и фонетической симметрии — обязательный элемент этой поэзии. Идеальная конструкция речи как звучания создала культуру стихотворной речи. Свободное течение разговорной речи, ее ритм и интонация, зависящие от состояния говорящего, втиснуты в заранее намеченную схему. Поэзия — высшая литературная форма этой социальной группы. Со стороны смысловой литература стремится к наглядной конкретности, к образам созерцания, к зрительным покоящимся формам, окрашенным лиризмом. Из языка удалены слова и фразы простонародные, слова труда и материальных забот, слова резких движений, будничных вещей, но сильно обогащен язык словами чувства, настроения, созерцания и в особенности любви. Слова обозначают вещи и состояния, но не процессы и движения. Вещь и состояние даются в кульминационный момент, в расцвете форм и сил, там, где уже кончилось движение вперед и еще нет движения вниз. Только оформленное, завершенное в своей полноте, успокоенное движение чувства и представления образует словесные темы. Отсюда их лаконизм, ясность, полное освещение, отсутствие оттенков, переходов, близких вариаций. Слова при своей конкретности и вещественности лишены единичного смысла, момента и места. Это типические, общие представления, ясно очерченные образы, локальные цвета и отчетливые формы вне изменчивости и динамики. Отсюда незначительность эпитета как нюансирующего средства и полновесность слова как существительного и глагола. Темы эротики, единственно оставшиеся от народной поэзии, получают утонченную разработку и наиболее индивидуализированы, так как именно чувство любви, как смешанное влечение, дает простор внутренним переживаниям. Ли-

рика, — культ пассивных переживаний, уравновешенных чувств, исключая бурные аффекты, трагическое и комическое, культура ровных настроений, спокойных созерцаний внешнего мира и сдержанных реакций на него, — составляет основной тон поэзии. Вместо охотничьих, воинственных или трудовых тем, вместо авантур и походов — любовные похождения, любовные авантюры на фоне быта аристократии. Внутренние переживания привлекают внимание, но их глубина так же определена, как задний план классической картины, — ясные линии лирических движений. Типизированные чувства резкими контурами очерчивают внутренний мир. Отсюда — портреты более типичны, чем индивидуальны, — сложены из общих представлений: портреты людей в статике, вне развития, движения отдельных моментов. Внешний, зрительный облик — существеннейший прием характеристики. Портреты и характеры всегда в полной силе и развитии, а не как зародыши или как смутные переживания. Пейзажи природы, при тесной связи с натуральным хозяйством, с деревней, — частые темы этой литературы: пейзаж не как место, но как созерцание, окрашенное лирическим переживанием. Динамика пейзажа — его живая жизнь; место и время редко встречаются вместе: время вообще, время года или дня, осень вообще, весна, лето, утро, вечер в природе вообще (лес, река, холм, луг). Один момент, одно состояние, как центральные для ряда переходных моментов, даются как исчерпывающие описания. Природа — не как объект труда и не место деятельности, а как образ, как зрительное представление. Метафора, как в мифе, конкретна, но приобретает лирическую окраску (утро — весна — пробуждение, закат — осень — усталость, изнеможение).

## Пушкин

Пушкин в мировом искусстве стоит рядом с Моцартом и Рафаэлем. Для русской литературы его произведения такая же вершинная точка классического стиля, как Моцарт в музыке и Рафаэль в живописи. Стихотворения и поэмы Пушкина являются идеалистической организацией устной речи. Звучание речи образует со смыслом согласованное целое. Смысловые ударения слов всегда совпадают с ритмическим ударением стиха, и ритмическое членение — с синтаксическим.

Цветы последние милей  
Роскошных первенцев полей:  
Они унылое мечтанье  
Живее пробуждают в нас.

Так иногда разлуки час  
Живее самого свиданья.

Каждая строка — самостоятельная ритмико-синтаксическая единица и смысловая единица. Там, где строка слишком длинна, чтобы восприниматься как ритмическая единица, она распадается на равные ритмико-смысловые части с паузой-цезурой, не нарушающей метрики, посередине.

Октябрь уж наступил. // Уж роша отряхает  
Последние листы      // с нагих своих ветвей.  
Дохнул осенний хлад; // дорога промерзает.  
Журча еще бежит      // за мельницу ручей.

Строка распадается на две половины, из которых каждая — симметрическая часть темы. Нарушение, неправильность ударений, несовпадение движения, ритма и смысла — *enjambement* — редки, если не применяются с сознательным намерением приблизиться к разговорной речи. Произведение строго расчленено на строфы, строки и стопы, имеющие одинаковое количество метрических единиц. Преобладающий размер — ямб — подчинен своей идеальной схеме; безударные слоги смягчают строгую равномерность, но не нарушают ее. И наиболее квадратный из ямбов — четырехстопный — всего чаще составляет ритмическую строку. Даже при ограниченности тем этот однообразный метр, несмотря на все внутренние ритмические вариации, служит средством архитектоники, строения, а не ритмического движения. Только самое общее движение темы поддерживается ритмикой, и в совершенно различных смысловых фразах имеются одинаковые ритмические группы:

Прозрачно небо, звезды блещут...

.....

Пестреют шапки, копыта блещут... («Полтава», Ходасевич)

Рифмы, подчеркивающие ритмическое движение строки, закрепляют ее как метрическую единицу с равным количеством слогов. Строфа — еще более крупная метрическая единица — благодаря одинаковому количеству строк и одинаковой группировке рифм превращается в архитектурную единицу (14-строчные строфы «Евгения Онегина» с одинаковой системой рифм).

Таким же, как ритм, конструктивным элементом стиха является акустическая полновесность и благозвучие; звуковые повторы, инструментовка, последовательность гласных и согласных опре-

деляют словесную тему в такой же мере, как смысловое значение слов: «*Роняет лес багряный свой убор*»; «*роща «отряхает»*»; «*страдалица душу улаждать*».

Темы разворачиваются как идеализированный живой рассказ; они или целиком относятся к рассказчику (лирика переживаний с «я»), или автор вторгается в повествование. В поэмах имеются обращения к читателям, бесчисленные лирические отступления личных переживаний и мыслей автора. Пушкин в письменной литературе сохраняет устную традицию с ее стилем личных отступлений, вытекающих из непосредственного общения автора и слушателя. К устному стилю относятся и короткие сочиненные фразы. Конкретность и лаконичность тем проистекает из того же стремления к идеальной, завершенной четкости, что и в ритмике. И, как там, эта идеальная завершенность выражается, в соответствии со всем стилем, в строгом расположении образов и строгом расчленении смыслов, дающих ему успокоенный или статический характер. Центр темы, основной образ, дается сразу, и дальше идет только детализация, разработка основной темы (прием философии, называемый дедукцией). Тема осени: «Октябрь уж наступил». Тема наводнения: «Над омраченным Петроградом дышал ноябрь осенним хладом». Тема тоски: «Я пережил свои желанья». Не развитие, а детализация: не движение, а построение представляет собой разворачивание темы и характера. Онегин — светский молодой человек в полном расцвете. Биография его — внешние штрихи, а не развитие характера. Татьяна — собственно две Татьяны: одна в деревне, другая в городе, без переходных моментов. Сюжет не разворачивается, а складывается из отдельных картин, связанных между собою героем или рассказчиком. Даже любовь дана не как движение в нарастании и упадке, а в среднем типическом состоянии сложившегося чувства (любовь с первого взгляда Татьяны к Онегину в первой части, и Онегина к Татьяне — в последней). Но в целом роман — не плоское нанизывание картин и эпизодов, но имеет глубину, задний план, главных и второстепенных действующих лиц, обстановку. Действующие лица — статические фигуры, а не динамические волевые линии. Психологизм как процесс, как сложное столкновение влечений, мало привлекает Пушкина. Он знает внешний характер, готовую мысль, готовое состояние. Характер — простая сумма статических черт: Онегин, Ленский, Татьяна, Ольга — типичные законченные фигуры, данные на общем фоне. Соответственно двум основным лицам «Евгения Онегина» дан пейзаж городской и деревенский. Общая лирика природы дается рядом с общими картинами городского быта в гостиных или в салоне. Город для Пушкина — только пейзаж; Петроград в «Медном всаднике»:

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид,  
Невы державное течение,  
Береговой ее гранит.  
Твоих оград узор чугунный.  
Твоих задумчивых ночей  
Прозрачный сумрак, блеск безлунный...

Как пейзаж, так и лица — компромисс идеального образа с единичной реальностью, взятой с натуры, но типизированной, очищенной, облагороженной; они — результат наблюдения и стилизации, это — идеалистический реализм. Индивидуальные, личные темы, в особенности темы любовные, трактуются так обще, так очищены от случайного и местного, что легко принимаются за общее выражение лирического состояния, за лирику любви и настроений вообще, хотя являются оформлением конкретных, единичных переживаний. Обилие общих лирических мест, готовых лирических афоризмов (мелизмов) растворяет личное в сверхличное, в идеальное.

Мечтам и годам нет возврата,  
Не обновлю души моей;  
Я вас люблю любовью брата,  
А может быть еще нежней...  
И меркнет милой Тани младость:  
Так одевает бури тень  
Едва рождающийся день.

Перевод внутренней лирики на внешнюю природу — наиболее обычный путь этой идеализации. Так реализм борется и подчиняется идеализму у Пушкина, образуя на переходах романтические линии. Его, как Рафаэля в итальянской живописи, Моцарта в немецкой музыке, Гёте в литературе, можно назвать завершителем русского ренессанса в том смысле, что он — высшее литературное явление феодальной аристократии на фоне торгового капитализма. Пушкин остался вершиной лирической и пассивно-созерцательной поэзии. Он решительно отошел от культового языка, который феодальная аристократия, мало различавшая культ царя и культ бога, сделала своим высоким стилем, отмежевываясь от бытового языка и черни.

Разговорный язык дворянства, облагороженную крестьянскую речь, обогащенную словарем страсти нежной, словарем лирики и чувственных созерцаний, Пушкин сделал материалом своей поэзии. Таким же образом народная песня, возвышенная до са-

лонного романса, достигла у него лирической выразительности, неизвестной народной поэзии. Пушкин — высший мастер лирической выразительности, лирических характеристик. Он, как Моцарт и Рафаэль, не знает трагизма, не знает психологизма, который требует умения дать фигуру в ракурсе, в разрезе одного момента, одного положения, оставляя скрытыми другие. Пушкин стремился к этому (в «Борисе», например), он ощущал это как новый стиль, и это ему удавалось гораздо менее, чем чистый лиризм или лирический драматизм.

## Тургенев

Проза, на языке которой можно говорить о практических вещах, — второстепенный род литературы в классическом стиле. Прозаическая повесть — изложение внешних действий — облагородила народный рассказ в слове и темах, усилила зрительно-описательные и лирико-любовные элементы за счет авантюрных. Прозаические формы классического стиля — компромисс между статикой зрительных сцен и повествовательных движений. Состояние показывается, изменение рассказывается. Поступки и сцены объясняются автором как понимающим наблюдателем; пояснения, как литературный текст к картине, связывают отдельные сцены. То, что составляет центр психологического романа, — мотивировка поступков, психологическое рождение воли и действий, — остается вне поля зрения. Это зрительный реализм, статический реализм образов; в своей языковой и тематической облагороженности он идеалистичен; идеалистический реализм и возможен как созерцательный, как реальное, возведенное к нормам красоты. Здесь нет процесса, нет развития; есть построение, сложение частей, внутренне не вытекающих друг из друга, — это произведение архитектурное, но не музыкальное. Крупнейшим представителем такой прозы в России является Тургенев. Его законченные, округленные новеллы и романы, лишённые завязки и развязки, движения, борьбы и трагедии, обрамлены концом и началом, замыкающей архитектурной рамой. Их основная тема — любовь, лирическая любовь, и ее срыв. В центре две фигуры: она и он; по сторонам и в заднем плане симметрически расположены остальные персонажи. Расположенные в глубине, они, однако, детально и отчетливо обрисованы; они меньше говорят и действуют, занимают меньше места, но пластически ясны. Романы Тургенева лишены воздушной перспективы и знают только линейную, архитектурную. Случай, судьба, внешний поток событий размещают людей и направляют их поступки. Любовь дана не как воля, а как рок, как обреченность. Обычно показывается на-



ружный вид (физиономия, рост, цвет волос, голос, костюм) действующих лиц и рассказывается их биография; показываются сцены любви, рассказывается их общественно-идейная жизнь. Диалог обнаруживает образ мыслей, сложившийся строй и к основной лирической теме имеет мало отношения. Диалог идеален. Он ограничивается положением; в своей округленности, красивой выразительности — литературен, а не разговорен. Только в любви дается несколько состояний, но и они — не столько развитие чувства, сколько ряд моментов зарождения и расцвета. Психология любви заменена одноплановым лирическим настроением, в котором выдержаны все детали, где нет противоречивых, диссонирующих движений: или уныние, или радость, все потухает или все разгорается; и эти внешние, в мимике и в жесте данные настроения, превращающие человека в лирическую линию, не индивидуализируются, но обобщаются, замыкаются общим лирическим местом, лирическим афоризмом:

Наташа страдала мучительно, она страдала впервые, но первые страдания, как первая любовь, не повторяются и — слава богу. («Рудин»).

Природа как созерцание, как лирическое переживание усиленно разрабатывается и в прозе. Природа в ее формах, окрашенных временами года, светом дня, утра и заката, — зрительные образы, лирически окрашенные. Природа как лирический пейзаж — проекция пассивных душевных состояний на мир. Литература это показывает наглядно, когда для описания природы применяет словесные темы душевных состояний: «грустное небо», «дремотная луна», «задумчивый вечер», «радостные волны». И природа заменяет показ внутреннего человека; природа как ряд готовых лирических состояний, — не только фон, поддерживающий настроение героя, но и средство изображения этих настроений (печальная разлука — осень — «Свидание», невеселая молодая любовь — хмурое утро — «Рудин»).

Лирика, любовь, бездейственность — темы романов, требующих внегородской, внединамической среды — окраин, деревни, усадьбы; они и являются местом романа даже в тех случаях, когда персонаж — явно горожанин (Базаров). Только повествовательные эпизоды уводят за эти усадебные сцены. Классицизм, соприкасаясь у Тургенева с буржуазным реализмом, с его идейностью и общественностью, дополняется общими рассуждениями, философскими мыслями, готовыми формулами ораторских речей, произносимых вне действия, вне связи с главной темой. Самый процесс мировоззрения — рождение и движение мысли — остается вне его литературы.

В «Дворянском гнезде» биография, неудачное воспитание и женитьба Лаврецкого (от VIII до XVI главы) даны вне усадьбы, повествовательно. Первые семь глав — экспозиция — сцена, на которую постепенно являются все действующие лица, и дается детальная характеристика наружными описаниями и биографией: Марья Калитина и Марфа Пескова, Гедеоновский, Паншин, Лиза, Лемм, Лаврецкий. Экспозиция не представляет завязки, но вычерчивает каждую фигуру как сложившийся, законченный образ. В течение романа не меняются характеры, но перемещаются отношения персонажей между собой. Тема любви выдвигает Лаврецкого и Лизу на передний план, остальные персонажи симметрически расположены сбоку или сзади. Паншина уравнивает Варвара Павловна, Лемма — Марфа, Марию Дмитриевну — Гедеоновский. Только Михалевич, одинокая вводная фигура для общих рассуждений о прогрессе, любви и человечестве, нарушил бы симметрию, если бы имел отношение к главной теме. Любовь, — безвольное лирическое чувство, слитое с созерцанием природы, — не вызывает сдвигов мыслей и психики и течет, как мелодия. Первые моменты любви Лаврецкого к Лизе продолжают созерцание русской природы, которая «давила грудь его каким-то приятным давлением». Расцвет любви — высшее напряжение лирического чувства — также дан внешне:

Сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце. Она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем и красотой; она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. («Дворянское гнездо»).

Когда любовь срывается, кажется, что и жизнь героев сломалась, потому что вне любви они не существуют. Эпилог сообщает о внешнем положении героев и не вытекает из романа, но замыкает его (Паншин — сановник, Варвара Павловна — сентиментальная, легкомысленная дама, Марья и Марфа умерли и т. д.). Последняя встреча Лаврецкого и Лизы, будящая у них столько душевных волнений, показана внешне, без попыток открыть внутреннее.

Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства ... на них можно только указать и пройти мимо.

Заключительный аккорд — общее лирическое место, эмоциональная формула, которые уведут индивидуальное переживание в идеальный лиризм.

По такой же статической схеме построены «Отцы и дети», хотя композиция этого романа сложнее «Дворянского гнезда». Единичная, центральная фигура, развертывающая сюжет своей психической, интеллектуальной деятельностью, у Тургенева немислима, потому что личность — не линия, а образ. В этом романе Базарову противостоит Павел Кирсанов, материалисту — эстет. Их дополняют Николай с Феничкой — с одной стороны, старики Базаровы — с другой. За этой темой идут параллельно две темы любви: лирической и счастливой — Аркадия и Кати — и физиологической и неудачной — Базарова и Одинцовой. Эти два ряда тем — Базаров в столкновении с отцами и Базаров в любви — дают две независимые линии. III, X и XXIV главы, — ряд нарастающих столкновений, кончающихся поражением Павла, — замыкают первую тему. Смерть Базарова замыкает вторую тему, как счастливый брак — темы Аркадия и Кати. Эпилог — формальное обрамление, заключительный аккорд, как в «Дворянском гнезде», с лирико-философским местом о цветах на могиле, которые говорят «о вечном примирении и жизни бесконечной».

Идеалистический реализм, зрительные образы, лирические и элегические темы окрашивают стиль Тургенева и классической прозы, очень близкой к поэзии по темам и словарю. Ритмизированные, стихотворные фразы, прямо говорящие о соседстве поэзии и прозы, здесь дополняются ритмикой сложных синтаксических периодов:

Весённый, светлый день / клонился к вечеру. (Двухсложный метр).

Дайте мне руку, любезный читатель, и едемте вместе со мной. (Трёхсложный).

Симметричные с равными кадансами длинные фразы:

Перебираясь с клироса на клирос, / она прошла близко мимо него, // прошла ровной торопливо-смирненной походкой монахини / и не взглянула на него; /// только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, / только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо, // и пальцы сжатых рук, перевитые чотками, еще крепче прижались друг к другу.

Если от классицизма и лиризма Тургенев в романах пытается перейти к психологическим и идеологическим темам, то в мелких вещах его идеалистический реализм и лиризм распадаются, утончаются и намечают линии символистических тем. Прямое продолжение пушкинской поэзии в прозе, Тургенев уже ограничил свою тематику деревенской и усадебной обстановкой. Его лирика,

не поднимаясь до трагизма, падает до сумеречных состояний, подсознательных движений, неизвестных Пушкину. За тематикой Тургенева ощущается кризис стиля, раздвоение: попытки перейти к психологизму и срывы в асоциальное, подсознательное. Высокий стиль феодальной аристократии у Тургенева борется с буржуазными стилями и отступает к символизму.

### 3. СИМВОЛИЗМ

У аристократии натурального хозяйства мир идей и мир вещей равно реальны. Мир духовного созерцания и мир чувственного опыта — два плана бытия. Мир идей господствует над миром вещей, мир общих представлений — над единичным опытом, но оба плана бытия и оба способа познания его реальны, тяготеют друг к другу и в своем слиянии образуют полноту мира и знания. Здесь есть высшее и низшее, неизменное и изменчивое, но нет ирреального. Созерцание чувственного мира возносит в мир идей, мир идей дает ориентацию в предметном мире. В основе мира идей и чувственного мира лежит зрительное восприятие, образы статических вещей натурального хозяйства; глаза в пространственной статике — основной орган ориентации, и зрительные элементы — основы представлений.

Но в столкновении с культурой торговых городов, и в особенности индустриальных, мир статики срывается, неподвижные общие представления получают движение; возникают компромиссные образования между идеальной статикой и порывистой динамикой, возникают идеальные образы движения, патетика вместо эпикей. Классицизм стремится к реализму, образуя так называемый романтизм (или барокко в живописи). Аллегоризм в искусстве и антитетическая диалектика в философии — две основные черты этого переходного образования. Подобно тому как аллегория представляет собой рационализацию метафоры, переход от образного мышления к логическому, так и романтическая диалектика, — с ее динамикой контрастов, с движением-заменой вместо движений-изменений, — представляет переход от статического мировоззрения к динамическому. Идущий от классицизма, романтизм не спускается к бытовому реализму, а направляется к верхнему стилю товарно-денежного хозяйства — психологическому реализму. Романтизм — не стиль, а различные степени помеси идеализма с реализмом, образности с психологизмом, формы с динамикой, идеальных типов с реальным выражением, высших моментов движения с процессом движения. (Микеланджело, Байрон, Гюго, Берлиоз, Гегель — образцы компромисса между классицизмом и реализмом.)

Самостоятельный стиль образуют те представители аристократии, которые не сливаются с буржуазией, не принимают новой культуры вещей, хотя живут окруженные ею в городе. Люди чувственного созерцания, люди статики должны выработать новые средства ориентации в новой динамической среде, общие всем членам этой среды, или они остаются вне реальности, вне господствующей действительности. Разрыв между установкой на мир и господствующей культурной средой приводит к разрыву между биологическим индивидуумом и общественным сознанием, к разрыву между индивидуальными представлениями и общепринятыми, обыденными в этой культурной среде. Обыденное дневное сознание заменяется индивидуальным, сумеречным. Совершается отход от сознательного к подсознательному, от ясного, связанного круга представлений к подсознательному, неясному; этот отход имеет патологический характер с точки зрения социально-нормального, свойствен невротикам и встречается у здоровых людей на периферии их сознания, во сне, в бреде. Это состояние сознания с его асоциальным биологическим мышлением, однако, всего свойственнее натуральному хозяйству и в особенности феодальной аристократии, самое сознание которой состоит главным образом из чувственно-созерцательных представлений. У феодальной аристократии, противопоставляющей себя буржуазии и крестьянству, эти периферические элементы сознания, этот отрыв от сознания рассматривается как высшее духовное состояние. Заторможенные социальным сознанием биологические стимулы, практически бесполезные и даже вредные представления и их ассоциации могут одолеть контроль сознания и прорваться темным потоком. Самые тормозы действуют при среднем, выработанном практикой, возбуждении организма и срываются при выходе за границу этого среднего состояния. Экстаз и меланхолия, крайнее возбуждение и крайний упадок — два выхода за пределы нормального сознания в хаос слишком стремительных и напряженных ощущений или слишком замедленных и бессвязных. Наркоз и эротика, срывающие сознание в экстаз и последовательную меланхолию, уводящие от дневного практического ума, дают видения и ощущения, неизвестные сознательным состояниям, и являются прибежищем для тех, кто отвергает господствующую культурную действительность.

Круг классических общих представлений-идей с четкими границами отдельных представлений теряет у упадочной аристократии свою четкость и превращается в неопределенный потусторонний мир неопределенного содержания. Чувственный мир теряет свою реальность, становится колеблющимся покрывалом потустороннего; сознание становится покровом сверхсознательного,

вещи — подобием ирреального, намеками. Совершается редукция от идеального мира общеобязательных представлений к индивидуальным, прихотливым смутным образам подсознательного. Не принимая логического разума буржуазии и общественных отношений товарного хозяйства, которым служит разум, феодальная аристократия не может удержать отчетливые представления тесного статического мира натурального хозяйства. И из обломков изломанных и искаженных представлений они строят свое мироощущение, утрачивая чувство реальности. Потусторонний мир — не только высшая, но и единственная реальность, познание которой возможно путем интуиции, путем отрешения от логической и от чувственной связи вещей. Идеальный мир являл подобие аристократического сознания, потусторонний — область индивидуального подсознания; созерцание подсознания потребовало особой субъективной установки внимания; вместо чувственного созерцания родилось мистическое. Ясная вера редуцируется к инфантильному чувству беспомощной зависимости. Идеалистическое сознание становится религиозной мистикой, индивидуальным прозрением, стремлением прорваться в оккультное, непостижимое, оторваться от материального мира, полного непонятных угроз и страданий.

Идеалистическая философия оперирует представлениями, а не понятиями, но знает ясную дневную связь представлений. Искусство, философия и религия — конкретны и образны. Символизм также утверждает примат поэтического интеллекта над логическим, но интуиция получила характер мистических прозрений. Символизм развивает философию сверхсознательной, мистической связи вещей, магический идеализм представлений, как средство познания и слияния с потусторонним; искусство и философия — средства мистического служения. Связь представлений, по смутным ощущениям, по настроениям, становится тайной связью вещей; вещи — только подобия, соответствия перекликающихся, отвечающих друг другу образов, как голоса подсознательного. Призрачная реальность и призрачная разумность обыденного мира подчинены бессознательному. Оно управляет человеческими поступками и действиями через предчувствия и сны. Подсознательное соприкасается с потусторонним и слышит его голоса.

В потустороннем объективировалось подсознательное с его темными влечениями, предчувствиями и страхами. Как невропаты знают ощущение надвигающегося безумия, когда обычно сдерживаемые сознанием подсознательные представления стихийно прорываются и затопляют сознание, — так символисты знают жуткое чувство хаоса, которое мерцает через тонкий покров бытия и гро-

зит прорвать и затопить реальную жизнь. Вещи реального мира — уже не воплощенные идеи, но таинственные знаки, символы, не имеющие реального бытия. Все преходящее есть лишь подобие, и мир вещей — подобие подсознательных ощущений. В вещи важно не ее чувственное значение, ведущее к практическому действию или логической мысли, но те ощущения, которые возникают в связи с ней, те сверхсознательные смыслы, которые открываются душе, не подавленной обыденным сознанием. Это как бы верхние обертоны смысла и значения, которые окружают каждую вещь в сознании всякого, дополнительные смыслы, которые связаны с мгновенными переживаниями и случайными настроениями необычными сочетаниями, значение которых игнорируется практическим сознанием, но может всплыть во сне или в бреду.

И сон и бред, видение, галлюцинация — состояния души, которые стремятся фиксировать символисты. Фантазмагорические видения от наркоза, гашиша и опиума считаются более высокими, чем образы яви, из которой нельзя вытравить моменты повседневного. Это одновременный кризис предметного мира и кризис сознания, превращение действительности в цепь символов и сознания — в цепь ощущений. Расценивая логический разум как низший вид деятельности, они боятся толпы, машины и индустриальной культуры. Мир распадающихся представлений натурального хозяйства, лишенных практического смысла, близких к культовым символам, — кругозор феодальной аристократии в мировых городах. Отсюда их ощущения кризиса культуры, гибели мира, конца и эсхатологические ожидания.

Сумерки дня, когда тают образы предметов и превращаются в загадочные и неведомые существа; сумерки сознания, когда уходит логика и в причудливых сплетениях текут ощущения, — ночное мысли и мира — излюбленные темы символистов. Созерцание сумеречного мира и души легко погружает в фантастику снов и жутких видений. Здесь мучительные попытки сконструировать из беспредметных форм иной мир, создать формы и связи, стоящие на грани дневного и явного. Пространство по своей опоре на зрение и осязание теряет свою предметность, превращается во временной поток внутренних ощущений, в котором всего менее чувственного и материального, устойчивого и общедоступного. Пространство — форма внешнего, чувственного созерцания, пространство — арена практической деятельности, время — форма внутреннего, сверхчувственного созерцания. Время идеально и выше пространства. Обычная связь ощущений зрения с осязанием, цвета с вещественной формой распадается, и возникают связи слуха со зрением (фиолетовый звук), зрения с обонянием (синий аромат), слуха с осязанием. Пространственные образы сочетаются

с временными. Материальность и реальность, лежащие в крепкой связи ряда ощущений, разрушены образованием необычных сочетаний. Внутренние ощущения, идущие от биологических стимулов, в своей неопределенности выше внешних ощущений, получающихся через органы чувств. Любовь, в смутных биологических влечениях, в томлениях, предчувствиях ценится выше, чем чувственное созерцание и физическое обладание, имеющие позитивный характер. Мистицизм и сексуальность оттого так близки, что раздражения и возбуждения, идущие от пола, имеют наибольшую силу и более независимы от внешнего опыта, более коренятся в подсознательном. Мистический эротизм, отношение к любви как к сверхчувственным переживаниям — результат отрыва от нормальной общественности даже в половой области. Сверхчувственное любовное томление переходит в религиозное переживание.

Из искусств ценнее те, которые имеют беспредметное бытие, кажутся чисто духовными и временными. Музыка и поэзия выше живописи и скульптуры; временные искусства выше пространственных. Музыка открывает иррациональным путем сокровенную сущность мира. «Быть может, в музыке душа становится всего ближе к великой цели, к которой она стремится, когда она находится под влиянием поэтического чувства, к созданиям высшей красоты» (Э. По). Живопись должна одолеть свою зрительную статику, чтобы дать выражение этого стиля. Красота от пластической идеи перемещается на стремление к ней. Красота — во внутреннем чувстве, в переживании, возвышающем душу к вечному. Красота на земле возможна как предчувствие, предощущение. Искусство должно давать это предчувствие, должно устремлять к высшей красоте, уводить от земного. Наслаждение искусством есть акт мистического постижения красоты. Чем интенсивнее это устремление и это предчувствие красоты, тем больше нетерпеливой грусти, «потому что мы неспособны захватить теперь сполна, здесь, на земле, раз навсегда те божественные и блаженно-исступленные радости, из которых через поэму или через музыку мы достигаем лишь коротких и неясных проблесков» (Э. По, «Поэтические принципы»<sup>15</sup>). Искусство должно увлекать душу, должно быть ритмическим созданием красоты. Символизм создал искусство беспредметного движения, возникающих и распадающихся форм.

### *Признаки стиля*

1) Имматериализм: искусство избегает предметного и чувственного. Самый материал произведения формируется как сверхчувственное выражение, лишенное телесного и пространственного бытия.



2) **Мистицизм**: искусство подсознательного, искусство сурмерек, снов, видений; искусство распадающихся и возникающих элементов представления, с необычными тяготениями и стремлениями.

3) **Символизм**: искусство намеков, ведущих в расплывчатые и изменчивые смысловые планы; искусство необычных сочетаний обычных элементов выражения для передачи внесознательных состояний.

Могикане феодальной аристократии до сих пор живут на заднем плане мировых городов с мышлением почти асоциальным. Мистицизм и символизм легко охватывают крестьянскую и провинциальную интеллигенцию, чье социальное сознание так тонко и узко, что легко срывается и обнажает асоциальное подсознание. Этот срыв особенно часто происходит у выходцев сел, полусел, местечек, уездов, когда они из условий натурального и полунатурального хозяйства попадают в крупные города с чуждой и оглушающей жизнью. Буржуазные женщины, которые в большинстве случаев стоят почти вне общественной жизни и имеют вследствие этого узкое социальное сознание и широкое подсознание, легко уклоняются в сторону религиозного мистицизма и символизма.

## Литература

Конкретный, вещественный смысл и ясная звучность классической литературы вытекали из отношения к слову как акустическому знаку совершенных пластических представлений. Вершинная ясность, образ целиком, идеальная конструкция фразы — облекали индивидуальные переживания в столь общезначимые формы, что, казалось, она говорит об общем, а не личном авторском наблюдении и переживании.

В символизме идет распад смысла, звучности и конструкции фраз. Полновесный смысл слов вместе с распадом общих представлений превращается в недоговоренность, в расплывчатые намеки. Божественная ясность пластических образов бесследно утрачивается. Слова неопределенных смыслов заполняют словарь: невыразимое, несказанное, неизреченное, невнятное, неясное, смутное, призрачное, облачное. Ясная конструкция представлений из одних пространственных или временных образов, разделенность их по органам восприятия уступают место словесным смешениям, невозможным комбинациям ощущений. Эпитеты временного приставляются к пространственному образу: синий час, голубой голос, фиолетовые скрипки. Образ — не цель, а исходный пункт, опорный момент для возникающих настроений. Тающие, колеблющиеся образы, образы *in statu nascendi*, воз-

никающие и не могущие возникнуть, дают преобладание настроению над представлением. Образы природы в ее неясных, расплывающихся формах, в отблесках и отзвуках, образы ирреальной женщины и любви рожают тон печали и грусти, свойственный этим произведениям.

Подобно тому как вещь стала символом, так и слово стало знаком символа, дематериализовалось. Метафора в классической литературе, стремившаяся к большей наглядности, державшаяся одного смыслового плана, у символистов служит средством дематериализации смысла, смещения обычного смыслового плана. Это не только развернутая в целое произведение метафора, дающая ему два плана смысла — непосредственный и переносный (Гейне — Лермонтов — «На севере диком стоит одиноко на голой вершине сосна», Бодлер — «Альбатрос»), но и метафора, совершенно разрушающая прямой смысл необычным сочетанием: «белые павлины тоски», «застекленность голубой печали». Импрессионистический способ сочетания словесных мазков применяется не ради достижения чувственного впечатления, но ради новых сверхчувственных смыслов, возникающих из таких разрозненных намеков.

В акустике совершается такой же распад. Чувственная звучность становится элементом сверхчувственного выражения. Звуки речи получают градацию цветовых тонов, и их сочетания должны дать обертоны смысла, неизвестные обыденному сознанию. Инструментовка получает смысл мистической выразительности и особенную изощренность. Строгий метр распадается на прихотливые, расплывчатые ритмы. Создается свободный стих с изменчивым чередованием ударений и долгот. Рифма становится только глухим отзвуком, ограниченным часто одной опорной гласной. Крупная поэтическая форма классической литературы, стержень которой составлял идеальный сказ о делах и людях, распадается на ряд лирических моментов, и лирические моменты — на такие беспредметные настроения. Неопределенные движения, настроения оттесняют статические в своей определенности чувства. Проза, отбросив идеальный синтаксический строй классической литературы, не приблизилась, но еще дальше ушла от разговорной речи. Символисты мечтают «о чуде поэтической прозы, музыкальной, без размера, и рифмы достаточно гибкой и послушной, чтобы примениться к лирическим порывам души, к извивам мечты, к содроганиям совести» (Бодлер)<sup>16</sup>. И пишут языком «более сложным и обдуманым, полным самых разнообразных оттенков и изысканных словосочетаний, расширившим до возможных пределов свои границы, почерпающим свои сокровища во всех словарях, местных и технических, берущим краски у всех палитр, зву-

ки — у всех инструментов, умеющим приспособлять мысль к вещам, всего труднее поддающимся выражению, форму к очертаниям наиболее смутным и неуловимым, языком, способным передать самые тонкие признания страсти и невроза, галлюцинации и безумия» (Бодлер). Границы между поэзией и прозой у символистов стираются. Пишутся стихотворения в прозе, поэмы в прозе, мало отличающиеся от стихов своей музыкальностью, своими тающими образами, своей ирреальностью. Их сюжеты — мистические сказки, сны — сразу уводят из реальной действительности. Средством такого перелома тем и увода от действительности часто служат герои-наркоманы, безумцы, трактуемые как незаурядные духовидцы, гении. Дикие грезы, безумные идеи, экстаз и меланхолия самоуглубленного духа, бред и откровение, повышенная чувствительность, власть предчувствий — составляют мотивировку психопатологических тем. Смещение планов действительности, пересечение одного сознания другим, реальности как осколки сознания, охватываемого сверхсознательным, потусторонним, — другой ряд тем, идущий от теософии и религиозной мистики. Такие темы, опирающиеся на утонченную религиозную символику, не нуждаются в мотивировке ирреального.

## Эдгар По

Поэтом, произведения которого показывают распад классицизма и превращение его в символизм, является Эдгар По, признанная вершина символистов. Его поэмы и сказки полны видений и снов, где хаотически смешались явь и бред. Эти два слова — видение и сон — встречаются на каждой его странице и могут быть эпиграфом всего творчества. Мир и жизнь — чей-то сон, чье-то болезненное видение.

Во тьме безутешной блистающий праздник,  
Огнями волшебный театр озарен...  
Сидят серафимы в покровах и плачут,  
Заоблачной музыки слышится стон.

Он стремится дать сверхобразные, сверхреальные планы, которые считает более существенными, чем непосредственный смысл. Так построен «Ворон»: в комнату, где у мерцающего камина сидит тоскующий влюбленный, врывается из осенней ночи черный ворон, твердящий слово «никогда». Этот реальный план получает вторичный символистический смысл: грезящее сознание, охваченное ворвавшимися из темных глубин воспоминаниями о невозвратной утрате. Реальный план дан сквозь сознание, полное

тягостных дум, охваченное странными грезами, — сознание, стоящее на грани реального. И реальная действительность получает ирреальный характер полусонного видения. Замедленное вторжение впечатлений внешнего мира через грезы, борьба чувственных ощущений с внутренними видениями придают неясному стуку ворона в ставни и его появлению двойственный характер галлюцинаций тоскующего сознания и реального факта. От первой до шестой строфы внешний план борется с внутренним, и внутренний преобладает; от седьмой до девятой строфы — реальный план начинает побеждать:

От печали я очнулся и невольно усмехнулся,  
Видя важность этой птицы...

В десятой и одиннадцатой строфах снова внутренний план начинает оттеснять реальный: ворон становится видением скорби; это оттеснение идет *crescendo* и в семнадцатой строфе окончательно побеждает:

Вынй свой жесткий клюв из сердца моего...  
Он глядит уединенный, точно демон полусонный.  
Свет струится, тень ложится, на полу дрожит всегда.  
И душа моя из тени, что волнуется всегда,  
Не восстанет никогда.

Реальный план тает в ирреальности внутренних видений. Эта борьба планов — трепет грез и неясных ощущений — усиливается неравной длиной строк, применением внутренних рифм, дробящих строку на ритмические единицы и связывающих части различных строк. Припев «никогда», как и звуковые повторы, появляясь в новых комбинациях, дает новые выражения, являясь элементом музыкальным, а не архитектурным. В девятой строфе реального плана:

Кто поверит, согласится, чтобы где-нибудь когда  
Сел над дверью говорящий без запинок, без труда  
Ворон с кличкой «Никогда».

Несколько забавный смысл припева звучит дальше все мрачнее и мрачнее.

Но о чем твердит зловещный ворон этим черным «никогда»,  
Страшным криком «никогда»?

И в последней строфе, как отчаяние:

И душа моя из тени, что волнуется всегда,  
Не восстанет никогда.

Э. По дает любовь как воспоминание, природу — как внутреннее видение, как план души:

Небеса были серого цвета,  
Были сухи и скорбны листы,  
Были сжаты и смяты листы.  
За огнем отгоревшего лета  
Ночь пришла, сон глухой черноты.  
(«Улялюм»)

Лица его рассказов и сказок также уводят от реального. Они ведут от себя рассказ и этим мотивируют спутанность ощущений.

Люди называли меня безумным, но это еще вопрос, не составляет ли безумие высшей способности понимания и не обусловлено ли многое из того, что славно, и все, что глубоко, болезненным состоянием мысли, особым настроением ума, возбужденного в ущерб строгому рассудку. Тем, которые видят сны днем, открыто многое, что ускользает от тех, кто спит и грезит только ночью. В своих туманных видениях они улавливают проблески вечности и трепещут пробуждаясь, чувствуя, что они стояли на краю великой тайны.

(«Элеонора»)

Или:

Явления действительной жизни казались мне снами, только снами, а зачарованные мысли, навеянные царством видений, сделались, наоборот, существенным содержанием моей повседневной жизни.

(«Береника»).

Портреты идеальны, полны аристократической утонченности, но эта идеальность лишена спокойствия и ясности, как и внутренний мир. В них всегда затаенная скорбь, «потому что скорбь нераздельна от совершенства красоты».

Ни одна девушка в мире не могла сравниться с ней красотой лица. Это был какой-то лучистый сон, навеянный опиумом, воздушное и душу возвышающее видение, в котором было больше красоты, больше божественного очарования, чем в тех фантастических снах, что парили над спящи-

ми душами делосских дочерей. Однако черты ее лица не отличались той правильностью, почитать которую в классических созданиях язычников мы научены издавна и напрасно. Я видел, что у Лигейи не было классической правильности в чертах; я понимал, что ее красота действительно изысканная.

Или:

И чело его было возвышенно от мысли, и его глаза безумны от заботы; и в немногих морщинах на его щеках я прочел повесть скорби и усталости и отвращения к человеческому и жадного стремления к одиночеству.

Место и время рассказа ирреальны, они тонут в туманных воспоминаниях.

Клянусь, я не могу припомнить, как, когда или даже, в точности где я узнал леди Лигейю... Да, но все же мне чудится, что я встретил ее впервые в каком-то обширном старинном городе, умирающем на берегах Рейна.

Старинные замки, готические залы, уединенные виллы, далекие от городской культуры, из-за которой «прекрасный лик природы обезобразился, словно изъеденный какой-то отвратительной болезнью», — место действия, убежище этих аристократов, отвергших торжествующую повседневность. Предчувствия, телепатические видения, гипнотические состояния, маниакальные идеи, путаясь с образом реального мира, составляют темы этих сказок и рассказов. Борьба двух планов — реального и мистического, борьба роковых предчувствий и ощущений с реальностью и логической мыслью и конечная победа предчувствия и сверхчувственного плана — линия разворачивания сюжета. Мистическое мышление, пытающееся соединить непонятные ощущения в причинный ряд и допустить сверхреальные причины, служит связующим средством. Одно или два действующих лица разворачивают действие в уединении, во внутреннем мире более, чем во внешнем, и это делает такие произведения короткими новеллами. Описания даются более в переживании зрительных форм, в перечне ощущений от видимого, чем в деталях самого видимого, и отсюда легкий переход к хаосу внутренних ощущений. Отсюда: «беззвучный день», «зябнувшие стены», «бестелесные глаза», «странно-печальная равнина», «группы деревьев, подобные вспышкам сказочных снов». Борьбу двух планов — мистического и реального — и победу мистического разворачивает новелла «Падение дома Эшер». Тема этой новеллы, — сродство здания с его обитателем, общая роковая обреченность слившихся в длитель-

ном совместном бытии дома и рода, — возникает как мысль из темных предчувствий и ощущений, отступает перед реальными фактами и снова упорно возникает. Необъяснимые скорбные предчувствия при первом взгляде на дом и пруд сменяет мысль, что естественные предметные сочетания будят в нас невыразимые ощущения. Второй приступ тоски от созерцания дома рождает более отчетливую мысль о связи характеров обитателей и местности. Тема, возникая как зародыш, в повторных возвращениях развертывается в устойчивое и безусловное положение. Психически больной Эшер высказывает ту же мысль более резко. В его балладе, занимающей центральное место новеллы, надвигающееся помрачение человеческого ума дано в плане помрачения некогда светлого замка, ставшего обителью печали. Финальная буря, ужасы и судороги Эшера завершаются гибелью дома и рода.

Тема Лигейи, — победа любви над смертью, духа над плотью, — дана в такой же смене борьбы двух планов на фоне фантастической обстановки и видений. Воплощение Лигейи вместе с мыслью о ее воплощении, упорно возвращаясь, достигает осуществления конечной победы воли любви над плотью.

Предложения По не имеют той мозаичной конструкции, которую выработали символисты, воспользовавшись техникой импрессионистов. У него в большей мере сохранилась сложноподчиненная, с правильным членением фраз, структура предложений классической литературы. Равномерные кадансы и симметрическая конструкция частей распадаются на неровные ритмические фразы:

В продолжение целого дня, тусклого и беззвучного дня мрачной осени, под небом, обремененным низкими облаками, один я проезжал верхом по странно-печальной равнине, и наконец, когда надвинулись вечерние тени, передо мною предстал утрюмый дом Эшер.

## Блок

В русской литературе последовательно-символистическую поэзию дал Блок. Его темы — предчувствия, сверхсознательное и сверхреальное в чувственном мире, стремление одолеть позитивную реальность и подняться по намекам и отблескам к иному бытию. Темы классической поэзии: любовь, природа, философское раздумье, — все у него имеются, но получили беспредметный, сверхчувственный характер душевных прозрений. Двухпланность мира и победа сверхчувственного плана, внутренних созерцаний над внешним, даются иногда, как у По, переломами реалистической темы в сновидческую:

По вечерам, над ресторанами  
Горячий воздух дик и глух,  
И правит окриками пьяными  
Весенний и тлетворный дух.  
(Реалистический план).

И в каждый вечер в час назначенный  
(Иль это только снится мне)  
Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне.  
(Переход к мистическому плану).

И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие, бездонные  
Цветут на дальнем берегу.  
(Победа мистического плана).

Но чаще иной план дается без всякого реалистического плана. Мотивировка ограничивается короткими репликами: «иль это только снится мне»; «никогда не забуду: он был или не был — этот вечер», «что было? ни сон, ни явь», «звучат призывы за туманом, словно отклики прежних миров». Усиленно применяется весь символистический словарь: тень, призрак, видение, отзвук, отблеск. Сюда относятся множество сумеречных тем, ноктюрнов, полных предчувствий и тревог:

Сумерки, сумерки вешние,  
Хладные волны у ног,  
В сердце надежды нездешние,  
Волны бегут на песок.

Или:

Снова ближе вечерние тени,  
Ясный день догорает вдали,  
Снова сонмы нездешних видений  
Колыхнулись, плывут, подошли.

Или:

Сумрак дня несет печаль.  
Тусклых улиц очерк сонный.  
Город, смутно озаренный,  
Смотрит в розовую даль.



Часто Блок опирается на готовую религиозную символику, не-  
сущую сверхреальные смыслы; темы дробятся, и в сцеплении гос-  
подствует и ведет остальные мистическая. Эти стихи говорят о ре-  
лигиозном служении, молитве инокa Мадонне в храме, в келье,  
в монастыре. Здесь культовая символика, превращающая девушку  
в Мадонну (Прекрасную даму), земную невесту — в небесную,  
любовь — в служение, любовное желание — в молитву.

Покраснели и гаснут ступени,  
Ты сказала сама: «Приду».  
У входа в сумрак молений  
Я открыл мое сердце и жду.

Реальная тема обещанного свидания (первых двух строк) пре-  
вращается в мистическое ожидание откровения. Сюда же отно-  
сятся такие стихи, как «Предчувствую тебя», которые могут быть  
поняты вначале как реалистические, но, — при слиянии с темой:  
«Весь горизонт в огне, и близко появление», — превращаются  
в мистические. Это сопоставление тем, при котором одна смеща-  
ет смысл другой и вместе образуют ирреальную тему, является ос-  
новным приемом символистов.

Ты в поля отошла без возврата,  
Да святится имя твое,  
Снова красные копыа заката  
Протянули ко мне острие.

Первые две строки — определенно религиозная тема; третья  
и четвертая — тема заката, полного угрозы; вместе с первыми дву-  
мя они теряют наглядность, превращаются в план души, и все че-  
тыре строки — мистическая тоска об ушедшей. Это сцепление  
дробных тем — уже прием импрессионистический, и символизм  
Блока является образцом импрессионистического символизма,  
где сочетание словесных мазков — не самоцель, не колористиче-  
ская игра, а служит созданию глубины, предчувствий, прозрений.  
Это импрессионизм субъективных, внутренних ощущений, а не  
внешних — объективных. Отсюда огромная смысловая насыщен-  
ность и содержательность символизма Блока по сравнению с им-  
прессионизмом Бальмонта.

Не только природу и любовь, которые легко превращаются  
в план души, но и город, улицу, толпу, рабочих он превращает  
в символы, намеки, обрывки потустороннего. Город в озарении  
закатов, пожаров вечности: «вечность бросила в город оловянный

закат»; «город в красные пределы мертвый лик свой обратил»; «люди на улицах, как тени».

Улица, улица,	И забвеньё купить
Тени беззвучно спешащих	И опять погрузиться
Тело продать	В сонное озеро города —
	зимнего холода.

Реальные мысли и вещи тают в этих необычных сцеплениях, но за туманной смысловой сферой возникают иные планы смысла, просвечивают иные связи дел и слов, чем в практике. Сцепление слов идет по боковым обертонным смыслам, и отсюда скачки тем, как во сне, по случайным признакам:

Вон, точно карты, полукругом  
Расходятся огни.  
Гадай, дитя, по картам ночи,  
Где твой маяк.

Побочное сравнение (карты) становится носителем темы, покидая тему города. Если сюда присоединить вставки и перемещения слов, возникающих от требований стихосложения, получатся те разрывы и скачки тем, которые часто логически непонятны. Ритмы Блока имеют притушенную мелодическую интонацию, не поддающуюся декламационной скандировке; он оттесняет квадратный метр замедлениями, опущениями стоп, паузами.

Иду — и всё мимолётно.  
Вечерёт, и газ зажглі.  
Музыка ведёт бесповоротно,  
Куда глаза глядят мой.

Неровная длина строк поддерживает изменчивую текучесть ритма. Таким же образом Блок избегает резкой четкости рифмы, применяя неточную или неполную (алыми — вокзалами; вид — закрыт; винт — гремит). Основа инструментовки — гласные, сонорные, носовые, мягкие, и согласные.

Все приемы импрессионистического символизма ярко выступают в «Двенадцати». Революция, улицы, люди— всё окутано вечером или тенью, где утрачена определенность контура:

Черный вечер, белый снег.  
На ногах не стоит человек.

Темы мозаичны, обрывочны; намечающиеся реалистические линии смещают друг друга, образуя мелькания разбушевавшейся стихии. Обрывки разговоров, лозунгов, песен кладутся как красочные мазки по сходству и по контрасту и вибрируют рядом:

И у нас было собрание  
Вот в этом здании...

Обсудили..  
Постановили.

На время десять, на ночь двадцать пять,  
И меньше ни с кого не брать.  
Пойдем спать.

Или:

Уж я ножичком полосну, полосну,  
Упокой душу рабы твоея.

Или:

Мы на горе всем буржуям  
Мировой пожар раздуем,  
Мировой пожар в крови,  
Господи благослови.

Сюда же:

Свобода, свобода,  
Эх, эх, без креста.

Только любовь Ваньки и Катьки вырастает в законченный эпизод и выдвигается в центральную тему. И двенадцать анархических красноармейцев, сумбуром слов и действий мелькающие в метели, — только отзвуки стихийных голосов надмирной революции, и за вьюгой встает Христос.

«Ценность этих исканий (символистических) состоит в том, что они-то обнаруживают с очевидностью объективность и реальность «тех миров»; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть «наши представления», т. е. что «теза» и «антитеза» имеют далеко не одно личное значение. Так, например, в период этих исканий оценивается по существу русская революция, т. е. она перестает восприниматься как полуреальность, и все ее исторические, экономические и тому подобные частич-

ные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждениям вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, т. е. тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не Некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой» (Блок, «О символизме») <sup>17</sup>.

Полное отсутствие рационалистических моментов, неизменная религиозность, темы подсознания и сознания, как сцепление текучих представлений, — все это делает Блока последовательным символистом. Но импрессионистическая разорванность и нервная подвижность его лирики, наконец, темы улицы, города — нам говорят, что символистическая поэзия Блока имеет своим фоном индустриальный город. От идиллических, религиозных стихов к болезненной лирике, в которой религиозное сознание мучительно пытается охватить, осмыслить непонятный враждебный мир и не может охватить и остается за гранью общественного сознания, — тематический путь Блока — феодального аристократа в городе.

### Андрей Белый

Если лирическая поэзия символистов дает отдельные мистические настроения, мгновенные прозрения души, отрывы от обычных категорий сознания и вещей, то символистическая проза стремится дать систему этого мировоззрения, ряд моментов, связанных единым мистическим планом; но самая разорванность мистического ощущения, его вспыхивающий и гаснущий у границ сознания, неустойчивый характер исключают длительность единого плана и самодовлеющую крупную форму и требуют переменчивой борьбы двух планов — реального и ирреального — или же философской цементировки частей. Такую прозу дает Белый.

Он стремится подчинить слову мистические состояния и дать их сквозь формы повседневных явлений и слов. Так построены его симфонии, переходная форма от стихов к прозе. Здесь нет развертывающихся, связанных причинно-следственной зависимостью, тем. Словесная ткань распадается на ритмико-синтаксические фразы, длинные и короткие, как строчки свободного стиха;

фразы соединяются в строфы, не имеющие замкнутого, самостоятельного смысла и формы. Связь строк и строф устанавливается через повторение одних и тех же тем, фраз, частей фраз, отзвуков тем в различных строфах. Даже наиболее устойчивые темы пронизываются этими лейтфразами и отзвуками и получают характер мерцающих силуэтов. Первая симфония, полная мифологических образов: гигантов, кентавров, козлоногих существ, лебедей печали, с королем, королевой и башней на фоне лесов и импрессионистических пейзажей, — более сказочная фантастика, чем символистическая симфония, и лишена реального плана и мистического. Ритмические фразы, повторы тем, как репризы, дают только музыкальную текучесть.

Третья симфония резко двухпланна, и связь двух планов дана в аналогии их образов. Дореальное бытие: ребенок на берегу моря с другом-крабом, со стариком-хранителем, преследуемый змеей и ветром-колпачником.

Реальное бытие: магистр химии Хандриков — ребенок; доцент Ценх — ветер; краб — физик; змея — поезд; старик — психиатр Орлов. Фразы и темы ирреального плана первой части появляются во второй реальной, утверждая связь и подобие планов. В ирреальном плане: «Краб был огромен и толст... Сидел перед ним раскорячившись». В реальном плане: «Перед Хандриковым сидел распаренный толстяк, еще молодой, и посматривал на Хандрикова рачьими глазами. Он сидел раскорячившись. Походил на огромного краба». Царь-ветер имеет войлочный колпак, задорную бородку, кровавые уста: и Ценх в реальном плане имеет кровавые уста, волчью бородку, барашковую шапку, торчащую колпаком. Просвечивание реального плана в ирреальном усиливается воспоминаниями Хандрикова о смутных видениях былого. Возврат в потустороннее совершается через утрату сознания, сумасшествие и смерть.

В последовательно импрессионистически-символистическом стиле выдержаны вторая и четвертая симфонии. Их темы — надреальная вечность в обыденных явлениях города. Город — в тысячах обрывков недосказанных тем. Здесь улицы и бульвары, присутственные места, философы, богословы, демократы и любовь. И над всеми ими повторяющийся лейтмотив вечности: бездонный свод голубой, полный музыкальной скуки. Этот лейтмотив или пронизывает, или замыкает сложное сцепление дробных тем и просвечивает сквозь хаос пятен иным планом бытия, «подстилающим, так сказать, фон обыденной жизни и по существу невоплотимым в образах». Контрастирующие темы, намечающие сатирическую линию, теряются в этом глубинном плане, становясь символом мировой чепухи.

1. Дома гора-горой топорщились и чванились, словно откормленные свиньи.
2. Робкому пешеходу они то подмигивали бесчисленными окнами, то подставляли ему в знак презрения свою глухую стену, то насмехались над заветными мыслями его, выпуская столбы дыма.
3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику.
4. Были на двореке две серые цесарки.
5. Талантливый художник на большом полотне изобразил «чудо», а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.
6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.
7. А она стояла у каждого за плечами невидимым туманным очертанием.
8. Хотя поливальщики утешали всех и каждого, разводя грязь, а на бульваре дети катали обручи.
9. Хотя смеялся всем в глаза свод голубой, свод серо-синий, свод небесный и страшный с солнцем-глазом посреди.
10. Оттуда неслись унылые и суровые песни Вечности великой, Вечности царящей.
11. И эти песни были как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались.
12. Едва успокаивали, — и уже раздражали.
13. Вечно те же и те же без начала и конца.

Отдельные темы модулируют из реального плана в символистический. Сумасшедший меланхолик, прозревающий вечность; родственница философа в черном: «уже она привыкла к печали; мелочи и важные события вызывали в ней одинаковые чувства», и в другой строфе: «сама вечность в образе черной гостьи разгуливала вдоль одиноких комнат, садилась на пустые кресла, поправляя портреты в чехлах по-вечному, по-родственному». Эти переходы тем по периферии смысла, по обертонам семантическим и фонетическим, являются существенным средством модуляции и передвижения тем. Сначала кучер «как бы второй Ницше» и далее: «Ницше тронул поводья»; или: «демократ увидел свою сказку» и далее: «в экипаже сидела сказка». Кажущийся политематизм Белого является результатом импрессионистической раздробленности реалистических тем, пронизанных повторяющейся темой ирреальности.

Еще более импрессионистические приемы подчинены символистическому заданию в четвертой симфонии. Вместо вечности — здесь метель, пурговые вихри, сквозь которые «казались прохожие бледными и странными». И метель — религиозный символ поту-

сторонних голосов: «И слово ветра становилось пурговой плотью» (и слово стало плотью). Ее основная тема — любовь реальная, переходящая в религиозную, символ которой — метель, золото, небо и ветер, и основные согласные этих слов инструментируют темы любви и женщины. Инструментовка и ритмика — здесь больше, чем в других симфониях, носительницы сверхзначимых смыслов:

Качáлось волóс ее зáрево зóлота, аромáтно тонúла, тонúла в незабúдковом плáтье как нéбо, в белопéнной пургé кисéйных крéмовых крúжев, бúдто в нéжной, снéжной пы́ли.

И женщина с «визгом шелков», с «пургой кружев» и «платьев, взметаемых вихрем», — воплощенное слово метели и религиозной любви, которая беспомощным призраком мечется в реальном мире.

Философ, поэт и романист, Белый в своих романах опирается на мистическую философию, оккультизм, теософию, антропософию — философию, лишенную понятий и оперирующую религиозными символами; здесь целые главы — изложение мистических доктрин, описания мистических видений. Словесный материал представляет сложные звуковые узоры, сквозь которые мерцает реалистическая сюжетная схема, утрачивая реальность. В «Петербурге» — два плана, планиметрические проспекты и хаотические острова, грозящие бескрайними туманами сорвать геометрическую упорядоченность проспектов. Проспекты — только кажущаяся реальность, мозговой феномен, мираж; улицы — текучие, силуэтные тени; острова — стихия, от которой не укрыться. Революционное движение и государственный аппарат превращаются в ирреальные явления. Темы враждебных островов и проспектов переплетаются, вычерчивая туманного революционера Дудкина и геометрического сенатора Аблеухова. Эти встречи автор прорезывает припевом:

О, русские люди, русские люди! Толпы зыбких теней не пускайте с островов; вкрадчиво тени те проникают в телесное обиталище ваше, проникают отсюда они в закоулки души: вы становитесь тенями клубообразно-летающих туманов: те туманы летят искони из-за края земного.

Соединительную линию образует сын сенатора, переходный от Дудкина к Аблеухову-отцу, синтез монголического анархизма и арийского логизма с двойственным лицом Аполлона и уroda. Красное домино на нем, пугающий революционный призрак, — только прихотливая маска. Сенатор, сын и Дудкин — «концерт-

ное трио, где Россия — партер», — более воплощенные стихийные силы, чем личности. Разговоры и рассуждения, видения и сновидения — не психологические явления, как у Достоевского, но сверхличные планы мистической философии. Революционный Октябрь сливается с космическим Октябрем надмирных туманов.

Дни стояли туманные, странные: по России, на севере проходил мерзлой поступью ядовитый Октябрь; а на юге развесил он свои гнилые туманы. Ядовитый Октябрь обдувал золотой лесной шепот, и покорно ложился на землю шелестящий осенний багрец, чтобы виться и гнаться у ног прохожего пешехода и шушукать, сплетая из листьев желто-красные россыпи слов...

Дни стояли туманные, странные, ледяной ураган уже приближался клоками туч оловянных и синих, но все верили в весну: о весне писали газеты, о весне рассуждали чиновники четвертого класса; на весну указывал один тогда популярный министр; ароматом прямо-таки первомайских фиалок задышали излияния одной петербургской курсистки. Пахари давно перестали скрести трухлявые земли; побросали пахари бороны, сохи; собирались под избами пахари в свои убогие кучечки для совместного обсуждения газетных известий; толковали и спорили, чтоб дружной гурьбой вдруг кинуться к барскому дому с колонками, отразившемуся в волжских, камских и даже днепровских струях; во все долгие ночи над Россией сияли кровавые зарева деревенских пожаров, разрешаясь днем в черноту столбов дымовых...

Но так было и в городах. В мастерских, типографиях, парикмахерских, молочных, трактирчиках — все вертелся какой-то многоречивый субъект; нахлобучив на лоб черную косматую шапку, завезенную, видно, с полей, обгаренных кровью Манчжурии, и засунув откуда-то взявшийся браунинг в боковую свой карман, многоречивый субъект многократно совал primero встречному в руку плохо набранный листик...

Таковы были дни, а ночи, — выходил ли ты по ночам, забираясь ли в глухие подгородные пустыри, чтобы слышать неотвязную, злую ноту на «у», — у.у.у.у. — у.у.у.у. — у.у.у.у. — так звучало в пространстве; был ли то звук? если то и был звук, он был несомненно иного какого-то мира; достигал этот звук редкой силы и ясности: у.у.у.у — у.у.у.у — у.у.у.у — у.у.у.

Главы передергивают одна другую; реалистические темы срываются в оккультические отступления. Революция, как давно ожидаемый, назревший кризис закованных в четкие формы культуры и сознания, срывает извечный хаос восточноазиатской стихии. Революционная масса уносится протестующей стихией помимо воли и сознания: «Не совсем было ясно, кто за кем шел: прыгала ль перед протестантом дубина, или он сам шагал за дуби-



ною; но всего вероятнее, что сама собой поскакала дубина от Невского, Пушкинской, Выборгской стороны, даже от Измайловской роты; протестант за ней влекся; и он задыхался, он едва поспевал».

Вместе с тающими смысловыми темами идут звуковые узоры — «дымовые столбы» — из распадающихся и новых сцеплений фоном:

Протекала пара за парой; протекали тройки, четверки, от каждой под небо вздымался дымовой столб разговора, переплетаясь, сливаясь с дымовым, смежно бегущим столбом; пересекая столбы разговоров, незнакомец ловил их отрывки; из отрывков тех составлялись и фразы, и предложения.

Заплеталась нельская сплетня.

«Вы знаете», — пронеслось где-то справа и погасло в набегавшем грохоте.

И потом вынырнуло опять:

«Собираются...»

«Что?»

«Бросить...»

Зашушукало сзади.

Незнакомец с черными усами, обернувшись, увидел: котелок, трость, пальто; уши, усы, нос...

«В кого же?»

«Кого, кого», — перешুকнулось сзади; и вот темная пара сказала:

«Абл...»

И, сказавши, пара прошла.

«Аблеухова...»

«В Аблеухова...»

Но пара докончила где-то там...

«Абл... ей-ка меня кк... исла... тою... попробуй».

И пара икала.

Но незнакомец стоял, потрясенный всем слышанным.

Или:

В голове же сынка бешено завертелись двусмысленные слова:

«Перцепция...

«Апперцепция.

«Перец — не перец, а термин, терминология...

«Логия, логика...»

И вдруг выкрутилось:

«Логика Когена...»

Николай Аполлонович, радуясь, что нашел выход к слову, улыбаясь выпалил:

«Вот и прочел в *Theorie der Erfahrung* Когена...»

Это словотворчество по звуковым сцеплениям резко отличается от словотворчества чисто семантического, определенно смыслового (Хлебникова); это — поиски обертонов надсознательной звуковой связи слов; созидание вибрирующей атмосферы расходящихся фонетических волн в речевом сознании является одним из существеннейших приемов литературного мастерства Белого. И эти нагромождающиеся круги слов обертоновых инструментов имеют не произносительный, но акустический характер и — при особом внелогическом значении звука — мистический смысл. Здесь, в усилении сверхсознательной, сверхпрактической выразительности слова, Белый достигает мастерства, которое приближает автора к вершинам стиля. Рационализм и психологизм Белого, часто преобладающие над чувственным восприятием мира, говорят о значительной примеси стилей товарно-денежного хозяйства. Его импрессионизм — часто распад разума понятий, а не разума представлений. В его романах есть психологизм. Белый — синтез импрессионизма и символизма, где асоциальность и импрессионизм внутренних ощущений окрасились мистикой.

## **Живопись**

Сочетая общие представления с индивидуальным образом, идеальное с единичным, художник-классик стремится к наибольшей чувственной наглядности, к пластической видимости своих картин. Отбирая мягкие, округленные линии, уравновешенные формы, полновесные краски, он дает образы, которые могут иметь реальное бытие, хотя и редко встречаемое. Идеальное трехмерное пространство, не будучи ни местом, ни моментом, является, однако, возможным очищенным моментом и местом реального мира.

Сохраняя идеальную вневременность и внепространственность, символист утрачивает чувственность и пластичность произведения. Картина — не чувственное созерцание, а внутреннее переживание. Статические линейные очертания получили характер трепетной ритмики, полновесные краски — тусклость и прозрачность неестественных колоритов. Картина стремится быть выражением, воплощением не обиходных форм, требующих обычных телесных движений и мимики, как в психологизме, а сверхчувственных движений души. Символисты стремятся к образам, невозможным на земле; не вещи, а обличия вещей, формы в странных сцеплениях сонных видений и бредовых состояний дают они: не форма в ее статическом бытии, но тяготение элементов формы к невозможным образованиям. Видения внутреннего ми-

ра, видения сна, галлюцинации и бреда — темы художников-символистов. Эти темы иногда мотивированы: дается галлюцинирующий и его видение, и разработке видения уделяется основное внимание; данное через душу безумного, оно — высшая реальность, недоступная нормальному зрению. Чаще дается непосредственное видение художника, без мотивировки. Это видение силой своей выразительности должно увести от земного.

От статической красоты художник стремится к ритмической — хрупких, неуловимых внутренних движений. Избегая резких, насильственных телесных движений, он дает фигуры в позах изнеможения, усталости, созерцания, дает движение мелких мускулов тонкого лица и рук, говорящих о внутренней сосредоточенности, о внутреннем трепете, возбуждении и меланхолии. Глаза, мистически затуманенные, смотрящие внутрь; глаза, широко раскрытые, призрачные — одно из существенных выразительных средств в мистической живописи. Мифологические существа, фантастические комбинации животных органов становятся символами, сконцентрированными образами природы на фоне таинственных фиолетовых и темных пейзажей. Религиозные темы, в чувственной трактовке классицизма ставшие реалистическими, редуцируются к ирреальным фигурам с огромными невидящими глазами и болезненными лицами и усиленно разрабатываются как готовые мистические сюжеты. Полуденную ясность форм сменяет сумеречная неопределенность; но не расплывчатые, а искаженные образы, подобно видениям, выплывают из мути полумрака. Линии возникающих контуров тянутся и обрываются как ритмическое выражение. Краски идеальные (но не локальные), призрачно-сквозные, с преобладающими темными и холодными, синими и фиолетовыми тонами, дополняют мистическую выразительность рисунка. Картины иногда представляют собою беспредметные композиции из красок и линий, подобные музыкальным произведениям (например, Чурленис).

## Врубель

Художник, который пытался поймать на холсте видения, который «изо всех сил стремится иллюзионировать душу, будить ее от мелочей жизни величавыми образами» (из письма), был Врубель. Его религиозные картины близки к византийской иконописи, но полны болезненной выразительности неизвестной иконописи. Святые охвачены депрессивным, маниакальным психозом. Так неподвижно сосредоточены их позы, так страдальчески лица и глаза. Невозможная анатомия, непомерно удлинённые тела, искаженные лица, изломанные руки, небывало расширенные гла-

за — говорят не об идеальном небесном, а о болезненном земном, о видениях, о страхах, о скорби, о навязчивых идеях (святые на «Сошествии Св. Духа»).

Природа — не в чувственно созерцаемой красоте, но в сдвигах форм, в борьбе света и тьмы («К ночи»). Где-то невидимо догорает закат. На земле — только густые багровые отсветы, гасимые синим мраком, надвигающимся из глубины земли. Их смешение дает дымно-красные тона, в которых тонет тяжелая фигура первобытного пастуха и лошадей. Только на переднем плане горят, как сгустки закатного огня, красные чертополохи над дико спутанными стеблями.

Или природа чуть намечена — вместо нее выступает козлоногий сатир. Равнина, несколько тонких берез и кустов, ущербный месяц над далеким лесом; старый Пан притих, опустив свирель, смотрит задумчиво и настороженно перед собой. Лохматая нижняя часть, как мшистый пенёк, растет из земли; лохматое лицо старого крестьянина полно звериной чуткости и бездумия. Такие фантастические видения превращают реально зримое в музыкальную сущность, лишают его пространственно-оптического смысла. Врубелю дает галлюцинации больной психики в образах Демона, обреченного и тоскующего, гордого и сокрушенного, в образе Музы. В них главное — глаза, которые «преследуют повсюду свою загипнотизированную жертву, наполняют весь мир своим холодным блеском» (По). Демон сидящий, Демон летающий, Демон падший, на фоне заката и рдеющих горных вершин, с гордым лицом, с безумными, видящими свою муку и одиночество глазами, — Демон зарисовывается им во многих вариациях.

Он — внутреннее видение ужаса и боли.

И в горном закатном пожаре,  
В разливах синеющих крыл,  
С тобою, с мечтой о Тамаре,  
Я, горный, навеки без сил.

(Блок)

Его крылья, распростертые и спущенные, сломанные, груда драгоценных камней и кристаллов окружают нечеловеческое лицо разноцветными пятнами фиолетовых и синих тонов. Твердые очертания лица тонут в грудах этих красок, лишенных линий и очертаний. Краски несут здесь особые цветовые смыслы, они — выражение сверхчувственной сущности. Отсюда мистическое значение преобладающего лилового и фиолетового тона, наиболее холодного и имматериального. Его этюд «Парча» — широкая поверхность пурпурных тонов; букет резеды из цветных клеток —

то же стремление уловить сущность цвета как глубинной сущности. В «Жемчужине» из раскрывающихся спиральных трубок в перламутровых переливах возникают призрачные женские фигуры с выражением сосредоточенной задумчивости в лицах и позах; фигуры — как бы продолжение и воплощение мистической игры цвета. В напряженности Врубеля есть элементы экспрессионизма.

## Музыка

В классической музыке организация звукового материала определяется слиянием идеальных акустических элементов звука с его эмоциональной выразительностью. Идеальное движение звукового материала — в сглаженности эмоциональной динамики акустической правильностью. Чувственная красота звука и сдержанное лирическое движение — смысловые элементы этой музыки.

В реализме звуки, наливаясь волей, одолевают акустическую скованность и дают мелодии напряженный ход переживаний и форме монументальность; в символизме преобладает лирическое движение, но совершается распад акустической стройности на мелкие мелодические и гармонические движения; музыка — средство выражения хрупких настроений, лирических моментов, лишенных чувственности, выражение предчувствий, неясных ожиданий и мистических прозрений. Плавные линии мелодии, законченные и успокоенные в ответных мотивах фразы, изламываются, обрываются недоговоренными, часто оставаясь намеком, зародышем возможной темы. Элементы украшения, мелизмы, становятся элементом хрупкой мелодичности. Ритмы получают прихотливую неровность в частых переменах такта, в синкопах. Динамика, равномерно распределявшаяся в классической музыке, переходит к быстрым сменам оттенков; но динамические нарастания не имеют длительной силы и мощности и быстро падают в *piano*. Еще более перерождается гармония, из созвучного сопровождения становясь зыбким, волнующимся фоном. Уменьшенные и увеличенные интервалы, хроматизмы и энгармонизмы придают ей нервную неуравновешенность.

Внезапные и недолгие вспышки динамики, словно срывающиеся усилия воли, дают, вместе с ритмикой, мелодикой и гармонией, музыке характер языка самых неясных и смутных движений, экзальтированных и печальных по своей зыбкости и нежности. Эта музыка, будучи средством выражения мелких, неоформленных, возникающих и распадающихся душевных движений, сумеречных ожиданий и предчувствий, создает малень-

кую форму: прелюд, ноктюрн, *impromptu*<sup>18</sup>, короткие, в несколько фраз, как достаточное средство фиксации мгновенных и капризных душевных движений. Классическая форма сонаты и сюиты сохраняется, но теряет свою архитектурность, раздробляясь на мелкие темы. Танцевальные пьесы получают характер воспоминаний, настроений, сквозь которые мерцают растаявшие фигуры движений.

## Скрябин

Музыка интимных настроений, предчувствий, ноктюрнов, *enigme, étrangeté*<sup>19</sup>, меланхолических раздумий и стремительного эротического экстаза, переходящего в мистические откровения, дана Скрябиным. У него религиозно-культуовая роль искусства получает философское осмысление. Это — ожидание конца мира не только человеческой культуры, но и всей материальной вселенной. Кризис сознания и срывы в подсознательное проектируются на предметный мир сознанием воспринимающего. Музыка, которая улавливает внелогические движения психики, не только может передать внутреннее, внепространственную и внепредметную жизнь вещей, но и ритмизировать эту жизнь и таким образом одолеть предметность и дематериализовать мир. Музыка — чистая динамика звуков — может расковать материальные оковы духовных сущностей чувственного мира и вернуть отвердевший в материи дух к первоначальному состоянию. От музыки, растворяющей повседневное сознание в сверхсознательном, к музыке, растворяющей предметный мир в имматериальном, — теоретический путь Скрябина-философа и тематический путь композитора. От прелюдов, *impromptu*, вальсов, этюдов, лирико-мелодических сумеречных переживаний, воспоминаний и предчувствий он через поэмы проходит к темам, фиксирующим духовную сущность и внутреннюю ритмику вещей, общие эмоции, эротический экстаз, и к космическим темам сонат. Борьба подсознательного и сознания дается как борьба духа и материи, и прорыв подсознательного — как космический экстаз и надличное моление и борьба. Музыка абстрагируется, становится языком сверхчувственной жизни духа, становится программой, зависимой от теософского плана, и легко укладывается в классическую сонатную форму. Музыкальные темы следуют за текстом, то страстно устремленные, то медлительно тихие, то бурные, то срывающиеся, в зависимости от эмоционального смысла мистических идей. Такова санкционированная автором программа третьей сонаты («Соната № 3 фа-диез, ор. 23»). Состояние души:

а) *Allegro dramatico*. — Свободная и суровая душа страстно устремляется на страдания и борьбу.

б) *Allegretto*. — Душа обретает недолгий и искусственный покой; усталая от страданий, она хочет забыться, петь и цвести. Но легкие ритмы, благоухающие гармонии — только вуаль, сквозь которую просвечивает тревожная и раненая душа.

в) *Andante*. — Душа качается по воле волн в море сладостных и меланхолических чувств любви, печали, смутных желаний, неопределенных идей, в нежном очаровании призраков.

д) *Presto*. — В вихре разнузданных стихий опьяненно бьется и борется душа. Из глубины ее существа поднимаются грозные голоса человека-бога, и песня победы его звучит торжественно. Но слишком слабый, почти достигнув вершины, он падает, пораженный, в бездну небытия.

Эти программы — сюжетные схемы почти одинаковые (борьба экстаза с сознанием, духа с материей, полеты и срывы) — пишутся до музыки и имеют абстрактно-мировоззрительный характер. Таков текст «Поэмы экстаза»: Дух,

Жаждой жизни окрыленный,  
Устремляется в полет  
На высоты отрицанья.

Так форма в целом подчиняется теософской программе, но элементы этих форм, язык отдельных тем, ритмика, мелодия и гармония стремятся дематериализовать звук и вызвать сверхзвуковые ощущения. Фортепианная музыка Скрябина интимна, чужда больших зал, шумной толпы; в ней лиризм смутных настроений и мистических экстазов, тающие сцепления ритмических, мелодических и гармонических ходов, эмбрионы фраз, готовые возникнуть и не возникающие, рассыпающиеся в ряд новых сцеплений, создают музыку предчувствий, томлений и порываний. Физически ощутимые, звуки своей недоговоренностью вызывают томительные попытки их внезвукового соединения в смысловые темы, попытки оформления намека в выражение — слышимое дополнить неслышимым. Эта музыка — не мерцающая ткань импрессионизма, дающая эстетическое звукозерцание; темы здесь стремятся быть выражением; они следуют за переживанием, стоящим на пороге сознания, и переменчивы и зыбки как эти состояния, но никогда не бывают самодовлеющей игрой звуковых узоров или изображением внешних впечатлений, даже световой атмосферы. Темы обычно не излагаются сразу. Их эмбрионы повторными и упорными возвращениями внедряются в гармоническую ткань, усложняясь и разветвляясь, словно

предчувствия, становящиеся реальностью. Судорожные и экзальтированные ритмы, то порхающие, то грузные, непрерывные перемены размера, сложные внутритактовые акценты, синкопы, задержания, не укладывающиеся в метрическую запись, отрывают исполнение от записи, требуя импровизации, а не точности. Гармония стремится идти за пределы чувственно-акустические, привлекая отдаленные, негармонические призвуки, перебивающие друг друга и быстро потухающие. Многоэтажные хроматические аккорды стремятся из сочетаний тонов создавать ирреальный колорит, мистические тембры. Гармонические сочетания преобладают над ритмикой и мелодией, логическими и ведущими элементами музыки. Гармонические темы, как эмбрионы возникающих форм, как выражение нарождающихся мыслей, получают самостоятельное значение и часто переходят друг в друга скачками, без последований. (Если в записных книжках реалистов имеются записи мелодий и мелодических мыслей как основных элементов произведения, к которым обработка присоединит гармонию, то у Скрябина в записной книжке можно найти схемы одних звуко-сочетаний без мелодий.)

Симфонические вещи Скрябина построены так же, как сонаты, из тех же тем эротического возбуждения и экстаза; но здесь он приближается к экспрессионизму по страстности и полифонической напряженности оркестровых масс. Оркестр его не получает тяжелой телесности Вагнера, дает прозрачную звуковую ткань, то судорожно сгущенную, то разреженную; она легко может сливаться со светом, по мнению Скрябина («Прометей»): так имматериально он мыслит звук. Он лишает оркестр массивности и монументальности. Эти срывающиеся в молитве скрипки и взрывы экстатических голосов медных труб, бешеный натиск эмоций, головокружительный вихрь чувств — бросают множество голосов разом. Каждый звук кричит отдельно, и

Так безумен каждый крик,  
Что разорванные звоны,  
Неспособные звучать,  
Могут только биться, виться и кричать, кричать, кричать.

Экстаз побеждает сознание. Все дремавшие в подсознании чувства прорвались и понеслись в буре восторга. Безмерного ликования полон финал «Поэмы экстаза», где в фортиссимо оркестра мощно падает благовествующий звон всемирного экстаза. Таков же финал «Поэмы огня», где борьба Прометея и Сизифа, Огня и Материи кончается победой первого. Хор с междометными восклицаниями сливается с фортиссимо оркестра: смысловым сло-



вам здесь не место, но мистический экстаз, воплощенный в мощном оркестре, в пафосе и динамике звуков, теряет свою сверхчувственность и, вопреки программе, получает характер напряженного интеллектуального ликования. Только в срывах полетов, в темах нежных томлений, порхающих фигураций явны мистические оттенки, такие откровенные в фортепианных вещах. Скрябин в своих симфонических произведениях, и в особенности в «Прометее», переходит от символизма к родственному экспрессионизму.

## Культура и стили товарно-денежного хозяйства

**Низовое буржуазное искусство (искусство товарно-торговой буржуазии) — бытовой реализм.**

Мир — вещи-товары, социальные связи.

Отношение к миру: практическое, рационалистическое, единство человека с миром — в разуме.

Искусство трехмерной пространственной динамики — индивидуальная вещь в индивидуальном месте, искусство движения, жанра и характеристики.

Живопись: характерные портреты на характерном фоне.

Музыка: мимико-интонационная мелодия и выразительная гармония.

Литература: жаргонные и диалектические словесные портреты и сцены.

**Искусство денежно-торговой буржуазии — психологизм.**

Тот же мир в двух планах социальной среды: люди физического труда и умственного; отношение к миру: теоретический разум выше практического; личность направляет вещи.

Искусство трехмерное с временной динамикой.

Живопись: динамическое, световое пространство, светопись.

Музыка: динамическая инструментальная музыка.

Литература: мысле-речь, внутренняя психология личности.

**Упадочное искусство — импрессионизм.**

Тот же мир — распад автономной личности и суверенного разума, временная динамика — ряд релятивистических мгновений, текучесть, изменчивость.

Искусство разрозненных чувственных впечатлений, мерцающих красок, звуков и слов; искусство цветописы и звукописи.

### 1. Бытовой реализм

Культура товарно-денежного хозяйства создает рядом с натуральным хозяйством новые отношения вещей и людей, разрывает замкнутые границы натурального хозяйства, связывает племена и страны земного шара путями сообщения, разрабатывает задачи движения и передвижения (динамическая механика дополняет статическую). Отрыв от почвенности, от неизменного круга вещей, который делает крестьянина органическим продолжением

природы, вырабатывает у странствующего буржуа гибкую и изменчивую систему реакций, ориентации в изменчивом мире, делает его независимой от местных условий, индивидуальной единицей. Органическая связь с миром превращается в функциональную. Отважность, предприимчивость, направленные на поиски новых стран, новых путей, — поиски, полные риска и неожиданных приключений, вырабатывают эту способность быстрой и гибкой ориентации. Задачи преодоления расстояния заставляют изобретать, усовершенствовать и применять средства дальней связи и сообщения (компас, телескоп). Культурная группа связи, по преимуществу буржуазия, разрабатывает средства связи, в особенности письменность.

Применяемая в натуральном хозяйстве, в культе, как запись о предках, письменность становится здесь основным средством передачи сообщения и получает огромное развитие. Буржуа более, чем жрец, должен быть грамотным. Грамотность становится обыденным фактом культурной деятельности буржуа. Имея дело с товаром, вещью, оцененной с точки зрения годности и полезности, буржуа умеет определить вещь со стороны качества и количества; он — реалист и позитивист. Точные факты, объективные наблюдения — основа его деятельности. Ценность знания и фактов — в их общезначимости, общеобязательности для всех стран и народов. Ценность знания — в его практическом применении, а все богословские, метафизические знания ничего не дают.

Мышление единичными представлениями, конкретной вещью дополняется мышлением о связи вещей, об отношениях. Непосредственная потребительная ценность вещи натурального хозяйства приобретает дополнительную меновую ценность при встрече разных экономических или этнических групп. Безусловная первичная ценность надстраивается социально обусловленной вторичной ценностью. Вещь становится товаром; кроме внешних видимых и осязаемых качеств получает невидимые, словно скрытые за внешней оболочкой, внутренние качества. Вещь становится носителем социальной ценности; она существует в связи с другими, определяя их и ими себя; вещь становится отношением и выражением ценности. Ее материальное тело становится носителем нематериальной сущности. Материальное тело — только зрительная и осязательная форма, заключающая невидимое содержание. Цельная вещь натурального хозяйства распадается на форму и содержание. Это содержание может в такой мере оттеснить форму, безусловное материальное бытие вещи, что начинает существовать как бы самостоятельно как символ, как знак идеальной ценности, как деньги. Деньги — чистая товарная ценность, абстракция, как бы лишенная материального бытия.

Но не одно отношение к вещи-товару, а главным образом социальные отношения, вырастающие на основе товарно-торгового хозяйства, определяют мировоззрение этой буржуазии. Отношения людей натурального хозяйства основаны на потребительской ценности вещей. Их обладатель — независимая хозяйственная единица. Отношения людей товарно-торгового хозяйства основаны на товарной ценности вещей; их обладатель отчасти только располагает непосредственными ценностями, а главным образом зависит от других обладателей ценностей, от соотношения товарных ценностей. Сам по себе он имеет незначительное самостоятельное значение. Он главным образом — функция общественно-товарной связи; он — более юридическое лицо, располагающее некоторой силой в потоке товаров, чем биологическое и производительное лицо. Общество — комплекс личностей-сил, воплощенных двигателей ценности.

Социальная группа, выдвинувшая необходимость товарообмена, сделавшая товарообращение основой своей практической деятельности, — буржуазия — выработала себе товарно-денежное мировоззрение, умение мыслить невидимыми отношениями вещей — понятиями. Она превращает слово из знака вещи в знак отношения вещей между собою. Слово теряет свою вещественность, конкретность, становится абстракцией; представление превращается в понятие. Если в натуральном хозяйстве возможно мышление помимо слова, мышление непосредственной связью моторных, осязательных и зрительных представлений, то логическое мышление вне слова-понятия — невозможно. Логическое мышление, мышление отношениями, культивирует абстрактное слово как свой материал. Логическое мышление требует слова как общезначимого понятия. Между индивидуальным мышлением-представлением и логическим возникает противоречие. Подсознательное и сознательное резко разделяются. Логика, культура абстрактных слов-понятий, достигает у этой социальной группы огромного развития. Логическое мышление оттесняет конкретное сознание. Чувственно-видимое считается иллюзией органов чувств, если оно не соответствует знанию, установленному отношениями вещей (вращение земли, а не солнца, бесконечность, а не твердая сфера).

Идеалистическое мышление не знает иной связи между вещами, кроме сходства и смежности пространственной и временной; мир распадается на группы сходных вещей, имеющих единый прообраз; между собой же группы связи не знают. Логика заменяет статику идей причинной связью вещей. Изменение одного вызывает изменение другого. Вещи, как товар, имеют качества, посредством которых они связаны с другими вещами. Качество

вещи рассматривается как сущность вещи, а не проявление отношения одной вещи к другой. Исследовать вещь — значит узнать все ее качества в изолированном виде, как будто качества существуют в вещи сами по себе, вне отношения к другим. Качеств в вещи столько, сколько возможно отношений, т. е. бесконечное множество; но буржуа, рассматривая сцепление вещей, изучал не системы сцепления, а отдельные вещи, в которых фетишизировал силу сцепления, как в товаре его ценность. Он полагал, что вес, цвет, химическое сродство — свойства тела, а не отношение к свету, к другому химическому и физическому телу. Таким же образом он слово рассматривает как самодовлеющее понятие со своим содержанием, независимым от системы слов, в которой оно находится. Он полагает, что обнаруживает скрытый смысл слова, дав его в новой связи, а не строит новую систему слова. И человек со своими, ему одному присущими свойствами, которые он вносит во все отношения, — также независимая, индивидуальная единица, от воли которой зависит проявление ее качеств вовне.

Разум, логическое мышление, способное вскрывать эти сущности, делать объективные наблюдения и систематизировать факты, становится верховной силой мира. Мышление и опыт — две стороны положительной деятельности буржуа. Крепкая связь с вещью-товаром вырабатывает у товарно-торгового буржуа реализм и отличает его от денежно-торгового буржуа, оперирующего только абстрактными ценностями. Товарно-торговый капитал еще связан с местной ценностью денег, ценностью в отношении определенных товаров; ценность денег в отношении денег только нарождается. Товарно-торговый буржуа связан с местными конкретными условиями производства и потребления, с местным бытом. Абстрактное мышление — отношениями — здесь неотрывно от конкретного потока вещей-товаров в бытовых условиях. Объективное наблюдение и логическое суждение — два элемента, образующих мировоззрение товарно-торгового буржуа.

Рационализм и материализм — метод и материал этого мировоззрения. Силы природы и естественные законы — единственное содержание мира; их исследование и знание — средство человеческого бытия. Борьба с религиозным идеализмом, вытекающая отсюда, казалась естественным пробуждением критических способностей разума, а не результатом новой культуры вещей. Способность вскрывать, познавать внутренний смысл вещи кажется естественной функцией разума. Разум — свойство мозга. Этот рационалистический материализм определяет науку, философию и искусство буржуазии. Мировобъяснительная философия и миропознавательная наука получают огромное развитие. Философия именно потому уживается с наукой, что ее мировобъясни-

тельные системы слов-понятий соответствуют миропознавательным стремлениям естественных наук.

Искусство должно служить той же цели, должно быть средством познания мира, вещей и людей. Как рационализм противостоит идеализму, так утилитаризм противостоит эстетизму. «Реальное всегда прекраснее фантазии», «прекрасно то, что есть жизнь». Буржуа решительно отрицает, что красота есть отражение идеала, что эстетика — наука об идеалах. Объективные факты ценнее, интереснее, глубже общих идей-образов. Искусство должно давать куски жизни, должно приближаться к науке. Произведение искусства — логически упорядоченное наблюдение; факт и смысл — его необходимые элементы. Вместо формального совершенства классицизма эстетика требует реальной передачи жизни и суждения о ней, идейного реализма. Отталкиваясь от классической эстетики, буржуазия отталкивается и от натуралистического реализма крестьянства. Смысловая ценность произведения выступает на передний план; внутренний смысл, содержание — формируют произведение. Содержание в такой мере господствует, что оно кажется существующим вне материала и формы, как в вещах и людях идейное значение произведения покрывает непосредственно материальное. Содержание как бы игнорирует материал, свободно разворачивается как сама жизнь, отражением и познанием которой оно является.

Но никакое содержание не существует само по себе, вне вещей. Реализм только кажется искусством чистого содержания — искусством, дающим живые куски жизни. Жизнь знает краски, звуки, слова, действия; но каждое из искусств владеет одним только из этих материалов и передает не самую жизнь, а то, что может передать данный материал — либо краски, либо звуки, либо речь. Само восприятие суррогата жизни, одного из ее элементов, как самой жизни, говорит за то, что не жизнь и быт в целом являются объектом реалистического воспроизведения, а только их выразительные элементы, переданные в зрительных или слуховых формах. Формирующие принципы различных искусств здесь те же, что формирующие принципы тех же материалов в жизни. Рисунок, голосовая мимика, речь, служащие в быту средством выражения, средством передачи идей, знаний и чувств, становятся формирующими элементами искусства и служат тем же целям. Реализм в искусстве есть не отражение жизни, а перенесение культуры бытового материала в искусство. И эти вырванные из живой жизни отдельные выражения кажутся кусками живой жизни.

Искусство у буржуазии, как в натуральном хозяйстве, служит хозяйственным целям, но хозяйственные цели буржуазии — социальный смысл вещи и ее содержание. Реализм, как стиль, есть при-

ем организации материалов по принципам бытовой организации материалов. Реализм оперирует формами, которые в реальной жизни в такой мере теряют свое материальное бытие, что кажутся чисто смысловыми, прозрачными знаками самой сущности.

Художник не только изучает натуру, вещь, но и выразительные формы своего материала в быту (натуру своего искусства). Он фиксирует живую и письменную речь, интонацию, песню, жест, мимику. Художник стремится брать, воспроизводить формы своего материала из быта. Но, будучи частью быта, буржуазный реализм — стиль движения и выражения. Художник фиксирует не вещь в завершенном, самодовлеющем, идеальном бытии, но ее характерный облик, ее индивидуальность. Отсюда место и положение — как основные элементы всякого реального бытия; биография и портрет — основные элементы формы. Подчеркиваются социальное положение, возраст, биологическая внешность, обстановка и отношение к ней данного лица. Содержание, которое кажущимся образом оттеснило форму, здесь есть сама форма, как сумма выражений, идущих из определенных уголков быта. Живой рассказ, письмо, рисунок, песня — сюжет и форма этого искусства. Действенная, практичная, трудовая буржуазия имеет искусство действенное, полное движения, злободневных гражданских и социальных тем. Искусство в своей связи с бытом связано и внутренним единством. Литература рассказывает картинami, картина иллюстрирует литературу, музыка пишется к картинам и к литературе.

### *Признаки стиля*

**Реализм:** искусство применяет те же приемы организации материалов, какие существуют в бытовой жизни буржуазии; элементы таких натуральных форм с их живой выразительной характеристикой воспроизводят, отражают самую жизнь; искусство имеет крепко бытовой, жанровый характер.

**Действенность:** искусство движения, жеста, живой речи; человек и вещь — в действии и поступках; характер — как поведение и деятельность.

**Идейность:** искусство смысла и суждения; искусство познания и поучения; искусство социально осмысленных фактов и логически упорядоченных наблюдений.

Этот стиль еще исключительно силен во всех провинциальных торговых городах. Процесс рождения буржуа из натурального хозяйства еще продолжается на всем земном шаре. Индустриализм меняет форму этого перехода к товарно-торговому хозяйству, но в основном остается та же надстройка вещи товаром, представ-

ления — понятием. Провинциальные торговые города в буржуазных странах представляют переход к капитализму, давно уже перейденный центрами. Средства передвижения, железные дороги ускоряют этот процесс, но играют ту же роль, что некогда реки и моря. Города на узловых станциях по значению равны городам с гаванями.

Высшего развития торговая буржуазия достигла и высшие формы своей культуры дала в странах с морскими и затем океанскими побережьями (Италия, Голландия, Англия). Наиболее отсталой оказалась буржуазия там, где огромные земледельческие равнины не связаны с другими странами путями сообщения (Россия, Китай).

## Литература

Идейность реалистического стиля делает литературу, словесный материал, господствующим искусством, подчиняющим себе все остальные искусства. Живопись и музыка стремятся к литературной содержательности. В синтетических искусствах, в театре, литература становится основным материалом, разворачивая словесные драмы. Сама литература получает колоссальный размах благодаря письменности: литература эта — книжная по преимуществу. Язык буржуазии безмерно разрастается по сравнению с языком натурального хозяйства. Если товарообращение разрушает замкнутые границы натурального хозяйства и делает в них обиходными вещи далеких стран, то в языке оно разрушает замкнутость диалектических групп, обогащает одни диалекты словами других и создает широко общезначимые словесные фразы. Почти непереводаемая в своей связи с местными условиями речь, устная и импровизационная, дополняется языком абстрактных смыслов, существующим вне диалектов, общим и переводимым, передаваемым на расстоянии временном и пространственном. Надстраиваясь над диалектическим языком, сохраняя его фонетический материал, этот язык вырабатывает абстрактный смысл, для которого фонемы становятся как бы оболочкой, легко заменяемой фонемой другого языка. Идеологический язык существует независимо от интонационного и мимического материала устной речи и легко заменяется идеографией. Идеография своим свойством сохранять и передавать мысли на расстояния и годы дает возможность строить огромное словесное произведение, независимо от условий, ограничивающих устную речь, требующую живого общения автора и слушателя. Письменное произведение составляется из устных новелл, объединенных рассказчиком или героем, который придает единство архитектуре. Эта мотивировка сцепления но-



велл, дающая обстановку и фон их сказа, есть сочетание устного стиля с письменным, где охватывающая архитектурная рама или пронизывающая внутренняя линия объединяют мелкие элементы устного сказа.

Если язык теоретический оперирует главным образом логической речью, то в художественной литературе он сочетается с конкретно-образным диалектическим; письменный язык смешивается с устным говором. Литературно-художественный словарь стремится совпасть с живым словарем и разрушает границы поэтического и прозаического. Отрицается деление литературных тем на художественные и внехудожественные. Все, что может быть объектом наблюдения и полезным для познания жизни во всей ее широте, может быть темой художественного произведения. Проза, свободно текущая мысль и речь решительно господствуют. Стихосложение, размеренное звуковыми тактами, действующими на чувственное восприятие, получает рассудочный характер или возвращается к песенным ритмам. Вместе с логизацией диалектической речи рационализируются сказки и рассказы натурального хозяйства и направляются по линии приключений и похождений буржуа, его путешествий и предприятий. Рассказы, полные реалистических жанровых картин, портретных изображений, показывающих знакомство со странами и народами, рассказы, полные сатиры на людей и суеверия натурального хозяйства, на особенности его господствующих групп — аристократию и духовенство, ведут к идейному реализму.

Авантюрный рассказ буржуа отличается от сказок именно своей рационалистической мотивировкой действия. Вместо чудесно осуществленных желаний сказки — разумная воля, находчивость, изобретательность; вместо неопределенных, безличных героев — социально осмысленные характеры; вместо неопределенных стран («некоторого царства, некоторого государства, за тридевять земель») — географические и этнографические описания. Рядом с авантюрным рассказом путешествий складывается бытовой рассказ из элементов описательных (фон, обстановка), диалогических (характерные разговоры) и публицистического рассуждения, цементирующего и обрамляющего отдельные части.

Литература начинает существовать в газетах, журналах, книгах. Газеты, и в особенности журналы, становятся руслом литературной жизни; идя от жизни, они вводят в литературу свои обороты, словечки и темы. В них печатаются рассказы о происшествиях, описания путешествий, наблюдения над нравами, обычаями, характерами различных мест и социальных слоев. Фельетоны, статьи, рассказы, полные социальных идей, положительных и отрицательных характеристик, эпизодов, жанровых картин и типов,

знакомящие с фактами и направляющие мысль, — форма, вырабатываемая этими периодическими изданиями. Расходясь в широких демократических кругах, связанные с современностью, они воздействуют на книжную литературу, направляют ее своей критикой и оценкой. Критика не эстетическая, а публицистическая, выступает как мощный социальный фактор общественного мнения и еще более спаивает литературу с бытом. Корреспонденты, хроникеры, фельетонисты — специалисты по составлению газетных заметок, сообщений и описаний, творцы литературных форм. В своих наблюдениях связанные с бытом, для быта пишущие, они вырабатывают приемы выразительной зарисовки сцен, эпизодов, типов, но не знают самодовлеющей, замкнутой в себе конструкции романа, как не знает ее проходящая жизнь. Эти профессиональные работники, как все буржуазные специалисты, работают на рынок и зависят от его текущих потребностей. Профессиональные писатели из этих фельетонных кусков строят свои романы, связывая их внутренним или внешним действием. В демократической литературе можно увидеть рождение нового логического языка и новой литературной формы из заметок и черновых набросков. Рассказы и романы дают современные нравы, интересные положения, откровенные или скрытые суждения морального, социально-политического порядка. Эта проза резко отличается от классической прозы, которая представляет собой продолжение высокого поэтического стиля с его правильными кадансами, метафорой, лиризмом. Если классический роман — поэма в прозе с ее любовной тематикой в центре, то реалистический роман, складывается ли он из новелл или фельетонов, идет снизу, от быта и его языка, в литературу. Здесь же намечаются формы композиции романа: роман путешествий с пространственным нанизыванием жанровых эпизодов на странствующего героя; роман семейный, развертывающийся по линии отношений домов, семейств, людей в городской обстановке (это уже начало психологического романа). Темы любви здесь — темы брака, устройства семейного угла. Женщины — не лирические существа, но социальные единицы, стремящиеся к общественной значимости и деятельности. Темы природы здесь — место действия, и в них больше географии, чем настроения. Интимная лирика заменена социальными идеями, сатирой и юмором.

### Глеб Успенский

В России крупнейшим представителем идейного реализма литературы низовой буржуазии является Глеб Успенский. Его темы: кризис натурального хозяйства перед наступлением торгового ка-

питализма; улочки и переулки уездного города и деревни, среда, где из крестьянина рождается купец, чиновник, интеллигент, пролетарий; темы мучительного рождения идей товарно-денежной культуры из натурального хозяйства — власть земли и отрыв от нее в город. Хаос стремлений и идей, мучительные сдвиги, перевороты быта и сознания от столкновения различных культур — его сюжеты. От безмерной власти земли из глуши тянутся его люди и быт в иное бытие — в город. Они больны мыслью, сердцем, совестью. «Сколько тут фигур прямо легших пластом, отказавшихся идти вперед, сколько умирающих и жалобно воющих на каждом шагу; сколько бодрых, смелых, настоящих, сколько злых, оскалившихся от злости зубов! И все это рвущееся с пути, разбешенное, немощное, все это рвется с дороги и злится только потому, что это новая дорога, новая мысль, и злится только потому, что не может и не хочет помириться с новой мыслью. Словом, все это скопище терзается или радуется и смело идет вперед потому только, что надо всем тяготеет одна и та же болезнь сердца — боль вторгнувшейся в это сердце правды, убивающая, мучающая одних и наполняющая сердце других несокрушимой силой» (Успенский).

Этот мучительный сдвиг из одного культурного быта, ряда навыков, мыслей в другой переживается остро донныне при социальной и культурной многослойности России. Успенский собирает свои темы на пароходах, поездах, телегах. Дорожные встречи, путевые заметки, черновые наброски, ряд сценок, часто без фабулы, образуют его произведения. «Зачем вы полагаете, что писания эти надо причислить к изящной словесности? Посмотрите внимательнее в оглавление, и там сказано: «Заметки, отрывки». Какая же это словесность? Это просто черная работа литературы, а со словесностью надо пока повременить». Его произведения — отрывки, из которых складывается большая форма: письма, заметки, все, что печатается в журнале, как фактический материал быта, о жизни купцов, чиновников, мастеровых, ремесленников, крестьян. В России с ее преобладающим крестьянством и буржуазия окрашена в крестьянские тона, и крестьянские темы занимают существенное место.

Люди у Успенского показаны как характеры в действии. Здесь нет ни одной уравновешенной фигуры, все сорваны и тянутся в разные стороны социального быта: к земле, к городу, в чиновники, в интеллигенцию и обратно к земле. Быт — не фон, на котором характер проектирует свою волю; человек сам — линия быта и весь во внешних действиях и поступках. Быт — сложное смешение сил и линий, из которого рождается человек, складывается характер. Люди даны в действии и разговоре. Литературный язык автора обрамляет и подчеркивает несвязный, неровный язык дей-

ствующих лиц. Речь здесь — как социальный акт, как жест, характеризующие лицо. Внутреннюю мысль он избегает давать. Тематика его, связанная с крестьянином и ремесленником, почти не знает внутренней психологической характеристики. Это — поступки и речи не книжные, но диалектически и профессионально окрашенные. Недостаток слов, неумение строить законченную фразу, эмоциональные и вводные фразы, имеющие смысл в связи с предметом, — обычная форма внекнижной, практической речи. Такая речь у Успенского — основной элемент реалистического показа. Рассказы обычно даны в первом лице или с обилием диалогов. Большие романы, как «Нравы Растеряевой улицы», «Разрушение», «Власть земли», построены по принципу нанизывания на линию героя картин и эпизодов. Действия и соображения героев, мысли о зароботке, приспособление к среде и борьба с ней под непосильным гнетом дополняются ремарками автора, публицистическими рассуждениями о социальной жизни. Эта смесь публицистики и художественного рассказа — характерная черта идейного реализма.

Биография простых людей, их борьба и труд, их жизненное поведение занимают автора, но не самодовлеющая психология или внепрактическая мысль; также и описание природы, описание места действия лишены лирического созерцания. Таковы картины времен года в «Растеряевой улице» («Идут дни и годы») в связи с бытом, где погода, холод и грязь, тепло и солнце — непосредственные элементы нищенского быта людей, мало защищенных от климатических условий.

В «Нравах Растеряевой улицы» множество характеров, сцен и эпизодов связывается и обрамляющим введением, и линией героя. Введение дает общую характеристику места, людей и дел; темы нищеты, грязи образуют экспозицию, которая может быть независимой картинкой захолустного угла. Линия героя дается биографически и рассказывает «о том темном горе жизни растеряевского обывателя, которое гнетет его от колыбели до могилы». Прохор Порфирьевич должен соединить ряд сцен и наблюдений. Биография человека, отталкивающегося от мастеровщины наверх, сменяется автобиографией, где язык, манера говорить и мыслить дают словесный портрет, воспроизводят живой языковой быт и, следовательно, и кругозор и социальное положение говорящего. Это — не столько мысль, сколько говорение. Язык Прохора, задетый книгой, полон недоговоренностей, восклицаний и вводных фраз, срывающихся несвязных оборотов.

Был я мальчиком, по двенадцатому году, и, спасибо братцу, в то время грамоте выучился: читать — писать. Хоть, признаться сказать, вся моего

брatца эта учеба в том и состояла, как бы кого линейкой обеспокоить, т. е. по затылку. И дрались они, братец, не то чтобы с сердцов, а даже от большого уныния... Скука! Обучившись я грамоте, после того не знают по какой меня части пустить.

Жизненный путь — ряд тем, столкновений со средой: победы, поражения и приспособления. «Мне желательно жить по-людски, а не с чернонародьем». Темы фона вырастают в самостоятельные; основная тема теряется за частичной темой (тема понедельничного похмелья, тема чиновника Богоборцева, суббота и др.). Прохор Порфирьевич странствует по делам и знакомым и нанизывает бытовые картины. Когда он становится трудно вводим в эту груды разрозненных картин, автор его покидает и вставкой, напоминающей экспозицию, обрисовывает Растеряеву улицу по временам года и начинает ряд независимых сцен о замечательных людях Растеряевой улицы.

Так же построено и «Разорение» — из самодовлеющих сцен, нанизанных на пролетария Михаила Ивановича. Михаил Иванович — фермент брожения умов, человек, который получил «просияние ума», в котором родилось социальное сознание об эксплуатации и прижмие. Экспозиция в лавке Трифонова дает общую картину брожения мысли. Здесь собрались люди кризиса натурального хозяйства, цепляющиеся за новые времена, чугунок и отталкивающиеся от них. «Железная дорога! Ну, что такое железная дорога? Железная дорога! Железная дорога! А что такое? В каком смысле? Неизвестно!». Речь и мысль, осмысление жизни, как возникающее социальное сознание, — мучительная потребность всех этих людей. Мысль не отделена от речи, люди говорят, не слушая друг друга, говорят сами с собой, с вещами. Рождение мысли из потребности ориентироваться в социальных отношениях мучительно для людей, знающих преимущественно трудовые рефлексy. Михаил Иванович скитается и говорит, говорит, рассказывает свою биографию, поучает, бунтует против разоряющегося барства, новых купцов, чиновников, заводчиков — прижимщиков. И чувствует себя счастливым победителем в вагоне железной дороги, где деньги всех равняют и демократические отношения оттесняют авторитарные («Счастливые минуты Михаила Ивановича»).

Общий колорит произведений Успенского — темный и унылый. Действующие лица полны инициативы, теснят друг друга, энергично борются и так бедствуют в своих достижениях, так жалки в победных радостях, что смех сквозь жалость, горький юмор вызывают их счастливые минуты. Именно это сочетание тем нечеловеческой нужды и мучений со счастливой самоудовлетворенностью героев образует трагический юмор Успенского. Эти цепкие

в жизни люди, упорно бьющиеся изо дня в день за место на земле, за хлеб, за кров, не знают меланхолии, безвольного уныния и неудержимо тянутся к благополучию и радости. Маленькие удачи, короткое избавление от мук вызывают их восторг до полного забвения своего положения, от которого им не уйти («Нужда песенки поет», «Счастливые минуты Михаила Ивановича»).

Переход от власти земли к власти капитала, возникновение буржуазии на стыке натурального хозяйства и промышленного капитализма — особенность тематики Успенского, отличающая ее от тем поднимающейся буржуазии иных стран.

## Некрасов

Поэзия в идейном реализме — второстепенный литературный род; главное внимание идет на выработку мысли и выражений для новых отношений, для бесконечного потока новых явлений. Биологическое значение речи и значение акустической красоты оттеснены логическим смыслом в такой мере, что словообразование и словосочетание совершенно игнорируют благозвучность. Требования благозвучия, классические правила стихосложения кажутся бременем, скачками с ненужными препятствиями. Темы общественной жизни, бытовых сцен и отношений, исключая интимную лирику любви и созерцания, требуют от поэзии гражданского служения, выполнения роли памфлета, сатиры, сообщения и суждения о социальной жизни. Идя от крестьянства и отталкиваясь от дворянства, буржуазия вводит рационализированную народную песню — песню, в которой текст исключительно господствует как стихотворная форма. Она избегает архитектурных форм (октавы, сонета), пишущихся по заранее данному плану. Эти стихи — импровизация, суждение, размышление без идеальных квадратных схем классической литературы. Обличительные песенки на злободневные темы, кое-как ритмованные и рифмованные анекдоты, новости, характеристики нравов, мод, людей — вставлялись в разговорные сценки балаганных театров, представляя переход от частушки к политической сатире, памфлету, фельетону. Закрепленный в водевиле и комедии, такой куплет перекочевывает в печать, становится со своей хлесткой рифмованной строчкой широко распространенной формой идейной поэзии. Куплетные строки с припевами, заменившие пение соло и хоровой рефрен народной песни, усложненная частушка, ставшая куплетом, слившаяся в своей злободневности с фельетоном, — народная песня и стихотворный фельетон — две основные стихии этого стихосложения. В России Некрасов — крупнейший представитель этой поэзии. Это он утверждает гражданскую тему как законную область поэзии:

Еще стыдней в годину горя  
Красу долин, небес и моря  
И ласки милой воспевать.

Темы его о городской бедноте, о чиновнике, рабочем, крестьянине — те же, что и у прозаиков: картинки и социальные размышления об их причине и следствии («Несжатая полоса», «Свадьба»), сценки городских улиц («Поимка вора», «Проводы рекрута», «Похороны»), жизнь низовых социальных групп, в особенности крестьян. По форме они уложены в размер и рифму фельетона с его словечками, оборотами, рассудочностью и прозаизмом.

Не без гордости русская пресса  
Именуется иногда  
Путеводной звездой прогресса  
И не даром она так горда.  
(«Газетная»).

Или:

Если б смелым, бестрепетным взглядом  
Мы решились окинуть тот ряд,  
Что зовут бриллиантовым рядом,  
Может быть, изощренный наш взгляд  
И открыл бы предмет для сатиры.  
(«Балет»).

Здесь Некрасов — лучший специалист среди тех версификаторов, «фельетонных букашек», которые пишут стихотворные фельетоны, куплеты, подчиняют стихотворную технику требованиям рыночного жаргона, канонизируют частые суффиксы глаголов, причастий и прилагательных как готовые для любой фразы рифмы.

Но лишь давайте мне сюжеты,  
Увидите — хорош мой слог.  
Сначала я писал куплеты,  
Но скоро я стихи оставил,  
Поняв, что лучше на земле  
Тот род, который так прославил  
Булгарин в «Северной пчеле»:  
Я говорю о фельетоне.  
(«Фельетонная букашка»).

Не лирика и элегия, но сатира и жалоба — тон этих стихов, осуждающих и сострадающих. В темах о крестьянстве Некрасов переходит на песенный лад. Это песни (без музыки) с мелодической интонацией и песенной ритмикой, с параллелизмами, повторениями, часто без рифмы и с нарушенной метрикой. Здесь много народных слов, внелитературных оборотов, особенно если стихи имеют характер сказа.

Слышь, учитель-ста врезамшись был,  
Уважал, то-ись вот как, с охотой.

И слова: «окроме», «сурьезно», «патрет», «ненароком», «зазнобушка».

Как песни, стихи Некрасова — плясовые и протяжные:

Идет, гудет зеленый шум,  
Зеленый шум, весенний шум.  
(Припев).

Играючи расходится	Поднимет пыль цветочную
Вдруг ветер верховой,	Как облако: все зелено,
Качнет кусты ольховые,	И небо и вода.

Или:

У людей-то в дому — чистота, лепота,  
А у нас-то в дому — теснота, духота.

Или:

Эй, Федорушка, Варварушка,  
Огпирайте сундуки.  
Выходите к нам, сударушки,  
Выносите пятаки.

А вот протяжная:

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,  
Не лежал я во рву в непроглядную ночь.  
Я свой век загубил за девицу-красу,  
За девицу-красу, за дворянскую дочь.

Или:



Мой век — что день без солнышка,  
Мой век — что ночь без месяца  
А я млада, младешенька.  
Что борзый конь на привязи.

Эти песенные ритмы через мелодекламацию и куплет вошли в фельетон, дав компромиссную форму куплета-фельетона, с запевом и припевом:

Ай да свободная пресса!  
Мало вам было хлопот?  
Юное чадо прогресса  
Рвется, брыкается, бьет.  
(Припев песни «О свободном слове»).

Иную компромиссную форму дало смешение стихотворного куплетного фельетона с декламационной речью («Размышление у парадного подъезда» с его обращениями: «Ты, считающий жизнью завидной упоение лестью бесстыдной», «Родная земля», «Волга, Волга»); сюда же — и эмоциональные повторения («Стонет он по полям и дорогам, стонет он по тюрьмам и острогам»). Поэмы представляют собою бытовые развернутые картины на формах и темах народной песни и сказки, наряду с фельетонными вставками.

Куплеточно-фельетонный стиль:

Однакоже речь о крестьянке  
Затеяли мы, чтоб сказать,  
Что тип величавой славянки  
Возможно и ныне сыскать.

Песенный стиль:

Долги вы, зимние ноченьки,  
Скучно без милого спать,  
Лишь бы не плакали оченьки,  
Стану полотна я ткать.

Сказочный стиль:

Не ветер бушует над бором,  
Не с гор побежали ручьи,  
Мороз-воевода дозором  
Обходит владенья свои.  
(«Мороз красный нос»).

В сказочно-сатирическом стиле, в стиле народных сказок выдержано «Кому на Руси жить хорошо», где дана издевка над помещиком, простаком, — быт пореформенной деревни. Семь странников-крестьян нанизывают бытовые картины и типы деревни, задетой торговым капитализмом (поп, помещик, ярмарка, крестьяне). Восьмисложные строчки с дактилическим окончанием замыкает шестисложная строчка с ямбическим окончанием, образуя подвижную ритмико-синтаксическую фразу.

В каком году — рассчитывай,  
В какой земле — угадывай,  
На столбовой дороженьке  
Сошлись семь мужиков.  
(Четырехстрочная фраза).

Роман сказал: помещику,  
Демьян сказал: чиновнику,  
Лука сказал: попу.  
(Трехстрочная фраза).

Сюда же вставлено множество песен («Горькое время — горькие песни», веселая, барщинная, солдатская, странническая). Печальный тон Некрасовских песен и хмурый характер фельетонов и сатир, как и у Успенского и Мусоргского, у всей русской торговой буржуазии, объясняется ее относительной слабостью и подчиненным положением в стране, где огромная территориальная разбросанность без удобных естественных путей сообщения дала устойчивое преобладание натуральному хозяйству, крестьянству и феодальной аристократии. Только железные дороги и индустрия могли вывести эту буржуазию из ее подчиненного положения, но индустрия выдвинула и другие социальные группы.

### Островский

В театральном искусстве идейный реализм выдвинул словесный материал на первый план, оттеснив другие элементы синкретической народной драмы. Основой театрального действия являются словесные высказывания, построенные, однако, не на абстрактной торжественной или лирической декламации классической трагедии, а на бытовом разговорном языке.

Безличные действующие лица народных представлений воплотились в жанровые типы, бытовые фигуры определенной среды. Но эти фигуры — еще не индивидуальные личности, не психологические единицы. Их монологи и диалоги — не размышления вслух,

не выражения внутренних движений, но жанровые моменты. Склад речи и мысли характеризует личность в типичном социальном положении: купец старый и молодой, чиновник, невеста, сваха, няня и т. д. Драматическое действие основано не на развитии характеров из внутренних противоречий, но на столкновении жанровых положений; оно всегда примитивно, граничит с анекдотом, направляется внешним приключением и не вытекает с неизбежностью из завязки. У Островского для столкновения жанровых положений взят кризис староукладного купеческого быта при вторжении в него крупного торгово-промышленного капитализма: встреча патриархальных навыков купцов на базе натурального хозяйства с культурным движением, идущим от столичной крупнокапиталистической буржуазии. Купец не понимает значения векселей, контрактов, банкротств и решает, чтобы еще больше разбогатеть, стать злостным банкротом («Свои люди — сочтемся»).

Купцы, стремясь стать культурными, подражают дворянству и попадают в глупое положение («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок»).

Чиновничество, смотрящее на свою службу, по навыкам натурального хозяйства, как на вотчинный надел, как на личное доходное дело, преследует того, кто намерен только честно исполнять требования государственного аппарата («Доходное место»).

Драма или комедия в целом — рассказ о бытовом деле, но, распадаясь на действия и сцены, она детализирует рассказ, придавая каждому моменту и действующему лицу, хотя и эпизодическому, законченную жанровую выразительность.

«Свои люди — сочтемся» — рассказ о том, как купец решил злостно обанкротиться, как женил приказчика на своей дочери, чтобы передать имущество на имя зятя, как попал в долговую тюрьму и как отвернулись от него и зять и дочь.

Явление первое — жанровая картинка: мешаночка, стремящаяся в дворяночки; язык и мысли — все характерно для купеческой дочки, тронутой иным культурным бытом.

Л и п о ч к а (у окна с книгой). Какое приятное занятие эти танцы! Ведь уж как хорошо! Что может быть восхитительнее? Приедешь в собрание али к кому на свадьбу, сидишь, натурально, вся в цветах, разодета как игрушка али картинка журнальная, — вдруг подлетает кавалер: «Удостоите счастья, сударыня!» Ну, видишь: если человек с понятием али армейский какой, — возьмешь да и прищуришься, отвечаешь: «Извольте, с удовольствием». Ах.

И т. д.

Явление второе — староукладная купеческая мать с тронутой дочкой, — диалог, до утрировки вычерчивающий бытовой уклад.

То же дает третье явление — с ключницей. Уходы, приходы служат для вставки какой-либо картинки или типа, как у жанровых художников расставляются вещи, чтобы между ними втиснуть еще характерный осколок быта. Действие от этого нагромождения бытовых деталей разрастается в ширину, не направляя развития интриги. Вставные лица и картинки не служат даже для характеристики главных действующих: они — откровенно самостоятельные интересные зарисовки, которые стоит показать.

Первое действие, в целом являющееся экспозицией, без этих персонажей и побочных картин свелось бы к трем явлениям. Здесь есть сцены завязки, есть развязка, но нет движения, нет апогея.

Отсюда примитивность драматургической техники, нагроможденность без внутреннего развития. Купец Большой, злостный банкрот и самодур, забитый и льстивый стряпчий Ризоположенский, хитрый и цепкий приказчик — все не индивидуальности, а широко-бытовые фигуры купеческого мира.

«Гроза» — рассказ о том, как молодая купеческая жена, влюбившись в образованного юношу, покончила с собой, боясь преследований окружающих и собственной совести. Рассказ инсценирован так, что он охватывает жизнь торгового городка. Здесь патриархальные самодуры — старики Дикой и Кабанова, здесь богомольная суеверная странница Феклуша, здесь Кулигин, самоучка-изобретатель с вольнолюбивыми замыслами. Язык персонажей при их близости к натуральному хозяйству насыщен фольклором, оборотами устной речи неграмотных людей с примесью книжных фраз.

Отсюда их густой социальный и национальный (этнографический) колорит. Монологи имеют всегда внешний, деятельный характер, а не характер размышлений. Переходы мысли совершаются по случайным внешним ассоциациям, как действие в целом опирается на случайное стечение внешних обстоятельств, а не вызывается внутренним движением.

Сценичность комедий Островского держится на такой же жанровой игре актеров, произношении и жесте и на жанрово-реалистических декорациях.

## Музыка

Реализм применил к музыке те же принципы организации звукового материала, какие имеются в быту. Примитивные звукоподражания, подобно жесту, являющемуся обиходным средством общения, находят место и в музыке. Пение птиц, грохот грома, завывание ветра, звон колоколов, как звуковые куски жизни, вносятся в музыку. Широко привлекается бытовая народная песня,

плясовая и протяжная, как натуральный этнографический материал. Но особенно усиленно культивируются ритм и интонация в своих выразительных свойствах, как средство передачи движений. Ритм, как рисунок движения, медленный и быстрый, тяжелый и легкий, со всеми переходами и оттенками, свойственными индивиду, ритм шага, ритм жеста, ритм речи, неровный, неуравновешенный, служит средством характеристики. Еще большую роль играет интонация, повышение и понижение голоса, как музыка речи, как индивидуальная выразительность речи. Мелодия — не акустическое звучание, но выразительная голосовая мимика. И основной материал музыки — человеческий голос, вокальная музыка. Вокальная музыка стремится к полной передаче интонации, приближается к эмоциональной речи, сливается с ней. Речевая интонация находит здесь высокую разработку. Музыка подчиняется речи, дополняя ее логический смысл своей выразительной характеристикой положения и действия. Песня превращается в драматические сценки, полные социального смысла, выразительные куски жизни. Опера, ряд красивых номеров, превращается в музыкальную драму с действующими лицами и эпизодами, музыкально характеризованными. Единство действия сливается с цельностью музыкального плана, где музыкальные эпизоды вытекают друг из друга как драматические. Интонационная мелодия дополняется выразительной гармонией. Гармония здесь — не абстрактный консонирующий фон, но реальный звуковой фон действия; она задерживает или дополняет действие своими самостоятельными движениями; она может совпадать и консонировать с основной мелодической линией, но может резко расходиться, диссонировать, обнаруживая борьбу линий движения. Гармония — динамический элемент музыки в своей неуравновешенности. Оркестр стремится к реальному воспроизведению тембров, где это возможно (свирель, рог, труба, колокол). О колорите, о звучности он мало заботится. Если программность вокальных вещей вытекает из подчинения мелодии и гармонии тексту, то в инструментальной — мелодия и гармония подчиняются заранее намеченному смысловому плану; последовательность тем есть воспроизведение последовательных эпизодов действительного мира ритмическими, интонационными, гармоническими и тембровыми средствами. Инструментальная музыка имеет сюжет и подчиняется его развитию.

## Мусоргский

Крупнейший представитель речевой выразительности в музыке — Мусоргский. «Музыка — средство общения и сообщения прежде всего. Искусство есть средство беседы с людьми, а не цель.

Исходя из убеждения, что речь человека регулируется строго-музыкальными законами, Мусоргский смотрит на задачи музыкального искусства как на воспроизведение не одного только настроения чувства, но и, главным образом, речи человеческой» (Мусоргский, автобиография<sup>20</sup>). Отсюда отрицание абстрактных музыкальных теорий, общеобязательных для всякой пьесы, отрицание правил музыкального сочинения. Эти правила кажутся препятствием, внешними оковами, как для Некрасова правила классического стихосложения. Возможность композиции без классической теории музыки является доказательством иных принципов музыкального творчества. Это опора на бытовой звуковой материал и его принципы, для которой нужно схватывать живую интонацию, просодию языка, голосовую мимику. Голосовая мимика, специфическая для возраста, социального положения, биологической индивидуальности, момента, голосовая мимика с ее многообразием ритмико-мелодических линий — источник музыкального творчества. Речь не литературная со сглаженными интонациями, но речь мужиков, баб, чиновников, монахов, семинаристов, у которых интонация составляет существенную часть словесного смысла. Гармония несет дополнительный смысл текста, дает мелодии подвижную глубину, и это или унисон, поддерживающий мелодию, или диссонанс, отмечающий диссонирующий смысл текста, дающий дополнительные голоса, которые должны, как отголосок, присутствовать в господствующей теме. Аккомпанемент таким образом расширяет смысл текста, неотрывен от текста, непонятен сам по себе; музыка и текст — законченные драматические сценки, полные трагизма и комизма, сатиры и юмора; интонация, как слово, вырабатывает выражение для таких отношений к внешнему миру («Семинарист», «Гопак», «Козел», «Колыбельная», «Калистрат»). Стремясь создать музыкальную прозу, Мусоргский вырабатывает музыкальный фельетон, злободневную музыкальную статью («Раёк», «Классик», где дана пародия на консервативных музыкантов высокого стиля). Готовый музыкальный материал быта он собирает у крестьян, странников, в церквях, синагогах. Они — элементы музыкального реализма в его операх («Борис Годунов», «Хованщина»). Реализм этот — жанровый по преимуществу. Национальные песни и профессиональные интонации — средства характеристики.

Такова Хивря («Сорочинская ярмарка») с ее украинскими мотивами и Марина («Борис Годунов») с польскими мотивами, Дмитрий с лейтмотивом русской народной песни.

Примером характеристики профессиональной интонацией могут быть «Семинарист» и «Попович» («Сорочинская ярмарка»),

разговорная интонация которых упорно соскальзывает в протяжные церковные напевы. Вставляя в такие национальные и профессиональные напевы ритм жестов и движений действующего лица, Мусоргский, подобно жанровым живописцам, индивидуализирует социальный или этнографический тип. Так, одна и та же мелодическая тема характеризует двух евреев («Картинки с выставки»): у богатого — она медленная и важная (толстая фигура — покровительственный тон), у бедного — торопливая и срывная (худая фигура — заискивающий тон).

Таков же тяжелый, притаптывающий, пьяный ритм грузного Варлаама, дополняющий его народную песню о взятии Казани. В чисто инструментальных вещах он передает звуковые образы, следуя в ритмике и мелодии за предметными движениями («Картины с выставки»: «Быдло» — в левой руке тяжелые стуки телеги и в правой песня погонщика; «Танец вылупившихся птенчиков» — быстрые, частые, легкие прыжки ритма в верхнем регистре). Лирических, созерцательных картин природы, как внутреннего переживания, у него почти нет; они — картины человеческой жизни в связи с временем и даются в звуках человеческой деятельности (утро в «Ночи на Лысой горе» — деревенский колокольный звон и свирель пастуха; утро на Москве-реке в «Хованщине»). Таким же образом вытеснены любовные песни; любовь здесь — не лирическое излияние, но характер действия и лица. Инструментальные вещи программны в своем изображении ряда реальных эпизодов. Из драматических песенок и инструментальных элементов составлены и оперы Мусоргского, в которых развитие драматического действия обусловлено характерами и событиями. Музыкальное действие так слито с драматическим, что эти оперы образуют музыкальную драму. Принцип драматического речитатива вытесняет всякую самодовлеющую напевность. Огромное место занимает в этих операх толпа, масса, народ. Он присутствует всюду; он — активный фон драмы; его хоры не вставлены в перерывы между сольными номерами, но связывают и направляют действие; народ веселящийся, угнетенный, пьяный и озлобленный. В «Борисе Годунове» Пушкина народ занимает третьестепенное место; у Мусоргского по тексту и музыке народные песни — значительная часть драмы. Из народной среды выделяются отдельные фигуры, комические и трагические, юродивые, пьяные, разгульные. На фоне народа вырисовываются Борис Годунов и Дмитрий. В «Борисе Годунове» Пушкин всего дальше рванулся от классицизма, но не ушел от него, — так законченны и определены речи действующих лиц, так мало внутреннего движения характеров; у Мусоргского же Борис Годунов окрасился усиленным эмоциональным внутренним движением и неизбежно переродил-

ся стилистически. Стройные ямбы, дающие размеренное движение мысли, исправлены живым говорением в ущерб стройности стиха, но к выгоде музыкальной выразительности: синтаксис и словарь приближены к разговорной речи, снижены. У Пушкина:

М а р и н а . Дмитрий, вы?

С а м о з в а н е ц . Волшебный сладкий голос...

У Мусоргского:

М а р и н а . Царевич, Дмитрий царевич...

С а м о з в а н е ц . Она!.. Марина!...

Здесь, моя голубка, красавица моя.

Единство музыкальной характеристики — в единстве психологического переживания, в единстве словесных тем действующих лиц; музыка в такой мере оправдана текстом, так слита с ним, что дает единство действия и характера; не только система интонационных приемов, — как бы они ни изменялись в зависимости от момента, — характеризует данное лицо, но и аккомпанемент, подчеркивающий проходящие мысли и переживания. Каждая новая музыкальная сцена — мотивированное изменение предыдущей темы: нежность, гнев, размышление, гордость, предчувствие и их смена создают у Бориса Годунова его музыкальную характеристику. То же и у Самозванца. Проще характеристика Пимена, данного вне движения, как образ статический. В «Борисе Годунове» и в особенности в «Хованщине» у Мусоргского уже сильно чувствуется психологизм, приближающий его к Бетховену. Непревзойденным реалистом он остается в своих жанровых картинках и народных сценах.

## Живопись

Бытовая культура изобразительного искусства — рисунок, образное письмо, служащее средством передачи знаний и сообщений. Рядом с идеографией оно сохраняет свое значение, как онагляживание, иллюстрированная письменность, и дополняет книгу, служит смыслу. Резьба по дереву, гравировка на меди делают рисунок таким же распространяемым и размножаемым средством культуры, как книга. Гравюра, как книга, имеет демократический характер и вместе с книгой получает огромное развитие. Это — миниатюра, связанная с бытом, дающая живую жизнь людей с их активными свойствами и поступками. Буржуазия культивирует гравюру и рисунок. Она не только совершенствует технику выра-



ботки и распространения миниатюр, но выдвигает великих мастеров гравюры, рисования, резчиков. Она усиливает индивидуальную выразительность рисунка. Трагизм и комизм, юмор и сатира, подчеркнутые движения и черты создают движение и выразительность. Контурные линии, подчеркивающие общий облик, жесты и мимику, дополняются ретушевкой, перспективой, дают положение в пространстве и отношение к другим вещам или фигурам. Эти рисунки — часть книги или фельетона, необходимое дополнение к тексту иллюстрированных изданий. Живопись высокого, монументального стиля, живопись культовых и дворцовых зданий, фрески, являющиеся частью архитектуры, дающие неподвижное и идеальное, заменяются небольшой станковой картиной, передвигающейся как товар, украшающей комнату буржуа. Эти картины — большие рисунки, а не маленькие фрески, и оперируют теми же средствами, что и гравюра. Величина в них роли не играет. Большое полотно и небольшой рисунок отличаются только количественно. Картина сохраняет основную свою выразительность и смысл и в небольшой репродукции, — так мало монументальности, так много повествовательного в этих картинах. Они не конструируют идеальных фигур, идеального пространства, замкнутого и завершенного. Люди и вещи в движении — сюжеты этих картин. Люди и вещи взяты с натуры так, как их видит глаз. Будничные бытовые сцены, этюды заносятся в записную книжку; общие линейные контуры, выделяющие существенные черты вещи, ее специфическую индивидуальность в costume, позе, жесте и мимике, дающие зрительный образ с наиболее выразительной стороны, — формы этих рисунков и картин. Линии мимики и жеста демократического человека, его социального действия — основные темы этих рисунков. Четкий рисунок тела в движении дается на фоне определенного места; глубина — не идеальный пейзаж или архитектурный фон, но место действия, так же индивидуальное, как и лица: передается реальный цвет вещей, как признак более существенный, чем красочное впечатление картины. Картина — раскрашенный фельетон, бытовой эпизод с характеристикой лиц и обстановки. Композиция картины, выбирая наиболее смысловой момент эпизода, стремясь побольше показать, полна деталей, начинающихся и кончающихся действий отдельных фигур. Вокруг главного эпизода — ряд второстепенных повествовательных тем. Фигуры — не статические элементы композиции, но связаны одним движением, основным моментом картины. Самый отбор поля зрения, отбор эпизода направляется не созерцающим зрением, но идейным умонастроением. Картина — не только показ быта, но суд над ним. Здесь нет безыдейных пейзажей, натюр-морт. Картину надо читать. Она

требует от зрителя, как от художника, длительных наблюдений, логически связанных. Темы полотна располагаются в причинно-следственном ряду и дают повествовательную протяженность картине. Каждая картина — рассказ, история, характеристика, поучение и сатира, как литературное произведение. Реалистическая живопись, как реалистическая литература, обращается к мысли.

## Перов

Картины Перова и по темам, и по характеру — параллель произведениям Успенского и Мусоргского. Он ставит художнику задачу — «изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов как городской, так и сельской жизни нашего отечества». Его картины большею частью невелики по формату, темны по колориту, но выразительны и содержательны: юмор и трагедия, горе и нужда быта — в скудной обстановке, в рваной одежде, в изможденных, задумчивых и страдающих, редко смеющихся, лицах; выразительно говорят вещи, говорит обстановка, но главным образом лица; пейзаж — тусклый, унылый фон и место невеселых эпизодов. Дети, взрослые, мужики, бабы, чиновники, священники в различные моменты их жизни — их темы. Его священники, чиновники, купцы — предмет сатиры, мужики — юмора и трагедии, дети — всегда трагедии. Священный обряд и пьянство («Крестный ход на Пасхе»), сытое довольство и тупое безразличие к нужде ближнего («Часпитие в Мытищах»), сопоставление противоречий духовного и экономического быта священства и монахов — прием сатирического изображения. Такова картина: «Приезд гувернантки в купеческую семью». Подчеркнутой сытости жирных фигур купеческой семьи контрастирует худенькая фигура гувернантки; тупым, высокомерным, враждебным и сластолюбивым выражениям прямо глядящих крепких лиц — робость и растерянность опущенного лица приезжей девушки. Тема купеческой семьи дана сатирически — в тупой тяжеловесности ее членов, но на ее фоне тема беспомощной гувернантки трагична в своем одиноком положении между купеческой семьей, с одной стороны, и прислугой и приказчиком, выглядывающим из-за дверей, — с другой стороны.

Трагична тройка заморенных подмастерьев, тащущих обмерзлую кадку с водой («Тройка»). Дома и прохожие затянуты вьюгой; дети даны как бы вне вьюги, чтобы можно было видеть в деталях их разорванные платья, замученные лица с недетским выражением страдания и усталости, следы голода, побоев и мучений малолетних тружеников. Крестьяне у Перова — угнетенные, невежественные, пьянствующие и страдающие; они нелепо смеются

у железной дороги над невидальщиной — поездом; они тупо почесываются на проповеди. Смерть и похороны — не ужас смерти, а ужас нужды и хозяйственной безвыходности.

Ребята с покойником оба  
Сидели, не смея рыдать,  
И, правя Савраской, у гроба  
С вожжами их бедная мать...

Худая лошадь, худые сани, еле сколоченный гроб — выразительные облики нужды. Крестьянка сидит спиной к зрителю; поникшая голова, понурая фигура даны как жест горя. Хмурый пейзаж. Пустые снеговые поля, «лес да поляны, безлюдье кругом», — дорога проводов. Пейзаж — тот же жанр русской убогой сельской природы.

Портреты стремятся к максимальному телесному сходству, к передаче индивидуального характера. Внешнее анатомическое сходство дополняется выразительностью, основным мимическим и жестикуляционным проявлением данного лица. Усиленная разработка внешности лица делает эти портреты жанровыми. Таков портрет Достоевского. Детали лица: высокий лоб, морщины и впадины бледного, изможденного лица, утомленные невеселые глаза, — дополняются выразительной позой слегка поникшей фигуры, скрещенных на коленях рук и опущенного самоуглубленного и невидящего взгляда. Поза — выразительная для интеллигента-разночинца и для печально-задумчивого состояния русского писателя, и Достоевского в частности. Но атмосферы Достоевского, его обуревающего психологизма, идей, исканий — здесь нет.

## 2. Психологизм

Чем дальше отстоит буржуа от натурального хозяйства, тем далее отходит он от наивного реализма и рационализма, тем более нарушается равновесие между разумом и материей, между логической деятельностью и чувственным восприятием. Мышление и разум перевешивают материю и чувственное восприятие. Увеличивающийся поток товаров увеличивает сложность сцеплений вещей; значение денег все больше абстрагируется, становясь идеальным мериллом и средством ориентации в потоке товаров. Из товарно-торгового капитала возникает денежно-торговый капитал. Деньги — самостоятельный капитал обращения — утрачивают свой обязательный товарный эквивалент, свой местный характер и становятся мировыми знаками ценности. На этой функции денежно-торгового хозяйства вырастают общественные отношения,

зависящие не от конкретных вещей — товаров, а от абстрактного потока знаков ценности. В основе отношений лежат связи и тяготения сверхчувственных знаков ценности, стоящих вне местных конкретных условий и являющихся могучим орудием управления товарами и производством. Личность как бы совершенно утрачивает свое биологическое бытие и является знаком отношений, комплексом идей, воплощением имматериальной силы, управляющей движением денег, товара, людей. В крупных торговых центрах скопляется огромное количество людей, занятых исследованием и регулированием сверхчувственных отношений вещей, — людей, занятых чисто теоретической деятельностью и умственным трудом. Люди чистого наблюдения и изучения без практической деятельности, люди теории без физического труда — специфическое явление крупных буржуазных городов. Огромный поток вещей движется по имматериальным законам социальных отношений. Каждая вещь — точка пересечения, притяжения и отталкивания множества социальных сил. Чтобы ориентироваться в этих сложных сцеплениях, нужна особая изощренность теоретического ума, особая культура абстрактного мышления, умение строить из понятий ряды мыслей, соответствующие рядам человеческих и предметных отношений.

И теоретический разум становится верховной силой мира. Разум — не только познавательная сила, но и конструирующая, не только критерий безошибочной ориентации в вещах, но и формирующая и связывающая мир система. Вне разума — мир вещь в себе, непознаваемый и неведомый. Реально и объективно только явление, мир вещей, формируемый разумом. Через ощущение мир аффицирует способность разума и подчиняется априорным формам познания. Сама опытная деятельность возможна благодаря этим категориям разума. Общие понятия — предельная абстракция практических отношений вещей — получают характер прирожденных разуму форм мышления (расстояние — протяженность, пространство, бесконечность; длительность — время, вечность; поступок — зло, добро, нравственность). Не общие понятия вытекают из единичных отношений, но единичные отношения — из общих понятий. Отвергаются метафизика сверхчувственного бытия и наивный реализм чувственного мира, и утверждается внутренняя способность суждения индивида, прирожденной ему теоретической (познавательной), практической (волевой) и эстетической (чувственной) силы суждения. Эта философия надындивидуального теоретического и субъективного практического разума занята анализом сознания, его общеобязательных логических форм и психологических влечений. История и становление сознания вытекают из противоречий теоретическо-

го и практического разума, категорических норм и чувственных влечений. Общие законы вступают в конфликт с единичными суждениями и действиями, не имеющими безусловного характера. Практическая склонность и побуждение образуют индивидуальную психологию, но сама психика существует через сознание, через охват ее изменчивых состояний и целевых стремлений неизменным разумом. Познавательная деятельность человеческого духа восходит от изменчивых практических влечений и суждений к неизменным, общеобязательным, внутри его заложенным суждениям. В стремлении к цели разум переходит от действия к действию, от одного акта сознания к другому, и бесконечный поток этих актов образует личность. Рядом с логикой разрабатывается психология как акт индивидуального сознания. Мышление, чувство и воля — три основных элемента внутренней деятельности «я», обнаруживающегося через воздействия на внешний объект. Если философия взяла себе изучение разума как гносеологию, то психология — изучение личности как ряда переживаний, как процесса рождения идеи, как поисков путей через мышление к разуму в борьбе с чувством. Сама личность развертывается во времени внутри самой себя, как и изменчивая и текучая среда, от которой исходит воздействие. Социальная жизнь непрерывно выдвигает новые комбинации и положения как бы из самой себя, без пространственных передвижений и изменений, и кажется самодовлеющим процессом. Культура мыслится также как временной поток, как процесс развития сознания. История и есть развитие сознания; ее начало — рождение сознания; ее путь — через «век начинающегося разума» к веку его полного господства, от индивидуального мышления к всечеловеческому разуму.

Социальная среда торгово-буржуазного города — не сплошной поток слитных волей, а ряд индивидуальных влечений, прокладывающих себе дорогу, конкурирующих, побеждающих и падающих. Для ориентации в этой среде нужно понимание этих индивидуальных волей, силы личности, ее внутреннего содержания. Познавание и деятельность опираются на мысль, волю, идею и переживание. Идея здесь — мотивировка действия. Идея — экономический факт для этой социальной группы. Без идеи не существует личности. Спутанные, сложные линии чувств, воли и мысли в их борьбе и течении составляют внутреннюю жизнь буржуа. Сознание борющееся, тормозящее внутренние влечения, окрашивающееся этой борьбой сложных влечений, сознание взвешивающее, оценивающее свои побуждения, рефлексирующее, ищущее опоры в самом себе, — основа внутренней и внешней жизни. Бездумные переживания, лирика созерцаний и чисто чувственных настроений здесь заменены потоком сменяющихся мыслей, пережива-

ний, идей-чувств, идеи-воли, имеющих напряженный характер живой деятельности. Внутренний опыт оттесняет внешний; поток ассоциаций, отталкивающихся или притягивающихся представлений заслоняет чувственное восприятие. Логически мотивированное действие, идейное оправдание поступков — здесь существеннее самого действия. Внутренняя жизнь, внутреннее действие, акт мысли — более ценны, чем внешние. Внутренний мир — арена драм и трагедий, более глубоких, чем внешние события, которые являются только завершением внутреннего процесса. Нематериальные идеи — причина материальных действий. Индивидуальность — это изменчивый поток борющихся представлений и идей, сложный мир противоречивых влечений и сил. Вместо единого и жанрового характера создается учение о личности изменчивой, составной, душе — потоке мыслей и чувств.

Перенесение внимания от внешнего к внутреннему, от материального к психическому привело к представлению о времени как об имматериальной протяженности, имеющей бытие независимо от телесных движений. Психологический процесс совершается во времени, как материальный процесс — в пространстве. Момент стал существенным элементом переживаний, как место — телесной деятельности. Время — ряд связанных моментов, как пространство — ряд местностей. Если у товарно-торговой буржуазии пространство преобладает над временем, предметная деятельность над психической, если у нее место и действие были достаточными средствами ориентации в мире, то у буржуазной интеллигенции психология преобладает над действием, и момент является необходимой ориентирующей линией во временной протяженности.

Эстетика пространственного быта перемещается в эстетику психологического бытия, в эстетику текучих и изменчивых сущностей, в эстетику внутренней психологии и ее выражения. Внутренние переживания, внутреннее содержание вещи и человека, оформление психологических и идейных движений — становятся объектом искусства. Произведения эти назначены не для чувственного созерцания и не для объективного наблюдения, а для психологических переживаний. Это — искусство души вещей. Оно остается, как у товарной буржуазии, средством передачи знаний, но это — знание психологии личности, на основании которого можно судить о ее поступках. Читатель и критик ищут в произведениях психологической правдоподобности, причинности, причинной последовательности переживаний, идей и поступков. Читатель, критик и писатель — психологи, анализирующие пружины души, картины внутренней жизни во внешних проявлениях, разгадывающие социальную ценность человека. В этом искус-

стве меньше социальной идейности и больше индивидуальных идей, больше психологических мотивировок, чем социальных поучений. Пейзаж душевной жизни, столкновений чувств и сознания, образование и торможение воли — темы этого искусства. Вместо жанровых эпизодов — психологические эпизоды. Индивидуализм получает здесь особую напряженность. Психологический момент выступает на первый план, оттесняя среду и место действия в глубину. Неуравновешенный момент, вытекающий из предыдущего и ведущий следующий, незамкнутое пространство, идущее из дали в даль, — формирующие динамические моменты произведений. Произведение, независимо от своей величины, — отрывок истории души, момент становления без очерченных границ. Бытовой реализм с его пространственностью переходит в реализм психологический. Искусство и здесь оперирует материалом живой жизни, ее выразительными средствами, но отбирает выражения высокоинтеллигентных натур и мыслящих личностей, у которых центр жизни — в идеях и переживаниях, которые владеют языком для выражения этих утонченных и усложненных переживаний. Композиция произведений становится такой же сложной в связи своих элементов, как отдельные фигуры являются сложным взаимодействием внутренних влечений и фона; композиция фигур и действий идет параллельно с сложностью психических образований отдельных лиц.

### *Основные признаки стиля*

1) **Психологизм**: искусство внутреннего и индивидуального; вещи и люди трактуются как портреты, выразительно, в изменении и становлении; воля и чувство личности — в ее неустойчивых стремлениях к самоутверждению; мимика, интонация, освещение — средства этой внутренней выразительности.

2) **Гуманизм**: искусство берет темой человека и мир его идей; искусство человеческого и человечного; акты мышления, психологические процессы, мировоззрение; человек внутри себя и в обществе — центральные мотивы; искусство «интеллигенции» (психоидейной деятельности).

3) **Историзм**: произведение искусства как ряд моментов, связанных внутренней причинно-следственной связью, эволюционный отрезок бесконечного бытия, временной протяженности, эволюционирующей в самой себе.

Психологизм и гуманизм, как стиль и мировоззрение, являются наиболее сильными из стилей доиндустриальной культуры. Демократическая, внетехническая интеллигенция мелкой и средней буржуазии имеет широкое распространение во всех крупных тор-

говых и даже индустриальных городах. Она уже спускается со своих идеологических вершин, но еще имеет силы творчества. Она выдвигает эволюционную социал-демократию, которая, не понимая индустриальной культуры, не принимая ее технологического мировоззрения, на основе своего гуманизма часто становится на сторону пролетариата в его борьбе с финансовой и индустриальной буржуазией.

## Литература

Литература остается доминирующим искусством, но приобретает психо-идеологический характер. Темы зрительно-моторной характеристики вещей и людей, темы пространственной деятельности заменены темами психологическими, темами переживаний и внутренней деятельности. Публицистика и фельетоны уделяют основное внимание наблюдениям внутренней жизни, мотивировке поступков, строю мыслей индивида. Язык вырабатывает множество слов и оборотов для характеристики внутренних переживаний и состояний. Язык — не звуко-речь, а мысль-речь: речь, как звуковой жест, отступает перед психологическим жестом-мыслью. В идеографии вырабатываются законы членения и связи речи-мысли; книжная речь охватывает и устную, подчиняет ее своим законам. На их фоне — неровности, срывы, перебои устной речи звучат как идео-мимика, как психологическое выражение, дополняющее мысль. Ритмика речи — в ритмике мысли, в сочетании и перепрыгивании образов и идей в перекрещиваниях и разрывах мысли. Внутренний ритм заменяет внешний произносительный, и в этом ритме — отличие индивидуального мышления от логической мысли. Мысль вслух и про себя, молчаливые монологи и диалоги пользуются именно этой внутренней ритмикой и интонацией. Умственная деятельность, почти не знающая мускульного напряжения, душевные события и катастрофы составляют темы психологических романов. Если в действенном реализме темы нанизываются в пространственной последовательности, то здесь они разворачиваются во временной последовательности, имея своей ареной психику, индивидуальный внутренний мир, микрокосм, раздираемый противоречиями и теснимый извне.

При такой установке на психологическую тему форма драмы, где действующие лица говорят, размышляют, борются словами, является наиболее подходящей. Роман отличается от драмы только распространенными ремарками, описывающими место действия и говорящими о внешнем виде героя. Роман — не путешествие, а история, повесть о днях и мыслях отдельных индивидов. События ушли внутрь и там разыгрываются с не меньшей актив-



ностью, чем во внешнем мире. Ряд тем — как ряд психологических движений, как диалектический процесс. Внешние события — только стимулы этой внутренней жизни. Роман дается как ряд индивидуальностей, в которых внутреннее преобладает над внешним, как ряд линий, которые имеют свое течение, хотя и изламываются при встречах и столкновениях. Роман — ряд психологических линий, сплетающихся, борющихся, ряд тем, связанных между собой, но идущих своим внутренним путем. Здесь нет сплошной ткани социальной жизни, массовых действий, коллективных картин, нет даже города как целого: лица и их действия — основные темы и фон. Не природа, не город, не внешнее, но человеческая душа, культура мысли — фон и ведущие линии романа. Механическое нанизывание пространственных эпизодов без внутренней связи заменено психологическим развитием действия. Готовые характеры превращаются в личности, развертывающиеся в действии. Каждая личность — идейная и психологическая линия. Столкновения и поступки мотивируют направление этих линий. Среда — силовое поле притяжения и отталкивания. Сюжет развертывается из себя, а не складывается извне. Каждое лицо — сюжетная линия в сцеплении внутренних влечений и внешних импульсов. Роман, имея несколько лиц, имеет несколько сюжетных линий, уходящих и появляющихся, опускающихся и поднимающихся как последовательные темы. Единство огромной композиции достигается строгим проведением тем, психологическим прагматизмом, обоснованностью линий действий и мыслей. Единство развертывающейся личности поддерживается единством мышления и речи лица; этот словесный портрет, при всех вариациях, изменениях и изломах, не знает разрывов и немотивированных перерождений. Разработка речевых приемов и выражений лица и есть психологическая разработка и проведение сюжетной линии. Психологический роман требует повышенного внимания к внутренней жизни, течению мыслей и воли и чувства, — внимания, которое заменяет внешнее наблюдение внутренним, объективную практическую деятельность — психологической и теоретической деятельностью. Переживание и его оформление в идею составляют основу такой установки на мир. И читатель, как и писатель, должен знать внутреннюю жизнь, язык ее, чтобы погружаться через строки романа в мир внутренних переживаний. Со своими диалогами и монологами, связанными повествовательными и описательными введениями, роман как бы заменил драму, театральное действие, создал форму индивидуального комнатного искусства, искусства исключительно внутреннего, почти лишенного чувственного восприятия. Роман и его восприятие сложились на психологизме буржуазной интел-

лигенции, на преобладании внутреннего мира над внешним. Этот внутренний мир в своем напряженном становлении, в борьбе с другими индивидами редко знает лиризм — тихое, беспорывное переживание. Здесь все полно борьбы, и среднее, уравновешенное — лиризм — стремится к крайностям аффектов, к волевому утверждению, к борьбе, к трагедии и к комизму. Но и трагизм и комизм здесь — в психологической противоречивости положения, в муке сознания, а не в физическом мучении. Психологические романы требуют профессиональных писателей, связанных с общей культурой слова и выработавших в себе умение писать историю душ, умение связывать психологические наблюдения в сложные ряды тем, создавать динамические архитектуры. Писатель здесь — не только психолог, но и композитор динамических сложных произведений, в корне отличающихся от классической статики и этнографической динамики.

## Шекспир

Крупнейшим «сердцеведом», психологом и величайшим драматургом считается Шекспир. Он превратил авантюрный рассказ в словесную драму, действенное событие — в психологическую историю. Шекспир создает из деяний и хроник историко-психологические драмы и трагедии, где личности направляют события; но, ставя свои цели, они сталкиваются с целями других личностей и опираются в своей борьбе на свои душевные качества и угадывание душевных движений и замыслов других; побеждая или погибая, они дают внутреннюю мотивировку внешнего исторического события. Субъективные качества становятся двигателями истории. Основным двигателем действий является личность, и двигателем личности — ее внутренняя воля и желания. Драматургическая техника целиком подчиняется внутреннему развитию действия, следуя за всеми переменами психики и душевными сдвигами. Сцены следуют друг за другом так, чтобы наиболее выявлять личность и ее отношение к среде, и часто и легко перебрасываются с места на место. Центр тяжести драмы — не в зрелище, а в переживании, словесно выражаемом. От актера здесь требуются декламация, основанная на правдивых психологических интонациях, и мимика, соответствующая слову. Внешнее единство действия заменено внутренним единством психологического развития; зарождение мысли о поступке, ее психологическое созревание, срывы и нарастания в столкновении с другими личностями составляют композицию драмы. Трагизм и драматизм — во внутренних крушениях, в борьбе с собой и с другими, а не в физической борьбе и гибели, которая является концом, завершением

действия. Эмоции индивидуализированы в своих сцеплениях с другими элементами характера, складом мыслей и склонностей. Личность всегда дается с многих, часто противоречивых, сторон, в столкновении со средой, и это столкновение и попытки разрешить его — внутренняя жизнь личностей — есть основа драмы. Основное место занимают диалоги, но для центральных фигур, психологическая жизнь которых особенно важна, дается множество монологов. Характеры обнаруживаются в ряде высказываний. Личности часто характеризуют друг друга, но эти характеристики выявляют больше лицо говорящего и отношения действующих лиц, чем действительный характер. Рядом с трагизмом даны юмор и комизм, рядом с трагическими переживаниями — веселый смех и шутовские выходки.

Поле зрения Шекспира — по преимуществу феодальная аристократия, но словесное оформление этого поля, тематика — всегда психологическая, внутренняя и соответствует более мироотношению буржуазной аристократии, чем чисто феодальной.

Трагедия «Макбет» — не просто ряд деяний мужественного и честолюбивого феодала, возводящих его на высоту королевского сана и срывающих вниз, но история душевных движений, психологических моментов — мужественной решимости и нравственных колебаний, победной уверенности и самоубийственного пессимизма. Эта психологическая история становления личности заслоняет авантюрную историю убийств, боев, заговоров. Внутренние укоры совести сливаются с внешними угрозами кары и то парализуют, то ожесточают волю Макбета. Отсюда все его длинные монологи до и после убийства короля.

Мысль об убийстве лишь в уме моем; но эта мысль встревожила всю  
душу.

Вся сила чувств подавлена в моей груди.  
Исчезла истина — и мир видений меня обьял.

(Действие I, сцена 7)<sup>21</sup>

Удар! Один удар! Будь в нем все дело, я не замедлил бы ...  
Его убить? О, страшен будет вопль прекрасных доблестей его души...  
Убийство восстанет призраком перед людьми и выжмет слезы из очей  
народа.

Что влечет меня? Желанье славы?

(Действие I, сцена 7)

**Действие II, сцена 2 — срыв после убийства:**

Сознавать убийство? Мне бы легче не сознавать себя.

Ему невыносимо «из лица слагать для сердца маску, чтобы скрыть движения души». Опасность потерять все ожесточает его.

Так для потомков Банко я душу осквернил?..

Нет, этому не быть. Тебя зову я, судьба, на смертный поединок.

Но внешний натиск событий душит его мужество; пессимистически говорит раздавленная воля:

Так догорай, огарок. Что жизнь? Тень мимолетная; фигляр, неистово шумящий на помосте и через час забытый всеми; сказка в устах глупца, богатая словами и звоном фраз, но нищая значением.

(Действие V, сцена 4)

Другая центральная трагедия Шекспира, «Гамлет», разрабатывает тему личности, в которой переживания и воля к действию непримиримо столкнулись. Гамлет сразу дан как личность, в которой внутреннее преобладает над внешним:.

Нет, мне не кажется, а точно есть...

И для меня что кажется — ничтожно...

В моей душе ношу я то, что есть,

Что выше всех печалей, украшений.

(Действие I, сцена 2)<sup>21a</sup>

И далее:

Само по себе ничто ни дурно

Ни хорошо. Мысль делает его тем и другим.

(Действие II, сцена 2)

Тоска по отце и горечь в отношении матери, поспешившей выйти замуж, переходит в мировоззрительные проблемы:

О, боже, боже милосердный,

Как пошло, пусто, плоско и ничтожно

В глазах моих житье на этом свете!

Презренный мир, ты — опустелый сад,

Негодных трав пустое достоянье.

В этот созерцательный пессимизм врывается призыв к действию, требование мести за убитого отца. У Гамлета мечется мысль, он много говорит вслух с самим собою: внешние стимулы не превращаются непосредственно в действие, и, сознавая это

свое свойство, он ищет накопления стимулов, потрясающих толчков, которые вынудили бы его к действию, но это трагическое сознание только усиливает его беспомощность. После первого же появления тени его чувства и воля вспыхивают, как будто готовые к битве, но сила возбуждения направлена на внутренний мир и перескакивает с мысли на мысль:

Господь земли и неба! Что еще,  
Не вызвать ли и ад? Нет, тише, тише,  
Моя душа. О, не старейте, нервы,  
Держите перст возвышенно и прямо.  
Мне помнить о тебе? Да, бедный дух.  
Пока есть память в черепе моем,  
Мне помнить... Да, со страниц воспоминанья  
Все прошлые рассказы я сотру,  
Все изречения книг, все впечатленья,  
Минувшего плоды, следы рассудка  
И наблюдений юности моей.  
Твои слова, родитель мой, одни  
Пусть в книге сердца моего живут  
Без примеси других, ничтожных слов.  
Клянусь я в том благими небесами.  
О, женщина преступная! Злодей,  
Злодей, смеющийся, проклятый изверг!..  
Где мой бумажник? запишу, что можно  
С улыбкой вечною злодеем быть.

Но для действия этого недостаточно. Может быть, призрак обманул. Гамлет слаб и грустен. Мысль о самоубийстве возвращается упорнее: знаменитый монолог «Быть или не быть», полный скептического рационализма, и материалистический мрачный разговор с могильщиками о превращении человека в глину и замазку для пивной бочки. Для психологического выпытывания он притворяется сумасшедшим, подстраивает представление с актерами. Сцена удалась, убийство очевидно, и:

Теперь отведать горячей крови,  
Теперь удар бы нанести, чтоб дрогнул  
Веселый день.

Но, застигнув короля молящимся, оставляет его до более подходящей минуты, уверенный в своей решимости («Живой еще, но ты уже мертвец»). Но у матери он растрчивает волевой порыв на укоры и убийство Полония. Только раненный отравленной

шпагой, при виде отравленной матери, он убивает короля. Рядом с ним стоит стремительный и действенный Лаэрт, в мести за отца готовый уничтожить весь мир («В жребии его я вижу мой»). Эти линии Лаэрта и Гамлета идут не параллельно, но сплетаются через Полония, которого убивает Гамлет, через Офелию, которую он любит, и, наконец, в дуэли мести — гибели обоих. Каждая личность идет своим путем и в столкновении с другими обнаруживает различные черты характера. Полоний — болтливый и льстивый придворный, он же — бережливый и осторожный отец Лаэрта и хитрый и честолюбивый отец Офелии. Второстепенные фигуры имеют меньше движения, выступают как готовые характеры, передние — более детально; они — становящиеся личности. Речи индивидуализированы и оборотами, и ходом мыслей. Они всегда соответствуют характеру и переживаемому моменту. У Шекспира нет страстей вообще; чувства — динамические линии, изменчивые элементы изменяющегося характера.

Так, ревность Отелло, доверчивого, эгоистически любящего воина-мавра, от первых колющих подозрений доходит до всеуничтожающей ярости.

Так, скупость травимого венецианского купца-еврея, после ряда ударов по национальному чувству и денежным делам (бегство дочери, ограбление), вырастает в иступленную кровожадность против христиан.

Так, властное самолюбие короля Лира, оскорбленного сначала мнимой, а затем действительной нелюбовью дочерей, возбуждается до неистовства и сумасшествия и спускается к просветленной любви.

И у всех героев доходящее до крайности возбуждение сил кончается подавленностью, словно организм опустошен бурей боровшихся аффектов. И речи следуют за приливом и упадком сил, дают движение основной страсти и тормозящим ее и сопутствующим ей чувствам и мыслям, — таким же образом, как рядом с главным лицом идут борющиеся с ним и оттеняющие его второстепенные.

Шекспир, у которого очень сильна примесь классического стиля, для высоких тем употребляет белый стих, а для низких тем — разговорную прозу. Если в стихе исключительно господствует интонация, а не акустическая ритмика, то образные иносказания, риторическая фразеология, метафоры часто заменяют психологические и идейные слова обычного разговорного языка; эти зрительные метафоры и риторика вместо внеобразных психологических слов дают приподнятый тон речи и повышенную декламацию. Но самые сочетания этих метафор, движение и смена этих аллегорий индивидуализированы для каждого лица и переходят легко в разговорную прозу. Таким же образом даны рядом со сце-

нами высокого трагизма — жанровые картинки (расставание Полония с сыном, сцена Лаэрта с сестрой). Трагедии Шекспира — развернутые истории души, подъемов и падений, чувств и мыслей, как бы временные пейзажи души, освещенные изменчивыми мысль-чувствами. Напряженный трагизм, нежный лиризм, размышления, ирония, юмор, сменяя друг друга резкими контрастами и медленными переходами, создают внутреннюю динамику драмы. Элементы бытового реализма и классицизма побеждает здесь психологический стиль.

## Достоевский

Романы Достоевского расцениваются во всей мировой литературе как вершинное достижение психологического романа. Основные его произведения, по грандиозности и сложности своего построения, по устремленности и спутанности своих линий и по реализму бытовых фигур, относятся к романам психологического реализма. «Я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю глубины души человеческой» (Достоевский, «Письма»). Каждый роман состоит из нескольких тематических линий, протекающих не параллельно и независимо, но в напряженном взаимодействии; каждая тематическая линия имеет такой напряженный характер внутренней борьбы, что неизбежно проходит через катастрофу. Трагизм и борьба индивидуальностей — доминирующие темы его произведений. «В каждом номере газеты вы встречаете отчет о самых действительных фактах и самых мудреных» («Письма»). Смысл — психологический и логический — этих фактов он и раскрывает в своих романах; он рассматривает факты как действие психо-идеи, овладевающей личностью. В его романах множество страниц психологической, философской публицистики. Обычные сюжеты — судебная хроника, уголовный и политический процесс, но с такой психологической обремененностью, с такой углубленной борьбой волевых и запретительных сил, что центр интереса — не само преступление и его тайны. Романы — как бы развернутые положения психологической криминологии, ищущей причины преступления в психическом складе преступника, в скрытых импульсах его натуры, в комбинациях идей и внутренних сил, нарушающих общеустановленную среднюю норму поведения; именно противоположение личности и среды, вытекающее из буржуазной организации общества как суммы конкурирующих единиц, нарушение полицейских и бюрократических канонов этого общества, является сюжетом этих романов.

Личность как спутанный узел притяжений и отталкиваний, устремлений и задержек, личность в действии, не уединившаяся,

а рвущаяся в жизнь, бьющаяся и борющаяся, — персонаж Достоевского. Личность, строящая мировоззрение, вырабатывающая мироотношение, занимает Достоевского. Мир у него — не объективно данное, а план мировоззрения личности. Достоевский занят микрокосмом, но микрокосм — не замкнутая самодовлеющая система, а психо-идеологическое отношение к объективному миру, непрерывно меняющееся. Повышение чуткости к одним фактам и игнорирование других, являющихся критерием ориентации личности в мире, не избавляет ее от хаотического вторжения фактов, опрокидывающих и перемещающих психо-идеологический строй. Стремясь к самоутверждению, личность-тема утверждает идею или срывается вместе с ней. Личность здесь — непрерывное и мучительное восхождение мысли, прорывы ее сквозь густую ткань идей и мировоззрений окружающей среды. Личность у Достоевского — всегда в разладе с действительностью, в «не-гармонии», в борьбе, и в этом ее жизнь; тот, кто в наибольшей не-гармонии, тот наиболее живет. Все его герои — носители идеи, разрывающиеся между «сознанием жизни и жизнью». Им кажется невозможным полюбить жизнь больше ее смысла. «Жизнь полюбить больше, чем ее смысл?» — спрашивает Иван. «Непременно так полюбить, прежде логики», — отвечает Алеша, готовящийся идти в жизнь («Братья Карамазовы»). Из тем отдельных личностей возникают общечеловеческие проблемы философии, но нигде нет законченной философской системы, как нет сложившихся личностей. Отдельные личности ценны своим устремлением к разрешению вечных вопросов, но не самым разрешением. Ни одного сложившегося человека, ни одного характера определившегося. Даны разные возрастные группы — дети, взрослые, старики, женщины — не только с типическими чертами строя мысли, возраста и пола, но и с переживаниями момента. Каждый момент персонаж меняет свою исходную тему, каждый момент открывает новые стороны.

Средства характеристики — жесты и речь. Описательные, статические портреты даются редко и даются как зеркало души, как выразительный образ, — динамически.

Сцена представлялась таким образом: Раскольников досмеивался, забыв свою руку в руке хозяина, но, зная меру, выжидал мгновение поскорее и натуральнее кончить. Разумихин, сконфуженный окончательно падением столика и разбившимся стаканом, мрачно поглядел на осколки, плюнул и круто повернулся к окну, где и стал спиной к публике, с страшно нахмуренным лицом, смотря в окно и ничего не видя. Порфирий Петрович смеялся и желал смеяться, но очевидно было, что ему надо было объясниться. В углу на стуле сидел Заметов, привставший при входе гос-



тей и стоявший в ожидании, раздвинув в улыбку рот, с недоумением и даже как будто с недоверчивостью глядя на сцену, а на Раскольникова даже с замешательством.

(«Преступление и наказание»).

Жест и мимика и речь вместе составляют портрет. Особенно речь, монологи, диалоги, мысли занимают главное место. Исповедь, мемуары потому и кажутся наиболее естественными формальными элементами психологического романа, что и в быту они существуют как запись переживаний и мыслей и, перейдя из быта в литературу, ощущаются как живые куски жизни. «Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу автора, я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, что Девушкин иначе говорить и не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет» (Достоевский, «Письма»). Лицо автора, владеющего чистой речью, знающего законы плавного красивого стиля, говорящего обо всем одним правильным языком, отвергается как извне данная форма, как невыразительная. Ход мысли совпадает с ходом речи, с ее ритмикой и интонацией. Не только каждое лицо имеет свой язык, но каждый момент его имеет свой строй. Речь дается не как завершенная мысль в конечной и устойчивой форме, а как движение мысли, как словесная мимика, как разворачивающееся психологическое действие. Близкие представления в своем нанизывании дают замедленный темп; внезапные скачки, разрывы и переходы дают взволнованный, ускоренный темп. Автор повествует только о действии, но в мотивировке действия автор заставляет высказываться само действующее лицо вслух или про себя, в письме, записке или исповеди. Автор показывает лицо в действии и пользуется тем материалом, который имеется в его распоряжении, чтобы дать это действие речью-мыслью, письменной или устной. Несмотря на то, что его персонажи интеллигенты, «мысль не идет в слова» у них, им трудно выражать свои переживания, они ищут новых оборотов, смещают слова, создают новые выражения. И каждая личность имеет свой словесный запас со своими вариациями для изменчивых условий. Высокий стиль Мармеладова с примесью церковно-книжных слов и канцелярской риторики в спокойном состоянии:

А осмелюсь ли, милостивый государь мой, обратиться к вам с разговором приличным? Ибо, хотя вы и в незначительном виде, но опытность моя отличает в вас человека образованного и к напитку не привычного. Сам всегда уважал образованность, соединенную с сердечной чувствительностью, и, кроме того, состою титулярным советником. — Мармеладов — такая фамилия.

Тот же язык во взволнованном состоянии (когда заговорил о Соне):

Ничего-с! Сим покиванием глав не смущаюсь, ибо уже все всем известно и все тайное становится явным; и не с презрением, а со смирением к сему отношусь. Пусть! Пусть! Се человек. Позвольте, молодой человек, можете ли вы... Но нет, изъяснюсь сильнее, изобразительнее: не можете ли вы, а осмелитесь ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья?

Здесь декламационно-патетический тон, ритмико-эмоциональные повторения («Пусть! Пусть!») с усиленной примесью церковных слов.

Язык Раскольников — книжные и научные слова; язык Лужи — язык «малообразованного адвоката».

При небольшом изменении словаря ритмика мысли у интеллигентного героя отличается чрезвычайной изменчивостью; неровный синтаксис, неожиданное сочетание слов, перебои фраз от бешеной стремительности до меланхолической замедленности характеризуют героев в целом и их отдельные состояния.

На какое дело хочу покуситься, и в то же время каких пустяков боюсь, — подумал он со странной улыбкой. — Гмх... Да, все в руках человека, и все-то он мимо носу проносит, единственно от одной трусости... Это уж аксиома. Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они больше всего боятся... А впрочем, я слишком много болтаю. Оттого ничего не делаю, что болтаю. Пожалуй, впрочем и так: оттого болтаю, что ничего не делаю.

Этот медленный аналитический и рефлектирующий ход мыслей и речи получает взволнованный и стремительный характер в доме Порфирия Петровича.

Главное, даже не скрываются и церемониться не хотят. А по какому случаю, коль меня совсем не знаешь, говорил ты обо мне с Никодимом Фомичем? Стало быть, уж скрывать не хотят, что следят за мной, как стая собак! Так откровенно в рожу и плюют, — дрожал он от бешенства. — Ну, бейте прямо, не играйте как кошка с мышью. Это ведь невежливо, Порфирий Петрович, ведь я еще, может быть, не позволю-с. Встану и брякну всем в рожу всю правду, и увидите, как я вас презираю.

И нарастающее к концу волнение и отрывистость:

А это я ловко про квартиру ввернул, потом пригодится. В бреду, дескать. Ха-ха-ха! Он про весь вчерашний вечер знает. Про приезд матери не

знал. А ведьма и число прописала карандашом! Врете, не дамся! Ведь это еще не факты, это только мираж. Нет, вы давайте-ка фактов! И квартира не факт, а бред; я знаю, что им говорить. Знают ли про квартиру-то? Не уйду, не узнав. Зачем я пришел? А вот, что я злюсь теперь, это, пожалуй, и факт. Фу, как я раздражен! А, может быть, и хорошо; болезненная роль... Он меня ощупывает. Сбивать будет. Зачем я пришел...

Или его иступленные выкрики у Порфирия Петровича и у Со-ни. В этом расширенном диапазоне ритма, от грустно-медленно-го до иступленно-стремительного, — средства выразительной тематической разработки. Сюда присоединяются интонационные средства: обилие вопросительных и восклицательных знаков. Для Раскольникова, раздвоенного, колеблющегося, самовопрошающего, характерно обилие вопросительных интонаций (вопросительных знаков). Разумихин по преимуществу имеет утвердительные интонации. Такая же роль пауз (...), как срывов мысли, внезапных торможений.

Стремясь показать действие, Достоевский все дает в настоящем. Отсюда драматические приемы композиции тем; историко-биографические повествовательные вступления — редкий прием. Необходимая экскурсия в прошлое дается в настоящем, как момент действия: рассказ, исповедь. Сюжет разворачивается от начала к концу в последовательной временной протяженности, но из середины действия прорываются перспективные планы вглубь. Повествовательные романы разворачиваются все время в переднем плане, только дополняются пространственной глубиной обстановки; здесь же, в психологическом романе, имеется психологическая глубина, воздействующая на передний план. В идеалистической литературе фон гармонирует с действием, поддерживая и усиливая основной тон, сливаясь с ним настроением и колоритом; фон — консонирующий аккомпанемент и сам так же лиричен, как действие; отсюда ровность движения и его успокоенность. Здесь же фон дисгармонирует с темой и подчеркивает беспокойность действия или лица: темы — Раскольникова с его идеей на фоне нищеты, Мармеладова — на фоне трактира. Динамические темы дают динамические композиции. Развитие темы личности из себя, как самопроизвольное, делает возможной композицию из отдельных тем, осложняющих, меняющих друг друга, но идущих своим внутренним путем. Личность-тема пронизывает ряд вторичных и эпизодических тем, окрашиваясь ими, катастрофически ломаясь. Это — психологическое путешествие временного порядка. Главная тема — наиболее напряженная и наиболее динамическая тема, но неподвижной личности почти нет. Нет тем, независимо стоящих или связанных только с одной из тем: все перерезывают друг друга, переплетаются в слож-

ных сплетениях, образуя спутанную ткань. Ни произведение в целом, ни отдельные части и главы не представляют собою замкнутых сцен: главы и части пересекают друг друга. Нет ни одной случайной темы; они появляются, уходят, чтобы вернуться опять или продолжать воздействовать скрыто, через психику. Есть эпизодические темы, но нет таких, которые можно было бы опустить, не изменив течения целого. Таковы тема Мармеладова в своей связи с Соней и Раскольниковым, тема Лужина в своей связи с Дунечкой.

«Преступление и наказание» — наиболее стройный из романов Достоевского — дает историю уклona, срыва и падения личности, охваченной психо-идеями, идущей вразрез с его психической организацией и окружающей средой. Роман не имеет рамки, начала и конца. Эпилог завершает историю падения, но не историю личности.

Но тут уже начинается новая история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомой действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, но теперешний рассказ наш окончен.

Шесть частей романа, побочные эпизодические темы располагаются по линии главной темы — Раскольникова. Индивидуализм, возведенный в философскую систему, в принцип философии и философии истории (личность — творец истории), стремится стать и принципом поведения. Но Раскольников впадает в разлад с собой и средой. Его теоретический индивидуализм — логическое следствие практического индивидуализма буржуазной общественности; противоречие Раскольникова со средой — только обостренное противоречие этой среды: здесь — регламентация конкуренции, узаконение борьбы за существование индивида с индивидом, мирное соседское сожительство и экономическая борьба с соседом. Утверждая себя, Раскольников утверждает идею теоретического индивидуализма и, срывая идею, он сам срывается. «Я не старушку убил — я принцип убил». Раскольников — с первого момента в разладе со средой и с собой. Борьба двух мотивов: готовность действовать и нерешимость; два мотива разнонаправленной психики — стремление к действию и торможение — начинают роман. «Разве я способен на это? Разве это серьезно?» И дальше о пробе, о деле. Подчеркнутое это звучит, повторяясь, как непосильное, невозможное задание, как тяжелое бремя, под тяжестью которого он изнемогает. Следующие эпизодические темы так нанизываются на главную, что поочередно усиливают решимость и тормозят. Рассказ Мармеладова о себе, о гибели Сони, о страданиях слабых усиливает решимость. Письмо из дому с атмосферой любви и заботли-

ности срывает ее. Сон о лошади, реалистический сам по себе, сигнализирует непосильную тяжесть взваленной на себя задачи и говорит об одержимости и борьбе с идеей в подсознательном. «Боже мой, — воскликнул он: — да неужели же я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размножу ей череп?» Но подслушанный разговор об уходе Елизаветы из дому, беседа двух студентов об убийстве этой старушки доводят решимость до исполнения. Победой идеи воли кончается первая часть романа. Дальше темы идут в обратном порядке, преследуют его изнутри и извне, и бессильного, затравленного доводят до противоположного шага — покаяния. Вторая книга — мучительная боязнь преследования, порожденная психологическим срывом и болезненностью чрезмерного напряжения. Темы идут как нарастающая тревога (повестка, вызов в участок, Заметов). Третья книга — борьба с действительным преследованием и кризис самой идеи, нарастание одиночества, которое только усиливается приездом родных. Четвертая книга — тяготение к Соне как внутренней опоре, поворот к нормальной морали. Пятая книга — признание Соне, и шестая — покаяние.

Рядом с Раскольниковым в сильном взаимодействии с ним идут две побочные темы, возникающие еще в первой части, — Соня и Свидригайлов: Соня, которая себя понапрасну убила, отрекшись от себя ради любви к ближним, в противоположность Раскольникову, который старушку убил, утверждая автономную личность; Свидригайлов — без идеи и без сониной любви, но, исполненный сладострастного мучительства, убивающий других и себя. Свидригайлов тянется к идейному Раскольникову и Раскольников — к моральной Соне. Эпизодические темы пересекают главную и побочную, связывают их и двигают, сами имея меньше движения, расположенные в заднем плане, очерченные более общо (Мармеладов и его семья, мать и сестра Раскольникова, Разумихин, Порфирий Петрович и др.).

Менее стройна композиция «Братьев Карамазовых». Роман ведет рассказчик. Вся первая часть книги — повествовательная экспозиция биографии и характеристики. Дальше ее оттесняют драматические монологи, исповедь, рукописи. Эпизодические фигуры и темы широко разрастаются и слабо связаны с одной из главных тем и мало или совсем не связаны между собой. Каждое действующее лицо как бы тянет за собой свою среду, но эти среды между собой только соприкасаются, но не воздействуют друг на друга (монастырь, русский инок; великий инквизитор, однако — пейзаж души Ивана). Центральную тему должен составить Алеша («жизнеописание героя моего Алексея Федоровича»). Иван и Дмитрий должны быть побочными, но тема Алексея, вносящая всюду примирение, смягчающая диссонансы, связывающая враждебные темы, не вы-

ступает перед страстной активностью Мити и Ивана, перед их борьбой в себе и вокруг. Иван, самый интеллигентный из героев Достоевского, раздвоен между рационалистическим и религиозным мировоззрениями: непримиримый разум восстает против бога и провидения, не находит оправдания страданиям жизни, и Иван гибнет от раздвоенности. Неутолимое сладострастие Мити убивает непосредственную радость жизни. И тот и другой начинают свои исповеди с гимнов радости: «Я хотел бы начать мою исповедь гимном к радости Шиллера — *«an die Freude»*. Восхвалим природу: видишь, солнца сколько» (Митя. «Исповедь горячего сердца»). «Клейкие весенние листочки, голубое небо я люблю. Вот что. Тут не ум, тут не логика, тут нутром, тут чревом любишь. Первые свои молодые силы любишь» (Иван. «Братья знакомятся»). Но эта могучая, темная воля к жизни срывается в непреходное страдание; одного губит сладострастие, другого — разум. Только Алеша, без темной чувственности и скептической логики, знает непосредственное интуитивное приятие жизни и радости. Иван и Дмитрий тянутся к нему как к идеальному компромиссу раздирающих их крайностей. Но Алеша слишком созерцателен и пассивен перед напряженной страстностью их борьбы. Рядом с их трагическими темами, тема Алеши — тихая и лиричная. Грушенька и Екатерина Ивановна, сплетающиеся с Дмитрием и Иваном, усиливают трагизм тем двух старших братьев и еще больше оттесняют Алешу. Утверждение темы Алеши есть утверждение темы радости. Но дано только рождение этой темы; Алеша в жизни не дан. Три главные темы братьев вытекают из одной — Федора Карамазова, где они, не развернутые, уже существуют как противоречивые линии психики старика: сладострастие, скептицизм и жадность к жизни.

На всех произведениях Достоевского лежит темный, сумрачный колорит: тени вечера на темных улицах, и в них темные, судорожные фигуры людей; смутное, спутанное сознание, и в нем больные, мятущиеся мысли. Только на миг проглянет солнце, блеснет одинокий луч, чтобы подчеркнуть сумрак комнат и улиц; прорвется ясная мысль, чтобы прорезать хаос и мрак спутанных переживаний, и скроется. Психологизм на своей периферии переходит в психопатологизм, сознательное уступает подсознательному, явь искажают галлюцинации, сны, темные, внелогические импульсы. Достоевский задевает темы символизма и экспрессионизма.

## Живопись

Живопись товарно-торговой буржуазии стремится к характеристике вещей. Она дает предметы в их отношении к среде, к месту, предмет в действии. И линия, вычерчивающая характерные

признаки вещи, ее действительное лицо, является основным формирующим элементом картины. Рисунок фиксирует сухие очертания, резкие границы и контуры. Классическая живопись знает неподвижные вещи в неподвижном пространстве, реалистическая — подвижные вещи в определенном месте, но только психологизм создал движущееся пространство, воздушную перспективу — как средство фиксации беспредметного пространства, его близь и даль, его динамическую глубину. В реалистической живописи свет и краска подчиняются волнистой и угловатой линии. Реалистическая картина знала пространство как место, знала время как момент действия, но не знала внедейственной длительности, не знала времени как текучей стихии. Реалистическая живопись не знает света как бесконечного потока, оформляющего вещи и пространство, охватывающего и уносящего их, дающего им связь помимо той, в которой они находятся в своих действиях.

Свет, как время, в психологизме стал играть решающую живописную роль. Свет, освещение — не только на вещах, но и вокруг вещей. Контрасты света и теней, неожиданная моделировка форм вносят время, неустойчивость и динамизм в предметное пространство и уничтожают окончательно вневременное бытие форм. Пространство — не только относительное расположение вещей, но актуальная глубина неуравновешенного становления. От слабого мерцания до яркого блеска, от тени до черной темноты, с бесконечными переходами от света к мраку, борющиеся пятна, прорывы лучей и сгустки теней превращают световое пространство в изменчивый текучий поток, подобный психике своей беспредметностью. В этом потоке тонут, погасают и всплывают контуры предметов с различных сторон, как представление в переживаниях. Психологизм взял свет и тени своим выразительным средством. Но свет — не в чувственном своем значении, как цвет и краска, а как абстрактное динамическое начало, как светотень, а не колорит. В этом *piano* и *forte* света, в бесконечном богатстве переходов — огромные выразительные возможности; свет — не только средство моделировки, но и композиции. Разгораясь на центральных фигурах, заволакивая второстепенные, выдвигая одни, оттесняя другие, он дает фигурам динамическое расположение.

Как в реализме, предметы и в психологизме даются в усиленном движении, мимике, жестикуляции — от гримасы, сильного аффекта до покоя и тихой задумчивости; более тщательно разрабатывается выражение глаз, грустный, смеющийся, усталый или возбужденный взгляд. Портрет, дающий общую характеристику лица, выражение момента и следы прошлого, выражение пережитого, не относящиеся к данному моменту, но врезавшиеся черты былых переживаний, портрет, как бы неожиданно выхваченный

из мрака, лицо, на которое упал свет и открыл его как выражение души, — заменил реалистический портрет физического сходства. Психологизм сохранил бытовые темы, но лишил их идейного смысла, дал им психологическое содержание. Это — драматические сцены столкновения индивидуальностей, но не социальные характеры. Психологизирован пейзаж: он — не лирическое созерцание пространственных форм и не место действия, а кусок напряженного переживания и волевой борьбы. Свет клубящийся, борющийся, рвущийся сквозь тучи и тени, выхватывающий из мрака формы вещей, свет, тихо разлитый, создает пейзаж как выражение души природы взволнованной и успокоенной, мрачной и яркой. Культовые темы имеют место, но от обрядовой церковной парадности и торжественности феодально-религиозных картин они переносятся к домашнему очагу и становятся выражением индивидуального религиозного чувства, религиозного переживания, а не религиозного обряда. Религия как момент психологии, и религиозные фигуры — Христос, богородица, святые как психологические индивидуальности на фоне реального быта, — темы этих культовых картин.

Картина — кусок психологии; мир и вещи в плане переживаний от скорбных и мрачных до смешных и беззаботных — ее тема. Предметные формы охвачены такой углубленной выразительностью, окутаны такой напряженной атмосферой светотеней, что сюжетное содержание отступает перед психологической глубиной.

## Рембрандт

Рембрандт — признанная вершина психологизма и индивидуализма в живописи. Его рисунки, офорты и картины так выразительны, так полны внутреннего движения, так чужды внешней формальной красоты классического стиля, что он может быть противопоставлен Рафаэлю как гений противоположного стиля. Его картины, однако, — не снижение высокого стиля для нужд буржуазии, а психологизация жанровой реалистической живописи. Бытовизм дополняется у него психологической глубиной; анекдотические повествовательные картины — драматизмом и сосредоточенностью переживаний, охватывающей вещи и атмосферу вокруг них. Не твердые контуры, не архитектурные формы образуют вещи и пространство рембрандтовских картин, но свет и тень, пятна, обволакивающие и уводящие вглубь, выдвигающие вперед формы вещей, туманные сумерки, делающие вещи то отдаленными и глубокими, то передними и близкими. Центр многофигурных композиций — не только не в центре картины, но и не обязательно в переднем плане, а в пятне освещения или на границе контраста света



и теней. Не линия, а свет ведет глаз туда, куда хочет художник. У него нет охватывающих линий, он нуждается не в линейности, но в рельефе, ярко выступающем световом оформлении. Краска и свет у Рембрандта служат только усилению динамики света. Рисуя драгоценные камни, золото, бархат, массивные материи, он дает в них переходы оттенков света более, чем красочные тона. Нюансы света, переходы от темноты к свету, тени в освещении, рефлектирующие отблески в тени он передает с особой тонкостью и дает множество промежуточных тонов; тона густые и светлые не разделены, но переходят друг в друга. Это про него сказано, что картины других художников (классиков и реалистов) кажутся рядом с ним раскрашенными географическими картами. Он кладет широкие, крепкие мазки, не слизывая, не сглаживая их. Оттого вблизи, раздельно видимые, они не создают общего впечатления света и формы, но на расстоянии, сливаясь, играют сложными нюансами. Он разрабатывает в деталях только основное и центральное; все, что не существенно для идеи и выразительности, еле намечено. Безразличие к чувственной стороне света — краскам — приводит к преобладанию бурых тонов темного колорита, отсутствию красочности. Это совпадает с назначением картины не для чувственного созерцания, а для психологического переживания и вдумывания; эти картины будут висеть в комнате на стене. Отсюда легкий переход от офорта, располагающего черным, белым и серым цветами, передающего пятнами, бликами, штрихами всю жизнь света и пространства, к картине.

Особенно усиленно разрабатывает Рембрандт портрет с его многообразной выразительностью: говорящие лица, подвижные губы со всеми извилинами, складками и сокращениями, глаза суженные и расширенные, скошенные, со сдвинутыми зрачками, щеки и лоб с морщинами и тенями, во впадинах, анатомическая асимметрия, неправильные черты лица и черепа, углубленные мимикой и движением, — элементы психологической характеристики. Таков портрет старушки. Старушка сидит в кресле, с головой, склоненной направо, в глубокой и печальной задумчивости. Вся фигура тонет в полумраке; свет вычерчивает наиболее выразительные части лица — глаза, нос, рот, правую щеку и руку. Фигура погружена в себя, вспоминает что-то тяжелое. Глубоко сидящие глаза, со старчески приспущенными веками, с поникшим, невидящим взглядом. Морщины и складки бороздят лицо следами страданий и забот. Руки старые, сморщенные, исхудалые, положены бессильно на колени (вблизи эти руки как бы не имеют телесного цвета, складываясь из желтоватых, красных, синих мазков). Это портрет целой жизни, долгая повесть печальных лет, глубина дней в одном моменте, длительные переживания сквозь передний план одного настроения, в этом портрете — биография.

Многофигурные композиции имеют сложную выразительность отдельных лиц, взаимных отношений и световой атмосферы: такова реалистическая «Ночная стража», где портреты даны в стремительном действии и многообразных движениях. Впереди — капитан и его лейтенант, только что вышедшие на улицу и оживленно беседующие; за ними по сторонам их команда, на ходу поправляющая оружие. Справа запоздалый барабанщик поспешно бьет сбор. В средину невыстроившегося отряда попали слева бегущий мальчик, справа лающая собака и посреди растерянная девушка. Свет идет по диагонали слева сверху, освещая фигуры и головы отдельных лиц, оставляя другие в темноте. Устремленный поток взволнованных людей в многообразных движениях превращает картину в драматическое действие. Такое же разнообразие выражений сосредоточенности мысли, удивления — на лицах слушателей и профессора в «Уроке анатомии». Свет резко вычерчивает труп, освещает склонившиеся лица, отмечает различные выражения лиц и глаз. В картинах, не связанных с портретами, на темы бытовые или религиозные, драматизм и трагизм психологического содержания составляют основную ось сюжета. Взяты ли они на библейские или евангельские темы, они полны живого движения и реализма. «Встреча отцом блудного сына»: радость, скорбь, боль и смущение переданы как психологическая драматическая сцена. Темный колорит широких, несглаженных коричневых и красноватых мазков создает, как низкие и медленные тона в музыке, атмосферу печальных и тяжелых переживаний. Выразительность фигур доводится выразительностью колорита до высокого драматизма. Блудный сын в позе усталости и раскаяния прижался к отцу. Старик обнимает его любовным и прощающим жестом. Скорбная радость, любовь и прощение, боль, изнеможение и раскаяние в мимике лиц и жестах сплетаются в тему глубочайших по своей человечности чувств. Сбоку — старик с серьезным и понимающим выражением; ниже за ним сидящая фигура с любопытством и вниманием следит за сценой; далее позади женщина, входящая прислуга создают жанровую обстановку для почти общепhilософской центральной темы. Ужас и жестокая физическая боль даны в таких картинах, как «Ослепление Самсона». Рембрандтовское «Снятие с креста» полно раздирающего реализма казни человека и мук его ближних. Бледный, дряблый, уже остывший труп жалко и безобразно спускается в руках снимающих его с креста людей. В густом мраке, окутывающем всю природу, только этот труп ярко освещен, и беспощадно отмечены все характерные черты мертвого тела. Люди в темноте и на грани света, в движениях скорби, боли и отчаяния, создают трагическое содержание картины. Таким же психологическим напря-

жением отличается его пейзаж в картинах и офортах. Здесь элементы природы, твердые очертания и омывающий их свет даны в интенсивном движении. В «Трех деревьях» (офорт) дана проходящая гроза. Три могучих, взволнованных и наклоненных по ветру дерева отчетливо выступают во всем пейзаже; остальные формы широкой равнины лишь намечены. Фигуры маленьких людей и животных, едущих и работающих, намечены только штрихами. Но свет, беглый и слабый, теснимый густыми тенями, создает жизнь этой равнины. Клубящиеся тучи и косые струи ливня в свете и тени дают как бы одушевленную борьбу в пейзаже. У Рембрандта есть смеющиеся и радостные лица (портрет молодой женщины — жены, автопортрет), но большинство картин его мрачны по своим темам, темны и сумрачны по колориту. Мир, как психологический образ, как переживание, в котором телесные формы — выражение внутреннего, а внутреннее полно раздирающих страданий и боли, — мир картин Рембрандта. Психологизм не знает глубины радости, и только психологический трагизм, противопоставленный биологической беззаботности, кажется глубоким и привлекает внимание Рембрандта.

## Музыка

Сохраняя в своей основе голосовую мимику как выражение и характеристику, психологизм переводит внешний звуковой жест в выражение внутреннего, абстрагирует его и вырабатывает музыкальный язык переживаний и идей, создает музыкальную мысль. Музыка занята проблемами психологии и философии, становится выражением мироотношения и мирочувствования. Ограниченная возможностями голоса, речевая интонация передает свои приемы инструментальной музыке, располагающей огромными возможностями движения ритмического, тонального, динамического и гармонического. Культура инструментальной музыки классического стиля перерабатывается по новым принципам выразительности, заимствованным у речевой интонации. Музыка становится рядом с литературой в развертывании психологических сюжетов. Психологические симфонии и психологический роман берут те же философские и эмоциональные темы. Симфония — определенная идея в своем развитии. Она имеет не только программный характер, но и мировоззрительный. Сюжетность и программность этих произведений почти настолько же определена, насколько определен психологизм в литературе и живописи. Психологизм, как ряд волевых эмоций, ряд линий чувства, сдвигающих, пронизывающих друг друга, никогда не отличается вещественной определенностью зрительного и объективного реа-

лизма, выражен ли он в слове, краске или звуке. Этот психологизм отличается от реализма, как пейзаж места (форм пространства) от пейзажа светотеней (форм времени), и эти пейзажи души раскрывает психологическая музыка.

Психологическая симфония говорит не о вещах, а о переживаниях по поводу вещей, не о представлениях, а о чувствах, их окрашивающих идвигающих. Звуковой ритм, сопровождающий и регулирующий в быту внешние движения, здесь применяется как ритм психологического движения, как ритм чувства. Медленный и быстрый, он дополняется замедлениями и ускорениями, бесконечными переходами скорости и долготы, дающими становление движений, неуровновешенное, прерывающееся или тормозящееся движение, но не устоявшееся, ровное. Интонация словесная и песенная, служащая в быту голосовой мимикой, применяется исключительно для выражения душевного состояния. Движение вверх, как рост напряжения и возбуждения эмоций, и движение вниз, как упадок и расслабление, скачки и срывы, медленное и быстрое восхождение — составляют богатый материал интонационной выразительности, охватывающей всю скалу тонов, доступных слуху, от глухих шумов до пронзительных свистов. В сочетании с ритмом интонационная мелодия образует неисчерпаемые средства выражения. К реалистической музыке ритма и интонации прибавляется усиленная разработка темпа и динамики звука с оттенками, которые превращают музыку в звуковую диалектику, способную следить за любым движением мысли и переживания, представляя как бы обнаженную психическую жизнь. Гармония, как ритм и тон, становится средством выражения и движения и из консонирующей становится диссонирующей, ищущей разрешения и дальнейшего продвижения. Гармония — актуальная звуковая среда со своим многообразием динамических оттенков, окутывающая и выделяющая, контрастирующая и дополняющая мелодию. Тембр применяется не как чувственный элемент, а как индивидуализирующий мелодию, сохраняя реалистическую выразительность: свирель пастуха, труба и барабан военных.

Музыка внутренних смыслов дает как бы музыкальные мысли вслух. Материальная звучность отступает перед выразительной, и тема поручается инструменту в зависимости от его выразительных средств, а не как носителю колорита. Расширенный огромной звучности оркестр, требующий большого концертного и театрального зала, применяется как богатый источник выразительных средств, а не как многообразная красочная палитра. Вводятся инструменты не только большей звуковой силы (медные группы, ударные), но большего диапазона, разрабатываются крайние ре-

гистры, расширяются средства каждого инструмента. Техника построения стремится дать инструмент с максимальным диапазоном — тональным и динамическим. Техника исполнения вырабатывает экспрессивные возможности инструмента, ритмические, динамические и тональные переходы, подчиняясь требованиям новой установки слуха на звук.

Особенное значение получает рояль, строящийся оркестрово, с педалями, широко раздвигающими динамические средства. Рояль — как бы оркестр для индивида, как роман для чтения, и получает исключительное распространение. Игра на нем становится бытовым явлением буржуазии. Недостаточность тембра и голоса заслоняется широкими возможностями гармонии и динамики; большая часть музыкальных произведений пишется для рояля, на нем делаются наброски симфонических произведений.

И те и другие имеют характер драматического действия. Густой звуковой фон, мощные звучания, рядом с одинокими голосами форте и пиано, с бесконечными переходами, скачки интервалов и ритма, стремительные порывы и медлительная протяжность — применяются как изложение душевных движений. Темы линейны, драматичны, внутренне связаны, вытекают одна из другой, отвечают друг другу или борются. Темы — как бы развернутые страстные монологи, переходящие в драматические диалоги, излагаемые разными группами инструментов. Симметрия внешней структуры заменена асимметрией внутреннего движения, развертывающегося из глубины. Звуковая ткань теряет свою телесность и является прозрачной носительницей духовного движения. Эмоции от средних лирических переживаний поднимаются к напряженному трагизму и опускаются к юмору и комизму. Основной направляющей силой является уже не ритм, а динамика звуков и темп, толкающие и задерживающие отдельные ритмические фигуры, выдвигающие их на передний план и оттесняющие назад. Благодаря динамизму музыкальная ткань имеет непрерывное поступательное движение. Звуки текут, продвигая друг друга, меняясь в своем течении. Музыкальная ткань имеет внутреннее психологическое оправдание, а не внешние конструкции; отсюда разрушение формальных членений пьесы, строгой симметрической архитектоники, и отсюда же, как и в литературе, грандиозные, монументальные произведения.

## Бетховен

Произведения этого высшего гения музыки, кажущиеся вершиной мировой музыки, представляют культуру инструментальной музыки, приспособленной для выражения индивидуальных

переживаний и чувств. В ряду инструментальных композиторов он кажется высшим, потому что в его произведениях психологическая и идейная значимость звукового материала оттеснила красоту внешнего звучания. Это — говорящая инструментальная музыка, музыка психологических движений и философских проблем, музыка содержания и мирочувствования. Внутренний смысл подчиняет себе все ее материальные элементы — ритм, мелодию и гармонию, превращая их как бы в бесплотный голос духа. «Он показал, что мелодия способна к неограниченному выражению внутреннего душевного состояния» (Вагнер<sup>22</sup>). Это — музыка личности, опирающейся на свое внутреннее в борьбе с внешним; она — «музыкальный отклик трагедии, которая называется: свобода, равенство и братство» (Рубинштейн<sup>23</sup>).

Для бесконечно усложненного и изменчивого потока психики голосовые средства недостаточны ни по объему, ни ритмически; мелодические возможности не дают развернуть все движения души от лирики до трагедии, от созерцания до бунта. Инструментальная музыка у Бетховена и превратила красивую певучесть классического стиля в голос духа. Голос для Бетховена — недостаточен, и даже инструментам он предъявляет часто непосильные требования. «Полагает он, что я о его несчастной скрипке забочусь, когда дух говорит во мне» (Kerst, «Bethoven in eigenem Wort»<sup>24</sup>). Инструментальные произведения Бетховена являются приспособлением инструментальной музыки к психологическим мироощущениям самодовлеющей личности. Что дворянству кажется снижением и падением, для буржуа является расцветом. У Бетховена все выразительно — ритм, мелодия, гармония. Он вводит картины природы (журчанье ручья, пение птиц, гроза — в шестой симфонии), вводит такие определенные по своему значению формы, как похоронные марши и шумное, шутовское скерцо, сумасбродное, галопирующее престо, полное юмора и комизма в быстрых и неуклюжих движениях басов и нижних регистров фагота. Энергические и ритмические фразы коротких стуков, вопрошающие и отвечающие и интонационные фразы, широкие повествовательные темы, страстные монологи и диалоги образуют его симфонии и сонаты. Как в пейзаже Рембрандта, здесь динамизм выдвигает основные темы, вычерчивает их с яркой рельефностью; побочные темы менее динамичны и тонут в клубящейся массе звуков. Борясь, уходя и появляясь, каждая тема утверждает себя как психо-идея. И в своей борьбе, в своих притяжениях и отталкиваниях темы неразрывно связаны; вводные эпизодические темы изменяют, отклоняют, вносят новое движение в главную тему. Темы, как живой организм, реагируют друг на друга, и над всей этой борьбой — волевая устремленность, упорное, неукроти-

мое движение вверх, энергичные ритмы, срывы и падения для взлетов взмахов нарастающей силы. Отсюда напряженный трагизм надламывающихся в своем устремлении тем и яростные повторные судорожные взмахи. От лирической примиренности тихих мелодий до трагического *adagio* — диапазон движения глубоко взволнованной психологической натуры.

Каждая тема — значительный душевный момент: горе, радость, грезы, шумное веселье, смех и шутки, похоронный плач, печальные размышления — музыка Бетховена. Движение темы, ее разработка — не простые звуковые вариации, а музыкальные изменения одного настроения, одного переживания. Отсюда исключительное проведение темы как индивидуальной линии, как характера, до полного ее выявления. Отдельные инструменты переговариваются, отвечают друг другу, уводя все дальше тему. Темы возвращаются, чтобы опять ринуться вперед, но никогда для симметрической репризы. Паузы — элементы движения, а не покоя. Бетховен не знает немых пауз; они — провалы, перебои, остановки для новых разбегов. Ритм изобилует переходами от крайне задержанного *adagio* до стремительного *presto*.

Единство целого — не столько в тональностях, сколько в единстве внутреннего содержания ритмических и мелодических фигур. Унисоны целых групп, как слитное массивное движение, и резкие диссонансы, как борющиеся движения, различная динамическая сила (освещение) различных групп оркестра создают выразительное движение целого. Тембровые средства применяются только как реалистические и выразительные, но мало — как колоритные средства. Густота и разреженность звуковой ткани, в которой тонет тема или выступает, как из глубины, тихо нарастающая, или резко *tubato*, — создают волнующую музыкальную атмосферу, контрастирующую светотень, подобную воздушной перспективе, даль и близь, передний и задний планы. Диапазон отдельных инструментов и всего оркестра бесконечно расширен, и ритмические и мелодические движения требуют свободы движения на всем протяжении музыкального материала сверху донизу.

Сонаты, симфонии и квартеты — все в одном напряженном драматическом стиле; каждая — история души, борьбы, падений, размышлений, каждая — драматическое действие. Общий колорит — скорбная борьба. Безусловно преобладают трагические темы. Мгновенные вспышки смеха и лиризма гаснут в тяжелом раздумье, в борьбе и исканиях, срываются стремительным набегом мрачных возгласов, вызовов, борьбы и угроз. В девятой симфонии выразительность тем доведена до такой определенности, что музыка непосредственно переходит в слова, которые логически осмысливают эмоциональные темы. Музыка переходит в слово, как переживание —

в идею. Голос обращается к инструментам как к человеческим голосам. «О, друзья, не эти звуки! Пусть запоют нам более радостные и приятные». И хор поет оду «К радости» Шиллера. Вся симфония развернута как стремление к радости от тяжелого раздумья и страдания (тема срывающегося голоса на фоне тремоло). Различные темы радости, проходящие в отдельных частях симфонии, собираются в заключительном *presto*, которое начинается волевым порывистым *staccato* как бы боевой решимости и волевого ожидания; дальше — мощный инструментальный речитатив, словно говорящий о пережденной скорби, о перенесенных страданиях и зовущий вперед. Возвращаются тема страданий и различные темы радости, пока глухо и тихо внизу, в басах, возникает тема высшей радости и охватывает весь оркестр и хор оживленным победным *forte*; словесные смыслы всплывают над звуковым потоком, как бы рождаясь из него. Музыка, утверждая радость, сливается с философией всечеловеческого братства. Такое полное подчинение звуков психологии, где музыка становится воплощением идеи, Бетховен знает в особенности в последних опусах, начиная приблизительно с 100-го, где он совершенно освобождается от формальной красоты.

Бетховена можно вести от классицизма, разбивать его на три стиля, из которых последний — полная победа психологизма, а первые два — больший или меньший компромисс выразительности и красоты. Но не самодовлеющей эволюцией объясняется бетховенское движение, а механическим столкновением двух сил — классической культуры инструментальной музыки и психологизма, ищущего себе звукового выражения. И линия Бетховена — не прямая эволюция, но борьба двух сил с победой психологизма в итоге. И в первых опусах встречаются чисто психологические темы (бетховенские) наряду со звукозерцательными, и эта победа — утверждение индивидуализма и его стиля в искусстве. Но индивидуализм и психологизм трагичны по самому характеру своему; самоуглубление и одиночество, отрыв от предметного мира и напряженная замкнутость от социального мира — печальные вершины буржуазного мировоззрения. Самый бодрый оптимизм, самое упорное стремление сквозь страдания к самоутверждению не открывают радостных путей. Трагичный и мрачный Бетховен с бурными, но редкими прорывами веселия и смеха — высшая вершина индивидуализма и психологизма в музыке.

### 3. Импрессионизм

Основным критерием мира и вещей у торговой буржуазии был разум, понимание отношений явлений. И разум оказался верховным строителем мира. Ему не только подчинялись отношения



людей, но и бытие вещей как явлений; чувственные представления имеют свою реальность через разум, чувственное представление подчиняется понятию. Разум охватывает явления и связь явлений, он — деятельное начало мира, общественной жизни и искусства. Разумная причинность стягивает огромные ряды явлений, мир — в целое, человека — в общество, создает в искусстве монументальные произведения из логической связи процессов. Но логическая и ясная стихия денежного капитала претерпевает сильные изменения при встрече с индустриальной культурой. Организующая роль денежного капитала переходит к финансовому, слитому с промышленностью, заводами, фабриками, железными дорогами. Буржуа может жить за счет вкладов и акций этих предприятий, не принимая никакого организационного участия ни в производстве, ни в движении капитала. Промышленный капитал, слитый с денежным в финансовом капитале, помимо воли и сознания отдельных лиц в зависимости от мирового рынка поднимает и понижает ценность акций, обогащает и разоряет отдельных людей. Разум и воля единичной личности в индустриальном городе отступают перед стихийными процессами производства мирового хозяйства. Банки, картели, синдикаты, акционерные общества, с их огромным размахом и изменчивым успехом, определяют жизнь интеллигента, чиновника, рантье, мелкого буржуа, который только пассивно может следить за стихийным движением финансовых колоссов.

Буржуазная аристократия, отходя от практической деятельности, от общественности, живя за счет готовых доходов, отходит от активного разума, отрицает его примат над миром и утверждает асоциальный биологизм, приматы индивидуальных ощущений. Императизм разума заменен релятивистическим ощущением. Мир — ряд качеств, цветов, тонов, запахов; мышление — комплекс ощущений качеств. Устойчивые комплексы цветов, тонов, давления получают характер телесности, но истинную реальность образуют качества, а не тела; качества реальнее тел, и ощущения реальнее понятий. И тело, и понятие возникают как временные комплексы ощущений. Не тело вызывает ощущения, а комплексы ощущений образуют тело. Тело — мнимая единица, абстрактный символ. Связь качеств и ощущений вторична, условна и изменчива. В практике возникает связь ощущений, и вместе с практикой она меняется. Чистое ощущение пассивных органов чувств — зрения, слуха, осязания, — ощущение, знающее только качество, цвет, звук, запах, твердость, но не вещь, лежит в основе знания о мире. Распавшийся разум не только не связывает явлений, но даже не конструирует вещи в реальную форму. Текучесть мира, процесс отношений сохранены, но они существуют как связь смеши-

вающихся качеств, а не как активно действующие тела. Протяженность времени и пространства распалась на миги и точки, мелькание которых образует кажущуюся протяженность. Единственно реальны мгновенные впечатления от потока качеств. Анализ этих ощущений — истинное знание. Органы чувств, пассивно воспринимая ощущения, дают представление о мире вне разума, вне логической связи. Такие изолированные ощущения, схватывающие раздражение внешнего мира независимыми органами чувств, кажутся возможными при пассивном и беглом взгляде на мир. Упускается, что сама установка на изолированное ощущение также требует определенной ориентации в мире, что чистое ощущение требует ряда торможений и ослаблений, требует пассивности, безволия, которые сами для живого организма являются синтезом.

Стремление фиксировать внимание на изолированном ощущении есть отрицание, отход от общественного знания, а не утверждение возможности чистого ощущения. Всякое ощущение есть ориентация в мире, установка хотя бы на качество, и всякая установка вызывается не логическим размышлением, а практическим стимулом. И установка на чистое ощущение есть установка на бездейтельное, внепрактическое созерцание, созерцание отношений, текучей связи вещей капиталистического города, созерцание без вмешательства, без направляющей воли и общеобязательного разума. Это — созерцание качеств, в отличие от созерцания форм у аристократии натурального хозяйства. Но то и другое — чувственное созерцание мира, возвышение над реальностью и гедонистическое восприятие бытия — спокойного у одних и текучего бывания — у других. Алогизм у буржуазной аристократии — то же, что апрактицизм у феодальной аристократии,

Активная критическая личность перестает быть цельной волевой единицей, единым разумом и характером, а становится изменчивым комплексом ощущений, зависящим от потока качеств. Эта относительность бытия, эти текучие, распадающиеся и возникающие комплексы качеств и ощущений дают индивидуальному опыту равноценность и значимость общественно-устоявшихся комплексов. Индивидуум в своих суждениях не может ошибаться, как не могут обманываться органы чувств; всякое ощущение правдиво, и всякая их связь — правдива, как бы ни разнилась связь ощущений одного индивида от связи ощущений другого. Верное, истинное — это оценка с точки зрения господствующего, устоявшегося, с точки зрения знания, значение которого — во временном приспособлении к миру. Эмпириокритицизм — продолжение и распад критицизма, релятивизм — распад императивного разума.

В искусстве это мироотношение породило импрессионизм. Прямое продолжение реализма, импрессионизм избегает типич-

ного, родового, стремится к единичному и конкретному, но, отрицая общеобязательность массового практического опыта, он сводит единичное к индивидуалистическому и субъективному; импрессионизм с его усугублением реализма близко подходит к символизму с его разложением общих идей, но чужд его мистицизму, потусторонним стремлениям, оставаясь целиком в пределах чувственного и земного. Импрессионистическое искусство изгоняет разум, готовые представления и телесность из своих тем. Изгоняется всякое практическое суждение, общественность, демократизм. Утверждается асоциальный эстетизм, чистое искусство. Искусство дает созерцание текучего потока качеств. Дематериализованы не только тема искусства, но и сам материал. Дается мерцание цветов, тонов, словесных смыслов. Вместо крепко очерченных смыслов, контуров — мелькающие обрывки, расплывчатые пятна. Цвет, тембр, мазки слов заменили линию, краску, звук, мысль; материал искусства сам существует как качество, как биологическое ощущение. Колорит — все, колорит в движении.

Вместо принципа логически упорядоченных наблюдений — принцип мелькающих ощущений, фиксация мимолетных, разединенных впечатлений; отсюда малая форма, миниатюрность, короткие, не требующие длительной сосредоточенности произведения. Произведения, ограниченные впечатлениями, и действуют как впечатления, не требуя устойчивого обдумывания связи элементов и в особенности суждений. Мастера и публика избегают длительности, требующей связи и, следовательно, сознания. Психологизм, волевая устремленность, устойчивые чувства распадаются на безвольные, не связанные настроения; настроение как тон психической жизни — объект наблюдения и тема искусства. Настроение и качество, как темы, образуют миниатюрные мозаичные композиции. Упрощение, сведение к штрихам, к намекам своих средств выражения приближает импрессионизм к экспрессионизму. Но усиленная динамика мирового города вырабатывает у своих практических представителей повышенную активность и четкость, твердую ориентацию по основным линиям многообразной динамики. Мелкая буржуазия принимает эту динамику пассивно как внешний мелькающий бег, где созерцающий наблюдатель видит только ускользящие штрихи и намеки; так, вместо упрощенных, скованных схем экспрессионизма, мы имеем рассыпанные штрихи импрессионизма. Законченные произведения имеют характер эскиза, набросков. Критика говорит о своих впечатлениях, о настроениях по поводу произведений, как публицистическая критика говорила о психологии и идеях. Критик — посредник мастера и публики, эстетический идеолог — говорит о произведениях так, как автор — о мире. Вместо исторически по-

строенных, эволюционно связанных литературных исследований — разрозненные портреты, силуэты писателей, дающие общие очертания отдельного автора и целой литературы народа.

### *Основные признаки стиля*

**Алогизм:** исключение суждений, понятий, готовых представлений из поля наблюдения и из произведений; отсюда безыдейность, эстетизм и субъективизм.

**Колоризм:** фиксация качеств вещей и явлений, но не самих вещей, фиксация цветовых тонов и настроений в их неустойчивой связи; материал искусства применяется как средство колорита, как выражение чистого ощущения, как имитация качества.

**Моментализм:** фиксация разрозненных впечатлений как проходящих мгновений и точек, неустойчивых и изменчивых комплексов, вместо временной, пространственной и психологической протяженности.

Релятивизм и импрессионизм — стиль и мировоззрение товарно-денежной буржуазии на фоне индустриализма. К этому стилю склоняется демократическая интеллигенция, теряющаяся в индустриальной культуре перед огромным размахом мировых городов, предприятий, масс, где так мало значит психологическая личность и ее воля и так много — механическая динамика машин. Импрессионизм этой интеллигенции, в отличие от буржуазной аристократии, часто окрашен психизмом; это — импрессионизм настроений, внутренних ощущений, в отличие от импрессионизма эстетического, гедонистического, импрессионизма объективных ощущений. Импрессионизм настроений и субъективных ощущений — продолжение и разложение психологизма — легко переходит в символизм, в область асоциальных, ирреальных внутренних ощущений индивида. Здесь импрессионизм — безусловно упадочный стиль.

### **Живопись**

Реалистическая живопись дает облик вещи, телесную форму как выражение; рисунок, четко вычерчивающий линейные очертания, является средством этой живописи. Свет присутствует в разреженности и интенсивности светотеней и теней, как динамический элемент в картине, но не меняет ни обычной формы вещей, ни обычной краски вещей. Свет и линия — реалистические средства выражения. Тень — всегда темная, мутно-черная. Свет не нарушает локального цвета вещи, только сгущает и разрежает его.

Импрессионистическая живопись фиксирует оптические качества вещей, отбрасывая двигательные и осязательные представ-

ления, связанные в сознании. Импрессионистическая живопись фиксирует свет, свето-цвет, как единственное зрительное качество мира. Вне освещения нет для глаза ни цвета, ни формы, нет цвета зелени, неба, воды, нет параллельных и сходящихся линий, нет линейной перспективы. Цвет и форма — качества света, а не вещи. Формы вещей кажутся различными благодаря различию цветов (качества света) и тона (силы цвета на поверхности тел). Контурные границы тел — оптически различно окрашенные поверхности. Реалистическая живопись все бесконечное богатство цветов и тонов мира упускала. Реализм выбросил статику из живописи и дал вещам живую выразительность, но в области краски он остался вне движения и вне реализма, так как фиксировал общие неизменные представления света. Тело всегда у него имеет телесный — желтовато-красный цвет, хотя в тени зеленых деревьев оно имеет лиловую окраску; под оранжевым солнцем полнокровное лицо имеет фиолетовые оттенки и худосочное — синие. Вещи не только окрашиваются множеством цветов и тонов, но и отбрасывают цвета и тона, окрашивая друг друга, атмосферу вокруг. Свет — вечная динамика мира, но цвет и тон — его чувственные качества и его выражение. Импрессионистическая живопись стремится передать этот цветной свет, эту изменчивую игру и переливы окрасок, подобные световой музыке.

Живописная форма — игра красочных пятен, различных по цвету и тону. Вместо линейных очертаний, локального цвета и нематериального света импрессионисты вводят мерцание цветов, вибрацию тысячи цветowych мазков и штрихов. От сильного ослабления контура они доходят до полной расплывчатости и стертости очертаний. Локальный цвет, как и постоянная линейная форма, внесены опытом; они — обобщенные представления множества ощущений, лишены единичной конкретности и берутся художником не из видения, а из знания. Но, искусство чисто оптическое, импрессионизм фиксирует чистое движение, игру цвета и колорит. Он живописует свет как чувственное явление мира, а не вещи как формы сознания. Законы цветового видения, контрастирующие и дополнительные цвета стали законом живописи, и краски накладываются так, как кладет цвета солнечный спектр. Тень — не отсутствие света, но свет другого цвета, дополнительного к главному. Есть тени фиолетовые, синие, розовые. Атмосфера — не нейтральная прозрачная среда, в которой разливается и вырисовывает материальные предметы нематериальный свет, но красочная и изображаемая среда. Цветовая атмосфера как свет — стала темой живописи.

Это подавление предметности колоритом сопровождается подавлением краски как материала. Идеалом художника-импрессио-

ниста было бы рисовать пучками чистых световых лучей. Он старается дематериализовать краску, дать оптическую чувственность, трепет и мерцание света. Он стремится брать чистые краски спектра и избегает их вещественной смеси, дающей тяжелые и грязные материальные тона. Красочные вещества, смешиваясь, тушат друг друга, задерживают массу отраженных лучей каждого цвета. Импрессионисты освободили эти пропадающие для глаза цветовые лучи, и их картины получили яркость и блеск, неизвестный реалистической и идеалистической живописи. Бурые и темные тона психологической живописи, борющиеся и мрачно-напряженные, освободились и засияли свободными цветами. Импрессионист избегает вещественной живописи и стремится к нематериальной чувственной живописи. Он кладет краски мазками чистых цветов спектра так, что они образуют оптически смеси в глазу, и эти живые смеси мерцают, трепещут как свет; краски взаимно уничтожают свою телесность.

Вместе с яркостью — невиданное богатство цветов и тонов, политонность и полихромность. Нарушение равновесия телесной формы в реалистической живописи давало предметное движение; нарушение равновесия цветов дает световую динамику, дает движение красок (контрастирующие оранжево-красный и зелено-голубой) и примирение в близких и дополнительных цветах (красный и фиолетовый). По сравнению с импрессионистической картиной реалистическая и психологическая по цвету статичны, лишены цветовой перспективы. Импрессионистическая картина строится вокруг главного цветового пятна, а не лица или телесной формы. На картинах импрессионистов нет однотонной и тем более одноцветной поверхности. Цвет и тон дробятся на множество градаций, переходов и оттенков. Тон дробит цвет, и цвет — тон. Объектом наблюдения, темой картины, главным действующим лицом стал свет. Отбор тем определяется этим главным лицом и совершенно безразличен к практическому значению вещей, попавших в кругозор. Стог сена, пейзаж, двор, ресторан, улица интересуют колоритом, а не бытом. Жанр отступил перед пейзажем, как вещь перед цветом. Портрет как характер, как комплекс мимических и анатомических особенностей, не типичен для импрессионизма. Общий абрис основных черт лица, намеченного штрихами и лишенного деталей, дает общее впечатление при беглом взгляде на человека, но не дает портрета как характера, как личности. Изучение света на фигуре поглощает больше внимания, чем типичные черты лица. Идеологическое и предметное содержание картины — второстепенно. Идейность, литературщина, суждение о вещах — дело практической ориентации, а не оптического искусства. Художник сознательно не подводит под обычный опыт, не узнает вещь, фиксирует мгновенный взгляд, первое впечатление, непосредственное, не ассимили-

рованное. Отсюда отсутствие множества деталей, линейное упрощение, сведение к существенным штрихам и кажущаяся с точки зрения линейного рисунка этюдность, эскизность картины. Отсюда же передача этой живописью настроений, мгновенных и изменчивых колебаний психики, безвольного состояния. Свет — средство выражения; теплые, холодные цвета, потухающие и вспыхивающие — выражение надпрактических душевных созерцаний, беспредметных грез, мимолетных дум. Настроение — качество души — и цвет — качество вещей — сливаются во впечатлении, которое фиксирует художник. Квазиобъективное видение, лишенное всякой предвзятости, сознательной воли, легко подчиняется настроению как пассивной склонности к впечатлению. Отсюда пейзаж как мгновенное впечатление и настроение — распространенная тема импрессионистов. Импрессионизм в линии, идущей от реализма, дал импрессионизм вещей, физическую оптику, лишенную переживаний; импрессионизм, идущий от психологизма, дал импрессионизм настроений и интимной лирики.

## Моне

«Изгнание локальных тонов, изучение рефлексов, окрашенных дополнительными цветами, разделение тонов и процесс живописи положенными рядом пятнышками чистых спектральных цветов — вот существенные принципы хроматизма» Моне (Моклер, «Импрессионизм»). Главный персонаж его картин — свет. Он рисует сияющие солнцем горы, волны, зелень, скалы, улицы, вокзалы, соборы. Не твердые линии, не очертания пейзажа, дающие месту и вещи их физический облик, здесь существенны, но освещение. Одна и та же скирда хлеба на поле в различные часы дня, утром, вечером, осенью и зимой — совершенно различные темы, требующие различных красок и форм: красные в закатных лучах осени, розовые с синими тенями зимой, тающие в полдень и резкие на вечернем небе. Поле — полотно, которое солнце раскрашивает новыми и новыми отношениями тонов и теней, и Моне воспроизводит один и тот же уголок природы, стог, до 15 раз. Весна, осень, зима, лето, утро, полдень, закат — как цвето-световые тона атмосферы, в которых одна и та же форма являет совершенно новые живописные формы. Такие темы он разрабатывает сериями в множество полотен. Таковы «Тополя», данные не в различные сезоны года, но в течение одного дня; тонкие стволы и нежная зелень над речным затоном с просвечивающей синей далью дают бесконечное разнообразие одного уголка. Таковы 48 полотен «Кувшинчиков»; уголок сада, маленький пруд, окруженный деревьями, кустиками и цветами с распускающимися на поверхности воды

беловатыми и розоватыми кувшинками. Над водой изгибается аркой деревянный мост. Небо — синее и облачное; вода, тихая и взволнованная, различно отражает свет и создает различную световую атмосферу. Вода и атмосфера над водой, водяные пейзажи особенно привлекают Моне, но не сочетанием береговой линии, земли и воды, а богатством отблесков и отсветов влажной атмосферы над блестящей и зыбкой поверхностью. Такова его серия картин Темзы и Лондона: мутный воздух, в котором растворяется свет, отсвечивая в слоях различной плотности, и дает одноцветную, но многотонную серебристую муть; тяжелый, литой мост висит в обрывках паровозного дыма и тумана, как невесомое пятно. Предметы — только поверхность, на которой отражается свет, и твердые, тяжелые формы утрачивают свою материальность. Так он рисует Руанский собор утром, в полдень и вечером. Огромные формы собора, колокольни, контрфорсы, статуи, старые потемневшие готические камни превращены в цветные кружева, нематериальные узоры; они тают в голубоватом тумане утра; золотисто-голубовато-зеленые днем, они угасают в красноватом свете на закате. Разнообразие мозаичных пятен, вязь drobных мазков заставляют забыть о камне и видеть воздушное строение, полное света.

Моне рисует город, бульвары, экипажи и прохожих, детали которых уловить нельзя; они даны как слитные цветочные пятна. Человеческие фигуры, дома, предметы — все имеет характер цветочного пейзажа. В лицах и фигурах его интересует способность отражать свет, давать игру световых оттенков; портрет тает за красочным трепетом атмосферы. Самые линии очертания имеют характер мазков, идущих в одном направлении и дающих красочную и зыбкую границу поверхности.

## Литература

Реалистическая и психологическая литературы идеологичны и прозаичны по преимуществу. Смысловое значение слова, практическая речь господствуют и пользуются фонетикой и ритмикой только как подсобным материалом. Поэзия — второстепенная разновидность реалистической литературы и не характерна для стиля. Реалистическое литературное произведение — развернутое суждение о лицах и действиях. Действующие лица, личности — стержневые линии произведения. Идеино-социальный роман — основная форма реалистической литературы.

Импрессионизм восстанавливает чувственные элементы литературы: фонетика и ритмика побеждают идейность. Поэзия, богатая инструментальной, рифмой и ритмом, получает в этом стиле расцвет. Это — напевная лирика, оперирующая больше средства-



ми музыкально-акустического воздействия, чем смыслового. Тема мелодическая оттесняет смысловую. Темы классической лирики, любви, природы и дум входят сюда, но раздробляются на темы отдельных настроений, впечатлений и раздумий. Это — лирика мгновений внутреннего и внешнего мира. Природа дается не в ее осязательных пребывающих формах, а в ее цветах и красках, как изменчивый колористический поток, как цветовой туман. Чувство, мысль — только окрашенные мгновения. Настроение и пейзаж сливаются как две стороны впечатления: созерцание по настроению и настроение по созерцанию.

Само слово — только звуковое качество, и в мелодической текучести центр тяжести, а не в смысловом ядре. Разговорно-декламационная интонация реалистической поэзии превращается в акустико-мелодическое движение звуковой стихии речи. Вещественное, предметное значение слов здесь претворяется в значение качеств бытия. Эпитет играет исключительную роль, удваиваясь, утраиваясь, вырабатывая бесконечные колоритные оттенки, только мгновенным созерцанием схваченные и опускающиеся в практической жизни как несущественные и незаметные. Предметные и действенные слова обвешиваются таким множеством эпитетов, что из-за них теряют свой предметный смысл, превращаясь в колористическое пятно. Не развертывая последовательных тем, эта лирика состоит из коротких мало связанных фраз, легко переставляемых, имеющих самостоятельный смысл, но сливающихся, как словесные мазки, в один колорит. Метр распадается на изменчивые ритмы частью путем комбинаций различных метрических единиц, частью переходом к свободному стиху. Ямб, наиболее квадратный метр, оттеснен хореем, дактилем, допускающими наиболее певучие интонации. Но основу мелодии составляют не ритмические ударения, а смена звуковых тембров, плавных и сонорных согласных с обилием гласных. Звуковые повторы, как мелодические мотивы, привлекают усиленное внимание. Богатая рифма, дактилическая и гипердактилическая, повторение полустроков и строк, как в песне мелодической фразы, повторение, не считающееся со смысловым движением стиха, но повышающее акустическую ценность, — характеризуют музыку этих стихов.

### Бальмонт

Значительнейшим русским поэтом-импрессионистом следует считать Бальмонта, поэта мгновений, настроений и музыкальности.

Я впервые открыл в этой речи  
Перепевные, гневные, нежные звоны.

У него — обилие эпитетов, почти обязательных к каждому существительному, часто занимающих целые строки:

Глядят с состраданием на безвестных безвестные,  
Поникшие, скорбные, безответные, бледные.

Множество двойных и тройных эпитетов: нежно-дымный, бедно-огненный, предрассветно-лепестковый, роскошно-гаснущий, опалово-зимний; беспредельно-пустынно-шумящий, туманно-холодный-безбрежный. Эпитет посредством предметного суффикса приобретает характер самостоятельного существительного: бездонность, зеркальность, алость, безглагольность. Таким же образом, как эпитеты легко перемещаются, образуя подвижные колоритные пятна, так и строфы стихотворений не вытекают одна из другой, но нанизываются как ряд колористических линий.

Часто темы сознательно сопоставляются, ради определенного колорита.

Она отдалась без упрека,	— Как сладостно дышит прохлада,
Она целовала без слов.	Как тает вечерняя мгла!
— Как темное море глубоко,	Она не страшилась возмездья,
Как дышат края облаков!	Она не боялась утрат.
Она не твердила «Не надо»,	— Как сказочно светят созвездья,
Обетов она не ждала.	Как звезды бессмертно горят!

Тема вечера и тема любви окрашивают и дематериализируют друг друга, образуя мерцающий колорит, легко распадающийся на свои темы; даже строчки отдельных тем легко передвигаются как самостоятельные единицы. Инструментовка стиха занимает у Бальмонта такое место, что целые стихотворения строятся на звуковой теме, с непрерывным повторением основного звукового образа:

Я вольный ветер — вечно вею,  
Волную волны, ласкаю нивы,  
В ветвях вздыхаю, вздохнув немею (во, в, вы, вз).

Чайка, серая чайка с печальным криком носится  
Над холодной пучиной морской (ча, ч).

Звуковой образ замещает зрительный; развертывание зрительной темы переходит в развертывание мелодической. Даже «Камыши» — скорее развернутая звуковая тема, чем звукоподражатель-

ная (ш, ш). Отсюда такое медленное продвижение словесного смысла при быстром продвижении звукового материала и кажущаяся бессодержательность бальмонтовских стихов. Ритмические ударения у него затушеваны инструментальной, интонациями, раздроблены паузами и имеют чрезвычайно сглаженный характер, но не трудно открыть метрический скелет в стихотворении.

Есть в русской природе усталая нежность,  
Безмолвная боль затаенной печали,  
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,  
Холодная высь, уходящие дали.

Дактиль во второй и четвертой строках как бы разбивается цезурой на полустроочки с различным метрическим строем. Смысловые темы Бальмонта — природа, любовь, город; размышления даны беспредметно, вибрирующими пятнами. И звуковой покров растворяет их смысл, сосредоточивая на себе ценность поэзии. Ритмика всегда акустична, совершенно независимо от смысла, который требует своих акцентов и ритмов.

Я хочу горящих зданий,  
Я хочу кричащих бурь.

Акустический хорей вступает в противоречие со смысловыми акцентами, требующими напряженного восхождения (анапеста). Таким же образом ритм стиха расходится с ритмом внешнего действия («Кузнец», в котором акустически порхающий ритм не соответствует тяжелым ударам молотобойца).

## Проза. — Чехов

В прозе импрессионизм раздробляет толстый реалистический роман на мелкие эпизоды — новеллы. Толстый роман, сложившийся из развернутых, разработанных психологических и рационалистических фельетонов, редуцируется к маленькой заметке, к бегло набросанному описанию, мгновенно фиксирующим впечатление в немногих строках. В отличие от реалистического рассказа, малая форма которого механически воспроизводила малую форму устного сказа, импрессионистическая новелла представляет собой упрощение темы, сведение ее к немногим строкам; вместо события — впечатление от события незаинтересованного зрителя: общая линия и пара деталей, без подробного описания, без мотивировки сцеплений. Ускоренный темп жизни большого города оттесняет толстый поучительный роман, как толстый жур-

нал оттесняется газетой, еженедельником. Короткие новеллы требуются темпом и характером жизни. Импрессионистические новеллы этюдны, эскизны, недоговоренны. Здесь нет ни ясности однолинейного реалистического рассказа, ни энергичного схематизма экспрессионистического новеллы. Характер, поступки отступают перед их сочетанием, перед течением обстоятельств происшествия. Колорит события преобладает над фабулой события. Анекдот, случайное сцепление положений и свойств, атмосфера быта — темы этих новелл. Видеть без идей, дать без мотивировок разрозненные моменты быта — цель художника. Один момент и одно качество характера, обнаруживаемое в этот момент, заменяют психологию как временную длительность развития и образования качеств данной личности. Личность интересна в пределах данного мгновенного события, и не более. Новелла фиксирует впечатление от данной личности, а не ее волевою силу. Импрессионизм избегает психологических и идейных натур с борьбой, с надюмом, с перипетиями. Он дает человека не единой, спаянной воли, но текучих, изменчивых настроений, безвольного, разорванного на тысячи ощущений. Длинные произведения, связанные линией героя, — только мозаика таких настроений, без внутренней связи, только ряд эпизодов. Средствами импрессионистической техники являются: 1) фиксация впечатлений или через всплывшую деталь или через упрощенное общее; импрессионизм отбрасывает деление на существенное и второстепенное — деление, идущее не от мгновенного впечатления, а от утилитарного смысла; 2) словесные мазки, сочетание словесных рядов, между собой внутренне не связанных, но окрашивающих друг друга; чаще всего это ряды разных речевых стилей; 3) предпочтительное употребление коротких фраз, не требующих логического членения и грамматической конструкции; 4) разработка эпитета сложных и утонченных оттенков, свободного от привычных и логических признаков вещи.

Колорит импрессионистической новеллы может быть темным и светлым, печальным и смешным, но не может быть трагическим, потому что в ней нет борьбы, напряжения и гибели; она не может быть сатирой, потому что она безыдейна, в ней пародия на случайные стечения обстоятельств, а не на устойчивые социальные отношения.

В русской литературе мастером импрессионистической новеллы является Чехов. Его миниатюрные вещицы «короче воробьиного клюва» лишены значительной фабулы, анекдотичны. Это — колоритное изображение быта, ряд эскизов и этюдов, не синтезированных, беглых заметок. Здесь нет идейного конструктивного плана, но кажущееся случайное нагромождение впечатлений —

в действительности тщательный отбор контрастных и близких черт, легко создающих нужный колорит. Картина пожара: старик с белым узелком, на лысине его отсвечивает огонь, — дана без тех центральных образов, которые привлекают внимание на пожаре. Изображение природы одной деталью, поражающей чувственное восприятие: лунная ночь — блестящее горлышко бутылки на плотине. У Чехова нет героев, нет самодовлеющих личностей, цельных «я». «Во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы их в одно целое. Каждое чувство, каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях — о театре, литературе, учениках — и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека. А коли этого нет — значит нет ничего» («Скучная история»).

Эти натуры, изменчивые от часа и места, легко превращаются в колоритное пятно, но не бывают формирующими линиями. Они или слишком возбудимы, отзывчивы, но ничтожны с точки зрения практического значения, или глухи и бесчувственны к важному и большому. Чехов и занят вторжением одного ряда впечатлений в другой, смешением их и вытеснением, что образует молекулярные портреты.

Новелла обычно начинается с общей характеристики момента, места или состояния человека: «Знойный полдень. В воздухе — ни звуков ни движений. Вся природа похожа на одну очень большую, забытую богом и людьми усадьбу» («Мыслитель»). «Второй час дня. В галантерейном магазине «Парижские новости», что в одном из пассажей, торговля в разгаре» («Поленька»). «Посреди кухни стоял дворник Филипп и читал наставления» («Умный дворник»). «По дачной платформе взад и вперед прогуливалась парочка недавно поженившихся супругов. Он держал ее за талию, она жалась к нему, и оба были счастливы» («Дачники»).

Дальше начинается сочетание впечатлений, настроений, близких и контрастных, вместе дающих цветное пятно. В «Дачниках» сначала счастливые молодожены и одинокая луна сливаются на фоне цветущей черемухи и кричащего коростеля. Дальше — контраст лирических излияний жены и прозаических реплик мужа — не в ответ, а параллельно — о здоровье, об ужине; жена думает о своей одинокой постели, отвечая скрытой мысли мужа; вместе — атмосфера семейного счастья, которую нарушают гости, мысленное «черт бы их побрал» и «милости просим» вслух, оставляют несливающееся мерцание разно окрашенных пятен. Вторжение впечатлений не в обычной связи, сознание, не имеющее общепринятых представлений, в новом плане все освещающее

и осмысливающее, может быть импрессионистическим приемом, если нет обрамляющей или связывающей идейной тенденции (моральной в «Холстомере» Толстого). У Чехова рассказы из жизни детей («Кухарка женится»), из жизни животных («Белолобый», «Каштанка») и являются импрессионистическими новеллами — видение мира вне обычного сознания, вещи в новой связи. Часто игра красок получается в ряде несливающихся речевых планов, играющих роль словесных мазков, тем более тонких, что речь имеет всегда строго индивидуальный ход и характер по словарю, по оборотам, по сцеплению мыслей. Не смешивающиеся планы речи, не вторгающиеся друг в друга, но своей смежностью окрашивающие друг друга, — обычный прием Чехова; он достигает его тем, что говорящие лица не понимают друг друга («Злоумышленник», «Беззащитное существо») или не слушают друг друга («Тоска»). В рассказе «Не в духе» в расстроенные от проигрыша мысли станowego вторгается зубрежка гимназиста. Два плана речи на периферии только образуют переходные оттенки.

— Восемь рублей, экая важность, — заглушал в себе Прачкин этого беса. — Люди и больше проигрывают, и к тому же деньги дело наживное... Съездил раз на фабрику или в трактир Рылова, вот тебе все восемь, даже еще больше.

— «Зима... Крестьянин, торжествуя...» — монотонно зубрил в соседней комнате сын станowego Ваня. — «Крестьянин, торжествуя... обновляет путь»...

— Да и отыгаться можно... Что это там «торжествуя»?

— «Крестьянин, торжествуя, обновляет путь... обновляет»...

— «Торжествуя»... — продолжал размышлять Прачкин. — Влепить бы ему десяток горячих, так не очень бы торжествовал. Чем торжествовать, лучше бы подати исправно платил... Восемь рублей, — экая важность. Не восемь тысяч, всегда отыгаться можно.

— «Его лошадка, снег почуя, снег почуя, плетется рысю как-нибудь».

— Еще бы она вскачь понеслась. Рысак какой нашелся, скажи на милость. Кляча — кляча и есть... Нерассудительный мужик, рад спяна лошадь гнать, а потом как угодит в прорубь или в овраг, тогда и возись с ним... Поскачи только мне, так я тебе такого скипидару пропишу, что лет пять не забудешь. И зачем это я с маленькой пошел? Пойди я с тузатреф, не был бы я без двух...

— «Бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая... Бразды пушистые взрывая»...

— «Взрывая... Бразды взрывая... Бразды»... Скажет же этакую штуку. Позволяют же писать, прости господи... А все десятка в сущности надела. Принесли же ее черти не вовремя.

Таковы же в «Поленьке» лексический ряд галантерейного магазина и любовный ряд, дающие общее настроение магазина и душевного состояния приказчика и модистки, и не то и не другое в отдельности и ясности.

— Мне еще стеклярусных кружев, — говорит Поленька, поднимая виноватые глаза на приказчика.

— Каких вам? Стежлярусные кружева по тюлю черные и цветные — самая модная отделка.

— А почем они у вас?

— Черные от 80 копеек, а цветные на 2 р. 50 к. А к вам я больше никогда не приду, — тихо добавляет Николай Тимофеевич.

— Почему?

— Почему? Очень просто. Сами вы должны понимать. С какой стати мне себя мучить? Странное дело, нешто приятно мне видеть, как этот студент около вас разыгрывает роль-с? Ведь я все понимаю.

И дальше разговор о плюмаже, и снова о любви, о пуговицах, о лентах и опять о любви.

— Есть два сорта кружев, сударыня. Бумажные и шелковые. Ориенталь, британские, валенсиен, кроше, торшон — это бумажные-с, а рококо, сутажет, камбре — это шелковые... Ради бога, утрите слезы, сюда идут.

И, видя, что слезы еще текут, он продолжает еще громче:

— Испанские, рококо, сутажет, камбре, чулки фильдекосовые, бумажные, шелковые.

Этот набор логически не связанных слов, превращающийся в словесный анекдот, в действительности только колористическое средство. Таков «Винт», где портреты взяты вместо игральных карт и ходы образуют всевозможные сочетания названий учреждений и чиновников.

Драмы Чехова — драмы настроений — построены по тем же принципам, что новеллы: вместо крепких диалогов реалистической и психологической драмы, вместо борющихся, отвечающих друг другу реплик — независимые ряды высказываний, словно действующие лица не слышат друг друга или плохо слышат, так как каждый занят собой. Это — разрозненные линии настроений, окрашивающих друг друга и создающих словесную атмосферу сцен. Речь — из коротких фраз, часто прерывающихся и обрывающихся; чрезвычайно частые паузы дробят речевой материал драмы и сами играют роль колорита. Так же, как действие не пред-

ставляет собой одной развернутой линии, но ряд безвольных состояний, так и драма в целом — ряд сцен, не вытекающих друг из друга, расположенных только последовательно. Нет действующих лиц как движущих линий, и нет узловых сцен с апогеем и развязкой. Драма — ряд текучих моментов, без динамики.

Чехов в своих темах провинциального быта, крестьянства, чиновничества и интеллигенции близко стоит к реализму, распадом которого являются его новеллы; на другом конце он соприкасается с символизмом, давая за мутной атмосферой бытовых пятен иной план, расширенный символистический смысл (Москва в «Трех сестрах», «Вишневый сад»). Но, чуждый гедонизму, чувственному построению тем, он дает импрессионистические жанровые картины. Психологическая разорванность и угнетенность, распад мелкобуржуазных идейных тем на фоне индустриализма и финансового капитализма — тематика Чехова.

## Музыка

В реалистической музыке звуки — средство выражения, изображения психических и физических движений. Ритм и тон, смена долгот и высот следуют за ритмом передаваемых движений и напряжений. Гармония в согласности и несогласности созвучий — такое же средство выражений спокойного и задержанного движения; тембр или совсем не играет роли, или выполняет второстепенную роль реалистического изображения. Обычно звуковой материал — прозрачная смысловая конструкция, в которой чувственное значение тает перед выразительностью. Симфония со сквозными развертывающимися темами, музыкальная драма с напряженным действием — основа этой музыки.

Импрессионизм выдвигает чувственное значение звука и оттесняет его выразительность. Тембр — акустически-чувственный элемент звука, цвет тона, звуковая краска его — становится существеннее тона; движение тембров заменяет движение тонов, и сочетание тембров — сочетание тонов. Вместо связанных внутренней последовательностью мелодий и гармоний импрессионизм дает колоритное сочетание тембров различных инструментов одновременно и последовательно. Каждый момент музыкальной ткани имеет самостоятельное значение, не вытекает из предыдущего и не ведет к следующим. Нет главных и второстепенных голосов, но общее их звучание создает каждую минуту новую колоритную фигуру. Мелодии возникают и, не развиваясь, тают в тембровой атмосфере. Мотивы чуть соединяются в фразы, но фразы не образуют мелодических предложений, отвечающих друг другу. Гармония является элементом колоритной ткани, а не



поддержкой мелодии, берет созвучия верхних тонов и обертонов, берет верхние голоса, дающие наиболее прозрачную атмосферу, и избегает глухих нижних, в которых слито множество унтер- и обертонов. Ритм — основа мелодического и гармонического движения реалистической музыки — теряет определенность и четкость, лишается своего двигательного характера. Музыка не имеет ведущих ритмических линий, она кажется аморфной, облачной, тающей. Симфонию заменяет миниатюрная поэма, связанное музыкальное целое распадается на ряд мозаичных моментов. Тонкие динамические оттенки и высокие прозрачные тембры в своих переливах дробят гармоническую ткань и диссонирующие аккорды, создают характер мерцания и трепета всей музыки. Стремясь к прозрачной музыкальной ткани, импрессионисты предпочитают чистые тембры, верхние тона, флажолеты и избегают массивных басовых голосов.

Оркестр уменьшается; вытесняются тяжелые медные инструменты и ударные, вводятся арфа, челеста, колокола, имеющие прозрачные тембры. Динамика звука утончается и базируется главным образом на различных степенях пиано, ограничиваясь средней и слабой звучностью. Движение музыки здесь — движение тембровых сочетаний; музыка кажется статической, неподвижно мерцающей атмосферой, без единой струи и порыва; эта музыка требует безвольного звуко созерцания, а не психологического вживания. Раздробленная на мелкие движения, она может намечать лирические настроения и состояния, мелкие психические движения и состояния созерцания; лишенная трагизма и драматизма, она не знает и психологизма, она акустична и чувственна по преимуществу. Она очень склонна к неподвижным картинам природы, где мерцает свет, лунный или дневной; она передает трепет волн, природу вне материального движения, но полную внутреннего трепета, и человека как игру изменчивых настроений. Человеческие чувства и в особенности настроения не знают линейных очертаний, они — разлитые окраски сознания со множеством переходов, и передать их может не мелодия, а гармония (Ребиков<sup>25</sup>). Настроения не знают такта, они зыбки и расплывчаты, и музыка настроений не может укладываться в квадратные такты. Фиксируя ощущения или настроения, импрессионисты создают погашенные ритмические и мелодические узоры, вибрирующие гармонические пятна.

## Дебюсси

У Дебюсси психологический симфонизм с его мажором и минором, с его громоздкой полновесной гармонической и мелодической структурой, выражающей такую же четкую и громоздкую

психику, распадается. Дебюсси перевел музыку на фиксацию нервных раздражений, ощущений до оформления их в чувства или мысль. Отбросив реализм и психологизм, он пошел по линии чистых ощущений, которые являются результатом воздействия внешней среды, но сами они — ни среда, ни психологическая реакция на нее. Его переливчатые ритмы — такты, как бы лишенные сильного времени, динамика, вложенная в небольшие диапазоны и короткие волны, которые, непрерывно меняясь, еще более нарушают тактовую черту. Преобладают тихие темпы. Мелодия — без скачков, притушенная, полутонная. Но гармония и тембр выдвинуты на первый план. Гармония — самодовлеющая звуковая ценность, и она нанизывается ради слухового наслаждения. Произведения Дебюсси лишены структурного плана. Здесь нет главных и побочных тем, нет реприз. Единство произведения — не в тональности, не в мелодической выразительности, а в акустической атмосфере, которая охватывает несвязанные, мозаичные элементы прозрачным, но цельным звуковым покрывалом. В оркестре преобладают нежные звучания, смычковые, арфы, засурдиненная медь. Разнообразие колорита одного инструмента — флажолеты, *pizzicato*, *spicato*, тембры отдельных струн на различных высотах — делают из квартета богатый источник звукописи.

Дебюсси кажется растянутым и медлительным тем, кто смысл музыки видит в ритмической и мелодической выразительности. Искать у него такой связи элементов — то же, что искать графический рисунок в импрессионистической живописи. В своей установке на ощущение он сохраняет программность, лишая ее, однако, предметной сюжетности. Его произведения — лирические картины и поэмы на созерцательные темы. Пейзаж, взятый как динамика света, как переливы отражений, отблески, — его обычная тема: «Полдень», «Заря», «Вечер», «Весна», «Ветер в равнине», «Звуки и запахи рекут в вечернем воздухе» — дают звукопись световой атмосферы. «Полдень Фавна» — вибрирующая звуковая атмосфера, переливы беспредметных, солнечных струй без определенных мелодических и ритмических образов; «Сирены», ноктюрн для оркестра, — лепет волн на прибрежном песке, мерцающая прозрачная тембровая атмосфера и чуть внятные мелодические призывы сирен над затихающим морем; «Золотая рыбка» — как трепет нежных металлических звонов. Если Дебюсси берет танцевальную форму — танцы, хоровод, — он превращает их мускульные ритмы в бесплотное порханье и реяние звуков, издали слышимых, из звуковой глубины танцевальных движений.

Таким же образом он дает и внутренний мир: не чувство, но колорит чувств, оттенки настроения, которые игнорирует рационализм. Он дает самый воздух настроения и пишет на текст импрес-

сионистов и символистов музыку, полную предчувствий и томлений. Его «Пелеас и Мелизанда» — на текст Метерлинка — является произведением этого рода. Мистические слова получают глубину и осмысленность, потому что их окутало мерцающее звуковое облако и лишило слова той последней материальности, которая звучит в них при непосредственном чтении или слушании. Это звуковое покрывало, следуя не за смыслом отдельных фраз, но за общим настроением сцены, изменяясь вместе с ней, сгущаясь и редая, напрягаясь и ослабевая, выявляет главное, невидимое действующее лицо пьесы — рок, который господствует над людьми и направляет их поступки. Самый текст уложен в приглушенный лирический речитатив усталых, обреченных и тоскующих голосов.

Дебюсси в своем импрессионизме близко подходит к символизму, но его исключительное чувство звука, его внимание к тембру как акустическому качеству не дает превратиться его музыке в носительницу сверхчувственных выражений. Только в передаче утонченных, сумеречных настроений он соприкасается с символизмом. Но здесь соприкасаются и самые стили. Импрессионизм идет к чувственным ощущениям от объективного мира, символизм — к ощущениям внутреннего мира, предчувствиям потустороннего.

## Культура и стили индустриального хозяйства

**Низовое искусство — конструктивный реализм.**

Мир — природа, энергия и человечество.

Отношение к миру — трудовое, коллективное; социалистическое единство человека и культуры.

Искусство — динамические планы, обобщенные схемы социальных, культурных сил; политематизм и полидинамизм, подчиненные социально-осмысленному конструктивному плану.

Конструктивный реализм — исходная база пролетарского искусства.

Индустриализация и социализация искусства — путь к социалистическому искусству.

**Искусство индустриальной буржуазии — конструктивизм.**

Тот же мир в двух планах — интеллектуального и физического.

Отношение к миру как к технологическому сырью и машинному механизму; рабочие физического труда — те же трудовые механизмы; инженерный интеллект направляет машинную культуру.

Искусство — политематизм и полидинамизм как материально-энергетические конструкции технологического порядка.

**Упадочное искусство — экспрессионизм.**

Тот же мир с утратой технологического материализма.

Отношение к миру — интеллектуальное и мистическое.

Искусство — политематическое, полидинамическое, как выражение многопланного интеллекта и психики.

### 1. Конструктивный реализм

Индустриальное хозяйство — высшее достижение человеческой культуры; оно возвышается над натуральным и товарно-денежным хозяйством своей организованной и напряженной производственностью. Среди множества культурных и социальных групп земного шара безусловно господствуют голоса, связанные с индустриальной культурой крупно-капиталистической буржуазии, индустриального пролетариата и промежуточных слоев. Все они в прогрессе науки и техники видят прогресс культуры, и борьба между ними идет за социальные пути этого прогресса. Они знают города, эти мощные фокусы культуры, эти железобетонные ги-

ганты, полные энергии и динамизма, разума и воли: города фабрик, заводов, поездов, автомобилей, пропеллеров, радио, кино; города миллионных масс, деловитых, точных, работоспособных, энергичных, механизированных.

Индустриальная культура технологична и энергетична; органические вещи и биологическая сила оттеснены неорганическими материалами и механической энергией. Индустриальная культура широко втянула в свое хозяйство физические элементы природы и открыла в них колоссальные заряды энергии. Массовое производство, выдвинутое товарно-денежным хозяйством, потребовало не только улучшения орудий производства, но и такого увеличения энергии, которое невыполнимо живым организмом, малосильным, утомляемым, уязвимым. Потребовались не только усовершенствованные инструменты, приборы, упрощающие трудовые движения, но и машина-двигатель, динамический механизм, который может заменить мускульную силу. Источники энергии — тепловой, химической, электрической в природе — усиленно разрабатываются. Изучаются материалы, наиболее пригодные для таких двигательных конструкций, и в первую очередь металлы. Энергетика и технология стоят во главе теоретических знаний этой культуры, и машина — во главе практической деятельности. Эта культура совершенно отлична от рационалистической товарно-денежной, непродуцированной, оперирующей социальными отношениями вещей. Индустриальная культура в своей производственности и связи с природными источниками материалов встречается с натуральным хозяйством, но не знает его примитивной зависимости от природы.

В машине человек создал новое одушевленное существо, полное энергии и движения. Он о ней говорит как о живом существе, со своим разумом, волей, болезнями, капризами. Словно в биологии, проделавшей путь от мастодонта до человека и от археоптерикса до ласточки, машина, сначала неуклюжая, тяжеловесная и маломощная, все более освобождается от лишних масс и становится носительницей чудовищных зарядов энергии и быстроты. Она состоит из невиданных в природе форм, воплощенных математических абстракций — цилиндров, шаров, конусов, математически точных, прямых и кривых. Каждая ее часть стремится к максимальной конструктивности, целесообразности и динамике.

Вызванная потребностями интенсификации труда, машина изменила вещи человека и самого человека. Индивидуалистический характер кустарной вещи, зависевшей от личного усмотрения мастера и даже его настроения, заменился механическим производством массы абсолютно одинаковых вещей. «Идеал механического производства — скорость, точность, единство и упрощенность фабриката» (Ратенау, «Механизация жизни»<sup>26</sup>). Вещь кустаря — ре-

зультат личного творчества — едина и неповторна. Вещь фабриканта — масса шаблонов. Механизировался быт, механизировался и человек. Одинаковые вещи рожают одинаковые навыки. Квартира, обстановка, костюм, бытовые мелочи — все, что создавало внешность индивидуального человека и его жилья, стало неотличимым и одинаковым. Водопровод, отопление, освещение связывают все жилища одними условиями быта. Средства передвижения, капиталистическая организация производства и распределения порождают одинаковое механическое распределение времени. Действия, их темп укладываются в согласованные, схематизированные рамки. Ускорение темпа жизни сократило расстояние между действиями, стянуло их, уточнило, выбросило длительные психологические мотивировки действия. Скорость, точность и действенность стали свойствами механизированного человека. Переживания, богатые оттенками настроений, медлительные, безвольные, малодейственные и бездейственные, должны были уступить место коротким и четким разрядам силы и воли. Человек словно налился напряженной энергией машины. Вялую медлительность натурального хозяйства и рефлексирующую внутреннюю деятельность товарно-денежного хозяйства заменяет биомеханический человек крепких мускулов и нервов, знающих точность и выдержку машины. Выработалось новое сложное актуальное мировоззрение. Философию, гносеологию, теорию познания заменила методология — учение о действенном подходе к предмету. Схематизм и конкретность, абстракция и реализм сочетались в этой мысли. Она стремится к знанию не отдельной вещи, а массы одинаковых вещей, и это есть знание о шаблоне, в котором отливаются тысячи одинаковых вещей. Ей важна не вещь, но конструкция вещи, по которой делаются или могут быть сделаны тысячи одинаковых вещей. Важна схема, план. Это новый, конструктивный реализм. План вещей — в то же время знание об отдельной вещи, но отдельная вещь интересует своим подобием массе других, а не отличием, как это было с вещами кустаря. Таким же образом индивидуальный человек отступил перед механизированным человеком, перед человеком-массой, человеком профессиональной группы, социальной группы, перед организованным коллективом. Орудие подчинялось индивидуальности мастера, но машина — орудие коллектива — подчиняется коллективу и безусловно подчиняет себе отдельного человека. Общество — не сумма конкурирующих индивидуальных характеров, воль и чувств, а солидаризирующихся или борющихся социальных групп. Быт и поведение масс заняли место самодовлеющей индивидуальности; социология вместо психологии стала средством ориентации в общественной жизни. Поведение стало мерилom человека, а не только мысли и переживания.

Кругозор человека безмерно расширился. Одномерное, однопланное сознание, развивавшее одну нить ровной мысли, сменилось двухмерным, трехмерным сознанием, развивающим сразу несколько планов мысли, способным реагировать одновременно на разные раздражения. Именно потребность ориентироваться в движении, в быстром потоке различных вещей родила способность одновременных вниманий, сознаний и реакций. (Городская собака легко шныряет между автомобилями, трамваями и экипажами, но это мучительно трудно и почти недоступно крестьянину, впервые очутившемуся на столичной улице.) Существование нескольких планов сознания возможно при упрощенности и четкости каждого. Однопланная психика заменилась многопланным интеллектом. Мелодическое восприятие жизни сменилось полифоническим.

Огромной скорости средства передвижения по земле, воде и воздуху, телеграф, телефон, радио, охватывающие земной шар рельсами, кабелями и токами, уничтожают пространственное разделение стран, заполняют мир вещами, людьми, мыслями однотипной механической культуры. Человек индустриальной культуры живет на земном шаре, во всей человеческой культуре, а не только в стране, в городе. В одно мгновение времени — множество представлений о сотнях актуальных центров мировой культуры. Только живые очевидцы и письменные сообщения говорили в товарно-денежном хозяйстве о других странах, и сверхчувственный словесный смысл давал знание об иных землях. Человек индустриальной культуры слышит живые голоса и речь отдаленных стран у себя дома (телефон, радио), видит людей и местности (кино). Он стремится к непосредственному общению, несмотря на расстояние (телефотография, радио-кино), и роль сверхчувственной идеографии, психологических представлений и воспоминаний заменяет живым говорением и непосредственным видением и слушанием. Но это — не только отдаленные страны, голос которых он может услышать, быт и жизнь которых он может увидеть. Они в любой момент могут вторгнуться в его жизнь и изменить ее; между отдаленнейшими пунктами земного шара устанавливается такая же причинная связь, какая существует между соседними странами, между человеком и непосредственно окружающей средой. Однопланная эволюционная причинность дополняется революционным смещением и столкновением экономических планов мирового хозяйства.

Новое мировоззрение отличается огромной актуальностью: не в пассивном восприятии и осознании мира, а в активном воздействии — его жизнь. Познавание для предвидения было идеалом торгово-буржуазной науки; знать, чтобы сделать, стало лозунгом индустриальной науки. Мир — сырье, которое надо организовать и формировать.

Маркс, теоретик индустриального пролетариата, выразил этот новый мироподход следующим образом: «Философы до сих пор объясняли мир, но дело в том, чтобы его видоизменить». Гениальность этого положения заключается в том, что технологическая мысль перебрасывается на социальную жизнь: знать общественные отношения, чтобы их перестроить, организовать; стихийность превратить в закономерность. Марксизм выбросил личность — кустаря — из истории, заменив ее жизнью масс, движимых экономикой. Маркс открыл законы социальной механики. Для буржуазии применить технологию в социальной жизни — значит упразднить себя как дезорганизующую культуру — социальную группу эксплуататоров. Индустриализм — против буржуазии, у которой научная организация производства должна идти рядом с первобытной стихийностью человеческих отношений. Марксист, полагаящий, что Маркс открыл только закон, предвидящий движение социальной жизни, а не знание строительства ее, обнаруживает связь с мелкобуржуазной наукой.

Индустриализм и социализм, организованный мир и организованное общество — основы культурной деятельности индустриального пролетариата. Мышление, связанное с этим мироподходом, в отличие от конкретного мышления натурального хозяйства единичными представлениями и от логического мышления товарно-денежного хозяйства понятиями, имеет конкретный характер мышления планами вещей, динамическими схемами социальных групп, широкими обобщениями. Мышление это можно назвать конструктивным реализмом. Массы вещей и людей, социальное и техническое — здесь неразрывны. Искусство — часть этих организованных в направлении индустриализма и социализма культурных сил. Оно реалистично, но не бытоотобразительно, а конструктивно. Оно дает мир в обобщенных планах и в сущем дает планы должного. В искусствоведении пролетариат создает материалистическую социологию искусства как часть социологии культуры. Производство искусства, как вещь культуры, имеет свою технологию и идеологию, свое производство и применение, свое социальное бытие, ради которого оно вырабатывается. Социология искусств изучает стили как социальную культуру хозяйственных форм, их борьбу и движение на фоне выдвинувшей их бытовой культуры, а не на фоне собственного сознания. Социология искусств находит законы искусства в культуре, а не в произведении самом по себе. Сознывая индустриальный стиль наиболее передовым по его генезису от наиболее передовой культуры, она не забывает и о других стилях, как не забывает и о других культурных группах, не отрицает их анархически.

Органический стиль пролетариата — конструктивный реализм — существует у него, однако, только в зачаточных формах,



так как культура искусства у пролетариата — пока на втором плане. Но в стиле конструктивного реализма дали монументальные произведения те передовые буржуазные представители индустриальной культуры, которые стоят всего ближе к пролетариату. Необходимое социалистическое мировоззрение пролетарского искусства здесь, однако, густо окрашено буржуазной идеологией.

### *Основные признаки стиля*

**Конструктивный реализм:** выразительные средства быта как конструктивные элементы для широких обобщенных планов, данных как динамические схемы культурных и социальных сил.

**Социологизм:** искусство берет темой социальные, профессиональные группы, психологию масс, социальные движения; одновременная и последовательная связь тем мотивируется социологически.

**Активизм:** материал и темы не воспроизводят существующего, не отображают пассивно, но активно его организуют в направлении должного; отсюда сгущенность и пафос бытовых тем.

### **Литература**

Товарно-денежная культура безмерно расширила язык натурального хозяйства словарем социальных и товарных отношений, словарем психологии и логики, переживаний и понятий и утратила значительное количество конкретных слов натурального хозяйства. Индустриальная культура таким же образом создала и ввела в быт множество слов технических и механических, слова машин и частей машин, энергии, скорости и силы — частью путем образования новых слов, частью путем семантических сдвигов имевшихся слов, применяя их в новых сочетаниях и оборотах. Индустриальный язык расширился в сторону естественных вещей и физических сил, утратив многое из гуманистического словаря. Этот язык реальных вещей и сил конкретнее и действеннее языка субъективных переживаний и отличается от предметного языка натурального хозяйства своим сконцентрированным динамизмом. Литература индустриальной культуры, продолжая бытовую словесную деятельность, разрабатывает темы механической культуры мировых городов, вокзалов, улиц, площадей, фабрик, заводов, темы социальной жизни, быта труда, борьбы и движения масс, быта фабрикантов, финансовых королей и столкновения с ними рабочих. В этой литературе вещи живут и действуют как одушевленные существа, люди же социологизированы, упрощены, утратили свой

психологизм и независимую индивидуальность. Человек-масса и вещь-механизм в их огромном потоке — темы этой литературы. Производственные и социологические романы, где человек и класс пробиваются через природные и социальные препятствия и создают новые формы культуры и общества, — параллельны психологическим романам, где психоидейная личность пробивалась через размышления и строила мировоззрение. Подобно тому как реалистический и психологический роман вырос из фельетона, бытового и этнографического, или из психологического этюда, так эти романы имеют в основе производственный фельетон и социологический этюд. Их тематика обращена к практическому кругозору индустриальной буржуазии и пролетариата, к труду и технике.

### Золя

Романы Золя социологичны по широкой передаче внешних фактов, в основе которых лежит биологизм индивида, социальность масс и механизм машины. Золя фиксирует внешние движения, не ища внутренних мотивов, но связывает человека со средой, минуя душу. Из этих основных фактов он строит свои монументальные произведения таким образом, что роман в целом — аллегория, схема или закон движения определенных сил и среды. Отдельные индивиды при их психологической бедности — не личности, но профессиональные и социальные единицы (инженер, художник, финансист, рабочий). Человек — биологический механизм, передающий стимулы общественной лаборатории (биржа, рынок, шахта). Огромное количество действующих лиц намечены поэтому обще, как линии движения массы, группы, а не как самостоятельные единицы. Даже основная, ведущая линия героев дается как ряд поступков, вытекающих из внешней обстановки, а не как автономная волевая мысль. Действительными сюжетными линиями являются общественные и технические механизмы; личность — только проводник их толчков. Роман и строится таким образом, что герой втягивается в действующий механизм, подвергается его различным силам и раскрывает действие механизма всесторонне. Катастрофа — центральная поворотная сцена — происходит в жизни механизма, а не личности. Эти лаборатории общественной жизни Золя передает как живые гигантские организмы, имеющие волю и мускулы, действующие, втягивающие и обрабатывающие и выбрасывающие людей. Оживляя машины и учреждения, Золя схематизирует их, превращая в аллегории социальных сил. Биржа — деньги, рынок — желудок города, шахты — пролетарский труд. Они, как лейтмотивы, появляются во все основные моменты романа, изменяя свой характер в зави-

симости от положения и точки зрения, словно имеют выразительное лицо. Биржа вблизи для ее деятелей:

С четырех сторон, из четырех улиц, пешеходы и экипажи, казалось, всё прибывали и прибывали; суматоха еще увеличивалась благодаря омнибусам, а экипажи биржевых зайцев вытянулись в виде баррикады вдоль тротуара, почти на всем протяжении решетки. Но он не сводил глаз со ступеней биржи, где мелькали на солнце черные сюртуки. Потом перевел их на галерею, битком набитую народом — черный муравейник, на котором лица светились бледными пятнами. Все стояли, стульев не было видно, кулису можно было угадать только по усиленной суете, по бешеным жестам и крикам, потрясавшим воздух. Налево группа банкиров, занятых вексельными курсами, процентными бумагами и английскими чеками, держалась более спокойно, непрерывно пропуская людей, спешивших на телеграф. Всюду, даже на боковых галереях, кишмя-кишели спекулянты, теснясь и толкаясь в непрерывном водовороте. Грохот и стон машины, действовавшей на всех парах, возрастал, охватывал всю биржу как бы пожаром.

Биржа, с точки зрения идеалиста-социалиста, с высоты имеет «забавный вид»:

С такой высоты, с птичьего полета, она выглядела совсем необычайной своей огромной четырехугольной цинковой крышей и целым лесом труб. Острия громоотводов возвышались подобно гигантским копьям, угрожающим небу. Все здание имело вид каменной глыбы, на которой колонны казались полосками, — глыбы грязно-серого цвета, голой, безобразной, увенчанной изорванным флагом. В особенности поражали ступени и галерея, усеянные черными муравьями, кишевшими в суматохе, которая казалась отсюда, с такой высоты, бессмысленной и жалкой толчеей.

Таким же образом даны шахты в «Углекопах», хмурые и мрачные, трудовые и покинутые, вблизи и издали (первый приход Этьена, накануне стачки, после стачки). Заключительные строки романа всегда превращают реальную картину в обобщающую идею, осмысливающую связь эпизодов борьбы и сил и придающую главной теме философский аллегорический смысл. Таковы рассуждения Каролины о роли денег:

До сих пор деньги служат навозом, на счет которого развилось человечество; деньги, отравляющие и разрушающие деньги, представляют фермент всякого социального развития, удобрение, необходимое для великих работ, благодаря которым облегчается существование.

Таковы заключительные строки «Углекопов»:

В ушах Этьена продолжали раздаваться подземные удары, и мнилось ему, что новая порода людей зарождается там, глубоко под землей. Наступит день, созреет жатва, и при ярком блеске солнца явится в мир славное, могучее, обновленное поколение тружеников.

Движение толпы, уличную давку, забастовку, массы Золя описывает как единое, слитное. Рабочие — одновременно герои и замученные животные. Труд, голод и пол исчерпывают целиком их жизненное содержание. Стачка — прямой результат биологических мучений — «все равно умирать с голоду». Их коллективизм, общность труда и мучений противопоставлены благополучию шахтовладельцев. Рабочие так же безудержны и грубы в своих половых и биологических инстинктах, как мужественны и выдержанны в труде. Без сентиментальности они в шахтах, грозящих обвалом, в темноте, в атмосфере, насыщенной ядовитыми газами, выполняют непомерный мускульный труд, проявляя исключительный телесный героизм. Описания производства носят у Золя научно-объективный характер; много у него технических и специальных слов. Когда он переходит к деревне, он видит основные физиологические силы, голые инстинкты, голод и пол, как исключительные двигатели индивидуальной и групповой жизни (*Земля*).

## Поэзия. — Уитмен

Основные стили литературы товарно-денежного хозяйства ощущали раздельно смысловой и звуковой материал слова. В реализме и психологизме звуковой материал отступил перед смысловым и легко заменился идеографическим материалом — записью мыслей, а не звучащего говора. Материалом литературы казались сама жизнь, быт, голый сюжет, мысль и содержание: так неощутимо и прозрачно стало слово. Дополнительные тембровые смыслы, звучащие в живой речи, интонация, дикция, акцент, окрашивающие фразы своими смыслами, опускались как несущественные. Импрессионизм остановил внимание на акустическом и мелодическом элементе, оперировал тембрами, но уронил смысловое значение речи и не интересовался произносительным, интонационным ее характером. И у реалистов, и у импрессионистов отсутствует слово как динамический моторный материал, звук и смысл которого целиком определяются произношением. Слово применялось как психологический знак и как звуковое ощущение, но не как сказовое, говорное. В индустриальном хозяйстве, в конструктивном реализме, слово выступает как звуковое действие, как звуковой разряд, в самом напряжении и силе которого есть смысл и значение. В индустриальной поэзии разрабатываются деклама-

ция и ораторская речь, митинговый жанр для больших масс, многолюдных улиц и площадей. Устное слово, громкое, отчетливое, с повышенным напряжением выбрасываемое, короткие фразы с резкими интонациями основных эмоций, вопросов, утверждений, восклицаний, призывов, гнева и радости, устные фразы, которые вне интонационного произношения — только мертвые скелеты, — образуют основу индустриальной поэзии (ее удобно передавать по радио). Ритм этой поэзии, независимо от акустических и абстрактных мер звука, определяется произношением. Единица ритма, произносимая в один выдох фраза, может иметь большое и малое количество слогов. Абстрактная, метрическая строка дробится и удлиняется, отмечая эти единицы ритма. Графические интонационные знаки (знаки препинания), ставшие скорее знаками членения смысла, только отчасти служат членению интонаций, и сама фраза обычно выделяется в отдельную строку, как единица ритма и произношения. Эта декламационная поэзия избегает гуманистических тем человеческих переживаний и чувств, но, как в прозе, механические вещи и динамика городской культуры, ее техника становятся темами поэзии. Вместо индивидуальных чувств — универсализм, симульанизм. Вместо лирики — патетика космического человека. Крупнейшим представителем этого направления реалистического толка является Уолт Уитмен.

Он остро ощущает сдвиг тем:

Прочь эти надоевшие басни.

Прочь эти вымыслы, эти романы, драмы дворов чужестранных,  
Эти любовные стансы, облитые патокой рифмы, эти интриги  
и страсти бездельников,

Годные лишь для балов, где танцоры кружатся всю ночь, —

Пустая забава, нездоровый досуг для немногих,

С духами, вином и в тепле, под сияющими канделябрами!

Муза, я принесу тебе наше здесь и наше сегодня.

Пар, керосин и газ, великие железные пути —

Трофеи нынешних дней: нежный кабель Атлантики,

И Суэцкий канал, и Готардский тоннель, и Бруклинский мост.

Всю землю тебе принесу как клубок, обмотанный рельсами,

Наш вертящийся шар принесу.

(«Песня о выставке»)

Рядом с темами индустриальной действительности — темы космического человека, расширенного, универсального, коллективного индивида. Человечество и мир — один производственный организм огромной мощи и красоты. Это — не созерцательный пантеизм, растворяющий себя во всем, духовный и бесплотный,

это — телесное ощущение телесного мира, ощущение жизни и связи вещей. Сознание, в котором сочетаются мировой охват и вещественность мира. Уитмен нанизывает темы всех стран, времен и народов на себя, нагромождает детали, перечисляет, как смежное, отдаленное, составляет каталог земного шара, инвентаризирует мир и этим дает многопланность сознания и универсальный образ мира.

Чистое контральто поет в церковном хоре.

Столяр стругает, стругает доску, рубанок все громче свистит и картавит диким своим языком.

Женатые и неженатые дети едут домой, на общую трапезу в День благодарности.

Штурман играет в кегли и сильной рукой сбивает короля.

Старший матрос стоит в китоловной шляпке, копье и гарпун у него наготове.

Охотник за утками ступает осторожно и вкрадчиво.

Дьяконов посвящают в духовный сан в алтаре, руки скрещены у них на груди.

Девушка за прядильным станком шагает взад-вперед под жужжанье большого колеса.

Все люди, все ремесла страны охвачены в этой «Песне о самом себе». Темы космического сознания, сочетаясь с примитивным биологизмом, создают универсальное надындивидуальное «я», в котором слиты все люди, все организмы и все вещи.

Верую в плоть и ее вождение.

Слух, осязание, зрение —

Вот чудеса, и чудо — каждый отброс от меня.

Я — божество внутри и снаружи: все становится свято, чего ни коснусь.

Запах пота у меня под мышками — ароматнее всякой молитвы.

И моя голова превыше всех библий, церквей и вер...

О, я стал бредить собой, вокруг так много меня, и как это сладостно!

Биологизм, победивший психологизм, мускульное непосредственное отношение к миру, победившее рефлекссию, вводит темы животных как равных человеку существ:

Я думаю, я мог бы вернуться жить среди животных, так они спокойны и кротки.

Я стою и смотрю на них долго и долго.

Они не потеют, не хнычут о своем положении в мире,

Они не плачут в бессонные ночи о своих прегрешениях,

Они не изводят меня, обсуждая свой долг перед богом,

Разочарованных между ними нет,  
И никто из них не страдает манией стяжания вещей.  
Никто никому не поклоняется, не чтит подобных себе, тех, которые  
жили за тысячу лет,  
И нет между ними почтенных, и нет на целой земле горемык.

Из темы стихийного, здорового биологизма, объединяющего все человечество (даже все живое) в единый биологический организм, и из темы индустриализма, охватывающего земной шар единой коллективной культурой, вырастает тема грядущего социализма:

Я вижу миллионы людей, марширующих вперед и назад;  
Стерты рубежи между царствами, проведенные в Европе царями;  
Ныне возведет сам народ свои рубежи на земле (все другие долой!).  
Никогда еще не был простой человек более богоподобен.  
О, как он торопит, толкает, движет массы вперед и вперед!  
Его дерзкая нога — на земле и на море, везде.  
В Тихом океане он создает поселения, архипелаги он колонизует,  
Он спаял, связал воедино все страны; всю географию мира пароходами,  
Телеграфом, газетой, множеством военных орудий, фабриками, всюду  
разбросанными,  
Что это за шепот, о, страны, бежит между вами, проносится в пучине  
морской?  
Все народы беседу ведут? Не создается ли у шара земного единое сердце?  
Человечество стало единое тело, сплотилось в единый народ.  
Тираны дрожат, их короны как призраки тают.  
Кто предскажет, что случится завтра? Дни и ночи исполнены знаменьями.  
О, вещие, пророческие годы!  
Они нахлынули на меня, они давят меня, они насквозь пронизают меня.  
И вот у меня перед взором нет ни Америки ни Европы,  
Все прошлое, завершенное отступает куда-то в мрак,  
Надвигается огромное будущее. Идет и идет на меня.  
(«Годы современные»)

Так Уитмен охватил все темы индустриальной культуры: биологизм, индустриализм, социализм и космизм. Уитмен не знает метрики, рифмы, строфического членения. Это — сказ, идущий за ритмической интонацией; строка — это тема, распадающаяся на несколько произносительных фраз. Его стихи — ритмическая говорная проза, в отличие от мелодической поэзии и внеинтонационной прозы. Он стремится к максимальной простоте словесного материала, уклоняясь от всех средств высокой поэзии, избегает риторики и повышенного пафоса. Слова у него демократизированы, как люди и вещи.

Но этот биологизм и индустриализм, космический социализм, забывающий о реальной борьбе за социализм, оставляет Уитмена в передовых рядах буржуазной литературы.

## Живопись

Новые темы индустриальной культуры требовали подчинения зрения общей практике организма, требовали нового сочетания глаза с двигательными, осязательными ощущениями, а в особенности с организующим интеллектом. Новые вещи и новое зрение требовали нового живописного оформления. Реализм и психологизм давали неподвижный мир в неподвижном зрении, и мир этот в бытовом реализме был человеческий по преимуществу (портрет). В импрессионизме был мерцающий свет, но не было вещи и социальной жизни, которая стала в центре механистической культуры. Реализм, переведенный на индустриальную культуру, должен был давать паровозы, броненосцы, аэрогидропланы, автомобили, трамваи, машины, заводы — все те зрительные темы, фотографии которых заполняют индустриальные журналы. Эта живопись может еще конкурировать с фотографией, потому что активно организует свои темы, свободно сочетает их, выдвигает одно, опускает другое, чего не может фотография, которая ограничена отбором поля зрения. Эта живопись может конкурировать с фотографией и своими красками. Перед живописью встали проблемы живописи вещи как материальной массы, проблемы передачи света и цвета металлов — главных материалов индустриальной культуры, передачи мощных искусственных освещений, передачи движений и изображений масс. Уже в статической передаче этих вещей возникли, как графические темы, те стереометрические формы (куб, шар, цилиндр, конус), которые образуют элементы машинных конструкций. В стремлении передать камень, стекло и металл, окрашенный и чистый, новые живописцы вырабатывали новые фактурные и валерные приемы, приемы фиксировать свет как материальное качество — цвет, в котором ощущается тяжесть и плотность стали, меди, бронзы, бетона, стекла. В стремлениях передать массы людей не как множество законченных индивидуальных портретов, но как единую стихийную форму, утратился психологизм. Утратился он в изображении отдельных фигур у машины, на вокзале; человек дан как профессиональный тип, как социальный механизм. Этот конструктивный реализм, фиксируя жизнь механической культуры, стихийно стремится к новым формам живописного искусства, но в его объективизме сохранилось изобразительно-статическое зрение, изучающее формы предметов в неподвижном состоянии, сохранились пространственная перспектива и иллюзионность. Но



в отличие от бытового реализма, мы имеем здесь обобщенные формы, широкие организованные массы вещей и людей.

## Менье

Таковы картины художника и скульптора Менье. Его темы — индустриальный пролетариат, угольные копи и металлургические заводы. Огромные силуэты фабричных корпусов и труб, пускающих черные облака дыма, доменные печи, вышки над шахтами выступают энергичными слитными массами без излишних деталей («В стране копот»). И внутренность завода, люди и машины в огне плавящихся металлов или в мрачных, копотных, дымных коридорах, ущельях шахт — красочные элементы его производственных картин. Полотна Менье обрызганы красным огнем горнов и пылающих тигелей или затянуты сажей подземных шахт с темными перспективами и дают эпопею индустриального труда — завода, машины и пролетариев. В центре у Менье стоит труд: человек в производстве, рабочий в интенсивном движении; здесь он дает монументальные, героические фигуры людей, выросших в телесном труде, приученных к ритмическим проявлениям мускульной энергии («Труд»). В отличие от благородных героев меча и интеллигентных героев психологии, эти рабочие в атмосфере, насыщенной угольной пылью и железными опилками, обожженные огнем, мускулистые, худые, с выступающими позвонками, — молчаливые труженики, суровые и мужественные герои производства. Здесь нет индивидуальности единичных портретов; лица и выражения отступают перед мускульным телом и его крупными движениями. Различные физические состояния — усталость, отчаяние, гордость и боль — дают все мышцы тела, вся осанка фигуры. Как у Золя, множество лиц и моментов сведены воедино, но это — обобщение, а не идеализация. И эти обобщенные фигуры героических мучеников, творцов материальных благ, получают аллегорический характер острой социальной критики.

## Музыка

В музыке индустриальная культура пошла главным образом по линии инструментальной. Здесь были наиболее широкие возможности выражения для усложненной динамики и мощности. Интонационная психологическая мелодия и мерцающая тембрами гармония импрессионистов здесь заменены сгущенным материальным значением звука, его тембром как вещественным качеством звука. Инструмент превращается в самостоятельную музыкальную силу оркестра. Рояль утрачивает свою универсальность

и превращается в оркестровую единицу, в инструмент определенной звучности. Апсихологизм и коллективизм индустриальной культуры оттесняют голосовую и интонационную мелодию и подчиненную ей гармонию, оттесняют единую тональность как однопланную перспективу музыкального произведения. Укорачивается и огромными скачками разрывается мелодия; сочетается множество самостоятельных голосов; музыка стремится к полифонической звучности и энергическим ритмам. Ритм сохраняется как средство передачи реальных движений, но обобщает их и резко вычерчивает свою поступь. Он передает обобщенную ритмику предметных движений, пространственной динамики, а не психологической; отсюда его четкость. То же и в мелодии: она сгущает интонационное движение до общих эмоциональных фраз, — отсюда ее пафос, ее приподнятость, лишенная интимности. Передавая движения сложных машин с многими ритмами и шумами, толпу, улицу, прибегают к усиленным оркестровым составам. Оркестр безмерно разрастается, сильно увеличив медные и ударные группы. Если бетховенский оркестр не умещается в салоне и требует большого концертного зала, то здесь для оркестра уже тесны концертные залы. Композитором, переведшим психологическую музыку на конструктивный реализм, является

## Вагнер

Вагнер выдвигает идею о синтетическом искусстве, о новом соединении распавшегося у различных социальных групп на отдельные виды искусства. Первобытное искусство, исходя из живой жизни, стихийно синкретизирует музыку, речь, движение; искусство господствующих классов разделилось по материалам, дало каждому виду высокое развитие, но оторвало от живой жизни, так как жизнь не знает отдельно существующих звуков, красок или движения. Нужно их снова слить воедино, в одно высшее искусство. Это — не первобытный стихийный синкретизм, а организованный синтезизм, пользующийся всеми достижениями каждого искусства, чтобы дать сгущенную, интенсифицированную жизнь. Это синтетическое искусство должно быть не эстетическим развлечением, а культурной и социальной силой воздействия на слушателей. Это искусство должно быть праздничным преображением будней; и оно не может быть объектом купли-продажи, не может зависеть от рынка и художника, но должно быть в руках государства.

«Публика должна иметь бесплатный доступ на театральные представления. До тех пор, пока деньги нужны будут для удовлетворения всех жизненных потребностей, до тех пор, пока у человека без денег будет лишь воздух и, может быть, вода, эта мера

будет лишь иметь целью лишить истинные театральные представления характера произведений за плату, — каковой взгляд на них выражает самое чудовищное непонимание характера художественных представлений: государство или, еще лучше, городское самоуправление должно будет вознаграждать художников из собственных сумм». И далее: «Художник, который служит рынку, создает развлечение для немногих сытых, а не для масс. От чего страдали и всегда страдают, в особенности при современном общественном строе, вдохновенные творцы благородных произведений? Не от соприкосновения ли с внешним миром, т. е. с тем миром, которому должны принадлежать их произведения? Что возмущало архитектора, когда он принужден был тратить свою творческую силу на постройку по заказу казарм и домов для отдачи в наем? Что огорчало живописца, когда он должен был писать портрет какого-нибудь миллионера с отвратительным обликом? Композитора, принужденного сочинять застольную музыку? Поэта, вынужденного писать романы для кабинетного чтения? И все это оттого, что приходилось растрачивать свою творческую силу на пользу промышленности, из своего искусства делать ремесло» (Вагнер, «Искусство и революция»<sup>27</sup>).

Для масс нужны произведения, действующие не только на слух и зрение, но и на мировоззрение, поднимающие и разрешающие сложные проблемы человеческого бытия. Формой таких синтетических произведений искусства является музыкальная драма. От реалистической и психологической драмы, оперы, она отличается отсутствием единичных, индивидуальных типов, места и времени, отсутствием бытоотображательства. В ее основе лежит или общая идея, или основной инстинкт человека. В целом драма разрешает, путем столкновения основных идей и сил человечества, какую-либо проблему мировой жизни. Таково «Кольцо Нибелунгов», полное сложных философских идей и ситуаций. Основные действующие лица — идеальные схемы: Вотан — вспыльчивый отец богов, пессимистически ожидающий своей гибели феодальный владыка; Фафнер — чудовище капитализма, владеющее силой более могущественной, чем сила Вотана, — золотым кольцом; юный Зигфрид — дикий белокурый человек, выросший в дремучем лесу, свободный от власти богов и золота, бесстрашный и непобедимый — будущий свободный человек. (Зигфрид — Бакунин: «Меня поразила необыкновенная импозантная внешность этого человека, находившегося тогда в расцвете 30-летнего возраста. В нем все было колоссально, все веяло первобытной свежестью»; поразили разговоры о том, что «предать огню замки господ со всеми их богатствами — дело справедливое. Тут подлежит уничтожению все то, что, освещенное в глубину с высоты философской

мысли, с высоты современной европейской цивилизации, является источником одних лишь несчастий человечества. Разрушение современной цивилизации — идеал, который наполнял его энтузиазмом». Вагнер Р., «Моя жизнь»<sup>28</sup>.) Зигфрид убивает чудовище Фафнера и выбивает копьё из рук отца богов, но сам падает от руки Гагена, зарожжденного без любви. Трилогия — смесь анархических, социалистических и метафизических идей. Первобытная мифология превратилась в индустриально-философскую драму (здесь даже углекопы — гномы, под бичом работающие день и ночь, доставляя из недр земли золото). Музыка, соответственно этим философским схемам, отличается сокращенным психологизмом, усиленной общеэмоциональной выразительностью и изображением внешних действенных моментов. Не только действующие лица, но и вещи и даже философские идеи характеризуются одной темой-лейтмотивом, которая дает мелодическую или гармоническую схему их сущности: Зигфрид — тема мощного нарастания, победного движения вверх, как бы развертывающейся силы; тема Фафнера — низкая: медленное, грузное движение; тема Судьбы — не мелодична, но гармонична: состояние неподвижного, мрачного созерцания; тема Меча — линейна: поднимающаяся и выпрямляющаяся мелодия, как наносимый удар. Эти темы возникают в оркестре каждый раз, когда люди, вещи или идеи появляются на сцене или даже только упоминаются. Они сплетаются, переходят друг в друга, образуя, как основные клетки, бесконечную мелодию. Сочетательная мозаика построения в исполнении превращается в сложную непрерывную музыкальную ткань, которая охватывает действие и рождает его как бы из себя. Эта музыка — звуковое воплощение видимых образов и мысленных идей — отличается огромным напряжением и мощностью. Тембровые средства оркестра придают материальную осязаемость этим темам. (На рояле, без тембров, они тускнеют до неузнаваемости.) Внешнее движение характеризуется, как в реалистической музыке, посредством ритма движения. Таков «шелест леса», передающий частый трепет листьев на черешке, таковы всполохи огня, поднимающегося и опускающегося. Голоса — главным образом декламационные, выкрикивающие свои страсти и мысли. Оркестр идет не за пением, а за действием и смыслом. Передавая одновременно смысл действий и слов, он часто густо полифоничен, не в имитационном, контрапунктическом смысле, но в свободном одновременном звучании голосов. Часто модулируя из тона в тон, он почти утрачивает единую тональность. Напряженная страстность, героичность тем требует не только беспокойного, перебойного ритма, но и повышенной звучности медных групп. Оркестр достигает временами оглушительной силы (в эпилоге «Гибели богов»). Внутренние го-

лоса переместились на внешнее звучание, интонационная психология — на звуковое действие; эмоции не психологизированы, а, наоборот, сведены или к физиологизму или к абстрактным идеям. В «Тристане и Изольде» дана любовь не как индивидуальное переживание, а как коренное чувство человека, и музыка здесь — в сплетении сложных движений желания и тоски, страсти и страдания — более полифонична, чем в «Нибелунгах»; она изображает отдельные линии этого стихийно-биологического чувства.

Музыкальная драма, в которой неразрывно соединились живопись (декорация), пластика и пантомима (актеры), музыка (оркестр), мысль (слово), — должна создать искусство будущего, массовое, внекомнатное, возвышающее человека со всеми его чувствами и мыслями.

Но Вагнер, при всей реалистичности своих музыкальных приемов, при всей конкретности своих ритмов и мелодий, передающих людей, вещи и явления природы в обобщенных мелодикоритмических и гармонических схемах, отходит от конструктивного реализма к экспрессионизму, проектируя свое мировоззрение на сказочных героев феодальных былин, избирая темы коренных начал и биологических движений и даже религиозных созерцаний («Парсифаль»).

## 2. Конструктивизм

У господствующей индустриальной буржуазии, стоящей выше трудового производства, являющейся его организатором, социальная сторона культуры отступает на задний план. Технологические инженерные науки покрывают все. Между индустриальной буржуазией и индустриальным пролетариатом, связанными одним стержнем культуры, огромная разница в положении в производстве и огромная разница в идеологии. Разница первая — разница империализма и социализма. Для господствующей буржуазии рабочий и машина — равно средства эксплуатации и обогащения. Для капиталиста не существует разницы между живым социальным и механическим материалом культуры. Рабочий для него — средство производства, и капиталист его эксплуатирует и, когда нужно, так же безоглядно бросает его на истребление, как и машину.

Индустриальный пролетарий, выросший на коллективном труде, допускает только эксплуатацию сил природы для человеческого коллектива. Он — социалист; человеческое общество и человек — цель культуры, а не средство культуры. Земной шар для буржуа — внесоциальная экономическая география. Он разделяет мир на зоны сырья, источники материи и энергии, словно там нет людей. Эта аисторическая экономическая география игнорирует хозяйства

племен и народов, живущих в этих зонах, игнорирует их труд, их быт, уровень культуры и возможности роста. Индустриальный пролетариат проявляет величайший интерес к бытовой и культурной жизни отсталых племен, находящихся на задворках культуры. Индустриальный пролетариат ставит себе задачи перевоспитания этих племен, переустройства их хозяйств в направлении социализма. Он не вторгается империалистически-анархически в их жизнь, но и не предоставляет их самодовлеющей исторической эволюции.

Индустриальный буржуа — человек настоящего; он мало интересуется прошлым, чуждается исторической идеологии, как и психологии, и избегает говорить о кризисе культуры. Он занят сегодняшним. Если он заговаривает о перспективах культуры, он их рисует как бесконечное «сегодня», как гигантский рост техники без социальных изменений; для него существуют два вида человека: господствующего — интеллектуального и рабочего — физического. Социальные противоречия, даже мировая война — неприятные случайности, не более. Пролетариат смотрит на «сегодня» как на переход к социалистическому «завтра». Он говорит о кризисе культуры, понимая под ним социалистический переворот. Принимая все высшие технические достижения культуры, он стремится дополнить ее организацией социальной жизни. Это — люди будущего, реальные носители социалистической культуры «сегодня».

Вторая разница — разница материализма и идеализма. Механическая культура требует повышенной интеллектуальной деятельности. И хотя интеллектуальная деятельность индустриального пролетариата по сравнению с крестьянством носит исключительно напряженный характер, но по самой обремененности рабочего тяжелым физическим трудом его мозговая деятельность не может сравниться с мозговой деятельностью буржуазии, освобожденной от физического труда. Ее мозговая деятельность достигла колоссального напряжения. Ей кажется, что все машины земного шара движутся мыслью. Кажется, что интеллект запряг пар и электричество, спускается в глубины, поднимается на высоты, устремляется на другие планеты, подчиняет себе всю вселенную. Мощь теоретической мысли, открывающей и изобретающей, завоевывающей материю, у этих людей, оторванных от непосредственной работы над сырьем, породила безусловную веру в интеллект, в господство свободной мысли над материальным миром, господство теории над практикой. Возникает целая теория постепенного высвобождения интеллекта из-под власти материи и близкого окончательного освобождения духа. Всё большая победа над энергией, энергетизация культуры, кажется им дематериализацией вещей и доказательством верховной силы интеллекта. Эта теория намечает мистическую линию упадочных представителей индустриаль-

ной буржуазии, думающей в торжестве духа уйти от экономической борьбы с теснящим ее пролетариатом; и в этом мистицизме она сближается с упадочными представителями других культур.

Господствующая индустриальная буржуазия чужда мистицизму и удерживается в индустриальном идеализме. Идеализм феодальной аристократии носил эстетико-религиозный, пассивно-созерцательный характер. Божественные, вечные, неизменные идеи возвышались и господствовали над земной суетою, диктуя ей свои формы. Автономия разума и примат его над миром являлись рационалистическим идеализмом торговой буржуазии. Идеализм индустриальной буржуазии — конструктивный, технологический; он смотрит на мир как на сырье, которое организует интеллект. Это — вера не только в безграничные познавательные способности интеллекта, но и в конструктивные производственные силы его.

Индустриалисты забывают, что самый инженерный интеллект есть результат индустриальной экономики, а не причина её. Сознательность, конструктивность, учет и контроль, сама интенсивность мозговой деятельности и роль ее в производстве — целиком порождение индустриальной культуры, а не самовольного усилия вдруг проснувшегося интеллекта. Индустриальный пролетариат знает, что без труда, одними усилиями интеллекта, культура не делается. Индустриальный пролетариат не отрывает интеллектуальной деятельности от трудовой и труд от материи и полагает, что только в сознательном и планомерном их слиянии человек преобразит земной шар и жизнь. Пролетариат — активный материалист, марксист.

Вне марксизма общественные науки, науки о культуре переживают кризис. Все они пытаются перестроить свои методологии по основной технологической оси культуры. Они пытаются отойти от психологизма и мелкобуржуазного индивидуализма, становятся социологическими, но эта социология насквозь идеалистическая, — дух управляет эпохами и формирует культуру.

В науках о человеке рефлексология вытесняет психологию, и в искусствоведении формальный метод вытесняет эстетико-психологический. Утрата интереса к индивидуальности, внутренним переживаниям и усиленный интерес к действительности лишили субъективную психологию самонаблюдения почвы. Механизированное мышление увидело в человеке механизм реакции на раздражение внешнего мира. Поступки человека мотивируются не особенными внутренними индивидуальными процессами, а совершаются по определенным путям механически. Рефлексология стремится дать схему механизма человеческих действий и через знание схемы овладеть человеком и реорганизовать его.

«Теперь я глубоко, бесповоротно и неискоренимо убежден, что здесь, главнейшим образом на этом пути, окончательное торжество

человеческого ума над последней верховной задачей его — познать механизм и законы человеческой природы, откуда может произойти полное и прочное человеческое счастье. Пусть ум празднует победу за победой над окружающей природой; пусть он завоевывает для человеческой жизни и деятельности не только твердую поверхность земли, но и водные пучины ее, как и окружающее земной шар воздушное пространство; пусть он с легкостью переносит для своих многообразных целей грандиозную энергию с одного пункта земли на другой; пусть он уничтожает пространство для передачи его мысли, слова и т. д., — и однако же тот же человек с этим же умом, направляемый какими-то темными силами, действующими в нем самом, причиняет сам себе неисчислимые материальные потери и невыразимые страдания войнами, революциями с их ужасами, воспроизводящие межживотные отношения. Только последняя наука — точная наука о самом человеке — и вернейший подход к ней со стороны всемогущего естествознания выведут его из теперешнего мрака и очистят его от теперешнего позора в сфере межлюдских отношений» (Павлов, «Двадцатилетний опыт»<sup>29</sup>).

Павлов забывает, что ум, который должен познать и исправить человеческую природу, сам обусловлен и направляем «какими-то темными силами», что сам интеллект находится в плену у тех же рефлексов, условен сам и условна вера в его верховенство; а все условные рефлексy социальны обусловлены, и только переустройство социальных отношений упразднит темную силу и межживотные отношения. И все же рефлексология, отрицающая самодовлеющий психологический индивид, устанавливающая неотрывную и непосредственную связь человека со средой, близко стоит к марксизму.

Если социальные науки для индустриальной буржуазии — шатающаяся область, то инженерия и технология, стоящие как будто вне межживотных отношений, несущие человеку власть над миром, занимают центральное внимание индустриального буржуа, диктуют ему его эстетические вкусы. В искусстве инженеризм породил игру комбинациями форм, игру конструкциями, абстрактными схемами; это — как бы технологическая эстетика.

В искусствоведении конструктивизм выдвинул так называемый формальный метод. Формализм — рефлексология в искусстве. Формалист, как инженер, рассматривает произведение искусства со стороны материала его конструкции, опуская социальное назначение конструкции, ее смысловое значение. Он отбрасывает психологию, чувство, биографию автора-мастера, все внутреннее содержание произведения, пытаясь дать план внешней конструкции, схему произведения. Он — независимый спецификатор, так как занимается не социологическими и психо-



логическими типами и идеями, а самим произведением, представляющим организованную массу слов, звуков, красок и т. д. Но при этом формалист упускает, что круг произведений, на которых он остановил свое спецификаторское внимание, самый подход и характер этого внимания определен культурной средой, что направление и характер этого внимания вместе с произведением искусства составляют жизнь искусства. Вне социального внимания произведение искусства — вне культуры, безыменная физическая вещь; вне специфического эстетического внимания произведение искусства — просто вещь культуры, вещь быта. Только социальное потребление определяет спрос на форму, конструкцию, и форма соответствует социальному назначению. Различие стилей и форм есть различие социальных потребителей.

### *Основные признаки стиля*

**А п с и х о л о г и з м**: человеческое отступило на задний план перед техническим; искусство избегает психологических и даже социальных мотивировок действий и поступков, избегает причинно-следственной связи тем; искусство — пространственное по преимуществу; движение тем — в смещении и пересечениях пространственных планов, а не во временной последовательности.

**Технологизм**: острое ощущение материала, из которого делается произведение искусства, технологическое изучение его свойств и его биологического воздействия; вещность — стремление к осязаемому, телесному; произведение искусства — материальная вещь, но вещь динамическая; искусство отбирает динамические материалы и свойства материалов; сам человек — биологическая вещь, животный механизм.

**Конструктивизм**: материал формируется в геометрических схемах, наподобие инженерных схем; материал не только физический, но и социальный тематический рассматривается как сырье, произведение же — как конструкция из сырья вещей, целесообразно выявляющих свойство материалов. Эта черта связывает искусство, с одной стороны, с индустриальным производством и, с другой, — с примитивизмом, простейшей комбинацией материалов, еще не знавших культурного оформления. Этот конструктивный примитивизм, в отличие от первобытного примитивизма натурального хозяйства, интеллектуалистичен. Так как инженерный и технологический подход к миру как к сырью, годному для тех или иных конструкций, мы называем конструктивным, то и новый стиль, тесно связанный с этим подходом и его методами и даже материалом, можно назвать конструктивизмом. «Новый дух овладел миром, дух конструктивизма».

Этот стиль прорывается с бурной стремительностью и шумной революционностью там, где стили искусства натурального и денежного хозяйств были всего сильнее (Италия), и ровнее там, где власть старого была слабее (Америка). Множество «измов» и деклараций явились ответвлениями одного стиля; четких границ между ними нет. Их различие лежало в том, от чего они отталкивались (реализм, импрессионизм, символизм) и что они брали основным стержнем (схематизм, динамизм, конструктивизм). Конструктивный стиль столкнулся со стилями товарно-денежного хозяйства и вызвал насмешки и вражду тех, чья эстетическая идеология выработалась на искусстве доиндустриальном. Бездушное и головное, механическое вызывало у этих эстетов отвращение, как вызывало смех у новых разрушителей эстетики душевное и сердечное, психологическое. Но так как политическая и эстетическая идеология даже в одной голове могут лежать в разных социальных планах, связанные с разной социальной практикой, то линия борьбы казалась чрезвычайно спутанной; эстетический и политический раздел не совпадали, но борьба ведется среди тех, кто знает доиндустриальное искусство, кто воспитал на нем свою эстетическую идеологию.

## Литература

Поэзия конструктивного реализма отбросила высокий литературный стиль, низвела литературу к разговорному языку, но только конструктивизм выдвинул в словесном материале его голую физиологическую, моторно-произносительную сторону на передний план. Слово стало биологическим действием, и его звук получил вещественный динамический характер помимо всякого смысла. Отбрасывая психологизм, конструктивисты изучают самые мускулы слова, его биомеханику, и в этой мускульной энергии слова видят его сущность. Стихийный процесс обновления литературного языка футуристы стали разрешать сознательно, выдвинув технологию речи, лабораторное изучение словесного материала. Материал устной речи — не единый, как материал книжный, сплошь идеографический, а сложный конгломерат жеста, мимики, интонации и слова. Устная фраза, конструируясь из этих элементов, имеет особый синтаксис, отличный от синтаксиса письменной речи. Один материал дополняет и уясняет другой. Запись по линии одного материала, запись одного словесного смысла устной фразы дает прерывную, неполную и часто непонятную мысль. Заумье часто и есть неверная запись осмысленной в интонации и жесте речи. Для записи и устного разговора идеографическая письменность недостаточна и часто просто негодна, как негодна запись одной линии мелодий в гармонической музыке. Конструктивисты, стремясь к живой

устной речи, с особой настойчивостью изучают звуковые свойства речи. Они изучают дополнительные тембровые смыслы, ощущая дикцию и интонацию как существенные факторы смысла. Смысл и звук слова сливаются воедино, в одно расширенное значение. Тембровые смыслы они изучают на чисто звуковом жесте. Их интерес к детской речи, к речи дикарей, к чисто биологической артикуляции, все фоноопыты, заумь, звукоподражание — лабораторная разработка звуковой динамики и звуковой выразительности слова. «В современной русской литературе фонетика победила. Философствование и психоложество, например в духе Достоевского, сейчас не прививается, и если герои Достоевского и Толстого при каждом случае начинали умствовать о мировых загадках и загробной душе, то теперешние герои любят петь, кричать, горланить» (Крученых, «Заумный язык»<sup>30</sup>). Самый звук они ощущают динамически и не как значок, а как направляющую силовую линию.

Бобеоби — пелись губы,  
Вэзоми — пелись взоры,  
Пиэзо — пелись брови,  
Лиэээй — пелся облик.  
(Хлебников)

Такую же лабораторную работу они производят над смысловыми элементами слова: они разрубают и снова конструируют, образуя новые смыслы, новые слова. «Журчей» — журчащий ручей, «небистели» — небеса блестели. Ими «осознана роль приставки и суффиксов»; из одного слова-корня они строят тысячи смысловых фонем (знаменитые «смеюнчики» Хлебникова, основателя будетлян, отца футуризма):

О, засмейтесь, смехачи,  
О, рассмейтесь, смехачи,  
Что смеются смехами,  
что смеянствуют смеяльно!  
О, засмейтесь усмеяльно!  
О, рассмейся надсмеяльно,  
смех усмейных смехачей!  
О, не смейся рассмеяльно,  
смех надсмеяльных смехачей!

Или построения из корня «мог»: могатырь, могун, моглец, могачь, могушенок, могонята и т. д.

Они называют себя примитивистами, так как начинают нано-во, от сырья, и в неокультуренном материале ищут и находят

огромные неиспользованные богатства. Они кажутся варварами и первобытно грубыми тем, кто все оставшееся до сих пор вне культуры считает низменным, варварским и для культуры негодным. Они кажутся разрушителями тем, кто считает достигнутые формы высшими формами. Они оказываются действительно близкими к примитивному искусству своей предметностью, своим игнорированием психологии, которой не знало первобытное искусство и которую культивировала буржуазия. Они — формалисты, конструктивисты. Они — изобретатели, лабораторные мастера, обогащающие, совершенствующие выразительные средства речи. Они понимают недостаточность идеографической записи и ищут новых обозначений или усложнением филологических значков, или введением музыкальных средств обозначения темпа движения и характера речи.

Ёхали казѧки, ды ехали казѧки  
Ды ехали казѧка?ки, чубы па губам,  
Ехали казаки, ды на башке па?пахи  
Ды нѧб'шке папахи чѧрез Дон дѧ Кубань.  
(Сельвинский, «Улялаевщина»)

Слово нагрузилось, отяжелело; то, что было средством колорита — жаргон, диалект, — стало полновесной темой, которая четко вырезывается среди других тем своей фактурой, стало средством политематизма.

А в самой середке, сплясанный стаей  
Заерничких бандитщиков из лучшего дерьма,  
Ездит сам батько Улялаев  
На черной машине дарма.  
Улялаев був такий: выверчено віко,  
Дырка в подбородци тай в ухі серга.  
Зроду не бачено такого чоловіка,  
Як той батько Улялаев.  
(Слитая тема казаков и Улялаева)

Политематизм дается и в простом пересечении одной темы другой.

Это был — труба, барабан!  
Их последний — да, раба!  
И рши — жих, жах!  
Тельный бой — нив шахт!

Так стихийный процесс расширения сознания они делают сознательным, ставя задачей своих лабораторных исканий изобретение средств выражения для этого сознания и расширения речевого сознания.

### Маяковский

В России всего последовательнее работает в этом стиле Маяковский; у него имеется игра словами как звуковым действием, с их преворачиванием, как у детей: у-лица, лица-у, догов-годов, резче-через. Набегающие друг на друга, пересекающие друг друга фонемы, разрывающие цельность и замкнутость слов, дающие заумные сочетания, дают новые образования для передачи динамики действия.

Мимо  
баров и бань,  
бей, барабан!  
Барабан, барабань!  
Были рабы,  
Нет раба.  
Баарбей,  
Баарбань,  
Баарабан.

Конструкция целых произведений — законченная разработка сюжетных тем — опирается на эти лабораторные достижения и стихийную практику уличной речи. Недоговоренность устной речи, огромная роль вставок, восклицаний, срывающих длинные смысловые фразы крепкой интонацией, перестановка слов с изменением их смыслового значения — все это занимает у Маяковского большое место.

Мария — не хочешь?  
Не хочешь?  
Ха!  
Значит, опять  
Темно понуро  
Сердце возьму?

Или:

Солнце съжится аж...  
А если у которого нету рук,  
Пришел чтоб и бился лбом бы.

Его фразы отличаются внекнижным разговорным синтаксисом и сложными фоноконструкциями. Однообразная фактура книжной литературы заменяется смешанной фактурой устной речи, словесного жеста, слова-смысла, слова-звука и звукоподражания. Он вводит ноты как часть звукового материала литературного произведения: танго, похоронные песни в «Войне и мире». Все устные слова равноценны, нет низких и высоких, вульгарных и приличных, но избегаются чисто книжные слова. Опираясь на дополнительные пояснения жеста и мимики, словесно-смысловый материал бросается резкими мазками, упрощенными схематическими контурами, с лубочной размалевкой; часто речь приобретает характер карикатуры и гротеска. Внутренние движения и беспредметные эмоции даются в динамических схемах, наглядно, и характер движений часто утрируется и втягивает в себя все окружающие предметы.

Что было? Лысины слились в одну луну.  
Смаслились глазки, щелясь.  
Даже пляж,  
Расхлестав соленую слюну,  
Осклабил утыканную домами челюсть.

(Похотливые эмоции кафешантанной публики — Маяковский, «Война и мир». Здесь же конструктивистический политематизм — одновременная характеристика пляжа и публики)

Поэзия Маяковского схематична и конкретна, она мыслит обобщениями, абстракциями, но онагляживает их, овеществляет в динамических образах (у нервов подкашиваются ноги, любовь — пожар сердца, и обгорелые ребра рушатся, и пожарные лезут тушить). Портрет Вильсона в «Ста пятидесяти миллионах» — конкретизированная схема всех свойств империалистической культуры. Эпитет-прилагательное, игравший исключительную роль как средство смещения смысла у импрессионистов и символистов и передачи оттенков, — у футуристов, как и в разговорной речи, отступает на задний план, приобретает вещественный смысл и параллельно вырастает в значение существительного и глагола. Лирические темы природы и настроения удалены вместе с высоким стилем. Жизнь мирового города, неотрывно слитая с жизнью всего земного шара, с массой людей, машинная энергия и движение толп — темы этой поэзии. Рядом с одушевленными вещами — физиологический человек из мяса и костей («Жилы, мускулы — молитв верней») и основные инстинкты этого человека («А я, — весь из мяса, человек весь, — тело твое просто прошу... Мария, дай»). Индустриализм и биологизм сочетаются в напряженный пафос органической и механистической энергией. «Я» как коллективный

биологический организм масс и земной шар как производственное тело — темы лучших произведений Маяковского. Его произведения — громкая ораторская декламация. Это гимны и оды (здоровью, ученому, критику, обеду). Речи — обращения, где «я» и «ты» и глаголы первого и второго лица поддерживают развязную, фамильярную речь. Это буффонады, плакатные лозунги, уничтожающие различие между поэзией и прозой, литературой и не-литературой. Это пьесы, требующие исполнения, слухового воздействия на аудиторию; в чтении про себя они обрывочны и бледны, как сценические пьесы в книге. В таком стихотворении исполнитель выделяет ритмико-интонационные единицы в отдельный строчный ряд, и эти ряды — чаще короткие и обрывочные, однословные, как выкрики, несущие резкое интонационное ударение моторной, а не мелодической ритмики. Ритм и моторно-произносительные элементы речи в такой мере выдвинуты вперед, что несут огромную долю смысловой выразительности.

Ритм, счеканенный строчкой, бесконечно многообразен — от ровного сказа до стремительных, яростных выкриков, от насмешливой буффонады до трагических возгласов. Произносительный ритм вычерчивает эмоции — не оттенки чувства, а коренные эмоции в их резком нарастании и срывах. Готовые размеры он принимает как фактурное средство («Я даже ямбами присюсюкнул». Ритм частушек в «150 000 000»).

Тембры слов усиливают моторно-произносительный характер стихов Маяковского. Он избегает мелодически сливающихся звуков, сонорных, носовых, мягких л, м, н, но любит гортанные, взрывные, шипящие, обрывистые, как стаккато.

Дней бык пег,  
Наш бог бег...  
Зеленью ляг луг...

Начав с бунта против книжной литературы через лабораторную работу над языком, Маяковский становится строителем языка, конструктором словесной культуры, вырабатывает агитки, рекламы, сатиры, сближается с индустриальным пролетариатом, отбрасывает социалистические темы (поэма «Ленин») и темы борьбы пролетариата за диктатуру. Конструктивисты, как инженеры, могут служить и индустриальной буржуазии, и индустриальному пролетариату, в зависимости от социальной конъюнктуры. До тех пор, пока пролетариат борется с буржуазией, его литература не может быть внеидеологической, чисто технологической или биологической. Индустриальная технология и социалистическая идеология должны идти рука об руку. На этот путь и стал Маяковский. Его

пародии, сатиры, его агитки связывают его с пролетарской революцией. Но путь его — от индустриальной технологии, а не от индустриального труда, от чистого конструктивизма к конструктивному реализму. Первая половина его пути может быть примером чистого конструктивизма, во второй он — конструктивист с сильной примесью реализма.

### Проза. — Эренбург

Проза, оперирующая идеографическим материалом, далеким от моторного значения слова, неизбежно с самого начала была более идейной, задевала культурные и социальные темы, но превращала всю культуру в механическую конструкцию стихийных, плохо организованных сил. Параллельно со сказками о леших и чудовищах натурального хозяйства, параллельно со сказками об авантюрных путешествиях товарно-денежного хозяйства индустриальная культура создает сказки о машинах, энергетических лучах, изобретателях, создает инженерные сказки, где инженеры побеждают природу и ее силы, как побеждают лешего и чудовищ герои народных сказок. Эти сказки, полные чудес и фантастики, простираются только на технический прогресс культуры, социальный остается неизменным. Рабочие и через десятки тысяч лет — те же рабы и примитивные биологические придатки к машинам (Уэллс).

Эта проза, которая берет индустриальную современность, а не осуществляет индустриальные мечты, также бесперспективна и пессимистична. Она пользуется материалом газет и конструирует из их тематического и графического материала романы мировой чепухи. Газета — хроника мирового дня — является главным фактором письменной литературы индустриального города. Телеграммы, радио, фельетон, объявления, рекламы — выработали свой язык, богатый абстрактными понятиями, действенный и конкретный. Газета удовлетворяет литературные запросы делового человека индустриального города. Информационные телеграммы, деловые статьи и художественные фельетоны, стиль которых образуется из скрещения устной речи, языка телеграмм и статей, представляя в своей сжатости и остроте сгущенный словесный материал энергичной жизни города, оттесняют роман как самодовлеющую литературную форму усидчивого комнатного употребления. Газета — словесный сгусток мировой жизни, не просто собрание различных фактов как в мелкобуржуазной газете, но литературная форма, соответствующая индустриальному сознанию. Здесь быстрые переходы из страны в страну, охват всего земного шара, всех столиц мира с их интенсивной жизнью — нормальное течение мысли индустриального человека. Симультанизм, универсализм,



многопланность, всеохват — здесь форма сознания и литературы. Там, где требовалась мотивировка перемещения из пространственного плана в пространственный, из психологического в психологический, сюжет разворачивался в причинно-следственном ряду, в медленном передвижении мест и состояний. Здесь же совмещение различных планов не нуждается в мотивировке, переброски так же естественны, как переходы. Проза индустриальной буржуазии взяла язык и стиль газеты для своих произведений. В России на этот путь стал Эренбург, обновивший литературный материал языком телеграфа, телефона, газеты, плаката, объявления. Он делает фактуру своих романов, как строит газета: крупный шрифт, объявления, рекламы и плакаты в рамках, телеграммы, хроники образуют его страницы. Это — графическая заумь, применение дополнительных смысловых значений, типографских форм. Размер и расположение шрифта, линии, рамки несут на себе смыслы, которые само идеографическое слово не может передать. Это — попытка конкретизации литературы, так как в нее входят как бы куски реальной жизни.

«Хулио Хуренито» и «Трест Д. Е.»<sup>31</sup> охватывают весь земной шар; романы — синтез мировой жизни в эпоху кризиса культуры, выработанной Европой. Само название говорит о народах и странах всего земного шара: «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников: топ-еиг Дэлэ, Карла Шмидта, мистера Куля, Алексея Тишина, Эрколе Бамбучи, Ильи Эренбурга и негра Айши в дни войны и мира в Париже, Мексике, в Риме, в Сенегале, в Кинешме, в Москве и в других местах». Каждое действующее лицо — схема ходячего мнения о национальных качествах какого-нибудь народа, т. е. чертах социальной группы, считающейся основной для данной страны: француз — рантье, американец — фабрикант, русский — интеллигент, немец — технолог. Эти воплощенные шаблоны действуют как марионетки, у которых совершенно отсутствуют внутренние направляющие импульсы, но действуют только внешне. Эренбург дает ход видимого действия, а не мысли или переживания. Портрет Куля:

Через полчаса мы уже сидели в кабинете м-ра Куля. Лицо его, широкое, плоское, упитанное, ничего особенного не выявляло. Зато были необычайные ноги в носатых рыжих ботинках, которые лежали на двух специально вращающихся пюпитрах, несколько выше уровня головы. Он одновременно: читал библию, диктовал стенографистке письмо министру изящных искусств в Чили, слушал по телефону вчерашние цены на скот в Чикаго, беседовал с нами, курил толстую сигару, ел яйцо всмятку и разглядывал карточку какой-то полнотелой артистки. Для этого к его креслу, напоминавшему зубоорудное, были приделаны станки, трубки,

автоматические держатели в форме дамских пальчиков и целая клавиатура непонятных кнопок. Подобное времяпрепровождение, естественно, налагало свой отпечаток на м-ра Куля. Так, впоследствии я заметил, что приемы разговора по телефону он применяет и в обычной беседе. Как-то вечером, сидя один в ресторане, он отрывисто гаркнул проходившей мимо актрисе: «Алло, женщина, это я, м-р Куль. Свободны? Хотите со мной? Алло. Представьте смету. Я даю ужин и 10 долларов» и т. д.

### Или портрет Шмидта:

По пустынной дорожке навстречу нам шли бедная женщина с грудным младенцем и какой-то молоденький студентик в клеенчатом картузе, вида кроткого и мечтательного. Студент вежливо поздоровался с женщиной и, поговорив с ней минуты две, задумчиво отошел в сторону. До сих пор все было вполне нормально, но далее последовало нечто невообразимое. Студент совершенно спокойно переступил через решетку клумбы и начал усердно топтать первые мартовские гиацинты. «Вот это жест! — закричал в упоении Эрколе, — сейчас его схватят, как меня когда-то». Но кругом никого не было; постояв немного, студент пошел к воротам и, отыскав полицейского, начал с ним объясняться. (Оказывается, он топтал клумбы из протеста против плохой организации государства).

Это — схемы не статических черт, но поведения и действия. Эмоциональные переживания этих марионеток Эренбург также дает наглядно. Волнение м-ра Джемса по поводу дешевизны европейских бритв:

Здесь произошло нечто невероятное. Живот, находившийся под пальцами Энса Боота, сразу неслыханно раздулся, весь м-р Джемс окончательно побагровел. «Содовой», — прохрипел он.

Отдельные главы построены как кинематографический сценарий, онагляживающий, конкретизирующий абстрактное и психологическое в видимые картины с титрами (Глава III — Доллары и Библия. Три дня м-ра Куля. Глава V — Алексей Спиридонович ищет человека. Глава X — Германия. Штраф 6 марок и организационные способности Шмидта). Не связанные внутренним движением, главы — ряд различных планов культуры и событий, прорезываемых в «Хулио Хуренито» великим провокатором, Энсом Боотом — в «Тресте Д. Е.». «Хулио Хуренито» своими суждениями о событиях и людях усугубляет пародийность сцен и провоцирует столкновение мировых противоречий, чтобы ускорить гибель культуры и вернуться к голой земле. Роман в целом — ряд карикатур и пародий, охватываемых философской рамкой скептицизма и нигилизма.

Связанный с индустриальной культурой, Эренбург не имеет определенной социальной идеологии, не примыкает ни к буржуазии, ни к пролетариату. Его скептицизм — литературный прием пародийного характера, в сопоставлении трагического и комического, кошмарного и забавного рядом, как равноценного, в одной фразе. Он пользуется формой телеграмм, чтобы показать чепуху мировой культуры. Описав, как умерла берлинская газетчица от голода и как плакал биржевой юноша над таблицей, отмечающей падение курса марки, он помещает ряд телеграмм:

В Бергене (5 ч. 18 м.). Рыбак Христенс, сняв обувь, выносил на берег склизкую камбалу. Американка наставила на него кодак и улыбнулась. Камбалы, впрочем, никто не купил.

В Париже (5 ч. 27 м.). Закрывались банки. М-г Виоль вышел из «Лионского кредита», помахал тросточкой, оправил кончик платка в верхнем карманчике и стал ждать автобуса. Когда он садился, у него украли платок. М-г Виоль выругал правительство и потерял аппетит.

В Генуе (5 ч. 47 м.). Причалил пароход «Цезарь». Девка Перетта показала матросу-американцу на свою юбку и кошелек. Матрос понял, пошел с ней за угол. Перетта боялась малярии и носила от заразы на шее ожерелье из чесночных луковиц. Матросу не понравился запах, и он ничего не заплатил.

В Козлове (7 ч. 42 м.). В комиссариате Ваня Глобов допрашивал воришку, стащившего у заезжего директора «Лесного треста» черепаховую лорнетку. Глобову было скучно. Воришка каялся, а милицейский, ругаясь, время от времени прикладывался к ванькиному задку казенным сапогом. За стеной дочь комиссара разучивала революционные мелодии. Глобов вынул из кармана фотографии Сони Зайкиной и Карла Маркса. Соня ему изменила. Маркс давно умер. Ваня зевнул и лег на диван.

Так жила в этот роковой час дряхлая Европа. Еще кого-то чествовали в Лиссабоне и расстреливали в Будапеште. Там, где не было ни речей ни выстрелов, там слышались: храп, тиканье часов, пьяная икота и медвежье урчание голодного желудка. По-обычному шумели моря: южные со спрутами и причудливыми раковинами, западные с профессорски важными омарами и северные, кишевшие серебром сельдей.

В горах, там, где покоилась пята ленивицы, стоял, как всегда, столб; по предписанию местного исполкома, его покрасили заново, и надпись предупредительно сообщала:

«Европа — Азия».

На столбе сидел воробей.

(«Трест Д. Е.»)

И этот скептицизм и издевка над всем, при остром ощущении кризиса культуры, переходят в пессимизм. Здесь он роднится

с экспрессионизмом и Леонидом Андреевым. Его сатира на буржуазию острее сатир Андреева, но он остается в лагере буржуазии, так как не видит выхода из кризиса культуры — разве к голому человеку на голой земле. Он не верит в пролетариат, смеется над его молодыми, часто неловкими шагами, над мелкими недостатками как существенными и неисправимыми. Его теоретические рассуждения полны веры в индустриальную культуру и ее достижения («А все-таки вертится»). Он требует подчинения искусства индустрии, но социальная жизнь культуры им забывается или горько высмеивается. Здоровых побегов в будущее он не видит. Конструктивизм — вершина буржуазной индустриальной культуры — может склониться к пролетариату и, опираясь на индустриальный реализм, налиться его энергией или еще более оторваться и идти через индустриальный идеализм к мистицизму, экспрессионизму. У Эренбурга он склоняется к последнему.

## Живопись

Направления, в которых новая культура вещей и новое сознание проявились в живописи, называются футуризмом, кубизмом и конструктивизмом, из которых каждое разрабатывает одну тему по преимуществу: или динамику форм, или построение, или материал.

Динамику индустриальной жизни стремится дать футуризм. Одна неподвижная точка зрения на неподвижный мир дает однопланную перспективу. Движущийся человек в движущемся мире имеет множество перспектив и видит предметы во всевозможных отношениях. И так как сознание, как и глаз, сохраняет впечатление некоторое время после восприятия, то кажется, что движущиеся предметы устремляются один на другой, врезаются друг в друга, два предмета занимают в одно и то же время одно и то же место, предметы теряют непроницаемость и пронизывают друг друга. Движущиеся предметы оставляют форму в пространстве (лошадь кажется о двадцати ногах). Движущиеся формы как бы излучаются от предметов движения и заполняют пространство кругом. Предмет в движении имеет другую форму, чем в покое. Велосипедист, кажется, имеет несколько линий спины и туловища, колеса — несколько ободьев; шины вошли в булыжник; вески, витрины, улицы мелькают разорванными кусками. «Точильщик» Малевича — сложное кубистическое построение динамики: нож, согнутые руки, сложенные пальцы точильщика отрываются по линии движения в пространство, образуя набегающие волны форм, как фонемы в футуристической литературе («Мимо баров, мимо бань, бей, барабан!»). Реалистическая живопись одинаково передает движущиеся формы и покоящиеся. Фу-

туризм передает движение, оторванные формы, смещение, сплетение, нагромождение, неустойчивый хаос спутанных форм в ди-  
ском устремлении. Геометрия Римана и Лобачевского, говорящая  
о деформации вещей при движении, а не эвклидова неизменность  
становится основой конструкции пространственной вещи; вне  
движения вещи нет пространственных форм. Реализм рисует мир  
вне себя, объективно, с точки зрения, со стороны; футуризм рису-  
ет мир изнутри; все на него устремляется, и он на все; он полите-  
матичен и конкретен; рисуя человека, он рисует также все, что ви-  
дит человек; в картине элементы сознания присутствуют наряду  
с элементами зрительного мира. «Картина должна быть синтезом  
того, что видишь и что вспоминаешь». Футуристы любят больше  
динамику механических вещей — машину, автомобиль, чем орга-  
нические, биологические тела. Они любят густые мазки, блестя-  
щие краски, какими бывают краски на металле, без оттенков и пе-  
реходов. Не только вещи в динамике, но и силовые линии,  
энергии улицы пытаются они фиксировать: стремительный свет  
прожекторов — не как освещение, но как напряженный поток лу-  
чей или воплощенную динамическую энергию города, как белые  
потoki, радиально расходящиеся и пробивающие темную среду.

Живописную вещественность мира на холсте фиксируют куби-  
сты. Цвет — самая сущность тела, его физическое свойство, и они  
вводят тяжелые непрозрачные краски, покрывая поверхность не  
под свет, а под материал, под его технологическое строение. Ку-  
бизм сознательно подходит к элементам живописи, к поверхности  
линии, краске как строительным материалам. На двухмерном хол-  
сте только условной иллюзией можно изобразить перспективу. Глаз  
на плоскости не дает аккомодации. Кубизм отрицает перспективу  
иллюзионистическую и стремится дать предметную: он не изобра-  
жает пространство, а строит его. И кубист строит форму не из мно-  
гообразных органических элементов мира, а из ограниченного ко-  
личества простых геометрических форм, схем, лежащих в основе  
всякой индивидуальной формы и реально существующих в элемен-  
тах механической культуры — куб, цилиндр, конус, шар. «Понима-  
ние всего, что мы видим, только как ряда известных определенных  
сечений различных плоскостей, поверхностей, есть кубизм» (Глэз).  
Кубисты, как и все представители индустриального стиля, требуют,  
чтобы мозг господствовал над ретиной, сознание подчинило опти-  
ку; вещественность мира должна быть разложена на простейшие  
формы, на первичные объемы. Стереометрические фигуры образу-  
ют весь мир: город, пейзаж, горы, деревья, люди состоят из кубов,  
шаров и цилиндров. Кубировать форму — значит отбросить от нее  
все индивидуальное, все случайное, своеобразные комбинации  
единичных элементов и выделить основные геометрические фор-

мы, лежащие в ее основе, — процесс, противоположный индивидуализации вещей у реалистов. Связь со зрительным представлением сохранена, но его элементы свободно комбинируются, подчиняясь требованиям конструкции. Линейная и плоскостная, графическая и красочная разработка поверхности образует элементы живописной формы. Форма и цвет неразделимы. «Всякое нарастание формы сопровождается изменением цвета, всякое изменение цвета порождает новые формы» (Глэз). Графика сохранена на границе плоскости и определяет направление последней. Самый рисунок также сводится к установлению простейших сочетаний прямой и кривой. Элементы тела — плоскости — представляют собой не самостоятельный живописный элемент, а интегрированную пространственную систему граней тела. Плоскости одного тела имеют один цвет, но различные тона. Индивидуализированные в фактуре, расположенные одна позади другой, они образуют чисто живописную перспективу. Формы, как цвета, воздействуют друг на друга, и между ними есть отношения, как между холодными и теплыми тонами. Так как сознание содержит вместе с видимыми с одной стороны формами предмета и другие его стороны и формы, видимые с иных сторон и в иные моменты, то кубистический художник строит картину из всех элементов, составляющих данный предмет, рассекая его в различных направлениях. Отдельные элементарные схемы формы, линии и красочные плоскости складываются в поворотах и углах, наиболее открывающих их особенности, вместе, пересекают друг друга или выявляют по контрасту и сходству, образуя в целом идеальную живописную конструкцию (Пикассо, «Поэт»). Таковы же музыкальные инструменты Пикассо со множеством сечений на выпуклые и вогнутые поверхности, дающие различные тональные и фактурные слои. Организованность, упорядоченность и закономерность, лабораторно-исследовательская работа заменяет стихийное вдохновение и пассивное отображение. Живопись получает научно-технический уклон. Связь с культурой устанавливается через интеллект, а интеллект индустриального человека конструктивен, геометричен и схематичен. Кубистическая картина — план, чертеж, а не зрительная иллюзия вещи. Художник невольно воплощает в своих кубистических конструкциях планы наиболее поразительных технических конструкций. Постепенно эта живопись совершенно освобождается от зрительных форм и оперирует абстрактными и геометрическими формами, независимо от какой бы то ни было предметности. Супрематизм сочетал абстрактные и геометрические формы, стремясь разрешить проблемы соотношения геометрических форм и их динамики, располагал формы, пересекая одни другими, создавая устремленность целого. По основной линейной оси, указывающей направление движения,

располагаются плоскостные фигуры различных видов в динамическую систему. Прямоугольник, квадрат и их пересечение прямой — основные элементы этой системы. Внизу основную систему повторяют уменьшенные варианты (Малевич, «Супрематизм»). Супрематизм отличается от беспредметной живописи Кандинского высокой отвлеченностью и чистым интеллектуализмом; не психические переживания, но предельное напряжение абстрактного умозрения. От плоскости супрематизм переходит к тем же системам на объемах. Планиметрическая система дополняется третьим измерением, приобретает архитектурный характер, но остается абстракцией — разрешением проблемы координации объемных форм в динамической системе (Малевич, «Супрематический планит»). Супрематизм — наиболее абстрагированное течение левого искусства: это — абстрактные планы абстрактных конструкций. Плоскостной супрематизм можно рассматривать как индустриальный орнамент, отношение которого к механическим формам такое же, как геометрического орнамента к формам растений.

Вместе с механистическим мировоззрением, приведшим к пространственным и объемным схемам-конструкциям, в мастерскую врывается технологический подход к вещам, и мастерская превращается в лабораторию. Технологически изучается материал живописи. Раздается зов вернуться к материалу и к его свойствам. Примитивное искусство, подчинявшееся материалу, зависевшее от него вследствие своей технической беспомощности, привлекает левых художников больше, чем работы великих мастеров, у которых мастерство скрыло материал. Дооформленный материал — сырье — и возможности конструкции из него, изучение его свойств заполняют деятельность левых художников. Картина становится вещью, которую строит художник. Уйдя от картины-зеркала, он обращается к поверхности холста как к полю своих действий. Фактурная обработка поверхности картины, конструктивные элементы становятся главной целью живописца. Опыты над выявлением материала в разных комбинациях и формах приводят к контррельефам (Пикассо, «Натюрморт (с обоями)»). Не только в различных сочетаниях одна и та же краска раз-но выглядит, звучит, но и характер ее поверхности (гладкий, шероховатый, слоистый, губчатый) определяет ее красочный тон. Таким же образом расположенные рядом технические материалы окрашивают друг друга в дополнительные смыслы: железо иначе ощущается, звучит рядом со стеклом и иначе — с никелем; с бетоном иначе, чем со свинцом. То же относительно формы: шар иначе ощущается рядом с кубом, чем с цилиндром, и иначе с конусом. Материалы, краски и формы в реальной жизни никогда замкнута, отдельно не существуют, но образуют множество сочетаний. Куби-

сты и конструктивисты впервые изучают эти сочетания как живописные качества и этим расширяют живописные ощущения мира, прежде ограничивавшегося только зрением. Краска и форма, плотность и тяжесть, хрупкость и ковкость, зрительные и незрительные качества сливаются воедино в расширенном сознании материала. Конструктивисты изучают комбинации (аккорды) материалов, форм и красок в их различных сочетаниях в материальном мире. Эти сочетания в любой технической вещи составлены из разных материалов — полированных, окрашенных, стекла, дерева, резины — и изучаются конструктивистами и лабораторно варьируются. Картина составляется из дерева, жести, слюды, проволоки, кусков картона, мочалы, веревок и других материалов. Только технологическая внимательность к свойствам материала, своего рода технологический эстетизм могли породить такие опыты.

Они изучают не только живописность материала, но и живописное восприятие человека. И если в технологическом изучении материала они стремятся расширить средства живописной культуры, то в изучении физиологии восприятия, в исследовании органической культуры они ставят себе задачей не только познание, но и расширение способности восприятия органов чувств. Задачи интенсивной окраски поверхности, действенное сочетание красок, линий и форм связывают эту живопись с живой потребностью технической культуры. Новая живопись бессознательно и сознательно имеет массу точек соприкосновения с научной разработкой рекламы, плаката, с теорией и практикой этого дела. Учет ограниченного пространства, уделенного рекламе, комбинации линий прямых и кривых, ведущих взгляд, формы поверхности и ее окраска — задачи, научно поставленные индустриальной буржуазией, и лаборатория художника-конструктивиста шла навстречу этим требованиям. Выработка элементов художественной культуры превращается в выработку элементов материальной культуры. Окраска тканей, целесообразная конструкция обиходных, полных еще нелепых пережитков, вещей быта сливает художника с инженером, техником, строителями материальной культуры.

Футуризм, кубизм и супрематизм, приучая зрение к механическим формам, схематическим конструкциям, в такой же мере содействуют индустриальному мировоззрению, в какой реалистическая живопись своими портретами (портретами вообще) приучала к психологизму и индивидуалистическому мировоззрению мелкой буржуазии. Картина-портрет, индивидуальные черты, складка губ, выражение глаз приучали зрение читать психологию, а это имело для мелкой буржуазии тот же важный смысл, что картина конструктивиста, приучающая интеллект к абстрактным формам, для индустриального человека. Абстрактный портрет небывалого



человека и абстрактный чертеж небывалой машины выполняют аналогичные функции.

## Музыка

Только у конструктивистов тембр, как звуковой материал и ритм, как его моторный элемент, независимо от внутренних переживаний и интонационных движений, оттесняют температуру и тон, целиком опираясь на внешнее, материальное значение звука. Они порывают со старой музыкальной культурой, с ее психологизмом и акустикой, и погружаются в звуковую атмосферу мирового города. Труд и страсть родили песни, примитивный труд и наивная страсть — наивную, примитивную песню. Среди молчаливых полей и лесов она ясно звучала и далеко разносилась. Рожок пастуха, свирель и голос были в тишине природы достаточно громкими и выразительными средствами. Но в многошумной, грохочущей, оглушительной атмосфере города самые большие оркестры, составленные из старых, изобретенных для тишины и комнаты инструментов — смычковых, деревянных, духовых — бледны и невыразительны; нужны оркестры, которые могли бы «выражать душу толпы, больших промышленных предприятий, поездов, трансатлантических пароходов, броненосцев, автомобилей, аэропланов, поэмы прославления машины и побед электричества» (Маринетти, «Манифест футуристов»<sup>32</sup>). Многосложный труд, титанический пафос борьбы и страсти должны создать сложную динамическую музыку. Нужно ввести новые инструменты, передающие звуки и шумы мировых городов. Современные оркестры бесконечно бедны звуковыми, тембровыми, шумовыми средствами. Музыкальное произведение, как тембро-конструкция, своей вещественностью выше психологической выразительности мелодико-гармонической музыки. Не одни определенной высоты тоны могут делать музыку. Музыку обеднили мелодически и гармонически, втиснув ее в двенадцатиступенную гамму, выбросив все промежуточные звуки. Народная музыка знает и треть тона и четверть, и только испорченное температурой ухо может уложить народное пение в существующую звуковую систему (тон, полутон и кратные от них).

Музыку обеднили, втиснули ее в кратные ритмы, и хотя музыка всегда переступала их, опираясь на темп, освобождаясь через *accelerando* и *rallentando* от тесных рамок такта, но только через уничтожение одного определенного метра музыка получает возможность свободно течь, как звуки в самой жизни. Нужны стали новые инструменты, которые могла строить только техника; она уже обратила внимание на эту сторону, но сделаны только первые шаги. Быстрее и легче идет построение новых теорий музыки. Но-

вые звуковые системы разрушают условно согласованный темперационный строй двенадцатиступенной гаммы. Четвертьтонная и третьтонная системы, к которым легко приспособить смычковые инструменты, уже имеют свою литературу. Выдвигаются вперед, становясь основным элементом, оттесняя мелодию и гармонию, — тембр и ритм. Первобытная музыка была ритмической по преимуществу; она отмечала движения тела, а не движения душевных переживаний, четкого ритма не имеющих. Первобытная музыка была двигательной, моторной, как до сих пор военная музыка или танцевальная. Она назначалась не для созерцательного уха и не для души, а для мускулов. Динамизм и апсихологизм индустриальной культуры также требуют восстановления власти тембра и динамического ритма в музыке. В кабаре, ресторанах, кафе, которые деловой буржуа сделал местом отдыха, еды и развлечения и посещает усиленное, чем театр и концертные залы, давно уже введены уменьшенные, но шумные и ритмические оркестры с большим количеством ударных и духовых инструментов (джаз-банд). Новая музыка и пошла по линии двигательной-ритмической, сблизилась с барами и первобытной музыкой: музыкальные формы дикарей, джаз-банд стали существенными элементами этой музыки; тембро-ритмические конструкции — ее основа.

### Стравинский

пошел по этой линии. Современные грубые кафешантанные танцы и первобытный дикий пляс составляют элементы его резкоритмической, моторной музыки. Отсутствуют лиризм и психологизм, индивидуальная драматическая характеристика; внешне-двигательная характеристика, грубыми схемами выполненная, образует его композицию. Впервые в музыке зазвучала веселая насмешка, шутка, площадные, уличные, шарманочные, народные и псевдонародные мотивы; фальшь делается средством выражения. Нестерпимая для культурного уха, как некогда дисгармония, она, подобно неправильной устной речи в литературе, делается моментом фактурным. Игра фактурами, безыдейные тембро-конструкции кажутся «футуристическим разнузданным звуковым столпотворением». Но эта тембровая фактура резких, грубых мазков групп оркестра, сложная игра тембрами инструментов в разных регистрах, политональная гармония Стравинским укладываются в подчеркнутые ритмические такты. Он дает звуковой мускул вместо звуковой души. Это — звуковая заумь ритмо-тембров вне всякой выразительности. Музыка Стравинского связана с танцевальной пластикой, пантомимой и диктует сцене движения. Ритм — чрезвычайно подвижный, с беспрерывно меняющимся тактом,

синкопированный, изломанный, то тяжелый, грузный, то похлестывающий, прыгающий. В своем музыкальном пути Стравинский как бы дифференцирует новую музыку от старой, показывает утрату душевности и лирики новой музыкой.

В «Соловье», на фоне экзотических китайских шествий и утрированно-угловатых танцев, он как бы решает проблему живого лиризма и механической техники (живой и механический соловьи). В «Петрушке» на фоне буйного народного масленичного гулянья показана бездушная кукла, стоящая на грани одушевления. Механические тенденции и примитивно-народное — две сливающиеся струи его музыки.

Свои народные мотивы и неумелые, перевранные темы, фальшь он мотивирует пантомимой; музыканты — не просто исполнители музыки, но и актеры, играющие роль балаганных музыкантов («История солдата», «Свадебка», «Байка про лису»). Фальшь и несуразность — средства этого конструктивизма. Синтетическое искусство Стравинского сознательно сделано под народный синкретизм, музыкальную хореографию, идущую по линии внешнего действия. Первобытность во всех искусствах — искания тех возможностей и свойств материала, которые игнорируются в разных классовых стилях. Примитивизм индустриальной культуры есть инженеризм, ищущий новых нужных ему конструкций. Часто это только технологические опыты, но в этих опытах, со всей их сознательностью и научностью, есть еще одно обстоятельство, сближающее их с первобытным искусством, — это утеря границы между искусством и жизнью, искусством и бытом и любовь к естественной вещи.

### 3. Экспрессионизм

Торжествующий технологический идеализм буржуазии в пораженческих социальных столкновениях легко окрашивается мистицизмом. Деятельность, заторможенная вовне, уходит внутрь. Но, направленная на психический и интеллектуальный кругозор, она сохраняет формы, порожденные индустриальной культурой. Мистицизм индустриальной буржуазии носит интеллектуальный характер. Здесь нет религиозной веры; есть страх перед неведомыми силами, но не ирреальными, а естественными. Эти неизученные силы, кажется, таят угрозы: они не только не охвачены и не могут быть охвачены интеллектом, но сами грозят ему. Самодержец-интеллект склоняется перед изначальными стихийными силами — космическими и биологическими. Интеллект начинает ощущаться как малая часть психических сил, технология — как малая часть культурных сил, и оба легко срываются, обнаруживая

губительный клубящийся хаос. Интеллект, культура, переживающие кризис перед вторжением биологических и варварских сил, и предчувствие этого кризиса образуют миросодержание этой группы индустриальной культуры. Вместо механического аисторизма победного индустриализма возникает учение о культурной душе, самопроизвольно и стихийно возникающей и рождающей те или иные культурные формы и отмирающей вместе с ними. Человеческая воля, разум, науки, искусства и гении выполняют волю этой души культуры и закатываются и отмирают вместе с ней. Кажущиеся бесспорными победы над миром — только иллюзорная видимость, непонятная ирреальность для других народов с другой душой культуры. Эта роковая обреченность дряхлеющих высоких цивилизаций, неизбежная смена их новыми молодыми варварскими культурами составляют основу учения о смысле и прогрессе культуры (Шпенглер, «Закат Европы»).

Параллельно конструктивистической рефлексологии возникает психоанализ с его стремлением осознать подсознательное, уловить внутренний механизм стимулов к действию, показать зависимость интеллекта от начальных биологических эндогенных причин. Но как у символистов попытка назвать подсознательное не уводит их от сознания, а расширяет его границы, так здесь, у экспрессионистов, психоанализ дает власть интеллекту над биологическими движениями. Психоанализ не только расширяет охват сознания, но в теснейшей связи с индустриальным мировоззрением изучает борьбу отдельных его элементов, борьбу одновременно разнонаправленных линий сознания. Рассматривая сознание как арену борющихся стимулов и побуждений, психоанализ не ищет источников этих сил в социальной среде, которая тормозит одно и выдвигает другое, толкает, задерживает, направляет личность по линии бытовых потребностей группы. Психоанализ ищет их в биологических стимулах организма и в особенности в половой и секреторной деятельности, темные позывы которых борются с сознанием, таятся под ним, искажают и прорывают его. Психоанализ допускает прирожденное противоречие эротических влечений и общественных норм сексуальной жизни, придает подсознательному огромную власть над индивидом и окрашен здесь мистицизмом.

В искусствоведении экспрессионизм выдвинул тот же метод. Психоанализ видит в произведении ряд ущемленных аффектов, искаженных эротическим желанием и символически осуществленных; психоанализ стремится свести возникновение и движение тем и образов к скрытым аффектам, ищущим проявления, сублимирующим, модулирующим из одного плана психики и сознания в другой. Психоанализ — наиболее психологический из

методов, выдвинутых индустриальной культурой; полем анализа остается внутренний человек, но он расчленен на ряд психических внеличных стихийных планов.

Вслед за наукой и искусство разрабатывает темы борьбы высокого интеллекта со стихийными силами, темы распада и кризиса интеллекта; появляется тематика упадочного стиля. Верхний стиль натурального хозяйства в столкновении с товарно-денежным хозяйством дал две формы: романтизм с линией прогрессивной, идущей к идейному реализму, — форму патетическую и монументальную; и другую форму — регрессивную, интимную и миниатюрную — символизм: одну линию — как переход к стилю передовой культуры, другую линию — как движение вниз, к упадку и концу стиля. В столкновении индустриальной буржуазии с пролетариатом конструктивизм таким же образом распадается на прогрессивную линию, идущую к новому стилю, напряженному и монументальному, социалистически окрашенному — индустриальному реализму, и линию регрессивную, упадочную — мистический экспрессионизм. Эти линии не достигли крайнего оформления, но, — если можно ставить прогноз, — эта линия мистического экспрессионизма, по мере кризиса индустриальной буржуазии, будет усиливаться, давая пышный расцвет мистическому интеллектуализму, как параллель символизму и импрессионизму, закатным стилям господствующих социальных групп других культур. Провозвестник распада конструктивизма, слитый с ним и мало от него отличающийся, трудно выделяемый в отдельный стиль, он, по мере усиления победной борьбы пролетариата, будет принимать все более утонченные и специфические оттенки. Его отношение к современному экспрессионизму будет то же, что отношение символистов к мистическому романтизму (Блок — Тютчев). Формирующие силы экспрессионизма лежат целиком в индустриальной культуре. Мелкая буржуазия, только втянувшись в индустриализм, превращает свой психологизм в экспрессионизм; оставаясь вне индустриализма, она склоняется к импрессионизму или даже символизму. Индустриальная буржуазия, знающая столкновения с пролетариатом, уже знает экспрессионистический стиль, расцветающий при всяких поражениях буржуазии (Германия особенно). Рядом с экспрессионизмом растет конструктивный реализм пролетариата.

### *Основные признаки стиля*

**Экспрессионизм:** повышенная, сгущенная выразительность обостренных фраз, ритмов и линий; темы ударных моментов с резко вычерченными контурами; деформация внешнего мира как деформация представлений эмоциями.

**Полипсихизм:** внутренний человек распадается на сложный ряд борющихся психических сил; мир, разбитый в гранях этой многопланной психики, сознание, охваченное основными эмоциями, — темы этого стиля; отсюда его политематизм, скрепляющиеся, пересекающие друг друга временные темы; отсюда полихронизм, параллельный пространственной многопланности конструктивизма.

**Мистицизм:** темы — непознанного, лежащего вне интеллекта; геометризованная психика, как внеличные силы или как воплощение философских абстракций, делает этот мистицизм интеллектуальным; сочетание схематизированных представлений, охваченных коренными эмоциями, борьба и кризис интеллекта внутри и вне — основная тема этого стиля.

## Литература

Экспрессионизм так относится к конструктивизму, как символизм к классицизму. Вместо материальной конструкции — психическая, вместо телесной и пространственной тематики — временная. Темы мускульного биологизма, здоровой и простой плоти, имеющей свои технологические свойства и подчиняющейся технологическому интеллекту, заменились темами темных, притаившихся биологических сил, грозящих интеллекту, заменились темами психизмов, диктующих интеллекту свою волю. В отличие от психологических переживаний, вступающих в сознание уже логически осмысленными, эти психизмы противостоят интеллекту как непонятная, часто враждебная стихия. (И здесь, помимо многопланности и схематизма, — огромная разница между товарно-денежным психологизмом и индустриальным экспрессионизмом.) В отличие от физиологических ощущений импрессионистов, разрозненных и мерцающих, лишенных направленности и воли, эти психизмы полны настойчивой и властной устремленности, борются между собой и с интеллектом. Резко вычерченные биологические эмоции втягивают в себя представления внешнего мира, деформируют их, отрывают от обычного места в сознании. Тематика экспрессионистов и представляет собой это сочетание напряженных психизмов с внешними представлениями.

Обращенная к темной стороне бытия, к «ночной стороне мира», эта тематика резко отличается от тематики символистов с ее предощущениями, предчувствиями и с ее молитвенной покорностью. Строй подсознания соответствует строю сознания. Символизм представляет собою распад созерцательных образов классицизма и остается в подсознании пассивно-созерцательным. Экспрессионизм представляет собой распад активного техноло-

гического интеллекта и остается в подсознании волевым и схематичным. Интеллектуальный волюнтаризм и религиозная созерцательность разделяют резкой чертой экспрессионистов и символистов. Отсюда четкая вычерченность тем экспрессионистов. Они, как символисты, знают мышление по аналогии, но это не аналогия вещей по сходству ощущений глубоко индивидуальных и субъективных, как у символистов, но аналогия конструкций динамического строя, имеющего чертежную определенность. Эта аналогия вещей и представлений по динамической схеме, лежащей в их основе, является распадом динамической пространственной метафоры конструктивистов; это перевод материального плана в психический (рассказ «О самом главном» Замятина). Отсюда в наклаывании и сопоставлении различных планов — политематизм экспрессионистов. Метафора у символистов — средство дематериализации, разрушения логического смысла; метафоры у них переходят от смысла к смыслу, уводя от реального плана. У экспрессионистов метафора не уводит от начальной темы, но присоединяет к ней другие и ведет их параллельно. Метафоры и сравнения служат не усилению зрительной наглядности или впечатляющей силы, но являются дополнительными психическими и смысловыми линиями (Пастернак). Эти линии экспрессионизма только намечаются; здесь возможны стилистические приемы, которые по своей сложности и тонкой полифонии далеко превосходят утонченность символистов. В политематической композиции целого произведения экспрессионисты ради индивидуализации каждой темы применяют различные стилистические планы; каждая тема получает такую резко самостоятельную фактуру, которая исключает импрессионистическое мерцание, но сохраняет каждую плоскость независимой (Пильняк).

Проза экспрессионистов, по своему отрыву от практической жизни, имеет характер высокого стиля. Отбирая обостренные и усложненные эмоциональные и интеллектуальные движения, она берет язык такой же повышенной выразительности и конструирует его патетическими или полифоническими фразами. Уходя от тем бытовых и узкопсихологических, экспрессионистическая проза предпочитает проблемы общеполитические, проблемы человеческого сознания и интеллекта вообще, общие проблемы мировоззрения, морали, соотношения сознания и подсознания, культуры и варварства.

Эти философские абстрактные проблемы даны не как философские рассуждения и не как развитие личности, но как воплощенные абстракции индустриального интеллекта. Здесь абстрактное и конкретное сочетается как в машине, построенной по чертежу: она конкретна, но лишена индивидуальности.

Первым экспрессионистом в русской прозе является Андреев. Это он выдвинул интеллект с его стремлением и борьбой как главного героя. «Жизнь стала психологичнее, если можно так выразиться; в ряд с первичными страстями и вечными героями драмы, любовью и голодом, встал новый герой — интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие; мысль, человеческая мысль в ее страданиях, радостях и борьбе — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть — кому первенство в драме» («Письма о театре»)

Мысль сама в себе, в своей, самодовлеющей жизни, независимая от индивидуальных чувства и воли, независимая от единичной конкретной обстановки, мысль на границах неразрешимых проблем — основная тема. Интеллект, как нематериальная и самая могущественная сила в мире, — истинный герой. Отталкиваясь от реалистического зрелища и от мистической подсознательности и сумеречных томлений символистов, Андреев сам, как Метерлинк, «мысли свои одевает в штаны и заставляет бегать по сцене»; но прямолинейно вычерченные схемы интеллекта далеки от всякой неопределенности, предчувствий и прозрений, потусторонних планов бытия символистов. Вместо сверхчувственного — основные биологические инстинкты борются с сознанием. Борьба двух сил — могучего, оковывающего интеллект и темной стихийной природы — темы его произведений. «Дикое, темное, как голос самой черной земли» («Тьма»), облечено в шаблонную культурную форму, и существуют не биологические люди, а ходячие схемы лиц и поступков: чиновники, рабочие, профессора, инженеры, обыватели, сходные как фабрикаты одной фирмы. Но свободное, стихийное начало бунтует и срывает схему-маску, и получается первобытный примитив — голый человек на голой земле. В культуре с ее механическим однообразием тоскует голос звериных инстинктов («Проклятие зверя»). Кризис сознания, смещение его от столкновения с биологическим, подсознательным, бессилие мысли перед основными инстинктами и не поддающейся интеллекту природой стоит в центре его произведений. Тонкую пленку сознания срывают подспудные голоса («Тьма» — срыв сознания революционера в столкновении с примитивной моральной идеей проститутки; «Бездна» — срыв привитых культурных отношений перед голосом пола: гимназист вслед за хулиганами насилует гимназистку). Мысль гибко оправдывает факты, беспомощная сама в себе: «доктор Керженцев думает, что он притворяется сумасшедшим, но он действительно сумасшедший» («Мысль»). Угодливо оправдывая бытие, мысль уродливо оковы-



вает мир формулой железной решетки, строит теоретический план бытия по поразившему ее тюремному плану («Мои записки»). Черные маски подсознания захлестывают разум Лоренца, дерзнувшего открыть им двери сознания. Баллада Эдгара По об омраченном, некогда светлом замке, в которой слиты, как в безумном сознании Эшера, два плана бытия, стала здесь общей схемой интеллекта и подсознания, включающей схемы отдельных мыслей и чувств, элементарных сил психики, то узнаваемых, схватываемых сознанием, то неузнаваемых, безобразных; символистическая тема стала резко начерченным планом одинокого и колеблющегося интеллекта перед сонмом ночных голосов подсознания, — стала экспрессионистической. У Андреева нет индивидуальностей, его герои — воплощенные основные начала и основные инстинкты. Это — графические чертежи мысли («Мысль»), науки («Анатома»), веры («Василий Фивейский»), «Жизни Человека», «Голода». В своей четкой упрощенности люди сведены к одному основному свойству; отсюда их кажущаяся примитивность. Эти схемы полны динамизма и напряженных стремлений, это — не покоящиеся аллегории вечных истин, но актуальные схемы сил в борьбе и поисках. Отсутствие деталей, резкая очерченность схем относятся и к отдельным эпизодам произведений. В произведении имеется или один только эпизод с одним столкновением-срывом, или ряд эпизодов, где каждый — обостренный момент борьбы, схема катастрофы («Василий Фивейский» — гибель сына, запой жены, рождение уродца, пожар, сумасшествие; «Жизнь Человека» — рождение, юность, зрелость, смерть). Андреев не знает большой формы, — так сгущает он и схематизирует действие. Самый язык его также не знает оттенков, нюансирующих эпитетов, но резко и сгущенно ведет смысл; у Андреева нет живого, разговорного языка, у него напряженный в своей приподнятости язык патетической декламации, абстрактно-эмоциональной риторики.

Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами жизнь Человека с ее темным началом и темным концом. Доселе небывший, таинственно схороненный в безграничности времен, незнанный никем, он таинственно нарушит затвор небытия и криком возвестит о начале своей короткой жизни. В ночи небытия вспыхнул светильник, зажженный неведомой рукою, — это жизнь Человека. Смотрите на пламя его — это жизнь Человека.

Родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. Их жестокая судьба станет его, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей.

Эта риторика легко переходит в гимн — «Гимн машине» (в «Царе-Голоде»):

Кто сильнее всех в мире, кто страшнее всех в мире — машина; кто всех прекраснее, богаче и мудрее — машина; что такое земля — машина; что такое небо — машина; что такое человек — машина, машина. (Трижды, мрачно соглашаясь, ударяет молот). Ты, стоящая над миром; — ты,ладычица тел, помыслов и душ наших; — ты, славная, бессмертная, премудрая машина, — пощади нас! Не убивай нас — не калечь, не мучь так ужасно!..

Такой же патетико-риторический характер имеет речь отдельных лиц:

Царь - Голод: Посмотри на мое лицо, разве не страшно оно? Взгляни в мои глаза — ты увидишь в темноте, как горят они огнем кровавого бунта: время настало, старик. Земля голодна. Она полна стонами. Она грезит бунтом. Ударь же в свой колокол, старик, раздери до ушей его медную глотку! Пусть не будет спящих!

Такова же абстрактно-эмоциональная речь безличных действующих лиц, говорящих общие места о данном положении. Разговор родственниц во время родов Человека о том, как мать кричит, как ей больно:

Вы знаете эту боль, точно разрываются внутренности.

Мы все рожали.

Как будто это не она. Я не узнаю голоса нашей приятельницы. Он такой мягкий и нежный.

А это скорей похоже на вой зверя. Чувствуется ночь в этом крике.

Чувствуется бесконечный темный лес и безнадежность и страх.

Таким же путем он передает массу:

Мы задавлены машиной. Мы сами — части машин.

Я — молот.

Я — шелестящий ремень.

Я — рычаг.

Или:

Мы работаем для других.

Все для других.

Мы льем пушки.

Мы куем звонкое железо.

Мы готовим порох.  
Создаем заводы.  
Города.  
Все для других.  
Братья, мы куем собственные цепи.

Эти отдельные выкрики нарастающей эмоциональности распределяются между безличными голосами, как будто кто-то один возбужденно говорит.

У Андреева нет эволюционной линии; надличный интеллект, прямолинейный и четкий, знает трагические столкновения с темными стихиями мира, знает катастрофы, но не знает развития. Наглядные схемы делают легким переход от рассказа к драме. Абстрактные проблемы, воплощенные маски, говорят, действуют, борются как конкретные, наглядные силы. Превращая авторскую речь в ремарки, автор переделывает свой рассказ в пьесу («Мысль»). В пьесах ремарки — не указания для актера или режиссера, а средство усиления эмоциональной выразительности. «Океан» — первая картина:

На океан ложатся мгlistые февральские сумерки. Недавно был снег, но растаял, и теплый воздух тяжел и влажен... В той стороне, где должно садиться солнце, происходит бесшумное разрушение неведомого города неведомой страны: в огне и дыму рушатся здания, пышные дворцы с башнями; целые горы распадаются бесшумно и клонятся медленно, падают долго, но ни крика, ни стонов, ни грохота падения не доносится на землю; чудовищная игра теней совершается бесшумно, и безгласно приемлет ее, отражая слабо, к чему-то готовый, чего-то ждущий великий простор океана.

Андреев бьется в проблемах механизированного интеллекта и индустриальной культуры, как бился Достоевский в проблемах психологизма и гуманистической культуры. Интеллект и культура, противопоставленные природе, замкнутые и гибнущие, — темы социальной группы, выросшей на индустриализме, но оторванной от его прогрессивной и производственной линии, в которой интеллект, культура и природа — одна неразрывная цепь. Социальная беспомощность и беспочвенность переносятся на культуру и мир. Эти переживания являются основной темой Андреева. Вера в машину и страх перед миром, ощущение гипертрофированного интеллекта, как тонкой пленки над бездной подсознательного, и ужас перед срывом, утрата связи с миром и переход к мистицизму делают Андреева последовательным экспрессионистом. Но у Андреева очень сильны элементы конструк-

тивизма. Его воплощенные схемы часто имеют лубочный характер нарочитого примитива. Темы гибели культуры («Дневник сатаны») имеют не только экспрессионистический характер, но и конструктивный в своих пародиях на изгоняемых королей, банкиров, пародиях очень близких к «Тресту Д. Е.» Эренбурга.

### Поэзия. — Верхарн

В поэзии экспрессионизм восстанавливает психическое и лирическое, но часто одно стихотворение разворачивает ряд одновременных психических движений, полилиризм. Экспрессионизм берет своей темой внутреннее в одновременном ряде лирических линий; поэтические образы ложатся сложными напластованиями, дают сдвиги основных тем в побочные, дают несколько эмоциональных движений. Деформируя внешнее, экспрессионизм дает в искаженных образах резкую эмоциональную выразительность. Два плана — психическое и внешнее — теснят и возбуждают друг друга, давая напряженный динамизм.

Линию экспрессионизма в поэзии намечает Верхарн. У него темы деревни и урбанизма, примитивизма и культуры трактуются как патетические видения, бредовые образы. Радостный биологизм Уитмена заменен лихорадочными галлюцинациями, вещьность и объективность — субъективностью и теоретичностью. У Верхарна нет индивидуальных, конкретных фигур и образов; общие идеи, обобщенные схемы, охваченные мрачной взволнованностью, составляют его темы. Кузнец, столяр, банкир, трибун, город, биржа — общие идеи, аллегорические видения реального бытия, имеющие грандиозный и мрачный характер, но утратившие подлинную реальность. Бред и ужас бродят на улицах. Перевозчик — аллегорический символ вечных устремлений сквозь враждебные стихии:

И перевозчик, как литой из меди,  
С единственным веслом в руках,  
Сквозь бурю бледную в волнах  
Во что бы то ни стало плыл к победе.  
Его галлюцинирующий взгляд  
Стремился в пламенеющий закат,  
Откуда голос плыл к нему  
Тоскующий сквозь ледяную тьму.

«Вечный кузнец» безудержно кует бунтующую сталь, смятение, ярость и мятеж:

У колей, близ самых пашен,  
Кузнец чудовищен и страшен,  
С тех давних пор, как черный дым  
Бунтующая сталь взнесла над наковальней,  
Валя с плеча удар свой дальний,  
Кует безудержно пред горном золотым  
В поту и буйстве иступленья  
Клинки огромного терпенья.

Такой же мрачный и напряженно-эмоциональный характер видения имеют город и улица:

Все пути в город ведут.  
Там  
Из тумана и дыма,  
Громоздя над ярусом ярус,  
Точно со дна сновидений,  
Город встает.  
Улица — петли ее, как узлы,  
Вкруг монументов захлестнуты, —  
Уходят и снова приходят обходами  
Неразрешимые толпы ее  
С руками безумными, лихорадочным шагом,  
С завистью злобной в глазах,  
Жадно хотят ухватить уходящее время...  
Ночью, вечером, утром,  
В шуме, спорах, в тоске,  
Наобум кидают они  
Страстное семя своей работы,  
Уносимое временем.  
И в порывистом ветре безумия их  
Хлопают двери темных и скучных контор,  
Двери банков и мрачных притонов.  
На улицах пятна ватного света,  
Разодранно-красного, точно горящее вретисце,  
Отступают от фонаря к фонарю...  
Голод и блуд обнимаются в дальних углах,  
И черный порыв ярости плотской  
Пляшет танец смерти в глухих переулках...  
Площади, рынки, дома и дворцы  
Ревут, распалаясь с такой яростью,  
Что умирающий ищет напрасно минуты молчания,  
Которое нужно глазам, чтобы закрыться навеки.

Верхарн не дает личных лирических эмоций, переживаний, чувств, любви; его сверхличная патетика всегда наглядна, но это наглядность видений, искаженных крайним возбуждением. Верхарн не знает реальности и ее динамики вне обобщенных идей и повышенной эмоциональности. Он дает мятёж вообще, толпу вообще, революцию абстрактно, в идеальном городе Опидомани («Зори»). Эти обобщенные видения дают возможность вести словесный смысл без переходов резкими контрастами, дают возможность сочетать четкость схемы с напряженностью переживаний. Отсюда его гиперболические метафоры: тревога и ужас бродят по улицам, смерть и лихорадка встают как анимистические образы. Это — интеллектуальное сознание, охваченное и уносимое городом и улицей, но не слитое с ними органически. И город высится как навязчивый призрак, как непреходящая галлюцинация. Отсюда слияние в словесном материале урбанических и технических слов со словами субъективно-эмоциональными. Отсюда обилие метафор и сравнений, напрягающих вещественные образы внутренним движением. Ровная и спокойная ораторская речь Уитмена здесь наполнена судорогами и перебоями; повышенный декламационный пафос полон судорожных нарастаний и падений, коротких восклицаний и длительных повествований. Однословные строчки неровно перемежаются с длинными, однострочные строфы с многострочными. Строфа — декламационный период; интонационный взглас заменяет припев:

О, эти города, напитанные ядом гнилого золота,  
О, каменные вопли, взлеты и жесты дыма,  
И купола, и башни, и колонны  
В звенящем воздухе, средь кипения труда!  
Ты возлюбил ли ужас и тоску их,  
Странник,  
Печальный и задумчивый,  
На огненных вокзалах, что опоясали вселенную?  
.....  
О, вихрь колес сквозь горы и пространство!

Так, урбанизм, окрашенный визионерским пафосом, уводит Верхарна от вещественности и реализма; машины и толпы — только охваченные безумием галлюцинирующие идеи, и даже в победных призывах индустриальной культуры звучат у него мрачные ноты. От индустриального реализма Верхарна ведет мистический экспрессионизм.

По линии внутреннего видения, передачи состояний возбужденного сознания в плане индустриальной культуры пошел экспрессионизм. Экспрессионизм порвал с натурализмом и внешней изобразительностью. Он зрение подчинил внутренним импульсам. Не пассивно видимое, а активно воспринимаемое начал он рисовать. Он сгущает и выделяет, утрирует одни черты, опускает и игнорирует другие, как выделяет и подчеркивает ориентирующееся в мире сознание актуальные свойства вещей независимо от их зрительной значительности. Экспрессионизм деформирует внешний мир, стремясь к максимальной выразительности. Перспектива, глубина, видимая пропорциональность форм перестали быть обязательными. Форма, как выражение внутреннего состояния, не обязана подчиняться объективному, пассивно созерцаемым формам. Подобно тому как футуризм конкретизирует метафору и кинематограф онагличивает переживание и мысль (головокружение дается действительным кружением обстановки, стен, потолка), так и экспрессионизм конкретизирует состояние взорванного сознания. Это — сознание, охваченное механистической культурой, но оторванное от ее действительности, и мир — болезненное видение бестелесной пространственности. Здесь не может быть пространственных планов и фигур. Все формы актуальны и самостоятельны, каждая фигура — независимая тема, но ни одна не существует индивидуально, а лишь в сложном сплетении с другими; вместе они образуют политематические картины. Это многопланное сознание — воплощенное зрительно. Верх и низ, передние и задние фигуры — планы и углы сознания, а не объективного пространства. Полифонизм экспрессионистической живописи параллелен многотемности бесперспективной живописи натурального хозяйства. Но там он был результатом самоценности каждого рисунка, но не замкнутой рисовальной поверхностью; там были рисунки единичных вещей, и картина не была обрамленной самодовлеющей зрительной композицией. Здесь нагромождение фигур — сознательный композиционный политематизм, а не случайное нагромождение на данной поверхности различных эпизодов. В натуральном хозяйстве многотемность является линейным переходом от эпизода к эпизоду. Здесь она — в одновременном, многопланном созвучии. Лица — уродливые карикатуры голых инстинктов, жадности, тупости и разврата или истерические гримасы ужаса и отвращения (Гросс, «Капитализм»). Рушащиеся дома, опрокинутые улицы передают душевные потрясения; в них — резкая аллегория и смысловое содержание. При чрезвычайной близости к карикатуре, при обилии пародий на буржуазную культуру,

у экспрессионистов преобладают тяжелые темы омраченного, бредового сознания. Экспрессионизм, усиливший идеологические средства живописи, разрабатывает темы надличного сознания, побежденного городом-спрутом. Такова картина Шагала «Париж через окно» — двуличный человек и женщина-кошка на окне, Эйфелева башня и нагроможденные этажи домов.

Портрет — не видимый образ, но содержание сознания. Такой стилизованный геометрический портрет имеем в автопортрете Шагала: юноша стоит перед картиной «Русь» (коровка, церковка), а позади в одном углу Эйфелева башня, дома и автомобили, в другом — в облаках церковь и древнееврейская надпись; это — портрет русского еврея-художника в Париже — воплощенные планы его сознания. «Я и деревня» Шагала изображает сумму представлений горожанина о деревне. Лицом к лицу с горожанином голова телки (доминирующее представление); на ее щеке сцена доения (вторичное представление) и далее косарь, опрокинутая жница, крестьянские домики, церковка.

Четкая линия искаженного контура и деформирующее освещение служат средством экспрессионизма. В психологизме освещение углубляет пространственный мир временем, в экспрессионизме освещение искажает мир, как искажает эмоция объективное видение. Выступают черты предметов и линий, поражающих сознание. Экспрессионизм столкнулся с первобытной, доперспективной живописью, с народным лубком, с резким рисунком и грубой размалевкой без перспективы, с искажениями, проистекавшими не от неумения, а от назначения рисунка передать идеи о мире. И часть экспрессионистов сознательно рисует под примитивы, первобытные и детские, борясь с живописью созерцания и психологии. Часто предметность мира совсем уничтожается: линии и краски направляются по требованию актуального сознания в полном разрыве с видимым. Линии извиваются, ползут, взлетают, надламываются, сверкают. Краски горят и тухнут, тяжелеют и тают. Формы внешнего мира — только подсобные средства. Отсюда один шаг до беспредметной динамики линий, красок, к живописной музыке Кандинского с неопределенными, как музыка, композициями. Пятна, линии, цветовые зоны, не соответствующие никакой реальности, передают взволнованное сознание. Экспрессионистическая живопись здесь вливается в символизм.

## Музыка

В музыке экспрессионизм оторвался от всякой внешней действительности и абстрагировал психологизм до надличных страстей и часто кошмарных эмоций. Это — сам интеллект в его дерзаниях



и пафосе, это — слышимое движение его порываний, ужасов и смятений. Для этой музыки потребовался гораздо больший разрыв с реалистической музыкальной культурой, чем у Вагнера. Полифонизм становится здесь во главу угла. Но этот полифонизм отличается от контрапункта, который дает однолинейное движение темы, последовательно в различных голосах. Здесь каждый голос — самостоятельная тема, не подчиненная другим, но сливающаяся вместе с ними в сложную, многоголосную ткань. Мелодия не исчезает, но движение ее прыжками разрывает мелодическую линию. Реализм допустил диссонанс как выразительное средство, но требовал его разрешения в консонансе. Экспрессионизм уничтожает разделение на диссонанс и консонанс и допускает по требованию выразительности любое сочетание звуков, отбросив разрешение как требование благозвучной красоты. Тональность, необходимость движения в одном определенном мажорном или минорном ладе, упраздняется. Это — политональность, если каждый голос имеет свою тональность, свой лад, или атональность, если отдельный голос движется независимо от определенного лада. Бесконечно утончена тембровая фактура оркестра, но не статическое мерцание тембров, а параллельные тембровые линии подчеркивают сложную динамику звуков. Последовательность заменена одновременностью; горизонтальное и последовательное движение дополняется вертикальным рядом независимых, одновременных тем; усложняется ритм: частые перебои и перемены ритма, наконец, полиритмизм, одновременное сочетание различных ритмов, — образуют движение этой музыки. Полифонизм, политематизм дают сложный поток музыки динамического, многопланного сознания. Виднейшим музыкальным экспрессионистом является

### Шенберг А.

Начав с вагнеровских приемов «Тристана и Изольды», Шенберг теоретически и практически отказывается от тональных и мелодико-гармонических композиций. Он утверждает, что тональность — формальный момент, который утратил свой конструктивный смысл и пристегивается внешне к произведению, а не вытекает из внутренней потребности музыкального выражения. Любой тон может стать основным тоном, и каждое трезвучие — основным трезвучием. Движение голосов и их сочетание должны совершаться в соответствии с чувством и смыслом, а не с предвзятым ладом. Музыка должна подчиняться мышлению, должна быть экономным и сгущенным средством выражения. Сложное, многопланное сознание должно взять аккорд как систе-

му одновременных голосов, из которых каждый говорит существенное. Гомофоническая, мелодико-гармоническая музыка давала выражение психической доминанте, одному тону переживаний, оттесняя другие в общий фон, — отсюда ее мелодия и ей подчиненная гармония.

Шенберг дает ряд одновременных, равнозначных линий движения, дает полифонизм как политематизм. Фон становится рядом самостоятельных динамических линий, не тяготеющих ни к какому определенному центру. Гармонические сочетания вытекают из сплетения самостоятельно движущихся голосов, и требование акустической красоты не может изменять их течения. Допускается любое сочетание тонов двенадцатиступенной, темперованной хроматической гаммы, и Шенберг дает многоэтажные аккорды, включающие почти все двенадцать тонов. Гармония — результат одновременных движений множества выразительных голосов, а не конструктивный прием. Каждый тон идет своим путем, каждый музыкальный момент — несколько линий сознания. Отдельные мелодические темы отдельных голосов даются сжато и лаконично. Это — не длительные монологи раскрывающихся душевных состояний, не безвольные обрывки тем, но сгустки-схемы душевных состояний. Отсюда такая сконцентрированная выразительность этой музыки. Самостоятельность голосов усиливается индивидуализацией инструментов: каждый солирует свое. Это — музыка небольших камерных оркестров и небольшой формы (квартет, камерная симфония, песня). Оркестр из 15 инструментов — это 15 одновременно идущих музыкальных мыслей. Это — рационализированный оркестр, сведенный к минимуму инструментов с максимальной выразительностью каждого. Тембр как голос, как звуко-краска, является самостоятельной единицей и выразительным лицом.

Лишенная внешних конструктивных рамок, эта музыка опирается часто на текст; цельность небольших пьес достигается повторением одной какой-либо темы или сочетаний в ритмических и тональных вариациях. Шенберг берет тексты импрессионистов («Лунный Пьеро» — Жиро), символистов («Пелеас и Мелизанда», «Побеги сердца» — Метерлинка, «Висячие сады» — Георге Стефана), — но его музыка придает им четкие контуры и реальную многопланность. Его музыка, борющаяся с гомофонией, направлена не на внешний мир, а на внутренний, на сложные интеллектуальные переживания. Сгущенность, сосредоточенность и часто мрачная напряженность — ее черты. Его монодрамы — «Ожидание», «Счастливая рука» — сосредоточены на внутренних взрывах и движении чувств, не нуждаются ни в каких внешних декорациях. (Монодрама «Ожидание» по заданию автора — момент край-

него возбуждения, вспышки всех чувств: нежность, ужас, отчаяние, любовь, разом охватывающие душу женщины, когда она на месте свидания находит своего возлюбленного мертвым.) Шенберг в основу своей музыки кладет тон и интервал; тембр — необходимое фактурное средство. Он не выходит за пределы температуры и на ней строит свои камерные интимные произведения.

## 4. Пролетарское искусство

Методологически допустимо сопоставить одну систему хозяйства с другой на основе их культурной доминанты (натуральное хозяйство, товарно-денежное, индустриальное). Допустимо противопоставление идеологий (авторитарность, индивидуализм, социализм), но противопоставление идеологии культуре является смешением двух различных рядов и умалением роли культуры. Понятие культуры шире понятия идеологии, и говорить о пролетарской культуре — значит полагать, что идеология очерчивает круг культуры. Культурной доминантой пролетариата является индустриализм, его идеологической доминантой — социализм. Индустриализм принадлежит не одному пролетариату, социализм — ему одному. Но можно говорить о пролетарской идеологии и пролетарском искусстве как отборе индустриальных тем в плане социалистического мировоззрения. Пролетариат, являясь низовой социальной группой индустриальной культуры, как все низовые социальные группы, не может иметь эстетической идеологии, делящей вещи и людей на возвышенное и низменное, прекрасное или утилитарное, духовное или экономическое по принципу: внепрактическое выше практического, бесцельное выше целесообразного. У пролетариата искусство не дифференцировано от трудового быта и имеет характер отдыха, неотрывного от общих будничных интересов. Как у всех низовых социальных групп, это искусство реалистично. Биологический отдых и социалистическая мысль нужны пролетариату в искусстве. Организуя отдых, искусство должно организовать сознание в направлении социалистического строительства и борьбы за него. Наджизненный эстетизм, субъективизм и индивидуализм в этом искусстве не могут иметь места. Искусство должно быть общепонятным и доступным, а доступность и понятность лежат в близости к быту и труду, к его темам и выразительным формам. Реализм — не канон стиля, не один определенный прием организации материалов искусства, но отношение искусства к жизни, тесная связь искусства с социальным и трудовым бытом.

Мировой быт в его стихийном и сознательном движении к социализму, человечество в катастрофических столкновениях и не-

заметных сдвигах, личность в ее перерождениях, трудовых и интеллектуальных, всё в неустанном движении к социалистической культуре — темы пролетарского искусства. Нет поэтому единого пролетарского стиля. Пролетискусство знает столько реалистических стилей, сколько социальных разновидностей образуют пролетарскую общественность.

Так, идя от крестьянства, мы имеем идейный реализм, выдвинутый народниками, буржуазией, крестьянски окрашенной. Но в пролетлитературе деревня — не сплошное земледельческое стадо; она социально расслоена на кулаков и бедняков, борющихся и ищущих опоры вовне. Деревня поворачивается к индустриальному пролетариату, перерождаясь, сдвигаясь с натуральных условий. Сюда должны быть отнесены крестьянские рассказы Сейфуллиной и Неверова. Сейфуллина повторяет приемы Глеба Успенского, когда дает в ряде жанровых картин процесс рождения социального сознания и коммунистической мысли у крепкого, физиологического, знающего один физический труд мужика. Человек и быт здесь в физиологии, в действиях, поступках внешней, а не внутренней жизни. Речь с трудом идет к мысли; это — жестикующий сказ, который имеет темой путаницу староукладных представлений с социальной рознью, с воздействием города. Но сдвиги мироотношения — это сдвиги поступков и действий, сдвиги речи. Отсюда обилие областных слов и оборотов у Сейфуллиной и отсутствие книжных и психологических.

У Неверова больше переживаний, мысли и психологии; для своих тем он предпочитает книжный язык; по своему прозрачному лиризму он приближается к импрессионизму. Чтобы сгустить деревенский колорит, он стилизует песенный сказ («Андрон Непутевый»; «Ташкент — город хлебный»). Неверов дает линию крестьянской интеллигенции.

От буржуазной интеллигенции, повернувшейся к коммунизму, идет Либединский. Основой его тематики является личность в ее идеологическом и психологическом бытии. Его произведения — ряд портретов, разновидностей коммунистов, и композиция произведений имеет рассыпчатый характер («Неделя»). Его идеопсихологический язык — или лирико-эмоциональный, или газетно-митинговый. Лирические темы вступают в противоречие с реалистическими (лирический пейзаж весны как параллель революционной страде в «Неделе»; литературно-лирическое высокого стиля письмо Сурикова, писанное наспех). Портреты даны биографически и в идеологическом движении к коммунизму.

В поэзии идет этот же процесс усвоения стилей других социальных групп и перестановки в них идеологических ударений. Классик Пушкин, народник Некрасов, импрессионист Бальмонт

и даже символисты оказываются материалом литературного оформления, но самый разлад формы с установкой на мир, неровности, разрывы говорят о темах сдвига в сторону индустриального пролетариата. И реализм индустриального пролетариата — конструктивный реализм в социалистическом плане — составляет авангард литературы. Темы индустриального и социалистического строительства, темы, густо окрашенные в борьбу за освобождение и диктатуру пролетариата, образуют его основной стиль. В литературе, в поэзии имеется уже множество стихотворений, темы которых — машины, рабочий, завод, революция, социализм; они даны в декламационном стиле митинговых воззваний и идей. Здесь нет лирики, психологии, здесь коллективные эмоции, возбужденный разум и аллегорические образы, общие представления. Это — лирика социальных идей с социальным пафосом. Здесь рабочий вообще, завод вообще и труд вообще, главным образом металлургический, потому что здесь работает большая часть индустриального пролетариата. Вставленные в бытовые рамки, вложенные в уста определенному человеку, эти стихотворения дают поэму, роман, пролетпрозу. В России, где социалистическое строительство стало живой реальностью, эта проза смогла развернуться, оттеснив эмоциональные, патетические стихи. Образцом этой индустриальной прозы, уверенной в своих темах, но не уверенной в своих приемах, может быть роман Гладкова «Цемент». Его тема — восстановление разрушенного завода и строительство нового быта. Здесь бытоотражательство заменено упрощенными и сгущенными конструктивными планами. Глеб — идеальный пролетарий с неутомимой энергией и стальной волей в восстановлении завода. Даша — новая женщина, идущая к новой семейной морали. Клейст — инженер-спец, стоящий вне идеологии, служивший буржуазии и могущий служить пролетариату. Шрам — схема бюрократа. Здесь живут вещи как люди. Разрушенный завод:

Потухшим миром уснул завод в бездельные дни. Норд-осты изгрызли льдистые стекла, горные потоки оголили железные ребра бетонов, и кучи старой отработанной пыли на карнизах опять превратились в камни... Дверей нет — сорваны с петель. Паутина, затканная цементной пылью, треплется истлевшими тряпками. И оттуда, из тьмы необъятного брюха, выдыхается плесенный смрад и старая, отработанная пыль.

#### Работающий завод:

Они (вращающиеся печи) с космическим свистом, пыхая доменным пламенем, ворочали свои раскаленные тела чудовищ, и под ними толпы

людей, облитых огнем, были смешными крохотными муравьями. Чугунными дугами и кактусами над туловищами печей по бокам и сверху вязались в путаные узлы и спирали тучные трубы. И опять трансмиссии, ползущие по стенам и летающие по воздуху.

Машины, завод даны как живые механизмы в муке и радости; у людей психологизм сокращен за счет резких, прямолинейных действий. Дана масса в резко и сжато, даже утрированно намеченных общих чертах отдельных индивидов («товарищ Жук, который кроет», «Брынза-машинист»). И весь роман построен на действительных эпизодах, частью авантюрного порядка, на острых моментах, не вытекающих, впрочем, друг из друга. Каждая глава — значительная сторона быта или значительный строительный момент (I — «Пустынный завод» — завод и рабочие; II — «Красная повязка» — новая женщина и семейный быт; III — «Партком» и т. д.). Отдельные действующие лица и эпизоды в своей обостренной сконцентрированности лишены внутреннего движения, но даны как готовые силы. Языковой материал патетичен, речь рабочих — сгущенно аффектирована, часто представляя собой скорей эмоциональный словесный жест, чем мысль:

Терпи, громада... хорошая баня с паром — на пользу... А вот сейчас от стола мы поставим дело на попа. А ну, сирота и обида, гвоздуй: за какую твою работу повинна ты получить таковые чоботы?

— Ты мне, горбатая шпана, не заливай мои очи... Работала не работала, получить и я горазда.

— Зык... не барахоль барабаном, а мозгуй черепком. Спрашиваю: за какую трудовую повинность хочишь получить киселя с молоком, с сахарной подсыпкой, а ну? Давай другой чобот. Тот тебе дали задарма, ошибкой... А свиней реквизируем за столовую шрапнель, каковую ты повинна кушать сама на голодное брюхо... Доказуй. Докажешь — получай в оборот... Крой на попа.

Язык густо окрашен местным диалектом. Авторские описания — иногда перечень, инвентарь: «мостики, лестницы, галереи, трансмиссии, рычаги, трубы, провода, охапки мусорно-переплетающихся нагромождений». Часто в своей патетичности они получают метрический строй, обычно трехсложный:

И вместе с гудками ревели и грохотали несметные толпы. Плясали они здесь под вышкой, там на скалах, на склонах горы, огненными крыльями полыхали знамена, и оркестры звенели колоколами.

Роман в целом — аллегория-схема: цемент — рабочий класс; строительство завода — строительство социализма.

Но если литература, — материал которой, слово, имеет глубокую бытовую культуру, — легко поднимается до целых законченных произведений, то живопись и музыка, — бытовая культура которых невелика, — не дали еще законченных произведений определенного стиля. Плакат, знамя, агитка, украшение стен клуба свелись скорее к раскраске поверхности и к графике, но не к самостоятельной живописной картине. Изобразительная живопись столкнулась с фотографией и кино и отступила, но приемы индустриально-реалистической живописи еще возможны на периферии пролетарского искусства как подсобное средство. И в изобразительной живописи мы имеем все реалистические стили (от Перова до Менье-Ахрр).

Музыка, которая у господствующих классов в инструментализме достигла огромного развития, которая требует специальной многолетней тренировки, еще менее выявила свой стиль. Если буржуазия разработала вокальную музыку, идя от своего бытового материала, то несомненно, что для индустриального пролетариата не индивидуальные вокальные интонации музыки являются основным материалом, а хоровая и инструментальная музыка. Индустриальный рабочий за машиной, требующей деловой и напряженной четкости, не нуждается в песне, ритм которой помогает кустарю и ремесленнику в труде. Индустриальный стиль допускает хоровое пение на шествиях, празднике, вне труда, пение не столько психического порядка, сколько биологического и коллективно-эмоционального порядка, но требует инструментальной музыки несомненно иной, чем мануфактурно-ремесленный оркестр.

В отличие от других низовых классов, пролетариат, восходя к господству, не уходит от труда, и его конструктивный реализм не может перейти в идеализм, который над ним уже создала индустриальная буржуазия. Восходя от низового положения через диктатуру к социализму, пролетариат развивает индустриально-реалистический стиль на основе последних достижений техники и сохраняет свой массовый характер, развивает элементы социалистического искусства. На переходное время он берет все высшие достижения старой культуры для своего употребления и заставляет художников работать на себя. Художник должен сознательно установить, кого он обслуживает и какими средствами. Эта установка должна быть не только абстрактной, идеологической. Она должна исходить из реального культурного уровня пролетариата, а не из идеальных представлений о пролетарском искусстве. Она должна исходить из конкретно существующих материалов и форм искусства и переработать их соответственно

надобностям пролетариата. Нужно последние технические достижения обработки старых материалов искусства применить к созданию произведений, годных для пролетариата.

Техника тем и ценна, что она дает новые и лучшие средства изготовления вещей. Здесь, как и в индустриальной технике, надо верхнюю линию культуры слить с массовой и этим укрепить и обеспечить рост культуры без искривлений. В эпоху диктатуры пролетариата, эпоху «упорной борьбы, кровавой и бескровной, насильственной и мирной, военной, хозяйственной, педагогической и административной, против сил и традиций старого общества», художники должны стать организаторами отдыха, должны стать активными строителями культуры, наряду с инженером и техником, организующими труд. С окончанием диктатуры пролетариата, с уничтожением классов и эксплуатации одной социальной группой другой, в социалистическом обществе труд перестанет быть тягостным бременем и станет радостным биологическим проявлением сил. Между трудом и отдыхом не будет раздела, и искусство сольется с жизнью, с техникой, с жизнестроением. Теперь же пролетариат и в особенности крестьянство, обремененные трудом, стоят вне культурных благ и вне искусства. Пролетариат и крестьянство мало имеют отдыха и не знают культурного организованного отдыха. Высокие мастера воздвигают мощные литературные, музыкальные и театральные произведения для господствующих классов. В эпоху диктатуры пролетариата все наследие капиталистического общества должно быть превращено в средства борьбы, труда и отдыха поднявшихся масс. В искусстве наследие ограниченнее, чем в науке, но оно должно быть отдано массам, должно стать материалом его культурной жизни.

Пролетарский охват культуры простирается на все виды хозяйства, и все великое этих культурных хозяйств, созданное для буржуазии на основе эксплуатации пролетариата и крестьянства, неизбежно касается и пролетариата. Нет замкнутых систем культуры — каждая разрабатывала какой-либо материал природы и человеческого организма; пролетариат, идущий к единой мировой культуре, у всех берет их лучшие достижения. Пролетарская культура — это вся мировая культура, взятая для социалистического строительства. Пролетариату ближе всего практические и реалистические стили низовых социальных групп (крестьянства и молодой буржуазии), но для него также полны непосредственного смысла и ценности стили господствующих групп (классицизм, психологизм, конструктивизм); менее ценны стили упадочных групп (символизм, импрессионизм и экспрессионизм в их мистической линии). Все великое этих культурных хозяйств, в особенности реалистическое искусство, полное энергии, борьбы



и жизнерадостности, может стать элементом культурного строительства пролетариата, средством поднятия его сознания и отдыхом от труда. Все великое искусство современной культуры должно быть дано пролетариату. Для трудящихся масс России, находящихся более в крестьянских и мелкобуржуазных культурных и бытовых условиях, чем в индустриальных, это искусство содержит огромные культурно-просветительные ценности, которые могут и должны быть использованы. «Равным образом необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации и находящиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров» (партийная программа 1919 года, отредактированная Лениным. — Луначарский, «Ленин и просвещение»<sup>33</sup>). Дело не в том, чтобы присвоить себе праздничное искусство феодальной аристократии и буржуазии и сделать его своей роскошью, а в том, чтобы это искусство сделать рядовым элементом жизни масс, средством отдыха и — рядом с трудом — фактором культурного строительства. Надо разрушить эстетический налет и идеалистическую идеологию, окутавшие эти произведения, сделавшие их надэкономическими, замкнувшие их от масс для привилегированного меньшинства. Эту работу должен в отношении искусства проделать марксизм, как он проделал в отношении всех идеалистических мировоззрений. Если индустриальный пролетариат по самым условиям жизни своей в интенсивных культурных центрах легко может присвоить высшие достижения науки и искусства, то на его обязанности — передать их крестьянству. Машинизируя крестьянский труд, давая крестьянству грамотность для усвоения и понимания достижений городской культуры, пролетариат должен заполнить отдых крестьян лучшими произведениями искусства, связанными с культурным и социалистическим строительством. Из старых искусств на первом месте здесь стоит литература — искусство наиболее массовое, умножаемое и распространяемое.

Нужно быть целиком погруженным в прошлое, в достижения натурального, товарно-денежного хозяйства, нужно иметь кругозор, замкнутый их культурой, чтобы считать высшие достижения этих культур высокими достижениями человечества вообще. Культура человечества до сих пор является только прелюдией к социалистической культуре. Это — грустная жизнь, полная нищеты, лишений и мучительной борьбы. Нескончаемая экономическая и социальная борьба подрывает силы человека и обрекает на печальное существование. Его искусство до сих пор — страшные сказки и грустные мечты; его лучшие произведения — повести о страданиях и печальной борьбе, в которой гибли лучшие

гении человечества; творческие порывы быстро гасли в беспроектных материальных мучениях и сумрачной повседневности. Человечество не знает еще своих творческих сил и возможностей. В одном предчувствии их теперь, в период социалистического переворота, меркнут все произведения, созданные в досоциалистическую эпоху. Уже в индустриализме открываются неслыханные богатства и средства культуры. Не только освобождаются огромные избытки человеческой энергии, но для ее выявления дается наиболее гибкий и чуткий материал. Искусство, до сих пор так рабски связанное своим материалом, технически ограниченное и беспомощное, в индустриализме становится мощным, массовым фактором культуры. Техника переводит искусство кустарной организации материалов в механическую, создавая неслыханные выразительные средства. Старые материал и техника уже переживают кризис, бессильные соперничать с мощными техническими противниками, рожденными индустриальной культурой. Индустриализм — высшая культурная форма, и пролетариат — высшая социальная группа. Они несут освобождение всем низовым классам и превращают человечество в единый организм и земной шар — в единую культуру. И свое отношение к миру пролетариат может оформлять не в материалах, выработанных натуральным и товарным хозяйством, а в материалах, данных индустриальной культурой. И эти материалы — усовершенствованные механизмы и энергия; свет, электричество, радио, как материалы и средства искусства, открывают совершенно новые виды и формы. Стиль образуется из свойств материала и его оформления. Индустриальный стиль социалистического пролетариата сложится и уже складывается из нового оформления старых материалов и — еще более — из новой организации новых материалов. Социалистическое искусство будет индустриальным.

Традиционная эстетика рассматривает пять видов искусства — архитектуру, скульптуру, живопись, литературу и музыку — как пять основных видов внелогической духовной деятельности человека. В основе этого деления лежит не столько различие материалов, из которых творились произведения, сколько явления духа, из которых одни существуют в зрительных формах, другие в слуховых, одни пластичны и пространственны, другие текучи и временны. И так как духовная и эстетическая деятельность казались извечным свойством человеческого духа, то естественно, что эти искусства имели место на всем протяжении культуры от первобытного человечества. Сырой материал искусств лежал как бы вне культурных условий, так как для всех эпох и классов он, казалось, оставался тем же, но тождество высокого искусства с искусством натурального хозяйства по материалу — не вечное свойство чело-

веческого духа и искусства, но результат примитивного применения материалов природы и кустарной их обработки в области искусства в натуральном и товарно-денежном хозяйстве. Доиндустриальная культура не выходит за пределы материалов, в готовом виде данных природой, и элементарной их переработки. Феодальная аристократия или торговая буржуазия не являлись производственными классами и организовывали свое искусство на основе материалов натурального хозяйства. Естественные и примитивные химические краски, примитивные звуковые инструменты, камень и кирпич — материалы этих искусств, и естественна их прямая связь с искусством дикарей. Уже торговая буржуазия, с ее повышенной интеллектуальной деятельностью, разрабатывала материал для фиксации этой деятельности и для психологического искусства — письменность.

Только индустриализм перерабатывает мир, привлекает новые физические материалы, создает новые средства и виды искусства. На первом месте здесь стоит свет. Впервые свет, потоки цветных лучей становятся послушным актуальным материалом, которым человек располагает как звуковым материалом. Произведения из этого динамического материала открывают новые перспективы обогащения культуры и жизни и уже выявились в искусстве — кино.

## Кино

Искусством, уже достигшим грандиозного развития и мирового размаха и оттеснившим кустарное искусство, оттеснившим в такой мере, что все лучшие работники, теоретики и практики кустарного искусства переходят к нему, является кино. Это искусство, стоящее на грани инженерии и искусства, техники и творчества, уходит одними корнями в индустрию, растет из фабрик, заводов и лабораторий, металлургической, электротехнической, химической, оптической промышленности (проекторные и съемочные камеры, освещение, целлулоидная пленка, световая эмульсия, линзы, объективы, зеркала), усовершенствуется инженерами и учеными. С другой стороны, как искусство, кино требует формальных приемов организации своего материала для наилучшего воздействия на зрителя, воздействия в определенном направлении, и знает стиль и идеологию, как и старые искусства. Отсюда небывалые возможности кино.

Изобретен кинематограф и вошел в культуру как световая запись движений, запись движущихся вещей. Запись вещей, изображение их видимых и существенных форм для передачи знаний о них, для сообщения — знает натуральное хозяйство. Рядом с артикуляционной голосовой и жестикуляционной речью, непосред-

ственной и импровизационной, существующей только в живом звучании и движении, только в настоящем, и годной для сообщений на небольшом пространственном расстоянии, — изображения вещей, фиксация форм в рисунке, пиктография, культивировались как единственное средство сообщения на расстоянии временном и пространственном. Ограниченная статическими формами вещей, конкретная и наглядная, обращенная к зрению, пиктография дополняла речь, обращенную к слуху. Но сильный рост значения речи как средства общения, накопления абстрактных понятий и общих представлений, не имеющих зрительного характера или очень расплывчатый характер и не передаваемых зрительным образом, сделали пиктографию записью речи, записью слов и мыслей, а не вещей; пиктография стала и идеографией. Пиктография сохранилась как живопись, как искусство, и в своем оформлении подчинилась характеру зидения различных социальных групп как в отборе поля зрения, сюжета в многообразии мира, так и в технике фиксации этого поля зрения, — подчинилась стилям различных социальных групп (классицизм, реализм, импрессионизм и футуризм).

Техника, отдельные изобретения которой возникают по требованию культурной и экономической деятельности человека, выдвинула механическую фиксацию зрительного мира, фиксацию световых лучей на светочувствительной пленке — фотографию. В живописи материалом является краска, элементом формы — образ. Материалом фотографии является свет, элементом формы — образ; камера и светочувствительная пластинка — только средства фиксации этого энергетического материала, как кисть и полотно у художника — средства фиксации красок. В живописи комбинация красок составляет и световой образ, и цветовой и дает зрительное воздействие. Художник формирует краски, а не свет. В фотографии свет формирует образ; темные и светлые места — результаты светового воздействия лучей какого-либо предмета. Обесцвеченный свет, фиксируемый фотографией, ослабляет воздействующую силу ее образов, свойственных красочным образам живописи. Но и живопись ограничена техническим наличием красочных веществ и бедна рядом с многообразием цветов и оттенков природы. Если химия создает всё новые краски, обогащает палитру художника, то та же химия усвершенствует фотографию, делает ее цветной, хромофотографией, и открывает перед фотографией красочные перспективы, превосходящие возможности живописи: как ни велико количество красящих веществ и их комбинаций, количество цветов в мире неизмеримо и неисчерпаемо, и их полная фиксация средствами красящих веществ вряд ли когда-либо будет возможна. Но фотография не знает творческой

свободы, свободной комбинации образов, доступной художникам; она пассивно прикреплена к зрительному миру. Она, как и живопись, отбирает поле зрения, но фиксация этого поля зрения лишена моментов переживания и настроения, моментов субъективного видения художника; фотография объективна и всего ближе к реалистической школе в ее требованиях воспроизведения виденного. Но не только образы, но и комбинация их в голове художника — ограничены образами реального мира и их сочетаниями; фотограф может строить поле зрения, комбинировать реальные вещи для световой фиксации. Это делает художественная фотография. Натурщик, который у художника играет такую большую роль при передаче человеческих движений и природы, здесь становится актером, исполняющим патетическую, трагическую, комическую и другие роли. Фотограф может отбирать и пейзаж и те моменты его освещения, которые передают известное состояние природы (перед грозой, после бури, весна). Фотограф, стремящийся не к простой фиксации вещей, а ищущий выразительных образов, должен комбинировать, искусственно устраивать фон, людей, освещение. Фотограф с художественным глазом может достичь любых художественных результатов и превзошел бы художника, если бы располагал цветом, именно потому, что реальный мир богаче вымысла.

Если органическим стилем фотографии является реализм, то и психологизм и импрессионизм, расплывчатые, не в фокусе поставленные изображения, создающие впечатление туманной глубины, сумеречной атмосферы, доступны фотографии; искусственное освещение контрастами света и теней, бликами и светотенями дает рембрандтизм, неровный, беспокойный и пробивающийся свет. Фотография здесь подражает живописи, повторяет ее стили, подчиняется ее видению; но и живопись подпадает под влияние фотографии и берет ее как эскиз для своих композиций. Притупленная перспектива фотографии — следствие одноглазого объектива — часто встречается в живописи и доказывает, что художники находились более под влиянием снимков, чем зрения мира. Борьба фотографии и живописи, как изобразительных средств, в современной культуре явно склоняется в пользу фотографии. Продукт медленного и кропотливого труда индивидуального кустика-мастера, картина остается единичной, неповторяемой и нераспространяемой, остается предметом эстетического содержания немассового и внебытового. Фотография легко умножает свои изображения в бесчисленных экземплярах и становится обиходным элементом быта.

Но и фотография, и живопись способны к фиксации статического образа. Они дают неподвижные портреты, формы вещей,

но не жизнь вещей, не их динамику. Уже в малоподвижной обстановке натурального хозяйства и в мелкобуржуазной статические изображения вещей вне времени были условны. Но эта условность в напряженной атмосфере индустриального города стала неприемлемой фальшью. Потребовались средства фиксации движения, вещи в динамике. Изошренное зрение художника научилось фиксировать момент движения, неуравновешенное положение, подчеркивающее переходность и говорящее о движении; техника не отставала от требований культуры; фотография дала светочувствительную пластинку, для которой достаточна мгновенная экспозиция, чтобы зафиксировать пробегающий образ. Моментальная фотография фиксировала вещи в движении — один момент его. Но события, развертывание движений, оставались вне записи. Ряд последовательных рисунков или снимков, как ряд моментов, мог передавать события, но это были только статические образы, связанные последовательностью, но не самый процесс движения. Движение можно передать только посредством движения. Таким средством в доиндустриальной культуре были речь, пантомима и музыка (так называемые временные искусства). Речь — ряд слов в последовательном названии вещей и их движений. Но звуковая и смысловая, целиком текущая во времени, речь передает и пространство как протяженность во времени, как ряд протекающих точек. Описание в литературе всегда условно, если даже оно — ряд чисто зрительных образов и носит повествовательный характер, так как переходит от одного образа к другому, так как оно всегда — процесс. Пространственную статику речь передать не может. Способная сразу передать только один ход движений, одну линию мысли, она располагала во временной последовательности пространственный кругозор, схватываемый одним взглядом, и вертикальный ряд одновременных действий, сразу легко воспринимаемых в реальной жизни, вытягивала в горизонтальный ряд последовательных действий.

В описании пейзажа она дает ход взгляда и внимания — ряд последовательных образов и впечатлений. Для описания человека она принуждена описать сначала глаза, потом нос, потом губы; их одновременные движения передавать одно за другим, сообщать смысл речи, потом описывать тембр, интонацию. В описании движения толпы, массы, одновременных движений — еще большая беспомощность. Со стороны смысловой слово означает только некоторые признаки вещей, только одно их сочетание, один условный образ. Слово дает суженное значение вещи, с одним смыслом, между тем как образов и движений вещь имеет несколько. Отсюда идеологичность слова, приспособленная для передачи одного направления мысли, исключаяющая другие, и недостаточ-

ная конкретность слова. Тенистый дуб, зеленый дуб, столетний дуб — разные словесные образы; хотя писатель, дающий образ дуба, видит и тенистость, и зелень, и толщину, и еще множество других признаков, но, сколько бы ни нагромождать эпитетов и обстоятельных слов, полной вещественной наглядности речь дать не может. Слово обращается через слух к смыслу, и смысл дается через практику чувств восприятия и трудового действия. Чтобы понимать речь, нужно знать вещи, о которых она говорит; слова человеческих и социальных групп ограничены их культурным охватом; у крестьянства он совпадает с его пространственным кругозором. Одним из зол отрыва слова от вещи являются пустые слова, которых очень много в лексиконе книжного человека.

Идеография фиксирует эту однолинейную узость в словесной речи. Живая речь все же имеет дополнительные смыслы в тембре голоса, в интонации, в мимике и жесте. Устная речь шире идеографической. Идеография — обесцвеченная речь, мертвые контуры речи. Идеография берет мир и вещи только в одном смысловом, логическом плане; дав доиндустриальной культуре средства передачи речи на расстоянии временном и пространственном, идеография обрекла себя на крайнюю узость своего содержания.

Для передачи речи всегда однолинейной (так как один человек одновременно двух разговоров, двух речей вести не может), для мысли все более абстрактной идеографическая письменность была достаточным средством, но для живой жизни, всегда многолинейной, многоподвижной, она медленна и условна. Это ощущается, когда после длительного описания события, чтение которого занимает пять минут, сообщается, что все произошло в одну секунду. Усилия конструктивистов и экспрессионистов и направлены на достижение политематизма в речи, на большую нагрузку слова.

Письменная литература была однолинейно-повествовательна и, как материал исключительно письменный, годилась для выражения внутреннего человека, была гуманитарна, антропоцентрична, давала отношение человека к вещам, а не самые вещи, годилась для идейно-психологического романа с героями внутренних переживаний. Здесь ее монументальный стиль и высшие достижения идеографического искусства. Но заменить видимое и слышимое внутреннего переживания молчаливыми мыслями о нем, воспринимать условные смысловые значения слова как безусловную реальность мира, понимать словесный образ как конкретный — могла культура, для которой слова были основным средством ориентироваться в мире; говорить о литературе как искусстве, совмещающем в себе живопись и музыку, могли гуманисты, у которых чувственное и моторное восприятие мира заслонилося идейным и психологическим процессом, у которых мир идей

покрыл мир вещей и порядок идей — порядок вещей. Чувственное значение материала литературы ничтожно, и передать чувственные образы она может только через нечувственный смысл. Кризис письменной литературы есть не только кризис формы слишком медленного темпа искусства, но и кризис материала, давшего возможность организовывать огромные словесные массы (сочинять письменно, годами обдумывая, а не импровизируя), малоконкретные, одноплановые. Письменность была ценным изобретением, но всякое механическое изобретение может быть усовершенствовано и оттеснено другим изобретением, материалом новым, более пригодным для тех целей, для каких применялся старый материал. Идеография, требующая грамотности, ограниченная пониманием словаря национальных языков, культурным охватом, не могла стать подлинным интернациональным средством общения широких масс. Идеографическая письменность уходит в науку, стремясь к формуле, к математическому значку смысловых отношений. Таким средством, такой письменностью, конкретной записью вещей в движении, восстанавливающей значение чувственного восприятия мира и оттесняющей условную идеографию в абстрактные области науки, является кино. Это — возрождение пиктографии, записи видимого мира, возрождение конкретной письменности. Условная передача зрительных восприятий речью заменена здесь безусловной передачей; рассказ показан; кино дает видимый процесс явлений, запись событий во всей их конкретности и многолинейности. Кино — конкретизированная литература и динамическая живопись. Если старая эстетика помещала литературу между музыкой и живописью, то с большим правом занимает это место кино, так как образ и движение являются его основными элементами. Кино описательно и повествовательно в безусловном и первичном смысле слов.

Материалом кинописьменности является свет; аппараты съемочный и проекционный, ленты, экран — только средства фиксации и воспроизведения этого материала. Кино показывает не вещи, а свет, от них отраженный. В реальном мире глаз видит тоже только свет, излучаемый от вещей, но зрение здесь связано с осязанием; отсюда большая реальность и объективность виденного перед слышанным. В кино свет, видимый свет, сильный источник света разрисовывает экран, и безусловная реальность видимых вещей кроется в неразрывной ассоциации зрения с осязанием (ощупывание экрана крестьянами). И так же, как в музыке нет звука вообще, но есть звуки определенных инструментов, характеризующихся тембром и средствами звукоизвлечения, так и здесь материалом является не свет вообще, но свет определенными приборами фиксируемый и проектируемый. Это — свет обесцвеченный, от-



раженный от вещей в одноглазом аппарате. Бесцветное, серые и белые тона с их оттенками — свойства света, фиксируемого этими приборами. Формирующими элементами этого материала являются образ и ритм. Светообраз, идущий от предмета, фиксируется на плоскости, лишен своей трехмерности, двухмерен, бесперспективен и плосок. Современные киноаппараты дают бесцветный и плоский мир, но эти аппараты усиленно совершенствуются, и световой материал и образ получают полноту реального мира. Образ в кино — не как в живописи и фотографии статические формы неподвижных вещей, но динамические, вещь в движении относительно себя и относительно среды, ряд изменений формы; образ здесь временной, для которого единичный и пространственный образ — только момент, только часть. Ритм кино — в развертывании движения, в последовательности изменения образа и смене образов друг другом. Так как кино фиксирует несколько образов сразу, дает множество движений, оно имеет несколько одновременных ритмов, полиритмию внутри одного поля зрения (движение авто, человека, веток дерева одновременно). Кинописьменность выполняет то же, что и идеография, — запись и сообщение о странах и событиях, о злободневном, с большим реализмом и наглядностью, чем идеография. География и этнография от полюса до полюса, культурная хроника, труд, нравы, быт записываются кино с натуры в очерках, заметках, хрониках. Там, где беспомощно слово, в сообщениях о вещах неизвестных и не имеющих названия в данном языковом словаре, кино показывает самые вещи и их действия. Крестьяне, не знающие индустрии или ее слов, видят самый процесс производства и выработки вещей, весь путь от руды в шахте до машины. Экзотические страны, полярные страны со всем их своеобразием проходят перед глазами зрителя. Язык всего человечества имеет названия для всех вещей культуры, но отдельные социальные группы не знают и десятой доли этих слов; кино дает самые вещи. Язык кино — язык вещей, язык видимых форм. Этот язык имеет своими границами границы самого зрения. При универсальном значении зрения и язык кино универсален. Он и убедительнее. Человек предпочитает видеть своими глазами, чем слышать о виденном. Описание путешествия в книге и показ его на экране не могут быть сравниваемы по своему воздействию. Распространяется кино легко, как печать, и уже имеются киногазета, киножурнал как органы новой письменности. Эти газеты и журналы делают зрителя очевидцем самых отдаленных происшествий и в своем культурном значении становятся рядом и превосходят идеографическую газету. Здесь стиль стихийно определился возможностями материала и насущными требованиями культуры. Виды и события, тя-

га к динамизму, приключениям, передвижениям вытекают из особенностей кино. Стиля как сознательной организации материала с установкой на определенное воздействие здесь еще нет. Искусство, организующее свои формы с такой стилистической установкой, взяло кинописьменность как новый материал для искусства и подчинило его существующим стилям. Среди старых искусств кино казалось ближе всего к театру, и из записи театральной игры началось киноискусство. А через театр с его литературной драмой кино сблизилось с литературой. Инсценировка литературных пьес и романов и их засъемка от Шекспира до Тургенева — первые произведения нового искусства. Кино подчинялось, вопреки свойствам своего материала, стилю этих искусств, но произведения этого стиля не могли быть удачны. Слово может быть зрительным, слуховым, осязательным и логическим по смыслу. Слово обращается к интеллекту. Кино — изобразительное искусство и зрелищное, назначенное для зрения. Оно дает только видимое; следовательно, речь, интонация, мысль для него пропадают. Кино знает только внешнее, только движение и мимику, переживание и мысль в их мускульном проявлении; кино знает телесного человека, поступки и поведение, но не психологию и идею. Психологический роман, где много переживаний, можно передать мимической игрой; идейный роман, где много разговоров, — нельзя. Не только монологи, но и множество движений, сопровождающих монолог, должны быть опущены. Они должны из сопутствующих слову стать самостоятельными, должны быть сокращены и сведены к резким и выразительным. Но внимание к мелким мускульным движениям, главным образом лицевым, в психологических сценах требует много ленты и времени и дает мало продвижения темы. Кино же предпочитает крупные и отчетливые движения с энергическими ходами. Литературные фильмы и отличаются очень медленным разворачиванием и имеют длинные надписи, куски художественной литературы больших писателей, как равноценные с зрительными кадрами. Кино подчинялось театру и в другом отношении: внимание театрального зрителя привлекалось к определенному пункту сцены разговором персонажей; слово направляло зрение; в зрительном отношении фигуры всей сцены одинаковы. Кино пассивно снимало сцену, как видит его слушающий зритель, и, немое, не давало направления зрению. Оно не создавало своих средств направления внимания зрителя, не создавало своих возможностей записывания видимого, не знало крупных планов. Связанное с литературной драмой и говорящим человеком как единственным двигателем драмы, кино зависело и от актера театра. Но средства воздействия такого актера кино полностью записывать не могло: дикция, интонация для не-

го пропадали. Экран требовал актера внешнего движения, актера мускулов, мимики и пантомимы как законченного смыслового языка. Кроме того, правдивость театральной игры — в согласованном оформлении различных материалов: слова, интонации, жеста; правдивость кино — в выдержанном оформлении единого материала, в видимых движениях мимической игры. Кинороманы, кинодрамы — неудачные результаты подчинения кино литературе и театру.

Поэтому рядом с неудачными и полуудачными психологическими лентами изготовлялись трюковые, приключенческие, с преобладанием машины и движущихся вещей над человеком и его душой, неуклюжие, но более органичные для кино произведения. Был американизм — перегруженность действием, был психологизм — перегруженность переживаний, но все эти записи — или пассивно-реалистические с точки зрения созерцающего глаза, или беспорядочное нагромождение без плана и без активно-устремленной организованной воли. Кино по своему динамическому характеру не мирилось с пассивностью и статикой, а как искусство, как организация зрительных образов — не допускало неорганизованной и беспорядочной массы.

Первые шаги кино напоминают начало идеографической литературы. Обезличенная мертвыми буквами, идеография не использовала своих возможностей, писала коротенькие новеллы, порожденные ограниченными возможностями сказа и требованиями присутствия автора и слушателя при импровизации исполнения. Идеография не уловила своего стиля толстого романа, сочиненного, развернутого, и своего материала, не нуждающегося в интонации и жесте. Литературные фильмы похожи на новеллы, но гораздо более беспомощны, так как в новелле смысловая речь — основной план повествования; в фильме записывалась только часть, вторичные смыслы зрительных движений. Идеографические надписи (титры), заменяя живой разговор, только отчасти спасали положение.

Власть литературы оказалась в кино сильнее театра. Автор долго оспаривал первенство у режиссера. Организатор фильма, длинный автор экранного произведения, казался исполнителем воли литературного автора, как театральный режиссер в постановке драмы, в которой слово — основной материал. Но роль литературного автора в кино сводилась к сочинению пьесы из одних ремарок, к самой общей схеме. Актер импровизировал, как во внелитературном театре действия *comedia dell'arte*. Язык даже не владеет средствами полного обозначения мимического и пантомимического действия, которое актер дает со всей детальностью и последовательностью живого движения. Кино конкретизирует

и реализует то, о чем обще говорит автор, показывает в секунду многословный рассказ и вытягивает в длинное действие кратенькую ремарку. Литература имеет такое же отношение к кинопроизведению, как схема произведения — к произведению. Мастер слова должен был уступить место главенства мастеру светописа.

Стили современного кино — это компромисс стихийных свойств материала кино и стилей старых искусств. Реализм, бытовой и конструктивный, импрессионизм, экспрессионизм и конструктивизм имеют своих представителей и свои произведения в киноискусстве. Реализм — фотографическая запись видимого, верность натуре, быт, сюжетность фильм. Оператор должен иметь зоркий глаз наблюдателя как литератор-реалист; он должен, как литератор, записывать наблюдения в записную книжку (ленту) кино, чтобы потом вставить их в свои произведения. Такие натуральные записи присутствуют во всех кинопьесах, извлекаемые из киновидеотеки, где они хранятся в ожидании соответствующей картины.

Этот стиль, как и в старых искусствах, распадается на психологический и действенный, бытовой. Если первый требует реалистических постановок и психологического актера, то второй близок к киногазете и журналу, как реалистическая литература — к газетному фельетону. Картины назначены для познания быта, для сообщения. Большинство реалистических картин современного кино представляет смесь кадров, заснятых с быта и его инсценировок. Театральное реалистическое искусство является сильным посредником между кино и бытом.

Импрессионизм требует оператора-художника и электротехника как важных организаторов фильма. Освещение неровное, светотени, световые пятна и блики создают тон картины. Не формы вещей, но их силуэты — общая атмосфера поля зрения; вместо людей и быта — штрихи; вместо целого действия — эпизоды действия. Много ландшафта, вечернего, ночного. Обычно — сюжет настроений и переживаний, интимностей. Картина назначена для созерцающего зрения, для любования колоритом быта, атмосферой настроений. Красочное кино открывает перед этим стилем такие же и даже большие возможности, чем перед импрессионистической живописью.

Конструктивный реализм — широкие темы культуры и масс, резкая выразительность, лицо вещей с наиболее активной и выразительной стороны, их наиболее напряженные моменты и стороны. Обилие передних планов, выдвигающих напряженные моменты. Эмоциональная насыщенность, пафос вещей и людей, волевая устремленность. Вещи и люди в борьбе и столкновениях, массовые сцены, широкие планы культурных и социальных собы-

тий. Стиль требует действенной темы. Картина через зрение обращается к волевым эмоциям и идеологии.

Конструктивизм дает динамические вещи, людей — как динамические механизмы; изобилие машин и недостаток людей, полное отсутствие психологии, переживаний и идеологии. Машинная быстрота в смене сюжетных частей. Трюки. Тема — чаще авантюрная.

Экспрессионизм дает напряженные эмоции внутреннего порядка, индивидуального, но многопланного сознания. Фильмы — камерные; небольшое количество действующих лиц, обремененных сложным потоком интенсивных переживаний. Лицо, глаза, мелкие мышцы тела, жесты играют основную роль в продвижении тем. Инсценировка состояний сознания. Деформирующее освещение, искаженные формы — элемент экспрессионизма. Полный разрыв с наивным реализмом фотографии: расплывчатые и сумеречные формы — средство эмоциональной выразительности. Темы — основные страсти в гуще социальных и психологических торможений и влечений; индивидуальность — не самоцель, а солирующая линия в развитии сюжета.

Эти стили кино в чистом и смешанном виде культивируются в буржуазных странах и в СССР и имеют различный идеологический смысл. Тема в реалистическом кино — направление объектива, киноглаза; отбор поля зрения — сосредоточенность на известных вещах, повышенное внимание к одним и оттеснение других — есть социальное зрение и идеология. Так же как инсценировка хода мыслей и представлений, содержания сознания дает идеологический и психологический портрет, так всякая постановка есть идеологическое лицо режиссера. Кино организует мир зрительно и может показать борьбу людей и вещей за новую культуру, показать все трудности организующей роли пролетариата, победы и срывы на его пути. Заснять быт глазами пролетариата — значит дать картину с пролетарской идеологией. Реалист-режиссер, который видит мир в борьбе, в становлении, в трещинах и новообразованиях, видит в направлении победы пролетариата, дает картину, воспитывающую волю к победе. Такое направление в реалистическом кино выдвинули киноки, требующие киноправды, отрицающие необходимость посредничества театральной сцены для изображения быта — посредничества, столь сильного в Западной Европе. Не нужно переигрывать жизнь, не нужно актеров, надо уметь заснимать жизнь, ловить ее моменты, наводить вовремя объектив и умело склеивать куски. Уголки быта — крестьянин, рабочий в своей обстановке, трудовой и бытовой, бюрократ, купец, кооператор, дети — могут стать объектами такой записи в значительные или обыденные моменты их

жизни. Монтаж, последовательность заснятых кусков быта, компоновка этих эпизодов — оформляют картину в развернутый сюжет так же, как из этюдов и очерков может составиться развернутая повесть. Ритм здесь — в смене эпизодов и тем. Направляя наше зрение и свободно переводя его от образа к образу, от действия к действию, режиссер становится творцом картины, как писатель-натуралист. Технические приемы, обратная съемка, рапид-съемка дают возможность, не прибегая к выдумке и искусственной натуре, углублять и обострять сюжет. Реализм — стиль, соответствующий картинам будней крестьянского и провинциального быта, без потрясающих срывов и перебоев, — показывает, поучает. Конструктивный реализм в своей динамической напряженности более соответствует исключительным, переломным моментам, более эмоционален и идеологичен в волевом направлении эпизодов. Здесь не только отбор напряженного поля зрения, но и отбор из поля зрения наиболее острых пунктов — тот отбор, когда в реальной жизни поражающий факт вытесняет из кругозора все остальное и бесконечно разрастается, занимает все зрение, весь мир взволнованного, захваченного человека. Кино повторяет этот процесс в приеме передних планов и освещении. Точка — центр действия — занимает весь экран или сосредоточивает на себе все освещение, оставляя остальное в тени. Выделение высоких моментов, направление внимания на напряженные пункты и смена этих моментов окрашивают этот реализм в густые эмоциональные тона гнева, ярости и радости — чувств, энергично устремленных. В передних планах режиссер располагает могущественным средством направления внимания и, следовательно, мысли и переживания зрителя; давая широкие и суженные общие планы, давая вещи увеличенными, передними, режиссер властно диктует вниманию и сознанию зрителя свои ассоциации, свой ход идей и чувств, свою волю. Ничто не действует так, как вид возбужденной массы. Показывая толпу в общем плане и отдельные лица в переднем, в выражениях боли, страха и гнева, режиссер располагает средствами воздействия, каких не знает ни одно искусство. В конструктивном реализме человек и вещи уравновешены волевым действием и устремлением; вещи одушевлены и полны пафоса и напряжения, как люди. В импрессионизме, психологизме и экспрессионизме человек заслоняет вещи; в конструктивизме человек — машина среди машин; в конструктивном реализме человек слит с вещами в одном порыве и действии: передние планы людей и машин в ходу (в действии), передние планы манометров, показывающих предельное давление, задыхающиеся в быстром беге турбины, когда броненосец прорывается через адмиральскую эскадру, — «Броненосец Потемкин». Идеология в ее

волевых прорывах, пафос действия — основа конструктивно-реалистических картин; отсюда — захватывающая сила их. Этот реализм с его пафосом и сознательностью, искусство индустриального города — наиболее органический стиль кино. Здесь — его лучшие достижения (Гриффицс<sup>34</sup> и Эйзенштейн). Реализм бытовой с его поучительностью и бытостроительством (не отображение, а комбинация элементов быта) и индустриальный реализм — господствующие направления в киноискусстве. Импрессионизм и конструктивизм стоят на втором плане количественно (по числу выпускаемых картин) и качественно, но, как приемы, они входят в картины реалистического порядка. Если в индустриальной Америке сильны конструктивизм и экспрессионизм, если в Западной Европе сильны психологический реализм и импрессионизм (Франция) и психологизм и экспрессионизм (Германия), то в СССР идейный и конструктивный реализм является преобладающим как в литературе, так и в кино. Крестьянский быт, где мало динамизма и мало психологии как самодовлеющей внутренней жизни, где быт — человек, животное и природа — весь медленный крестьянский уклад, дает бытовой реализм, который, как стиль, органически вытекает из темы; его динамическая подача будет утрированной или экспрессионистической подачей темы. Город, быт индустриальных рабочих, где динамические вещи, машины активны как люди, где человек и техника неразделимы, где массовые движения и массовые действия обычны, — город требует индустриального, конструктивного реализма; он здесь также вытекает из темы. Крестьянская и пролетарская литература идет рука об руку с кино. В устоявшемся крестьянском быту они требуют идейного реализма (Сейфуллина, Неверов, киноки — Дзига-Вертов<sup>35</sup>), в городе, на заводах — индустриального реализма («Цемент», «Броненосец Потемкин»).

Кино победило. Гигантский рост киноиндустрии, успевшей за 30 лет существования занять третье место в мировой индустрии (первое место — металлургия, второе — текстильная промышленность), возникновение крупных профессиональных групп киноработников, миллиарды посетителей кино на всем земном шаре, любовь к кино и популярность его среди масс — показывают, как культура и общество умеют отбирать и обращать свои силы и внимание на элементы, удовлетворяющие их потребности. Само книгопечатание не знало такого роста и такого массового охвата. Литература и театры высокого стиля из опекунов-покровителей стали соперниками, начали борьбу, но быстро должны были отступить. Здесь открывались технические возможности, недоступные старым искусствам и не грезившиеся старой эстетике. Конкретность кинописьменности, связывающая ее обязательно с реальным дей-

ствием, — только кажущееся ограничение свободы фантазии и творчества режиссера. Идеографическая литература, которой автор-кустарь располагает как будто свободно, по усмотрению своей фантазии, в действительности ограниченнее свободы кинорежиссера. Самые фантастические построения литературы, оперирующей образами, а не понятиями, выполнимы кино, а средства воплощения несравненно превосходят средства литературы. Самые невероятные сказки получают наглядность и убедительность. Кинопроизведение — не продукт единоличного творчества. Произведения идеографической литературы легко даются кустарной обработке индивидуального мастера-писателя; сотрудничество здесь возможно, но необязательно, как во всякой кустарной работе. Материал киноискусства требует сотрудничества группы профессий, как все продукты индустриальной культуры коллектива: инженеров, техников, рабочих; механика здесь дополняется кинописателем, режиссером, оператором, актером и т. д.

Кино, беззвучно передающее динамику образа, естественно и стихийно сочеталось с музыкой, дающей динамику звуков, образуя то синтетическое искусство, которое знают миллионы кинопосетителей. Беззвучное движение вещей охватывается звуковым ритмом, зрение сливается со слухом в одном потоке. Музыка гомофоническая и полифоническая, дающая одну и множество линий одновременных движений, чисто двигательная и психологическая, музыка тихих переживаний и устремленных порывов дает удвоенную жизнь экрану. Но существующая музыкальная литература, созданная на основе своей внутренней логики, редко совпадает с картиной, имеющей свое независимое движение. Нужна киномузыка. Лучшие произведения кино не уступают по своей эмоциональной и идейной глубине мировым шедеврам искусства, но кино еще в пленках, его перспективы ведут в будущее дальше, чем перспективы старых искусств в прошлое. Зрение — самый важный орган ориентации в мире, и все, что доступно зрению, невооруженному и вооруженному, доступно кино. Кино — самое могучее орудие этого органа. Трудно воспроизводимые опыты, редкие наблюдения, записанные кино, воспроизводятся и изучаются и расчленяются бесчисленное множество раз. Кино дает микроскоп движений. Оно увеличивает поле зрения, как микроскоп — пространственное поле: слишком быстрые для восприятия глазом движения, сливающиеся в сплошное пятно, кино может растянуть на длительные промежутки времени, давая бесконечно-увеличенное движение. Кино — орудие познания, не только показа. Как средство просвещения, оно сильно своей наглядностью. Крестьянин не только видит отдаленные страны и индустриальный город, последние достижения техники, но и в своем хозяйстве то, что невооруженным глазом он



не видел. Никакие словесные уверения не убедят его в существовании невидимых врагов, вредителей человека и пашни. Но кино показывает ему микроскопические съемки, микроорганизмы, увеличенные в 100 тысяч раз, их разрушительное действие, ход заразы и борьбы с ней. Все, что может видеть человек в реальном мире, и все, что он может в реальных образах вообразить, доступно кино. Средство научного исследования и массового искусства, средство просвещения и агитации, кино — пионер новой культуры в ее зрительных формах для масс и науки.

«Из всех искусств для пролетариата самое важное — кино».

## Радиолитература и музыка

Только устная литература, связанная с живой речью и живым движением, самая конкретная и динамическая, может в условиях индустриальной культуры жить параллельно с киноискусством. Возврат к новелле, к форме устного сказа, с механической записи которого начался роман, есть возврат к биологической литературной базе живой речи, которую никакая механика не заменит. Радио отвечает этому спросу на сказ, создавая сказ на расстоянии, устанавливая непосредственную связь автора со слушателем, независимо от места их пребывания. Этим удаляется причина, приведшая к гибели устной формы в товарно-денежном хозяйстве и к гипертрофированному развитию письменности. Радиосказ уже вырабатывает свои формы, свои сюжетные конструкции, при которых самый радиосказ является мотивировкой сюжетных сцеплений; здесь вырабатываются свои интонации усиленной выразительности и своя конструкция фраз, очень близких к устной речи. Радио открывает перед литературой такие же огромные возможности, как кино — перед изобразительным искусством. Радиосказ, передаваемый на огромное расстояние, слушаемый миллионами и десятками миллионов, концентрирует литературное производство, вносит в него капиталистическую организацию взамен кустарной («автор пописывает, читатель почитывает»). Но подобно тому как молодое кино воспроизводило театр, так радиолитература воспроизводит письменную литературу. Радиолитература плохо сознает еще, что ее материал — живая речь — иной и гораздо более богатый, чем материал письменной литературы. Письменность для произведений радиолитературы — только сценарий, схема, требующая воплощения. Буквенная запись — более неверная схема, чем квадратные такты высоты и долготы в музыке; здесь долгота, высота и тембр совершенно отсутствуют. Идеография — бесконечно ценный идеологический материал — бесконечно бедна в сравнении с живой речью, которой располагает радио. Только

искусства, материал которых не может быть заменен техникой, — живая жизнь человеческого тела, пение, речь, мускульное движение, — будут развиваться и совершенствоваться вместе с ростом культуры на биологической основе. Искусства же, требующие какого-либо орудия или технического материала, лежащего вне человеческого тела, неизбежно и целиком должны подпасть под влияние индустрии и не только совершенствоваться, но и наново переродиться с новыми изобретениями. Свойства материалов, а не только идеология и формы, решают судьбу искусства. Радио — средство передачи мысли, дополненное средствами фонозаписи, может вытеснить кустарное идеографическое писательство.

Такой же сдвиг на массовый охват совершает радио в музыке. Радио расширяет возможности связи исполнителей со слушателями и указывает пути концентрации музыкального исполнения. Но и здесь радио должно быть дополнено исполнительскими механическими инструментами, новыми звуковыми механизмами. Современные музыкальные инструменты находятся в ремесленном состоянии. Современный оркестр — мануфактурная организация мастеров-кустарей. Выработка техники игры на современных музыкальных инструментах и ее сохранение поглощают музыканта-исполнителя, целиком превращая его в наиболее одностороннего специалиста. И все же техническое умение, опирающееся на тренировку физиологических данных, ограничено. Оркестр представляет антикварный набор стихийных изобретений разных культур и имеет небольшое количество звуков и тембров. Бесконечное звуковое богатство реального мира оставалось вне искусства звуков. Только механизация оркестра, изобретение новых инструментов, новых полифонических механизмов, требующих лишь направления и координации звучащего материала, податливых и гибких, выведет музыку из ее тупика. Только новый механический звуковой материал обновит музыку, как обновили архитектуру железобетон, сталь и стекло; так же, как в радиолитературе, радио уже дает возможность сосредоточить мощные оркестровые массы и переводить могучие звуковые потоки на улицы и площади городов земного шара. И эта новая связь исполнителей со слушателями стихийно ведет к новым изобретениям музыкальных механизмов и к новым музыкальным формам.

Индустрия сделала реальной явью самые дерзкие мечты поэзии. Она опускается на морское дно и взлетает к небесам, она одушевила материю. Мысль не отрывается от земли, чтобы создавать фантастический мир бесплотных видений, но энергично направляется на материал земного мира и создает вещи и формы более чудесные, чем самые необузданные вымыслы. Мир мечты и неба поблек перед миром земным.

«И звуков земли заменить не могли скучные песни небес».

Товарно-денежная культура была велика, открыв эру всемирного торгового капитализма, но она — бледная ступень пред грандиозным размахом всемирной социалистической культуры, на пороге которой мы стоим.

### Примечания

Печатается по изданию: Иоффе И. И. Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. Литература — Живопись — Музыка натурального — товарно-денежного — индустриального хозяйства. Л.: Прибой, 1927. — 308 с.

<sup>1</sup> «Культуроведение» — автор впервые предлагает название предмета исследования, которое закрепится в советском гуманитарном знании первой половины XX в.

<sup>2</sup> «Пассеистический историзм» — термин, предложенный И. Иоффе. Это понятие в разных вариациях («пассивный историзм», «пассеистический историзм», «пассеизм») встречается в тексте первой главы «Культурная экономика». И. Иоффе связывает происхождению «пассеистического» способа изучения истории культуры с традицией описательной историографии, которую он считает «статической». И. Иоффе называет «пассеистическим историзмом» представление об истории культуры как линейном непрерывном, хронологическом потоке времени. За этим надуманным, искусственным и неудачным термином, изобретенным И. Иоффе, скрыты его субъективные представления об «историзме», историческом эволюционизме, позитивизме и марксизме. Его методологические размышления отражают его желание разобраться в этих теориях, и определить, что из этих подходов применимо к культурному процессу. И. Иоффе говорил и о многоплановой динамике культура, о возможности зигзагов, поворотов назад, перескакивании культурных эпох: «Народы могут и перескакивать через эволюционные ступени, как и спускаться обратно». Следовательно, для того, чтобы «перескочить» в высшую культурную форму, не обязательно пройти все этапы развития. М. С. Каган — один из учеников И. И. Иоффе интерпретирует смысл этого понятия как «способ объяснения настоящего прошлым». (Каган М. С. О культурологической и эстетической концепции И. И. Иоффе // Иоффе И. И. Избранное: 1920—1930-е гг. СПб., 2006. С. 17). В современной литературе по методологии исторической науки такое понятие как «пассеистический историзм» не употребляется (См.: Смоленский Н. И. Теория и методология истории. М., 2007).

<sup>3</sup> Цитируется не заметка о «Новом журнале сравнительной истории литературы» (1887), а статья «Из введения в историческую поэтику (1893)» (Веселовский А. Н. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 1. С. 33).

<sup>4</sup> Ленин В. И. О кооперации // Правда. 1923. 26, 27 мая.

<sup>5</sup> Герман Людвиг Фердинанд фон Гельмгольц (1821—1894), немецкий физик, физиолог и психолог. Занимался изучением физиологии зрения и слуха; создал концепцию «бессознательных умозаключений», согласно которой актуальное восприятие определяется уже имеющимися у индивида «привычными способами», за счёт чего сохраняется постоянство видимого мира, при этом существенную роль играют мышечные ощущения и движения. Сотрудниками и учениками Гельмгольца были В. Вундт, И. М. Сеченов и Д. А. Лачинов.

Вильгельм Оствальд (1853—1932), немецкий физик, химик и философ. Один из создателей и лидеров физической химии и философии энергетизма («энергетической философии»). Лауреат Нобелевской премии по химии (1909). Создал количественную теорию цвета, шкалу порядка определения цветов, систему цветовой гармонии и атлас цветов. Исследовал «энергетическую базу культуры» и распространил энергетический подход на сферу социальных явлений.

Эмиль Генрих Дюбуа-Реймон (1818—1896), немецкий физиолог и философ, один из основоположников электрофизиологии. Сторонник механистического направления философии, агностик в объяснении причин жизненных явлений; уму принадежит формула «*Ignoramus et ignorabimus*» — «Не знаем и никогда не узнаем», впервые высказанная в докладе «О границах естествознания» (1872) (см.: Дюбуа-Реймон Э. Г. О границах познания природы: Семь мировых загадок. М., 1901).

<sup>6</sup> Оствальд В. Письма о живописи. М., 1905.

<sup>7</sup> Ко времени написания книги были опубликованы две работы немецкого искусствоведа, историка, археолога и философа Герберта Кюна (1895—1980), многие десятилетия занимавшегося изучением доисторического искусства и особенно образов наскальной живописи: *Kühn H. Die Malerei der Eiszeit*. München, 1921; 3., verm. Aufl. München, 1923; *Die Kunst der Primitiven*. München, 1923. (Последняя работа позднее была издана на русском языке: Кюн Г. Искусство первобытных народов. М.; Л., 1933).

<sup>8</sup> См.: Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Пер. с фр. Под ред. проф. В. И. Никольского и А. В. Киссина. М.: Атеист, 1930. С. 28.

<sup>9</sup> Вероятно, имеется в виду одно из изданий кн.: Практическое руководство к новейшей фотографии / Сост. П. М. Дементьев. СПб. 1891; 2-е изд., вновь переработ. и доп. СПб., 1893; 3-е изд., вновь переработ. и значит. доп. СПб., 1896.

<sup>10</sup> Верман К. История искусства христианских и дохристианских народов // Верман К. История искусств всех времен и народов / Пер с нем. под ред. А. И. Сомова. Т. I—II. СПб.: Просвещение, 1903. Т. I. С. 22.

<sup>11</sup> Вероятно, цитируется одно из изданий кн.: *Burckhardt J. Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Basel, 1855 (неоднократно переиздавалась, к 1910 г. вышло 10 изданий).

<sup>12</sup> Цитируется «Проповедь на пророка Амоса в Великом посту 1496 года, в субботу после второго воскресенья» Джироламо Савонаролы.

И. И. Иоффе мог сослаться на книги немецкого искусствоведа и социолога искусства Вильгельма Гаузенштейна (1882—1957) «Нагота в искусстве» (М., 1914); «Искусство и общество» (М., 1923); «Опыт социологии изобразительного искусства» (М., 1924).

<sup>13</sup> Письмо к В. П. Боткину (Дрезден, 7/8 июля 1847) // Белинский В. Г. Письма / Ред. и прим. Е. А. Ляцкого. Т. III: (1843—1848). СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1914.

<sup>14</sup> Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. СПб., 1891.

<sup>15</sup> По Э. Поэтические принципы / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта // По Э. Собр. соч.: В 6 т. М., 1906. Т. 2. С. 149.

<sup>16</sup> Бодлер Ш. Стихотворения в прозе / Пер. Эллиса. М.: Мусaget, 1910.

<sup>17</sup> Блок А. О современном состоянии русского символизма. СПб.: Алконост, 1921.

<sup>18</sup> *Imromptu* — экспромт (франц.), фортепьянная пьеса.

<sup>19</sup> *Énigme* — загадка; *étrangeté* — странность (франц.)

<sup>20</sup> Мусоргский М. П. Автобиографическая записка // Музыкальный современник. 1917. № 5/6.

<sup>21</sup> и <sup>21а</sup> Трагедии Шекспира цитируются в переводе А. И. Кронеберга, см.: Макбет // Петербургский сборник. СПб.: Изд. Н. Некрасова, 1846; М.: Изд. Великанова, 1862; СПб.: Изд. Суворина, 1888; Гамлет. Харьков: Университет. тип., 1844; 2-е изд. М., 1861; и ряд переизданий.

- <sup>22</sup> Вагнер Р. Бетховен. М.: СПб., 1912.
- <sup>23</sup> Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. СПб., 1891.
- <sup>24</sup> Kerst F. (Hrsg). Beethoven im eigenen Wort. Berlin; Leipzig, 1904.
- <sup>25</sup> Владимир Иванович Ребиков (1866—1920), композитор, пианист, педагог, общественный деятель. Музыкант-новатор, экспериментировал в области синтетических жанров. Один из первых русских композиторов, обратившихся к поэзии символистов. Автор серии статей по проблемам музыкального искусства.
- <sup>26</sup> Ратенау В. Механизация жизни. Пг.: Атеней, 1923.
- <sup>27</sup> Вагнер Р. Искусство и революция. Пг., 1918. С. 31.
- <sup>28</sup> Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Т. 2. М., 1911.
- <sup>29</sup> См.: Павлов И. П. Двадцатилетний опыт объективного изучения нервной деятельности (поведения) животных. Условные рефлексы. М.; Пг., 1923.
- <sup>30</sup> Крученых А. Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др. М.: Издание Всероссийского союза поэтов. 1925. С. 38—39.
- <sup>31</sup> Эренбург И. Г. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников monsieur Дэле, Карла Шмидта, мистера Куля, Алексея Тишина, Эрколе Бамбучи, Ильи Эренбурга и негра Айши, в дни мира, войны и революции в Париже, Мексике, в Риме, в Сенегале, в Кинешме, в Москве и других местах, а также различные суждения Учителя о трубках, о смерти, о любви, о свободе, об игре в шахматы, об иудейском племени, о конструкции и многом ином: Роман. М.; Берлин: Геликон, 1922; Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников... / Предисл. Н. Бухарина. М.; Пг.: Гос. изд., 1923; 2-е и 3-е изд. М.; Л., 1927.
- <sup>32</sup> Эренбург И. Г. Трест Д. Е. (История гибели Европы): Роман. Берлин: Геликон, 1923; М.: Земля и фабрика, 1923; Харьков: Госиздат. Украины, 1923; То же. 1924.
- <sup>33</sup> Маринетти Ф. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 22.
- <sup>34</sup> Луначарский А. В. Ленин и просвещение [Сб. статей]. М., 1924.
- <sup>35</sup> Имется в виду Дэвид Уорк Гриффит (1875—1948), американский кинорежиссер, актер, сценарист, продюсер; новатор, разрабатывавший новые выразительные средства кинематографа и оказавший огромное влияние на мировое киноискусство.
- <sup>36</sup> Дзига Вертов (настоящее имя Денис Аркадьевич Кауфман) (1896—1954), режиссер, сценарист, теоретик кино. Один из основоположников теории документального кино. Как и И. Иоффе учился в Психоневрологическом институте в Петрограде. Группа молодых кинематографистов под руководством Вертова «Киноки» (от «кино-око») сформировалась в 1919 г. «Киноки» отрицали игровую кинематографию, ставя во главу угла кинохронику. С деятельностью этой группы связано возникновение нового жанра кинопублицистики.

# **Синтетическое изучение искусства и звуковое кино**



## Предисловие

Проблема синтеза искусств — это прежде всего проблема диалектического мышления в художественной культуре, проблема фиксации связей и отношений реального мира разнородными речевыми средствами, которые считались метафизическим мышлением самостоятельными и несоизмеримыми, в лучшем случае — параллельными, рядами идеологии. Именно формально-логическое, метафизическое искусствознание утверждало незыблемость эмпирических границ каждого искусства, замкнутость, отдельность его речевых средств, проводило демаркационные линии между искусствами; всякие попытки выхода за эти границы считались нарушением чистоты искусства и его падением. В физическом мире, — рассуждали такие теоретики, — существуют пространство и время, явления света и звука; человек для ориентации в мире имеет глаза и уши; следовательно, естественно должны существовать искусства пространства, света и зрения и искусства времени, звука и слуха. Но что свет и звук являются качествами единой в своем многообразии природы, что глаз и ухо — неразделимые сотрудничающие органы целостного человека, — это, так же естественно, формалистическое искусствознание упускало из вида.

Наоборот, диалектическое мышление даже в идеалистической своей линии всегда утверждало единство искусств, видело в них как бы «спектр одного светового луча», хотя ставило это единство на голову, отыскивая в нем проявление мирового духа и надчеловеческой души. В диалектико-материалистическом мышлении проблема единства искусств встает с новой силой, так как здесь коренится решение не только вопросов художественного наследия, но и вопросов социалистического искусства, искусства всесторонне развитого социалистического человека.

В принципе, теоретически это идеологическое единство искусств, их неотделимость — как взаимно дополняющих друг друга граней общественной идеологии — никогда марксистами не оспаривалось, но практически искусствоведы оставались замкнутыми в одной из граней художественной культуры, игнорировали те исторические связи и отношения, в которых каждое из искусств находится со смежным; они изучали обособленно, как самостоятельные линии, литературный процесс, музыкальный, живописный, упуская, что различные искусства своими специфическими сред-



ствами говорили об общих сюжетах, жанрах и стилях; они искали независимые истории искусств, хотя в реальной истории одни искусства замещали другие, брали на себя функции других.

Так же, как каждое из искусств, располагая системой средств, перемещает, комбинирует отдельные свои элементы в зависимости от требований стиля, так и художественная культура, располагая системой искусств, перемещает, комбинирует отдельные искусства по требованию общественного мышления, исторических условий борьбы за пути его развития. Изолированность, разобщенность художников, композиторов, драматургов приводила к непониманию их собственной роли и роли их искусства в системе художественной культуры, к непониманию связей с общественным мышлением, приводила к однобокости, эмпиризму и формализму.

Изолированное изучение искусств приводило к забвению целостного общественного сюжета, лежащего в них, приводило к замкнутому анализу технических средств, формальных приемов как конечной цели изучения.

Особенно наглядно это выступало в музыке, где формально-технические грамматические категории, накопленные веками, стали исключительной основой анализа, а вопросы сюжета оказались далеко отнесенными или даже незакономерными. Смысл мелодии искали в ее ладовых и тональных тяготениях, в интервальных отношениях самих по себе, независимо от интонаций человеческого голоса, человеческой речи, которые являются подлинной основой мелодии; искали смысла аккордов, гармонических последований на основе акустико-физиологического родства или отдаленности; из значения отдельных элементов заключали о смысле целого, вместо того чтобы, отправляясь от стиля и жанра, от связей музыки с другими гранями художественной культуры, идти к смыслу языка музыкального произведения. История и теория музыки, оторванные от истории и теории смежных искусств, их сюжетов, их стилей, их жанров, оказались оторванными от истории мышления, от человека — носителя искусства. Всякие попытки восходить от музыкальных форм прямо к идейно-философскому содержанию, минуя сюжеты, стили и жанры других искусств, оказывались тщетными, потому что между музыкой и теоретическим мышлением лежали сюжеты и жанры художественной культуры, частью которой являлась музыка.

Основой искусства, основой сюжета искусства является человек, человеческое мышление о себе и мире. Проблема синтетического изучения искусства на основе истории общественного мышления — это проблема не только диалектико-материалистического искусствознания, но и диалектико-материалистической теории познания, для которой искусство мыслить есть свойство общест-

венного человека, а не особое ремесло, специальность профессионалов-философов.

Искусство есть прежде всего искусство мыслить. Искусство есть мышление, фиксированное различными световыми, звуковыми, материальными средствами. Теория искусства есть теория мышления, выраженного этими средствами. Теория искусства есть часть общей теории мышления. И проблема мышления в эпоху грандиозного переворота в человеческом сознании, в эпоху развития нового социалистического мышления — одна из актуальнейших задач всякой науки об идеологии. Проблема синтетического изучения искусств и проблема синтеза искусств становятся все более и все настойчивее практической задачей художественной культуры. Социалистическое строительство для множества своих общественных зданий решительно потребовало синтеза пространственных искусств — архитектуры, скульптуры, живописи, соединения этих распавшихся искусств в единое художественное целое. Старое спецификаторское искусствознание оказалось малоподготовленным для решения вопросов интеграции столь эмпирически разнородных искусств, как абстрактные пространственные объемы архитектуры, конкретные телесные формы скульптуры и наглядные образы живописи. Оно не видело мировоззрительных движущих и синтезирующих сил искусства, но оно формально принимало возможность соединения цветовых, пластических и архитектурных форм в одно пространственное целое, тем более что все дворцы, храмы, все общественные здания издавна соединяли архитектуру, живопись, скульптуру для единого воздействия.

Еще более растерянным и беспомощным оказалось искусствознание перед синтезом литературы, живописи и музыки, которого требовало и который создавало новое, молодое искусство — звуковое кино. Старый театр и музыкальная драма давали синтез разнородных искусств: неподвижная закрепленная живопись сочеталась с динамическим импровизационным словом, музыкой и жестом. Непрерывного, органического, изменчивого во всех своих частях синтеза фиксированных, раз навсегда закрепленных искусств история искусства не знала. И все же театр оказался упорным носителем синтетического действия среди разрозненных обособленных искусств и наиболее поучительным для кинорежиссеров. Специалисты фиксированных искусств считали «допустимым» быть знатоками и архитектуры, и скульптуры, и живописи, единство которых подтверждалось памятниками искусства прошлого. Но синтетическое изучение живописи, литературы и музыки считалось ими нарушением исторически установившейся классификации искусств и границ унаследованных специальностей (само кино, нарушавшее эти границы, не считалось полноправным

искусством). Практически синтетическое изучение искусств было впервые выдвинуто и осуществлено в музейной обстановке Б. В. Леграном<sup>1</sup> в 1932 г., когда, будучи директором Гос. Эрмитажа, он организовал исторические концерты, музыкальные и музыкально-литературные экспозиции как методологическое и методическое дополнение к выставкам пространственных искусств, как средство уяснения одного искусства другим и как средство познания художественной идеологии определенных классов определенных стран и эпох. Эрмитаж впервые в истории музеев пытался дополнить беззвучный язык картин звучащим языком музыки. И это оказалось чрезвычайно ценным для музыки, особенно инструментальной, чей беспредметный язык, не поддающийся предметным логическим определениям, осветился конкретным сюжетным содержанием живописи. Для неподготовленного слушателя картина, по стилю, жанру, по общему строю близкая к музыкальному произведению, уясняла его эстетическое содержание более многих словесных пояснений. Для специалиста сравнение произведений разных искусств вскрывало такие связи и смыслы в музыкальном произведении, которые сами по себе не обратили бы на себя его внимания. Но главное — сравнительный показ музыки и изобразительных искусств давал целостного человека эпохи, его видимые и слышимые проявления, ритмы его движений и голоса, динамику его жеста и интонации: монументальные, героические, рационалистические фигуры, позы, жесты и торжественную размеренную декламацию французской классики; хрупкие, игривые, сенсуалистические фигуры, жесты, интонации рококо и т. д. Здесь вставляли теоретические проблемы родства графического и звукового ритма, динамики звука и света, музыкального и живописного колорита. В родстве искусств, в их сотрудничестве, вопреки сознанию индивидуального мастера, вскрывалась возможность выражать разными средствами общий сюжет, давать семантику одного в разных искусствах. Но и теоретическое, и практическое синтетическое изучение искусств встретило как новая область огромные трудности, натываясь на нерешенные и даже не поставленные вопросы.

Это были те же трудности и вопросы, которые встали перед звуковым кино. Рядом с пространственным синтезом старых искусств звуковое кино практически ставит и разрешает небывалый в истории синтез временной, динамический. Живопись стала движущейся и в движении слилась со словом и музыкой. Здесь сюжет с самого начала был синтезирующим началом, но сюжет был недостаточно понят как мышление и самый синтез шел либо по линии эмпирической, по линии механического воспроизведения видимого и слышимого, либо по линии театральной — драматической и оперной (хотя кино открывало и развязывало огром-

ные выразительные возможности, связанные и бессильные на сцене).

Кино заставило пересмотреть старые книжные теории искусства, заставило изучать произведения искусства как действия, моменты действия, как акты художественной культуры, а не замкнутые, пребывающие в себе формы.

Кино оказало могучее воздействие на старое искусство, вызвало к жизни новые выразительные возможности. Кино сделало живопись динамической, развертывающейся и приблизило ее к музыке (пейзаж — утро, вечер, буря в их движении). Кино повернуло музыку к большей конкретности, большей органической связи с видимым. Дав зрительным образам такую подвижность и текучесть, какую раньше знали только звуковые образы, кино открыло перед музыкой новые программные возможности, позволило ей говорить о конкретном, видимом самыми, казалось бы, «отвлеченными» формами своими. Кино заполнило провал, существовавший между статической, пространственной ограниченностью зрительного образа (даже на сцене) и свободным звуковым движением. Зрительные образы не только перестали быть оковами, неподвижным центром, вокруг которого вращалось творчество композитора, но, наоборот, своими протекающими ритмами и формами стали вызывать, увлекать музыкальные образы. Но в то же время композитор подсказывал ритмические и динамические образы кино, толкал своей музыкой зрительные кадры. Музыка впервые в органическом синтезе слилась с изобразительным искусством, и здесь еще ярче обнаружилось их давнишнее родство и плодотворное сотрудничество. Через зрительные образы кино придвинуло музыку к массовому зрителю, уяснило ему без слов смысл инструментальных форм, внедряло в его слух свои темы и напевы, осмысленные определенным зрительным действием. Синтетический показ искусств, одновременная подача зрительных и слуховых образов оказались ближе, доступнее массовому слушателю, чем изолированные формы отдельных искусств.

В старых фиксированных искусствах лежали огромные, выработанные столетиями, художественные средства, которые кино должно было усвоить для создания своего языка. История и теория этих искусств должна была стать введением к теории нового, «шестого» искусства. Стимулируемый гигантским развитием кино, автор здесь переходит от синтетического изучения искусств к изучению синтеза искусств. Кино, синтезируя литературу, живопись и музыку, оказывалось не менее специальной областью творчества и знания, чем каждое из старых искусств. Его произведения, памятники являются таким же неделимым единством трех искусств, — живописи, литературы, музыки, как неделима, например, вокальная музыка в ее мелодическом и словесном планах или живопись в рисунке и цвете.

Работа наткнулась на огромные трудности. Старые искусства имели эмпирические и формалистические теории об отдельных технологических элементах и почти ничего — о сюжете и мышлении, без которого невозможно ни изучение искусств, ни их синтез. Приходилось ставить наново вопрос о художественном мышлении, законах сюжета, формах и средствах его фиксации; приходилось все старые искусства повернуть от архивного, книжного музейного изучения к живому действию и исполнению. Особенное место пришлось уделить музыке, в которой проблемы жанра, сюжета, семантики основных элементов ритма, динамики, тембра, тона оказались всего менее разработанными.

Это и составило содержание книги, круг ее проблем от теории художественного мышления, сюжета до теорий отдельных искусств в повороте к синтезу. Вместе с тем, это первый опыт создания теории кино на основе синтетического изучения старых искусств.

Автор отдает себе полный отчет в тех трудностях и опасностях, которые возникают на пути к новым, неразработанным областям знания. Он не претендует ни на решение, ни даже на постановку всех возникающих здесь проблем. Но он не считал возможным отказать от проблем, поставленных всей историей марксистского искусствознания и практикой нового искусства кино. Его одушевляли замечательные слова:

«Наука потому и называется наукой, что она не признает фетишей, не боится поднять руку на отживающее, старое и чутко прислушивается к голосу опыта, практики» (*И. Сталин*, речь на Первом всесоюзном совещании стахановцев. [М:] Партиздат, 1935, стр. 22).

Старое, отживающее, фетиши, с которыми должны бороться общественные науки, — это фетиши, созданные эксплуататорской идеологией, фетиши, ныне гальванизируемые и культивируемые с фанатизмом мракобесия империалистической буржуазией в виде уродливых антидемократических, антигуманистических теорий фашизма.

В области искусства эти теории подавляют историческое общественное мышление, выдвигают биологизм и формализм, воскрешают религиозные фетиши расовых праформ и праидей, фетиши, которые издавна служили насилию и реакции, темным инстинктам, тянувшим человеческое мышление назад в доисторию, топивших его в племенной ограниченности, в мистике и идеализме. Борьба против этих фетишей есть в то же время борьба за социалистическое мышление, за социалистический гуманизм, есть участие в практике, труде и творчестве первой в мире страны социалистического гуманизма. В возможности быть участником этой практики в своей области автор видит смысл своей работы.

*Общая часть*

**Искусство  
и  
мышление**



## История и мышление

**М**ыслить — значит открывать и устанавливать связи и отношения в объективной действительности. История мышления — это история могучего поступательного развития познания человеком природы, охвата все новых отношений и сторон мира и вместе с этим — история роста силы и власти человека над природой и миром. Но история мышления в то же время есть история иллюзий и предрассудков, темных суеверий и заблуждений, история мучительной борьбы с суевериями и иллюзиями, получившими власть нормы, силу закона, сковывавших, искажавших рост и поступательное движение общественного мышления.

Реальной историей мышления является именно эта борьба естественнонаучных познавательных тенденций и искажающих, отклоняющих иллюзорных тенденций, единство этих противоположных тенденций. Иллюзии и суеверия, как бы фантастичны и причудливы они ни были, всегда содержат какое-либо реальное зерно, открывают объективные отношения действительности, бесконечно преувеличенные и однобоко выдвинутые. Естественнонаучное познание, как бы позитивно оно ни было, в досоциалистическом обществе было связано с какой-нибудь иллюзией и предвзятым воззрением. И если безнадежные пессимисты могут рассматривать историю мышления как сплошной ряд заблуждений и бесплодных миражей, то только самодовольные оптимисты могут трактовать иллюзии и заблуждения как внешние болезненные наросты, как случайные отклонения от всегда прогрессивного развития познания. В самых бесплотных иллюзиях человек не мог выйти за пределы реального чувственного мира, как в самых объективных опытах человек не может выйти за пределы общественного мышления.

В истории развития познания мира и в истории идеологических иллюзий действуют одни и те же противоречивые силы — исторические закономерности развития общественного сознания. Мышление открывает связи и отношения. Даже различение явлений, разделение их по разным категориям есть опять-таки связывание, отнесение к какому-то ряду, установление новых связей. Всякая граница не только разделяет, но и связывает, размежевывает смежное; эмпирическое наблюдение не само по себе,



из праздной любознательности, устанавливало эти связи, но в зависимости и в подчинении общественному сознанию, его практическим потребностям в производстве материальной жизни и классовой борьбе, которые вызывали и направляли индивидуальную деятельность.

Ни одна отрасль идеологии не переполнена в такой мере иллюзиями и заблуждениями, как теория и история мышления. Нормы мышления, складывающиеся в практике классовой борьбы, являются таким же орудием управления и господства, как законы политические, юридические, этические.

## **Замыкающаяся кривая капиталистического мышления**

История учений о мышлении, его сущности и принципах является одной из поучительнейших страниц истории самого мышления. Эпоха империализма здесь особенно поучительна как завершающая круг капиталистического развития. При своем выступлении капитализм атаковал спиритуалистическое мышление, для которого человек был безличной частицей иерархического общества и космических духовных сил, и выдвинул гуманистическое мышление, для которого человек с его чувственными способностями и индивидуальным сознанием составляет основу общества и мира. Героическая борьба гуманистического мышления со спиритуалистическим заполняет эпоху разложения феодализма и делает буржуазное сознание оптимистически поступательным, бурно прогрессивным. Это эпоха великих открытий в мире и обществе — открытия солнечной системы, земного шара, открытия истории и человека. Но буржуазия ни в одной стране не могла порвать до конца с феодализмом, ибо она сама — эксплуататорский класс; в ряде стран (Германия, Россия) буржуазия блокируется с феодалами, капитализм срачивается с феодализмом, когда появляется пролетариат. Это сражение потому и возможно, что буржуазия как эксплуататорский класс с самого начала имеет общие черты с феодалами.

И уже в эпоху промышленного капитализма гуманистическое мышление оттесняется и основное русло буржуазного сознания поворачивает в позитивизм; человек рассматривается позитивистами как ступень развития природы, звено биологической жизни; в основе психики автономного индивида позитивисты обнаруживают биологические инстинкты и законы. Пролетариат поднимает и дальше развивает буржуазно-демократические тенденции гуманизма, но крупный промышленный капитал откло-

няет эти тенденции, искривляет развитие гуманизма, и, наконец, капиталистическое сознание на стадии своего разложения уже откровенно отвергает гуманистическое мышление и буржуазно-демократическую личность.

## **Константы мышления эксплуататорских классов**

Империалистическое сознание ищет закономерностей, стоящих над индивидом, сверху управляющих индивидом; оно снова делает индивида функцией космических сил, частицей мировой энергии и материи.

Не считая общественный труд основой мышления, не признавая пролетариат движущей силой истории, пытаясь остановить движение истории, империалистическое сознание ищет констант мышления, т. е. таких вечных и обязательных форм и типов мышления, которые стоят над историческим человеком и управляют индивидом. Отказываясь от своего высшего завоевания — буржуазно-демократической личности, империализм ищет надындивидуальные, надличные силы и находит их в феодализме, с которым он имеет общие черты: оба они — классовые общественные системы, системы эксплуатации человека человеком, господства и насилия одной части общества над другой. Капитализм, некогда воинственный и непримиримый в отношении феодализма, его авторитарности, иерархии, спиритуализма, теперь перед лицом социализма с его бесклассовой общественной организацией обнаруживает свое глубокое родство с феодализмом, находит и черпает в нем теории и формы реакционной борьбы. Индивид, который на заре капитализма освобождался от личной феодальной зависимости, от иррациональных космогонических оков, от родовой и цеховой замкнутости, — снова подавляется и загоняется в авторитарные государственные организации, сковывающие его и лишаящие личной воли и сознания. Это подавление личности, ее субъективной воли и активности выступает не только в области государственной, но и во всех идеологических областях. Достаточно указать на упадок жанра, рожденного гуманизмом, — упадок индивидуального портрета в литературе, в музыке и, особенно наглядно, в живописи.

Портрет индивидуального сходства отступает перед безличными конструктивистическими биологическими формами, укладывается в коренные начала энергетики и биологии, как в феодализме он укладывался в атрибуты и эмблемы высокого и низкого, небесного и адского.

Империалистическая буржуазия утверждает господство изначальных надысторических верховных сил, делающих индивида своим частным выражением и послушным и предопределенным орудием. Наследственные законы биологии, физиологической конституции или космические законы механики и энергетики диктуют поведение и мышление человека; он может открыть, говорят они, но не в состоянии изменить законы, господствующие над техникой, культурой и человеческим мышлением. На первых порах, когда империалистам казалось, что они совладают с огромными энергетическими открытиями и изобретениями, вперед выступали конструктивистические теории; но на следующем этапе, когда оказалось, что энергетический переворот усугубил противоречия и кризисы капитализма, выступила вперед биологическая теория. Торжествующий технологизм уступил место мрачному биологизму. С победой же пролетарской революции этот биологизм империалистической буржуазии принял особенно реакционные феодальные формы в расизме и фашизме. Обе линии, энергетическая и биологическая, борясь против гуманизма, отрицают и буржуазно-демократическую теорию прогресса, развития, непрерывной исторической изменчивости, эволюции. Эволюционная теория, устанавливая законы отдельных стадий и фаз развития, не знает универсальных, надвременных космических законов. Между тем империалистическое мышление ищет именно таких стоящих над историей, эволюцией, над безостановочным движением неподвижных законов вечных форм; бесконечное протекающее движение — бег дней и дел — становится бегом на месте, лишенным поступательного движения; новые формы, фазы являются вариантами одного, как в спиритуализме все события были тем же проявлением извечной борьбы между богом и сатаной. Не решаясь пред лицом гигантского развития естественных наук говорить прямо о вечном боге и неизменных божественных силах, империалистическое мышление находит в биологии и энергетике эти надысторические неизменные сущности — константы, действующие в многообразии эмпирических форм, делающие их своим частным проявлением. Империалистическое мышление не допускает закономерности без метафизических сил, процесса без неподвижного центра, обнаруживая реакционные тенденции к удерживающим движение силам. Как некогда молодой капитализм подчеркивал свой разрыв с феодализмом, свою противоположность ему, так теперь пред лицом пролетарских революций он подчеркивает свою общность с ним, возрождая теорию вечных надземных сил.

Константы мышления — это типы и формы, будто бы стоящие над индивидом и историей, вращающие их в замкнутом кругу

мышления. Энергетические константы, навязывавшие культурным процессам вечную ритмику космической энергии, имели еще интернациональный характер; они утверждали власть над миром, над историей инженерного интеллекта, познавшего энергетико-механические законы, утверждали право носителей этого интеллекта, независимо от народности и страны, управлять людьми физического труда и производства. Биологические константы навязывают человеку наследственный строй тела и души, привязывают его физиологически к племени, роду и имеют узконациональный ограниченный характер. Феодалские теории богоизбранных и богопрезренных народов становятся теориями биоизбранных и биоотверженных рас; мышление избранных наций всегда высокое, полноценное, мышление отверженных — низкое и неполноценное. Дух бога племени стал духом расы в фашизме.

Понимание закономерностей мышления как метафизических констант, в особенности конкретное содержание этих констант, свидетельствует о том, что буржуазия действительно имела неподвижные формы в истории своего мышления, формы, уже жившие в феодальную эпоху, ушедшие в культурное подполье в эпоху развития капитализма и снова вышедшие наружу в эпоху разложения капитализма. Уродливая, однобокая философия типов и констант, оказывается, скрывает в себе зерно истины закономерностей буржуазного мышления. При всем бесконечном многообразии конкретных форм мышления, при огромном обилии закрепленных теорий и актов мышления, научных, философских и художественных произведений, вся история досоциалистического мышления, действительно, вращалась вокруг борьбы немногих общих исходных принципов. «...Общественное сознание всех веков, несмотря на все различия и на все разнообразие, вращалось до сих пор в известных общих формах, формах сознания, которые исчезнут совершенно лишь с полным уничтожением противоположности классов» («Коммунистический манифест», *К. Маркс и Ф. Энгельс*, соч., т. V, стр. 501)<sup>2</sup>.

Эти общие формы в их реальном историческом значении вскрыты Марксом и Энгельсом. Это идеализм и материализм, метафизика и диалектика. Эти общие формы являются историческими, а не чисто логическими категориями; они не прирожденные формы мышления, а формы исторического развития; они не только генетически возникли в процессе общественного разделения производства материальной жизни, но самое их содержание, борьба и сочетания зависели от исторических, политических условий классовой борьбы. И совершенно очевидно, что продуктом чисто эксплуататорского классового мышления явились ме-

тафизика и идеализм как искажающие действительность формы сознания. Досоциалистическое мышление знало материализм, но материализм, подчиненный метафизике; оно знало материализм вульгарный, механистический; оно не видело в материи движущих сил.

Досоциалистическое мышление знало диалектику, но диалектику, подчиненную идеализму: только дух способен на творческое движение и качественное изменение. Зато эксплуататорское мышление развило идеализм, утверждавший власть духа над материей, либо в виде форм-идей (метафизический идеализм), либо в виде движущей силы материи (диалектический идеализм). Досоциалистическое мышление, оказывается, не смогло сочетать диалектику с материализмом. Материализм необходимо сочетался с метафизикой, диалектика необходимо сочеталась с идеализмом. И хотя действительность показывала диалектическое движение материи, но эксплуататорское мышление упорно отклоняло факты действительности, искажало действительность и, лишая материю качественного движения, рассматривало ее как косную сущность, а движение, отрывая от материи, рассматривало как активность духа. Это упорство мышления в ошибках, эта слепота, иррациональные выверты мышления лежали, конечно, не в неправильной биологической конституции органов чувств и мозга, а в общественных силах, которые связывали мозг, в силах, для которых иррациональность была условием их существования. Это — силы господства человека над человеком, это — разделение человечества на паразитов и трудящихся. Господствующие классы утверждали себя движущей силой общества, но никогда — до диктатуры пролетариата — господствующие классы не были трудящимися и создателями материальной жизни.

Четыре способа мышления — метафизика и диалектика, идеализм и материализм — разнокачественны. Материализм и диалектика даны самой действительностью; метафизичность является частным элементом, первым этапом познания. «Надо было исследовать *предметы*, прежде чем приступить к исследованию *процессов*, надо было сперва узнать, что такое данный предмет, а потом узнать те изменения, которые в нем происходят» (Энгельс, Людвиг Фейербах. [М.:] Соцэкгиз, 1931, стр. 65). Знание вещей и их действий, знание пространственных отношений предшествует знанию качественных изменений, временных отношений в истории мышления. Так же идет познание мира у ребенка. Осязание — наиболее ограниченное чувство, но и наиболее конкретное — оперирует границами, поверхностями, которые оно осязывает; глаз уже может широко охватывать ряд предметов и гораздо шире связывать и воспринимать непрерывность видимых явлений. Мы-

шечное чувство дает непрерывное движение разделенным, прерывным. Слух может обобщать и давать непрерывность звучащего движения. Метафизические тенденции мышления кроются, однако, не в способностях восприятия отдельных органов, а в способностях сочетания, координации отдельных органов. Так как на первых шагах познания мира ребенком осязаемое, конкретное является основой знания, то метафизическое познание законченных, готовых предметов является предпосылкой познания. Однако нормальное развитие, сочетание осязания с зрением, переход ведущей роли ориентации в мире к зрению с его способностями связывать, давать непрерывность вело бы к объективному познанию действительности, к диалектическому мышлению, если бы досоциалистическое сознание не потребовало метафизики и не задерживало, не искажало бы индивидуального развития, втискивая его в свои нормы.

«Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (= понятия) с нее *не есть* простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, *включающий в себя* возможность отлета фантазии от жизни, мало того: возможность *превращения* (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в *фантазию* (в последнем счете = бога). Ибо в самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) *есть* известный кусочек *фантазии*» (Ленинский сборник, XII, стр. 339)<sup>3</sup>.

Метафизика в общественном сознании есть именно этот отход, вынужденный досоциалистическим мышлением. И метафизика влечет за собой идеализм.

Идеализм исходит от объективных качеств мира, как любой способ мышления. В объективной действительности этим качеством была сила, формирующая и движущая, была активность материи — причина изменчивости, роста, становления, была закономерность явлений. И эта формирующая движущая сила была отнесена идеализмом к божеству, на небо, стала иррациональным религиозным отлетом от действительности. Именно идеализм не допускает соединения материализма и диалектики, закрепляет за материализмом метафизику. В борьбе идеализма и материализма вскрываются исторические основания иррациональных элементов мышления.

## Идеализм и материализм

Идеализм и материализм выступают как два исходных и противоположных принципа понимания бытия и мышления.

Идеализм утверждает начальной сущностью мира дух, мышление и отрицает материю как основу бытия и как источник нашего

опыта и знания. Дух господствует не только над материей, но и над мышлением, заставляя его подчинять себе эмпирическое, чувственно постигаемое. Материализм, наоборот, утверждает начальной сущностью мира и основой нашего знания и мышления природу, материю.

Идеализм и материализм образуют две основные линии философии, два больших враждебных лагеря, как две взаимоисключающие тенденции мышления.

За всем множеством конкретных философских систем, за единичными «узенскими миниатюрными школками», за всеми ухищренными попытками их примирения лежит борьба этих двух философских направлений.

Иррациональность утверждения невиданного, неслыханного, сверхчувственного духа, упорство этого утверждения, настойчивые попытки его обосновать, доказать его истинность — говорят о его постоянной необходимости, неизменной нужности для части общества. Как все иррациональное, недоказуемое никакими опытными и чувственно постигаемыми доводами, идеализм содержит в себе рациональные основания своего существования, имеет исторический смысл, который действует на всем протяжении досоциалистической истории мышления.

Это смысл религиозно-мистической власти бога-духа над земным, человеческим миром. Идеализм есть религиозное мышление, идет от бога и ведет к нему. Ряды смыслов эпитетов и метафор, которыми оперирует идеализм, об этом говорят откровенно: дух, бог, небо, верх, свет в противоположность смыслам материи — земля, низ, тьма; идеальное, духовное, верхнее, возвышенное, светлое, святое, чистое в противоположность материальному, низкому, темному, греховному, грязному. Это утверждение власти света, светил, неба над землей, мраком, холодом имеет эмпирическое основание: земная жизнь, жизнь природы и людей, в особенности натурального хозяйства, зависит от солнца, от круговоротов времен года. Весенний и осенний солнцевороты определяют течение растительной, животной, а следовательно и хозяйственной жизни. Но это реальное эмпирическое основание выступает в иррациональной мистической форме власти духа, божества, обитающего в небе, небожителя, властвующего над жизнью и смертью и недоступного чувственному глазу. Светила и небеса стали божественными благодаря хозяйственным отношениям патриархального общества, так же как деревья, звери стали тотемами, носителями хозяйственной силы и благополучия племени, стали божествами. Рожденные на земле в пастушеском и земледельческом хозяйствах, связанные с определенными социально-производственными актами, имеющими в этих хозяйствах

строго сезонный характер (время прорастания растений, созревания плодов и злаков, появления дичи, разлития рек), эти тотемы-божества жили в полях, лесах, реках, имели чисто земной растительный и животный характер. Они были локальны и сезонны, как необходимые участники хозяйственных актов определенного времени. В родовом обществе эти акты имеют обрядовую форму, являются орудием власти старейшины и патриарха родовой организации. Хозяйственная деятельность — это труд, нападение и защита, это труд — борьба с враждебными силами и слияние — овладение, поедание благоприятных сил. Хозяйственный труд — это не только борьба человека с природой, но и сотрудничество с ней. Отсюда единство хозяйственного коллектива и природы и разделенность природы на благую и злую. Хозяйственный труд есть борьба, а труд-борьба есть и космическая борьба. Хозяйственные победы и поражения — это и поражения и победы природы, это труд-борьба солнца с тьмой, тепла с холодом, жизни животных, растений со смертью, увяданием. Тотемы и светила трудятся и борются вместе с хозяйственным коллективом, живут его жизнью, как он живет космической жизнью.

Сохраняя сезонный и локальный характер, эти тотемы-божества получают устойчивое календарное возвращение; они циклически живут и умирают, приходят и уходят. Они не вездесущи и не вечносущи, но появляются и исчезают. Обрядовая традиция как орудие власти становится предметом культовых знаний: патриарх — наместник божества-тотема — в то же время ведун, знаток обрядов и сроков, времен божества. Но земные приметы возвращения божества и его сезона непосредственно связаны с небесными приметами, с движением небесных светил, особенно Солнца. Светила в соответствующее время восходят на небо, указывают наступление времени года, оживления в природе, в растительном и животном мире, срок прихода, прилета, рождения, расцвета тотема. Заход светил, их погружение вниз, под края горизонта, в глубины вод или земли, говорят о смерти, увядании. Светила сами, как тотемы, рождаются и умирают, выступают в силе и блеске и терпят ущерб и умирают. Круговорот небесных светил слился с круговоротом хозяйства, восходы — с рождением и заходы — с умиранием; светила вещают наступление времени божества, его прихода, возрождения и ухода, смерти; они являются знамениями божества, его волеизъявителями, его носителями и обителью. Из рощ, из рек и полей боги вознеслись на небо. Светила получили качества богов, которые на них поселились, получили их имя, стали женскими и мужскими.

Восход светила — это восход света, тепла, жизни и победа над тьмой, холодом, смертью. И, наоборот, ущерб и заход светила —



это победа увядания, смерти, холода, тьмы. Так круговращение жизни земной природы и тотемов слилось с круговращением светил; космическая жизнь включалась в хозяйственную. Мир разделился на верх — свет, небо — и низ — тьму, подземный мир; и верх, свет, небо были носителями победившего божества, властвующего над тьмой и смертью; низ, глубина стали носителями смерти божества, затмения его жизни, его гибели и власти над ним подземных враждебных сил.

Эмпирическая основа деления мира на верхнее и нижнее пространство, свет и тьму, тепло и холод, жизнь и смерть — получила иррациональные культовые формы социально-хозяйственной власти и подчинения. При переходе из родового строя в общество с имущественным и социальным неравенством, с классовым господством, эксплуатацией и классовой борьбой господствующие классы вслед за патриархом связали себя с космическим верхом, а эксплуатируемых — с космическим низом. Небесное, божественное, идеальное, господствующее над материальным, атрибуты божества света, властвующего над смертью и мраком, переходят в социальный мир; помазанные, светорожденные наместники божества — рабовладельцы, феодалы, цари, властвующие над подлыми, плебеями, низкорожденными, — являются детьми неба, бога. Буржуазия, борясь против зависимости человека от надземных и подземных сил, утверждая свободу человека и его мышления, сохранила, однако, за собой разум, интеллект, способный управлять государством, людьми физического труда, пролетариатом. Разум, мысль остались атрибутами верха, господства, силы, как тупость, животность — атрибутами низа, подчиненности, труда. Отсюда ограниченность буржуазного гуманизма, его близость к спиритуализму и непрерывное смыкание с ним во все реакционные эпохи.

Борьба света и тьмы, жизни и смерти, космическая борьба пронизала понимание и социальной классовой борьбы. Борьба за власть над жизнью и смертью, за господство и управление стала представляться высокой борьбой, борьбой-завоеванием, борьбой-покорением, борьбой-войной, а борьба-труд — низкой и низменной, лишенной власти и силы; производственный труд стал работой рабов.

Небесная власть спустилась и стала государственной властью, и государственная власть продиктовала небу свое устройство, сделала его небесным царством. И так же, как небо было жилищем бога и духов, так государство стало носителем божества и духа. Государство произошло сверху, т. е. присвоило себе религиозные эмблемы. «Очень часто этот вопрос смешивают до сих пор с вопросом религиозным, очень часто не только представители религиозных учений (от них-то этого вполне естественно ожидать),

но и люди, которые считают себя от религиозных предрассудков свободными, смешивают специальный вопрос о государстве с вопросами о религии и пытаются построить — очень часто сложное, с идейным философским подходом и обоснованием — учение о том, что государство есть нечто божественное, нечто сверхъестественное, что это некоторая сила, которой жило человечество и которая дает людям или имеет дать, несет с собой нечто не от человека, а извне ему данное, что эта сила — сила божественного происхождения. И надо сказать, что это учение так тесно связано с интересами эксплуататорских классов — помещиков и капиталистов, так служит их интересам, так глубоко пропитало все привычки, все взгляды, всю науку господ буржуазных представителей, что с остатками его вы встретитесь на каждом шагу, вплоть до взгляда на государство у меньшевиков и эсеров, которые с негодованием отрицают мысль, что они находятся в зависимости от религиозных предрассудков, и уверены, что могут трезво смотреть на государство» (*Ленин, Собр. соч., т. XXIV; стр. 363—364*)<sup>4</sup>. Государство является носителем тех общих идей и движущих сил, которым должен подчиниться индивид; личные наблюдения последнего должны быть связаны, возведены к принципам и движущему духу государственного устройства. Эмпирическое — это единичное, подчиненное общему государственной идеи. Общее оказалось стоящим над единичным, оторванным от него. Отношение общего к частному — основной принцип всякого мышления, ибо он устанавливает направления, в которых должны идти связи и опосредствования, — в идеализме есть отношение духа к материи. Единичное — это именно материальное, низменное, эмпирическое, случайное.

Буржуазия отвергла объективный космогонический идеализм, разделение самой природы, космоса на дух и материю, но тут же утвердила субъективный идеализм, верховенство человеческого разума и психики над материальным миром и телесным чувственным бытием. Субъективный идеализм совлек дух с неба. Носителем духа стала умственная деятельность, внутренняя, заложенная в человеке способность мышления. Субъективный идеализм есть стадия космогонического идеализма, порожденная наступлением гуманистического мышления на феодальный мир — наступлением заведомо половинчатым и реформистским. Вершина субъективного идеализма, Кант со своим учением о неизменных категориях разума, формирующих аморфный мир вещей в себе, и является лучшим доказательством бессилия буржуазной мысли оторваться от спиритуализма. Критика чистого разума есть самокритика буржуазного разума, обнаруживающего в себе константные, вневременные универсальные категории чувственного бытия, т. е. идеальные божественные нормы, подчиняющие себе материальный

мир. Самая идея о вечных формах разума, придающих вид «безвидной» материи, вещам в себе, есть религиозная идея о божетворце, творящем мир из «безвидного» и пустого хаоса.

Весь путь идеализма остается путем утверждения религиозной власти, божества, духа над землей, материей, власти господствующих классов над эксплуатируемыми производителями материальной жизни, над людьми юдоли скорби и страданий.

Весь путь материализма есть борьба снизу, от земли против неба-духа, неба-бога и против господства надматериальных, надземных сил над природой и материальным бытием, есть отрицание этих сил вместе с классами, их создавшими.

Иррациональность идеализма есть иррациональность эксплуатации человека человеком, иррациональность господства и подчинения, социального неравенства. Эти-то иррациональные отношения социальной жизни и дали устойчивость идеализму и поповщине. Эти отношения между людьми сохранили от родового раннеклассового общества примитивные первобытные представления о небожителях и небесных идеях. Поступательное движение познания мира и мышления сдерживалось и искажалось именно этим иррациональным содержанием идеализма, имеющим рациональное основание в общественных отношениях классового общества. Но эти же основания не дали материализму развиваться прямолинейно и последовательно, быть последовательным материализмом. Буржуазный материализм таил в себе идеалистические тенденции. Противопоставляя себя идеализму, он боролся с внутренними непреодолимыми тормозами.

## Метафизика и диалектика

Двумя другими взаимопротивоположными формами мышления являются метафизика и диалектика. Метафизика рассматривает мир как ряд неизменных, замкнутых в себе сущностей, форм бытия, и сознание — как ряд отображений этих форм, законченных и самостоятельных идей. Мир и сознание состоят из законченных, замкнутых категорий, разделенных непреходимыми безусловными гранями, имеющих независимое неизменное бытие.

Мыслить — значит соединять или различать эти категории по формальному сходству или контрасту. Пребывающие в себе формы не возникают, не распадаются, не знают последовательности и переходов; они вечны, одновременны. Единичное, отдельное замкнуто в типе, категории, составляет один из его вариантов. Метафизика выключила борьбу из мира и борьбу-труд из познания. Моменты борьбы, противоречивые явления, процессы были выключены, а победившие и пораженные формы, т. е. заключи-

тельные этапы борьбы, стали самостоятельными сущностями. Процесс мышления упрощался: он разрывал движение на отдельные моменты, непрерывность — на грани и шагал по этим схематизированным категориям-граням.

Диалектика, наоборот, рассматривает мир как становление, движение, изменение, переход явлений друг в друга, борьбу и взаимосвязь противоположных начал. Таким же образом и сознание есть становление, развитие идей, есть непрерывный поступательный процесс, борьба и взаимопроникновение идей и вещей. Мыслить — значит связывать и различать движущиеся качества объективной действительности, открывать переходы и направление движения. В диалектике общее — это космос в движении, единичное — это момент движения, это элемент целого, оно несет в себе силы общего.

Диалектика сохранила борьбу как основу жизни мира, природы и общества, столкновение, поражение и победу — как основу космического процесса. Мышление само было деятельностью-борьбой, оно двигалось по звеньям процесса, полное переходов и противоположностей. Диалектическое мышление могло следовать за всеми изменениями и процессами реальной действительности.

Борьба метафизических и диалектических тенденций пронизывает всю историю мышления и, как и идеализм и материализм, образует два больших лагеря, две основные линии истории философии. С точки зрения формальной логики эти два ряда общих форм имеют различные принципы классификации, берут различные стороны мышления. Идеализм и материализм говорят об исходных принципах бытия, его первоначалах; метафизика и диалектика — о конструктивных принципах этих первоначал, их статической и динамической сущности. Но в истории мышления они представляют семантический пучок, связаны одной системой мышления. Метафизика означала не только неизменность, замкнутость форм бытия, но и надматериальность, надземность этих форм: вечность, абсолютность, законченность, совершенность форм, сущностей противопоставлялись изменчивости, несовершенству, переходности вещей. Метафизические формы были идеальными в отличие от реальных, конкретных вещей. Метафизическое познание было познанием сверхчувственных, умопостигаемых сущностей в отличие от чувственно постигаемых вещей. Само допущение, что сущность есть неизменность, покой, что покой выше движения, что статика есть совершенство, а динамика — несовершенное, так как изменение есть нарушение, отпадение или стремление к форме, — это допущение иррационально и соответствует иррациональности идеализма, семантически отнесено к нему. Эмпирическое ядро, лежащее в метафизике, — существо-

вание форм движения, которые относительно человека, относительно его способностей чувственного различения настолько медленны (например, рост растений) или настолько быстры (например, движение света), что эмпирическому глазу кажутся неподвижными, необходимые метафизические формы первых этапов познания, — это эмпирическое зерно возведено в метафизическую сущность вещей и мира, в сущность, стоящую выше эмпирически же воспринимаемого движения.

Метафизическое господствует над физическим, над изменчивостью и текучестью вещей, над многообразием индивидуальных форм, подчиняя их своим нормам, диктуя им свои принципы. И сущностью сущностей, формой форм в метафизике является бог, дух в себе пребывающий, неизменный, вечный. Эпитеты вечного, абсолютного, совершенного, нерушимого дополняют духовные, небесные эпитеты божества.

То же основание, которое утвердило духовное выше материального, утвердило метафизическое выше движения: это утверждение нерушимости господствующих форм, их вечной власти, закрепление этой власти над потоком жизни. Неизменность и вечность противостоят земной суете и переходности, как духовное — материальному. В эсхатологическом круговращении света и тьмы, жизни и смерти родовое общество с его трудом-борьбой не знало деления мира на метафизическое и диалектическое. И только господствующие классы в эсхатологическом кругу акцентировали победу и господство как неизменное свойство божества; изменчивость, ущерб, закат, увядание и новое рождение стали качествами земной природы, воплощенного духа божества, а не самого духа, не самого божества. Божество не может увядать, умирать, оно бессмертно в своем блеске и власти. Духовное — не только верховное, небесное, светоносное. но оно и вечный свет, вечная жизнь, вечное небо. Идеальное и метафизическое сочетались. Метафизика взяла одно из качеств круговращающегося мира и природы, один момент жизни бога-тотема и, остановив и изолировав его, утвердила его над движением; как идеализм, метафизика утвердила одну часть пространства, верхнее пространство — небо, властвующее над нижним пространством — землей.

И так же, как материализм восставал против идеализма, так диалектика восставала против метафизики.

Диалектика утверждала борьбу, движение, изменчивость, борьбу противоположностей как основу бытия. Она отрицала совершенство и покой, неподвижность и вечность как нерушимость, всегда равное себе бытие.

Диалектика утверждала революцию, круговращение не только вещей, но и сущностей; в эсхатологическом кругу она акцентиро-

вала именно борьбу начал: света — тьмы, жизни — смерти, их взаимопроникновение, борьбу и переход. Активная и революционная, она акцентировала победную борьбу света и жизни, борьбу рождения, воскресения со смертью и холодом, победный восход света и жизни в тьме и смерти. Свет, пробивающийся, наступающий сквозь косность и мрак, сквозь тяжесть и холод, утверждает основой мира. Борьба и движение, а не покой и неподвижность, стремление к совершенству — основа мира. В какой мере диалектика связана с эсхатологическим кругом, с религиозными представлениями, видно из того, что в понимании диалектики явно выступает еще вторая линия: диалектика нисхождения, упадка, гибели, поражения. Изменчивость и течение могут иметь двоякий характер — возрождения и умирания, прихода и ухода, нарастания и убывания, движения вверх и движения вниз.

В сущности это две стороны эсхатологического круга — весны и осени, воскресающего и умирающего бога, победы света и его поражений; но понимание диалектики как процесса гибели, утраты, умирания, пессимистическое понимание диалектики говорит о власти и силе метафизических начал над диалектикой; метафизика, вынужденная признать движение, трактует его как отпадение от света, неба, божества в смерть, хаос. Эта пессимистическая диалектика необходимо является и мистической, ибо лишает движение воли, силы, делает его обреченным и упадочным (см. ниже: сюжет и мышление; пессимизм и оптимизм). Диалектика нисхождения, лишая даже дух поступательного развития, рассматривает бытие, историю как медленный, долгий, безнадежный закат; в мире нет покоя и неизменности, а есть только тленное, смертельное. Таким образом, одна линия диалектики утверждает жизнь движущим началом, в борьбе побеждающим смерть, другая — утверждает смерть движущим началом, побеждающим жизнь. Одна утверждает бесконечное рождение, другая — бесконечное умирание в процессе борьбы жизни и смерти. В этом обе эти линии противоположны метафизике.

Метафизика, утверждая грани вещей, утверждала прерывность мира, разделенность его на элементы, рассеченность на части. Вместе с этим метафизика утверждала конечность мира, ограниченность его, ибо сумма ограниченных вещей, как бы велика она ни была, всегда имеет границу.

Наоборот, диалектика, отрицая грани вещей, утверждала непрерывность мира, неразделимость его, а непрерывность вела к бесконечности мира, ибо всякий элемент, являясь переходом, не может быть границей и оставляет весь мир открытым, безграничным.

Конечность и прерывность мира в метафизике приводит и к чистой пространственности как основе мира, ибо ограничен-

ная, неизменная форма и есть отвлеченное пространство, т. е. чистая, абстрагированная от движения протяженность.

Наоборот, бесконечность и непрерывность мира в диалектике приводит к понятию времени как основы мира, ибо переходы и взаимопроникновение, изменение и становление есть длительность, а если длительность абстрагирована от материи, она превращается в чистое время.

Метафизика не отрицала времени, длительности, но она считала его свойством изменчивых земных вещей, условием их брэнного переходного существования. Подлинный высокий мир — мир вечных, вневременных форм, являющихся вечной нормой по отношению к преходящим, временным вещам.

Именно метафизика, утверждая прерывность мира, утверждала разделенность формы и движения, пространства и времени как двух несоизмеримых рядов.

Пространственная прерывность обусловила и временную прерывность, т. е. сечение движения и времени на механические самостоятельные части. Конечность мира в пространстве вела к конечности во времени.

Наоборот, диалектика, утверждая непрерывность мира, утверждала единство времени и пространства, слитность в движении протяженности и длительности. Бесконечность мира в пространстве вела к бесконечности во времени.

Таким же образом, как попытки подняться над идеализмом и материализмом необходимо приводили к идеализму, так и попытки подняться над диалектикой и метафизикой приводили к метафизике. Таков был эмпириокритицизм, который отрицал статику, и движущую силу в мире, отрицал формы покоя и законы движения, пространство и время. Это было бы отрицанием бытия и самоотрицанием, но всякая философия утверждает какое-либо мировоззрение, в этом ее смысл. И эмпириокритицизм утвердил метафизику ощущений, выдвинул их единственной и абсолютной основой знаний и мира.

## **Метафизический идеализм, диалектический идеализм, метафизический материализм**

Если идеализм и материализм, метафизика и диалектика взаимно исключали друг друга, то идеализм мог сочетаться и с метафизикой, и с диалектикой, а материализм в классовом обществе — с метафизикой.

Так получались ряды — метафизический идеализм, метафизический материализм и диалектический идеализм. Первые два про-

тивоположны по своему идеалистическому и материалистическому содержанию, но сходны по метафизическому принципу. Они взаимно противостоят и дополняют друг друга. Диалектический идеализм, в силу того, что он отвергает метафизику, необходимо включает в себя борьбу противоположных элементов идеализма и материализма. Поскольку он — идеалистичен, диалектика в нем ограничена и переходит в метафизику; поскольку же он диалектичен, он стремится к материализму.

Метафизико-идеалистическое мышление утверждало чистый, оторванный от всякой материи небесный (верхний) мир чистым пространством; нижний, земной мир знал неустойчивое бытие, т. е. пространство, погруженное в движение, во время. Но и время, и пространство здесь были прерывны, механически делимы, дробимы. Таким его и принял метафизический материализм. Он отрицал бытие вне времени, вне движения, но знал только механическое движение и время. Этим самым метафизический материализм обнаруживал свою зависимость от идеализма; материя лишена внутренней силы движения и изменения; ее единичные формы тяготеют к идеальным замкнутым категориям. Метафизический материализм является опрокинутым вниз метафизическим идеализмом.

Диалектико-идеалистическое мышление рассматривало время как основу развертывающегося, становящегося бытия, как условие пространственного бытия, а так как в диалектическом идеализме движущей силой материи является дух, то время было условием проявления духа в материи. Синтез духа и материи сказывался и в синтезе времени и пространства. В диалектическом идеализме сознание гораздо ближе к объективному содержанию мира, чем в метафизическом идеализме.

Если вся история метафизики есть путь религиозного утверждения власти статики, неподвижности над движением материи, то путь диалектики — это борьба движения, изменчивости против неизменных догм и форм.

Диалектика — именно диалектика прогресса — и материализм несли в себе поступательное развитие познания и мышления, метафизика и идеализм — тормозящие реакционные силы.

И если последовательный материализм должен был отбросить не только идеализм, но и метафизику, то последовательная диалектика должна была выступить не только против метафизики, но и против идеализма. Ибо если все изменчиво и одно переходит в другое, то нет высокого, которое не стало бы низким, и низкого, которое не стало бы высоким; духовное становится материальным и материальное — духовным, господствующее — подчиненным и подчиненное — господствующим; нет самого абсолютного духа, бога.



Но в досоциалистическом обществе материализм, восставая против идеализма, отстаивая материальную землю, не отбрасывал метафизических начал: материя осталась вульгарной, лишенной внутренней жизни, носителем косности и смерти. Эмпирическое наблюдение и труд также оказались низменными и бездушными, подчиненными областями человеческого бытия; представители физического труда считались низкими и неразумными существами, лишенными подлинного разума; физический труд считался унижительным, приравнивающим человека к животному. Диалектика же, восставая против метафизических догм и форм, утверждая борьбу изменчивости силы, власти, господства, не отрицала духа, властвующего над материей. Материализм был метафизическим, а диалектика — идеалистической. Попарно противоречивые четыре тенденции мышления, сочетаясь, давали метафизический идеализм, диалектический идеализм, метафизический материализм. И эти три типа мышления — 1) метафизико-идеалистическое, 2) диалектико-идеалистическое и 3) метафизико-материалистическое мышление — оказывались внутренне связанными, составляли систему, являясь тремя ярусами эсхатологического круга, культового эсхатологического мировоззрения. Первое утверждало первоначально верхний план эсхатологического круга — вечное, небесное бытие, третье — нижний план, материальное, эмпирическое, механическое бытие; второе утверждало борьбу взаимопроникновения обоих планов, переход их друг к другу. Гегелевская триада — теза, антитеза и синтез — откровенно формулирует эту эсхатологическую религиозную сущность идеалистической диалектики. Именно идеалистическая диалектика рассматривала три плана как фазы, существующие в последовательности друг за другом, сменяющие друг друга во времени, т. е. сохранила понимание эсхатологического круга как кругового движения. Метафизика понимала планы как ярусы, существующие один над другим, одновременно, чисто пространственно, т. е. эсхатологический круг был схемой мироустройства, а не мирового движения. И у Канта, искавшего компромисса между идеализмом и материализмом, явно выступают три яруса в чистом разуме, практическом разуме и вещах в себе. Но и в любой философской системе, сохранившей принципы метафизики или идеализма, легко обнаруживаются три яруса эсхатологии. Материализм, прикрепленный к метафизике, необходимо должен был допустить сверхматериальное движущее первоначало, обуславливающее целостность мира, сложенного из замкнутых пространственных форм и механических частных законов. Метафизический идеализм, метафизический материализм и диалектический идеализм оказались замкнутыми в одной орбите; каждый из них как бы являлся частью эсхатологического круга, одним из планов культового мышления.

Эксплуататорское общество — с его константами господства и подчинения, власти и безвластия — не могло дать диалектического материализма, единственно выводящего мышление из религиозного круга, отбрасывающего и метафизику, и идеализм.

С особенной наглядностью эта связанность мышления идеалистическими и метафизическими тенденциями выступает в понимании труда. Труд — диалектическое действие, борьба человека с природой, процесс, в котором «человек своей собственной деятельностью обуславливает, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой» («Капитал», гл. V)<sup>5</sup>. Человек в труде не только противостоит природе, но и управляет ею, господствует над ней, осуществляет свои сознательные цели. Но труд в эксплуататорском мире — низменная деятельность, и трудящиеся подчинены нетрудовым группам. «Разум» общественной жизни и производства присвоен господствующими классами, а трудящиеся остаются неразумными, безвольными, подчиненными; господствующие классы осуществляют свою волю и разум, а подчиненные только осуществляют чужие идеи. Борьба, диалектика, целеустремленность свойственны духу, а материи и труду свойственны косность и зависимость. Физический труд — это животное, механическое начало, умственная деятельность — это духовное, высокое. Принижая труд, отождествляя его с миром косных, мертвых, механических сил, диалектика становится идеалистической, а материализм — метафизическим. Невозможность признать разум и сознательную волю за трудом и трудящимися исказило мышление человечества, замкнуло его движение в религиозном кругу. Хотя диалектика и материализм были присущи мышлению и досоциалистического общества, но все материалистические и диалектические наблюдения и открытия необходимо должны были подчиниться в нем идеализму и метафике.

Внутренняя борьба каждого акта мышления между движением вперед и связанностью метафизико-идеалистическими принципами была трудным путем развития сознания и мышления человечества в досоциалистическом обществе. И это развитие не было прямолинейно-поступательным, но криволинейно-поступательным. Само отделение диалектики от материализма, движущей силы от материи, уже вело к этому искривлению.

Диалектика искала такого рода синтеза идеального и материального, где ведущим было бы идеальное; материализм, отрицая дух и идеальное, оставался механическим и метафизическим. Как производственные отношения, построенные на собственности и эксплуатации, отклоняли и искривляли развитие производительных сил, так метафизика и идеализм отклоняли развитие материализма и диалектики. Искривленность классового допроле-

тарского мышления выступала не только тогда, когда производственные отношения становились тормозом производительных сил, но и тогда, когда они были революционны, прогрессивны, когда они сменяли старые производственные отношения. «История народов знает немало революций. Они отличаются от Октябрьской революции тем, что все они были односторонними революциями. Сменялась одна форма эксплуатации трудящихся другой формой эксплуатации, но сама эксплуатация оставалась. Сменялись одни эксплуататоры и угнетатели другими эксплуататорами и угнетателями, но сами эксплуататоры и угнетатели оставались. Только Октябрьская революция поставила себе целью — уничтожить *всякую* эксплуатацию и ликвидировать *всех и всяких* эксплуататоров и угнетателей» (Сталин, речь на Первом съезде колхозников-ударников. «Три речи», Партиздат, 1935, стр. 169)<sup>6</sup>.

И в истории мышления до диалектического материализма все новые способы мышления несли все задерживающие, искривляющие религиозные начала метафизики и идеализма. «Религиозное отражение действительного мира может вообще исчезнуть лишь тогда, когда отношения практической повседневной жизни людей будут выражаться в прозрачных разумных связях их между собой и между природой. Строй общественного жизненного процесса, т. е. материального процесса производства, сбросит с себя мистическое, туманное покрывало лишь тогда, когда он станет продуктом свободно обобществившихся людей и будет находиться под их сознательным планомерным контролем» («Капитал», т. I, стр. 37, изд. пятое, 1930 г.).

Метафизика и идеализм были отклоняющими силами, превращавшими в круг поступательное движение, заставлявшими мышление поворачивать в религиозные кривые господствующих классов. Метафизика и идеализм давали мышлению характер замкнутой системы, круга, подчиняли эмпирические знания культовой космогонии и теогонии. Эмпирические и опытные знания были только частными элементами идеалистического мировоззрения.

## Круги в истории буржуазного мышления

Сама история буржуазного мышления оказывается в том же кругу, т. е. движется от духовного носителя мысли — духа, бога, к чувственно-телесному ее носителю, человеку, затем к материальной природе и снова к духу. Феодалное спиритуалистическое мышление утверждало божественный дух единственным формирующим и движущим началом мира; человек был только зависимой частицей деяний духа. Метафизический идеализм получает здесь наибольшую полноту и последовательность.

Буржуазный гуманизм, вступающий в борьбу со спиритуализмом, утверждает автономность и активность человека в мире. Человек — сам носитель духа, и разумно-чувственная деятельность человека — творческое и движущее начало мира. Творческий индивид синтезирует в себе дух и материю и является как бы воплощенным героем, полубогом на земле, т. е. существом, находящимся в средней фазе круга, где божество вступает в мир для борьбы и страдания. Гуманизм этим соединением в человеке духовного и чувственного начала открывал для диалектики широкие возможности. Крупнейший гуманист Джордано Бруно именно с диалектических позиций штурмует «небо», обрушивается на метафизическое религиозное мышление. Гегель доводит диалектическое мышление буржуазии до его предельных вершин. Но буржуазный гуманизм был половинчатым, и диалектика была идеалистической. Отвергнув верховенство неба, но не приняв общественный труд основой своего бытия, гуманизм оставил человека двойственным существом, существом двух начал: духовного, психического и материального, физического. Материальная, телесная часть человека, чувственно-человеческая деятельность осталась пассивной, как «натура» у спиритуалистов: только разум, психика были, как бог в спиритуализме, активной, деятельной, творческой силой.

Промышленный капитализм с его гигантским развитием естественных наук выдвигает в основу бытия уже не человека, а природу и естественные законы. Человек становится функцией природы. Позитивизм — способ мышления промышленной буржуазии — рассматривает индивида, его интеллект как прямое продолжение биологического и физиологического развития, подчиняет человеческий разум непосредственно природе, лишая его активности. Позитивизм есть дальнейшее развитие вульгарного метафизического материализма, который был занят только «низкой», «грубой» природой, т. е. «нижним ярусом» мира и эсхатологического круга. Признавая только природу и ее силы, отрицая самостоятельную силу человеческого разума, позитивизм вел к агностицизму.

И отсюда в поисках духа, управляющего природой и общественной жизнью, буржуазное мышление эпохи империализма поворачивает к мировой энергии и изначальным жизненным силам, диктующим миру и человеку законы, т. е. как бы поворачивает к космическому духу и воскрешает в фашистских теориях спиритуализм.

Это совпадение кривой развития буржуазного мышления и эсхатологического круга не является, однако, доказательством его объективности, как не является наличие в настоящее время верующих доказательством извечности религии и бога. Наоборот, это является доказательством, что эсхатологический круг, являющийся-

ся по существу мистифицированным круговоротом времен года, построенный на основе идеализма и метафизики, на основе ведущей роли духа, соответствует буржуазному мышлению, которое не может расстаться с духом, идеализмом и метафизикой вопреки развитию материальных производительных сил. Дух, спускающийся в материю, чтобы одушевить ее, но умирающий в ней и снова возносящийся на небо, — путь бога на земле является путем идеализма и метафизики в буржуазном обществе.

Та же направленность общественного мышления, которая «неволила» всемогущего бога, вечный верховный дух зачем-то спускаться и страдать в бренной материи, заставляла идеализм иметь дело с грубыми материальными науками и не замыкаться в своем надземном величии. Самая потребность духа в материальном воплощении, упорное стремление духа к материальному бытию вытекают из двойственной роли духа: он выше всего земного, но господствует над ним, т. е. связан с землей владычеством, нуждается для власти в подчиненном мире и является его частью. Для этого-то дух и сотворен господствующими классами. В родовом обществе умирает и воскресает сам тотем — бог — мир — природа; это реальный круговорот природы во временах года.

В феодальном обществе вместе с бессмертным, всемогущим метафизическим божеством возникает потребность в неборожденном герое, сыне бога, который является реальным носителем власти бога на земле. Он проходит земную жизнь, вершит дела бога на земле и снова возвращается на небо, к отцу; то же — папы, цари, короли, императоры, заместители бога на земле. Буржуазия отвергает небесные родословные людей, но оставляет небесные родословные идей идеализма и метафизики, ибо последние поддерживают идеологическое господство буржуазии. Идеализм должен господствовать над материализмом, над эмпирическими наблюдениями, естественнонаучным знанием. И как феодальная монархия вынуждена приспособлять свои законы к требованиям буржуазного развития, так и идеализм вынужден приспособляться к требованиям естественных наук, вынужден реформироваться, чтобы продолжать жить среди них. Агрессивное империалистическое мышление откровенно возвращается к спиритуализму. Конструктивисты и футуристы прямо говорили о преображении материи энергией, о воскресении материи и приравнивали свою эпоху к средневековью. «Симптомы настоящего времени дают основание точным историческим сближениям. Мы живем в эпоху, аналогичную периоду Мерovingов и Каролинггов. Приближаемся к положению, тождественному с девятым веком во Франции», — говорит виднейший теоретик кубизма Глез («Кубизм», стр. 57)<sup>7</sup>.

В то время как пролетариат выравнивает линию исторического развития и ведет к последовательному гуманизму и материализму, буржуазия снова возносит дух на небо. Идеализм и метафизика создали роковой круг умирающего и воскресающего бога. Порожденные эксплуататорской сущностью господствующих классов принципы метафизики и идеализма в свою очередь создали искривленный путь и роковой замыкающийся круг буржуазного мышления в целом. Константы идеализма и метафизики пытаются превратить историю мышления в замкнутый круговорот, в безвыходную орбиту, где есть только видимость поступательного движения. Но общественное сознание исторично, оно развивается. Диалектика и материализм влекут мышление по прямой вперед. Гуманизм дает могучий размах диалектике (идеалистической — Бруно, Лейбниц, Гегель) и материализму (механистическому — английские материалисты XVII в., французские материалисты XVIII в.). И когда позитивизм лишает революционную диалектику ее силы, умерщвляет ее в ползучем эволюционизме, выступает революционный марксизм и рвет с метафизикой и идеализмом, с религиозным эсхатологическим кругом. Пролетариат выпрямляет искривленность мышления, взрывает силы искривления и начинает прямолинейно-поступательное движение человеческой мысли.

Круги в истории и мышлении давно известны историкам и философам. Идеалисты — вплоть до Гегеля — утверждали в теории круговорота эсхатологические идеи, откровенно устанавливали свою связь с религиозным мышлением и защищали его. Вико устанавливает законы «движения, которому следуют народы». «Мы покажем, — говорит он, — как, вопреки бесконечному многообразию их нравов, они вращаются безвыходно в кругу трех возрастов: божественного, героического и человеческого» (*Вико*, книга IV, гл. I)<sup>8</sup>. Эти возрасты и есть три яруса спиритуалистического мира, но для Вико — это прогрессивное движение от религиозного общества к человеческому. Гёте повторяет то же: «Круг, который пробежало человечество, довольно определенный, и, несмотря на долгий застой, который породили варвары, этот круг не раз возвращался к исходу. Если даже угодно будет приписать ему спиралеобразное движение, то он все же возвращается в то же место, где раз уже был. На этом пути повторяются все правильные воззрения и все ошибки» («*Farbenlehre*», 6)<sup>9</sup>. Гёте, допуская спиралеобразный характер этого кругового движения, делает уступку, по-видимому, Гегелю, для которого круговое движение с необходимостью вытекало из триады тезы — антитезы — синтеза, через которую двигался дух к самопознанию.

Три возраста — юность, зрелость, старость — рождение, расцвет и увядание, через которые движутся народы и искусство (у Винкельмана), — те же эсхатологические стадии, ибо эти фазы предо-

пределены и заложены в самой истории. Наконец, Шпенглер в своем «Закате Европы» откровенно повторил эти фазы как фазы души культуры, рождающейся, расцветающей и окостеневающей в цивилизации. Биологическая гипотеза Геккеля (онтогенез повторяет филогенез), переброшенная в историю, стала явным утверждением эсхатологического круга — детства, юности и старости народов, вращения их в религиозном кругу рождения и гибели божества.

Диалектический материализм вскрывает спиралеобразное движение досоциалистического мышления и преодолевает метафизико-идеалистическую эсхатологию в мышлении.

Совершенно очевидно, что если единственно последовательным материализмом является диалектический материализм, то единственно последовательным идеализмом является метафизический идеализм: диалектический идеализм и метафизический материализм являются компромиссами, отрицающими самих себя. Иррациональное начало прикрепляет их к религиозному эсхатологическому кругу. И этот круг замыкает феодальное и буржуазное мышление.

## Учение о семантике

Здесь заложена и семантика представлений и понятий, семантика мышления. Каждое представление и понятие является не простым механическим слепком с действительности, а актом мышления. В досоциалистическом мышлении каждое представление и понятие содержит в себе принципы метафизико-идеалистического или диалектико-идеалистического или метафизико-материалистического мышления. Таким образом, все эмпирические представления несут в себе общие смыслы, общие мировоззрительные значения, повторяя в разных эмпирических планах одни и те же принципы мышления. Установить семантику образа, представления, понятия — значит найти за единичным эмпирическим значением движущий ими принцип мышления, установить систему, к которой эмпирическое значение отнесено. Не единичное эмпирическое значение само по себе и не принципы мышления сами по себе, а единство принципов и эмпирического в акте мышления образует семантику. Семантика вскрывает борьбу эмпирического значения с системой, куда оно отнесено, борьбу единичного значения с принципами мышления данного класса данной эпохи. Таким образом семантический анализ вскрывает не только конкретно-историческое содержание образа, местные и временные условия, которыми он порожден, но и те неподвижные формы сознания, те константные принципы мышления, которые живут и действуют на всем протяжении досоциалистической истории мышления. Идеализм и ме-

тафизика оставались постоянными принципами общих значений от раннеклассового мышления до империалистического включительно. Метафизический идеализм, идеалистическая диалектика, метафизический материализм являются общими семантическими пучками, притягивающими к себе отдельные эмпирические представления; вокруг них вращались отдельные значения и образы. Общие принципы господствовали над эмпирией, непрерывно толкаемые, исправляемые и направляемые этой эмпирией. Семантика не означает повторений, вариаций одного (ибо всякая вариация есть переход к новому, движение от старого), но отнесенность к одной идеологической системе, функциональную зависимость каждого из частных смыслов от одной системы, а следовательно и внутреннюю связь между собой. Семантические ряды следует искать, исходя не только из простого сопоставления значений, но и из принципов системы. Огромная заслуга яфетической теории в том, что она открыла за эмпирически разнородными, разновременными смыслами общие палеонтологические значения; но недостаток заключается в том, что отдельные значения она считала простыми вариантами одного смысла без достаточного учета эмпирического содержания, с одной стороны, и без раскрытия категорий и принципов мышления, подчиняющих и притягивающих к себе эмпирическое значение, относящих новые значения к старым смысловым системам, — с другой. Семантические пучки, системы значений были бы невозможны в мышлении, если бы в реальной действительности не было связей, соотношенности явлений, не было систем вещей и сил. Семантические пучки и системы мышления более или менее искажено давали эти связи; но в самом идеалистическом, фантастическом семантическом пучке крылись и реальные связи. Пучок света — жизни — рождения — восхода — весны — любви — святости — божества, и противоположный: мрака — смерти — гибели — заката — осени — вражды — греховности — нечисти — чертовщины имеют реальные основания в значении солнца и его приходо- и уходов для жизни земли, зачатия, расцвета, увядания. Отклоняющим и искажающим эти реальные предпосылки явился метафизико-идеалистический принцип духа, божества и дьявола, который подчинил себе все эмпирические значения и подчинил реальную жизнь природы небожителям и адским силам. «Птица» означает небо, дух, но и конкретную птицу (иероглиф, обозначающий небо, включает реальное изображение птицы); одним из эмпирических качеств и связей птицы является ее полет, воздушность, поднебесность. «Змея» означает гибель, грех, низ, ад, подземный мир, но эмпирическим качеством гадов является их ползание, их ядовитость и смертоносность. В то же время идеалистические тенденции мышления сохраняют семантику неба — духа за птицей и ада — зла за змеем. Эти тенденции обуслови-



ли в искусстве — литературе, музыке, живописи — связь птицы с легким, воздушным, светлым, с небесными смыслами и связь гадов — с мрачным, грузным, тяжелым, с адскими смыслами. Но в то же время нетрудно убедиться, что в развитии реалистических стилей объективные качества выступают на передний план, оттесняя религиозные атрибуты. Сравним «Похищение Ганимеда» — птица (орел) возносит младенца (душу) на небо: в классической живописи орел в торжественном паренье держит идеального бесстрастного младенца-ангелочка или амурчика; у Рембрандта грузный огромный орел уносит за задранную рубашку толстого, некрасивого голландского ребенка, лицо которого искажено страхом и плачем и с которым происходит то, что с ребятами бывает со страху: длинная струя пересекает всю картину. И это не пародия: это — выключение идеалистической семантики из сюжета и включение его в реальные связи.

Сравним также мадонну, окруженную золотистым сиянием ангелочков («Сикстинская мадонна» Рафаэля), и мадонну — домашнюю хозяйку («Святое семейство» Рембрандта).

Семантический пучок есть совокупность разнородных эмпирических значений, включенных в одну систему, а не повторения, вариации одного, неизвестно для чего возникающие. В досоциалистическом мышлении рядом с отнесенностью к системе всегда действует эмпирическое содержание, которое борется с этой отнесенностью, искажающей реальные связи действительности. Без этого противоречия не было бы развития мышления, образования новых представлений, не было бы поступательного движения познания мира. Семантические пучки существуют не только в первобытном мышлении, но и в классовом, во всех его стадиях, и каждая система мышления по-новому перестраивает и создает новые связи. Общность принципов мышления, константы досоциалистического мышления дают религиозным семантическим пучкам (бог — дух, дьявол — материя) особую устойчивость. В то же время реалистическое ядро этих семантических образований делает их этапом в истории мышления и позволяет им перейти в социалистическое мышление. Ибо социалистическое диалектико-материалистическое мышление также знает семантические пучки, но — соответствующие объективным реальным связям действительности, в которой вещи существуют не изолированно, но в связях и противоречиях. Решающая, последняя борьба диалектико-материалистического мышления против феодально-капиталистического заключается в очищении реальных связей от искажающих идеалистических и метафизических принципов. Эту борьбу всегда вело опытное знание, но в досоциалистическом мышлении оно неизбежно подчинялось господствующим искажающим принципам. В этом было и поступательное, и попятное движение семантических рядов.

Когда «название одних предметов переходит на их хозяйственные смены» (Марр), то происходит не только подведение новых предметов под старую хозяйственную функцию, но и обогащение старого названия новым эмпирическим содержанием и возможность включения названия в новую систему. Новое содержание расширяет, растягивает старое название, разрывает его, разводит по несоизмеримым рядам. Конь и лошадь взяли функции передвижения у собаки, но конь — носитель Георгия Победоносца и Персея, божества силы, благородства, рыцарства; лошадь — носительница труда, тягот, мучений, носительница смерти, уродства, символ приниженности, забитости, гибели; конь — функция передвижения вождя, боевой колесницы, участник героической борьбы; лошадь — функция передвижения хозяйственных грузов, участница тяжелого труда. Конь и лошадь разнесены по двум различным областям: мир неба и мир земли, власти и подчиненности, жизни и смерти. Конь — гордый, прекрасный, боевой, белый; лошадь — тощая, понурая, замученная, и эти идеологические принципы — а не эмпирически взятые функции передвижения сами по себе — явились определяющими для семантики в классовом обществе. Названия давались не эмпирическим вещам и действиям самим по себе, но хозяйственным значениям вещей и действию. Метафизические и идеалистические принципы определяли семантические ряды, связывали и разделяли вопреки эмпирической близости или различию.

Без этих принципов нельзя объяснить ни образования семантических пучков, ни их конкретного содержания, ни их устойчивости. Эсхатологическая семантика воскресающего и умирающего бога пронизывает все искусство, музыку, литературу от первобытного до империалистического включительно. Для доклассового мышления круговращение природы — центральное содержание хозяйства и знаний; для феодального мышления космогонический герой, несущий на себе судьбу мира, — центральная тема религии и искусства. В буржуазном обществе дух, господствующий над материей, человеческие разум и чувство, борющиеся с инстинктами, опять-таки проходят через все искусства. Все трансформации (бог — герой — интеллект), возникающие на различных стадиях общественного мышления, являются не вариантами бога, а вариантами идеализма, идеалистической тенденции классового мышления. С другой стороны, эсхатологическая идея жизни и смерти, став идеей духа и материи, еще не определяет конкретного содержания семантических образований. Метафизическое мышление делает дух вечным бытием, любовью, радостью, диалектическое — выдвигает борьбу жизни и смерти, их взаимопроникновение. И на одной стадии общественного мышления мы имеем разные противоречивые трансформации одного семантического ряда, раздвоение и борьбу элементов одного

пучка, разнесение их в несоизмеримые ряды. Незнание принципов классового мышления привело к переоценке логического мышления, будто бы рационального, свободного от полисемантических, диффузных образований, от надэмпирических представлений. Стоит заглянуть в любую философскую книгу от Канта до Кассирера, от Гегеля до Бергсона, в книги по истории, психологии, эстетике, искусствознанию, — чтобы увидеть иррациональные семантические пучки идеализма и метафизики. Упорство семантических рядов, упорство иррациональных смысловых пучков, их устойчивость вытекают из консервативности форм сознания классового общества. Вместе с этим и принципы семантики эксплуататорского мышления, которые заставляют всякое эмпирическое представление отнести к метафизической или идеалистической системе, принципы, которые порождают семантику метафизического идеализма, диалектического идеализма и метафизического материализма, семантику трех ярусов мира и мышления, — получают силу закона. Эти принципы и способы мышления, господствующие во всей истории классового мышления, открытые Марксом, восходят к религиозным верованиям и были не внешним пережитком в капиталистическом мышлении, а живой силой этого мышления, орудием защиты эксплуататорского общества.

Вместе с развитием производительных сил, развитием материализма должны были менять свое содержание метафизика и идеализм, а за ними метафизический идеализм, диалектический идеализм и метафизический материализм. Только в пределах данной общественно-экономической формации эти три способа мышления взаимно проникают, образуют один круг, одну надстройку, одну систему мышления с противоречивыми борющимися планами.

«С изменением экономической основы происходит переворот во всей громадной надстройке» (*Карл Маркс*, К критике политической экономии)<sup>10</sup>. Социальные революции меняют и систему общественного мышления, меняют содержание метафизики и идеализма; метафизика и идеализм буржуазного общества неизмеримо более пронизаны естественнонаучным содержанием, чем метафизика и идеализм феодального общества с его слабым развитием производительных сил. И так как мышление господствующего класса является господствующим мышлением, удерживающим, связывающим всю надстройку во всех ее планах, то каждая общественно-экономическая формация имеет противоречивую систему мышления. Метафизический идеализм, диалектический идеализм и метафизический материализм, борясь между собой, взаимно дополняют друг друга во всех классовых формациях. Социальные революции, опрокидывая прежде всего господствующее мышление, разрушают и его принципы в подчиненных планах мышления, разрушают всю систему.

Но все социальные революции до социалистической воздвигали новое господствующее классовое мышление, новую метафизику, новый идеализм. Начинался новый круг, более прогрессивный и все же связанный эсхатологией и религией. Новый идеализм, новая метафизика, как воскресший бог, оказывались наверху, а внизу — подчиненный материализм и посередине — связанная диалектика. Так планы существуют одновременно как ярусы и как фазы. Верхний ярус — метафизический идеализм — наиболее реакционная фаза; средний ярус — диалектический идеализм — преодолевает ее, стремится вперед; нижний ярус — метафизический материализм, третья фаза — опираясь на экономические и естественнонаучные знания, стремится вырваться из идеалистической системы мышления. Но обе прогрессивные фазы, неся в себе метафизику и идеализм, способны были создать только новый круг, а не преодолеть центростремительные силы. Каждый народ по-особому, в зависимости от исторических условий классовой борьбы, проходил эти круги и фазы, задерживался в одних, оставлял недоразвитыми другие. Так, в стадии борьбы гуманизма со спиритуализмом Франция особенно развила материализм, доведя до конца буржуазную революцию; Германия остановилась на полпути и развила диалектический идеализм. Таким образом, все преходящие системы философии оказываются поступательным движением мышления, замкнутым в кругу. И каждая из них оказывается дугой, гранью того же круга, новым моментом тех же принципов: метафизического идеализма, диалектического идеализма, метафизического материализма. Каждая новая система была разработкой новых эмпирических знаний на основе тех же исходных идей. Наивная теория прямолинейно-поступательного развития мышления, по которой каждый последующий шаг вытекал из предшествующего и философская школа вытекала из школы, упускала из виду охватывающую их всех, весь путь классового мышления, систему, частными функциями которой являлись эти школы. Прямые линии, истинные пути, которые будто бы открывала каждая новая философская школа, оказывались кривой, отклоненной круговым движением, равнодействующей между поступательным движением и неподвижными принципами. Школы не повторяли друг друга, но они относились к одной системе, развивали, акцентировали отдельные ее элементы, превращали в самостоятельное целое сколок, обломок круга классового мышления. Закрепляя частную систему, они закрепляли весь круг, искривленность мышления в целом, были орудиями метафизических и идеалистических принципов и взаимно поддерживали и дополняли друг друга.

Каждая новая школа продвигала вперед те или иные стороны познания и искривляла их метафизикой или идеализмом, уклады-

вала в орбиту классового мышления. Надо было преодолеть тяготение метафизико-идеалистических принципов, разорвать круг эксплуататорского мышления, выйти из духоты и темноты досоциалистической истории, чтобы стать лицом к лицу с природой, космосом, увидеть бесконечное поступательное движение познания и мышления.

## **Диалектический материализм. Социалистическое мышление**

Действительность и познание в социалистическом мышлении не разделяются более средостением искажающих принципов.

Только социалистическое сознание, выдвинувшее диалектический материализм, освободившее материализм от метафизики и диалектику от идеализма, начинает новую эру, новый путь бесклассового мышления. Именно марксизм, который является дальнейшим развитием прогрессивных тенденций буржуазно-демократического гуманизма, развитием всего поступательного движения истории мышления, смог сочетать материализм и диалектику, сделать рациональной всю надстройку, освободить мышление от духа-божества, духа-расы, от иррациональных религиозных начал, смог сделать свободного человека властителем мышления и мира.

Диалектико-материалистическое — социалистическое мышление, освобожденное от повязок, впервые видит мир, космос без духов и верховных сил, видит радость бытия, творческий размах и неудержимую поступь мировой жизни. Человек познает природу не в метафизичном бытии разрозненных вещей, не стояние вещей, а их протекание, устремление в мировой процесс, их органическое становление в системе вселенной. Уничтожается антагонизм людей между собой, освобождая труд и мышление. Сознание ширится до пределов вселенной.

Переворот, произведенный марксизмом в исторических науках открытием закономерностей общественного бытия и сознания, дал возможность не только объяснить, но и видоизменить историческую действительность, а с нею и само мышление. Марксова теория дала человечеству власть над сознанием. Осознанная необходимость — зависимость сознания от бытия — стала свободой. Реконструируя производство материальной жизни, мы реконструируем осознание и мышление.

Революционная диалектика и материализм, соединившись, взорвали эсхатологический круг и принципы эксплуататорского мышления. Социалистическое мышление охватывает вселенную, исходя от реальных материальных связей явлений.

### Сюжет в искусстве и философии

**Е**сли мыслить значит открывать, устанавливая связи и отношения объективной действительности, то всякая ориентация в мире, всякое чувственное восприятие заключает в себе мышление. Всякое эмпирическое наблюдение содержит в себе не только связи, качества реального мира, но и принципы связи, принципы отнесения единичного к общему, тенденции метафизики, диалектики, идеализма и материализма. Мышление людей всегда общественное, мировоззрительное. Поэтому противопоставление философии и искусства как обособленных областей абстрактного и конкретного, общего и единичного само опирается на принцип метафизики.

Мыслить невозможно без чувственных органов. Видеть — значит мыслить, устанавливать связи оптических сторон мира (форм, цвета) между собой и с внеоптическими качествами, познаваемыми слухом, осязанием, а через них со всеми другими сторонами бытия. Слышать — значит мыслить — устанавливать связи акустических сторон явления (тембров, тонов) между собой и с внеакустическими сторонами и силами, порождающими и движущими звук. Искусство не есть мышление готовыми образами, чувственными представлениями, как философия не есть мышление готовыми понятиями. Образ, как и понятие, уже есть результат мышления. Искусство создает образы и системы образов, сюжеты, — как философия — понятия и системы понятий, — из сторон и качеств объективной действительности. Образ есть комплекс качеств объективного мира, объединенных мышлением в систему. Сюжет есть система этих образов. Те же принципы, что формируют образ, формируют и сюжет. Сюжет — это осмысленная (классовым) мышлением художника действительность, это кусок действительности, включенный в систему мышления, подчиненный определенным принципам мышления; никакая действительность сама по себе без мышления не является сюжетом, и никакое мышление невозможно само по себе без действительности. Сюжет показывает борьбу, поражение и победу идей, норм и принципов в реальном мире. Силы, которые приводят в сюжете людей и вещи в движение, причины, связывающие в сюжете действия, необходимо предполагают теоретические принципы общественного и мировоззрительного порядка.

С другой стороны, сюжет имеется и в философии, ибо, утверждая власть вечных метафизических идей или силы духа над косной неодушевленной материей, философия объясняет либо мироустройство, либо миропознание, дает отношение духа и материи, разума и чувственности, и, как бы сложны, громоздки или стройны ни были онтологические (Гегель), гносеологические (Кант) рассуждения о духе, материи, разуме, чувственности, — они явно содержат космогонические, эсхатологические сюжеты, говоря о борьбе неба и земли, света-разума и тьмы-зла, — сюжеты, воплощавшиеся в религиозных культах.

К этим же исходным сюжетам восходит искусство: оно, как философия, может подниматься до общих космогонических проблем, мирозданных концепций и опускаться до эмпирических, единичных наблюдений, но не может уйти от способов мышления, отбирающих, конструирующих и связывающих эти наблюдения.

Самое конкретное искусство дает конкретное и эмпирическое в определенных рядах, устанавливает своими красками, звуками, ритмами и формами отношения и связи, дает прерывность и непрерывность элементов реального мира, дает общее и отдельное. И в этих сличениях и различениях, прерывности и непрерывности искусство является мышлением. Там, где оно поднимается до космогонических проблем, оно имеет не менее обобщающий характер, чем философия, не знает границ между собой и философией; в религии искусство и философия были едиными элементами космогонического действия.

Разделение на философию и искусство было разделением видов, родов мышления по их общественной роли, выделением «глаголов», речей богов, героев в сверхчувственные, вечные, ведущие каноны мироздания, в нормы поведения людей и бытия, в верхний ярус мышления, а само поведение телесных, материальных чувственных людей — в подчиненные, послушные или нарушающие волю богов акты, в нижний ярус мышления.

Составная часть сюжета о мировых сущностях, о духе и материи, небе и земле стала особой отраслью мышления — как бы сверхчувственным, надэстетическим мышлением.

В стремлении философии к системе, к всепостигающей, всеобъемлющей, всеобъясняющей системе, к выяснению начал и концов, первопричин и конечных целей проявлялась религиозная космогония и по существу эсхатологические воззрения. При всей своей всеобщности, отвлеченности, надэмпиричности, философская система имела в основе сюжетное ядро мирового устройства и мирового действия, слитого с общественным строем и жизнью. Сверхчувственное, умопостигаемое содержание философии не менее сюжетно, чем будто бы исключительно чувствен-

ное, опытно постигаемое содержание искусства. Только вульгарный материализм полагает, что абстрактные понятия, отвлеченные формулы, которыми занимается философия, являются продуктом чисто логической операции, результатом очищения конкретных вещей от единичных признаков и объединения общих признаков; наоборот, самый логический процесс совершается по линиям и направлениям, данным мировоззрением, системой общественного мышления.

## Эмпирическая конкретность в искусстве

Абстрактное в мышлении всегда имеет конкретно-исторический характер, т. е. содержит то общее, те связи и отношения, которые в данном способе мышления обязательны для единичной вещи. Абстрактное возводит единичное к определенному миру-зданию, включает в определенное мироустройство, подчиняет законам этого мироустройства. Общее в мировоззрении так же содержит конкретное представление, как мироздание держит отдельные вещи. И если искаженным является образ мироздания, то искаженными являются и конкретные представления. С другой стороны, относительно и условно понятие эмпирической конкретности, которая лежит в основе искусства. Масштабы пространства и времени, эмпирического поля зрения меняются вместе со способом мышления. Даже наиболее эмпирическое, конкретное чувство — осязание — дает уже момент обобщения, когда воспринимает гладкую поверхность там, где в действительности имеется ряд бесчисленных бугров и рытвин. Еще более способен к обобщениям глаз; он может охватить целое и детали (лес, дерево, лист, жилка на листе; толпа, человек, лицо, брови, зрачок). Но конкретны и те клетки листа и кожи, те молекулы, атомы, электроны, которые лежат за пределами зрения. Но конкретны и те эмпирически необозримые тела и пространства, движения и времена, которые лежат по другую сторону ограниченных эмпирических возможностей человеческих органов чувств. Конкретны и земной шар, и солнечная система, и вселенная, хотя они лежат за пределами чувственного охвата. Есть конкретность астрономии и есть конкретность молекулярной физики. И эмпирическая конкретность с ее относительностью и условностью — частный случай сюжета в искусстве. Искусство поднималось до космических сюжетов и спускалось до микроскопических тем, шагало через века и растягивало мгновения (Микеланджело и Моне, Бетховен и Дебюсси, «Легенда веков» Гюго и романы Пруста и Джойса). Только



метафизический материализм возвел эмпирическую конкретность в абсолют.

Эмпиризм, считающий конкретным только чувственно доступное, ограничен и абстрактен, ибо не видит обобщенности, масштабной относительности чувственного опыта и превращает его в метафизический абсолютный критерий конкретности. Конкретно то, что показывают микроскоп и телескоп, что обнаруживают все приборы в строении материи, мира, энергии. Познание конкретности определяется не столько стадией биологического развития человека, его органов чувств, сколько стадией его общественного мышления.

То, что эмпиризм называет конкретным, можно считать абстракцией в отношении более узких конкретностей; то, что эмпиризм считает абстракцией, можно считать конкретностью в отношении больших абстракций. Само восхождение к обобщениям и опускание в детали — отбор признаков и связей — диктуется общественным мышлением.

Философия содержится в искусстве, и искусство — в философии. Философия и искусство оба относятся к одному семантическому ряду, и не только генетически, в религии, но на всем протяжении истории мышления. Они являются гранями одной системы общественного сознания. Они не повторяют друг друга, но отнесены к одному мировоззрительному принципу, дополняют взаимно друг друга, внутренне пронизывают друг друга.

## Космогонический сюжет

Но внутренняя связь этих двух операций единого общественного мышления никогда не прерывалась. Чувственно постигаемые образы искусства представлялись в тех же категориях, что умопостигаемые понятия в мышлении. Смысл сюжета, — а каждый сюжет должен иметь смысл, — это его связь с определенным типом общественного мышления, с определенной системой представлений о мире — космических представлений. Даже когда сюжет дает эмпирическое, случайное, он дает его именно как частное, единичное, т. е. как противоположное общему и закономерному. Сюжет устанавливает связи и отношения, разворачивает борьбу, дает победу одному и поражение другому. Даже отдельный сюжетный образ выступает как борющийся, победивший или побежденный, т. е. в отношении к целому действию.

В основе сюжета лежит действие — труд, борьба, которая до разделения труда на физический и умственный была реальным общественным действием и борьбой с окружающей природой, преодолением трудностей, была трудом-борьбой.

Борьба в доклассовом обществе имела реальный смысл борьбы за существование с «злыми силами» природы и за обладание «благими». Удачная и неудачная охота, собирание плодов, посевы и урожай, труд-борьба определяли условия существования. Первобытная техника труда, заставлявшая человеческий коллектив напрягать все его физические силы, была полна мучительных усилий, смертельных яростных схваток, терпеливой выносливости и страданий и необузданного веселья побед. Труд был борьбой за жизнь и самой жизнью; в его удачах и неудачах было содержание жизни. Трудовые действия были могущественными жизненными действиями, в них была полнота власти над миром. Сам тотем трудился, боролся и страдал.

Но в классовом обществе труд и власть, труд и право, труд и героика разделились. Труд-работа стал достоянием рабов, подчиненных людей, а власть-право поднялась над трудом. Борьба за жизнь, за свет, за власть над злыми силами стала борьбой за господство над трудящимися, добывающими питание. Их покорность и подчиненность стали таким же условием существования власть имущих, как покорность сил природы для существования человека. Труд стал качеством смерти. За спиной изгнанного из рая Адама, в работе рук и поте лица добывающего хлеб свой, изображалась смерть, стерегущая его, следующая за ним по пятам. Смерть, т. е. враждебная, злая сила, забота, страдание, нужда, стала в эксплуататорском обществе спутником и символом труда, а жизнь, т. е. свет, радость, юность, стала символом покоя, безделья. Труд, деятельность, страдание — область ада, безделье — область рая. Труд-борьба, единые в доклассовом обществе (охота — борьба со зверем — у охотничьих племен; откапывание корней, вспахивание земли — борьба за плоды у земледельческих племен), в классовом обществе разделились. Борьба стала героической, мировой, роковой, а труд — рабством, покорностью, зависимостью, без «рока», без судьбы, без доли.

Сюжетом культа стали темы надтрудоу героической борьбы жизни и смерти, отвлеченные от конкретного производственного содержания общинной жизни, — стали темы верховной небесной власти и силы, их побед и власти над низкими, земными силами природы и общества.

Труд с его борьбой и напряжением, несмотря ни на какие победы, не давал в досоциалистическом обществе прав на героизм. Труд — всегда черный, низкий, утомительный, тяжелый; трудиться — страдать, мучиться; жизнь труда — трудная, тяжелая; отсюда — трудные времена, трудные обстоятельства; труд остался в нижнем плане, вне истории и вне борьбы, в царстве тьмы и подчиненности.

Государственная жизнь была сюжетна, строилась по определенным принципам. Действия реальной жизни укладывались в определенные смыслы; культ и искусство закрепляли эти смыслы, выполняли одну роль — утверждения основ общественного устройства и их идеалистических и метафизических принципов, делили мир на господствующий и подчиненный. Высокий сюжет давал победную борьбу и мощь своего божества, владыки, героя, а также связанность с ним, зависимость от него, подчиненность ему простых смертных; сюжет рядом с центральной темой — борьбы бога — давал темы восхваления, славословия его побед, могущества и оплакивания его страданий и смерти. Рядом с волей и словом бога, с его диалогами с темными силами, культовый сюжет давал молитвы — монологи общины, обращения приветственные или призывные, радостные или горестные к божеству. Драматический диалог (а диалог и есть борьба, противоговорение, противоречие), лирический и элегический монологи стали основными элементами высокого сюжета в религии и искусстве. Наоборот, все, связанное с физическим трудом и его реальными спутниками в классовом обществе — нищетой, забитостью, темнотой, стало основой низкого сюжета, было отнесено к миру побежденного, подлого, черного, заслуживающего презрение, смех и издевку. Здесь бывают только уроды и драчуны, потасовки и потаскухи, смешные страдания и страсти, ибо все это — враждебное, чуждое, не имеющее права на сочувствие, соучастие, симпатию; наоборот, оно антипатично, т. е. должно быть оттолкнуто, отвергнуто, оторвано от связей с человеком, достойным божества и покровительства власти.

Радость и борьба — свойства сюжета божества; наоборот, смех и глумление — свойства сюжета темных сил, побежденного низа. Отказ в соучастии, приобщении, сочувствии, в сострадании и в сорадости, отгораживание, отталкивание злых сил есть основа издевки, смеха и основа низкого сюжета, действующими лицами которого являются враги божества, а следовательно и людей, отрицательные силы, т. е. обитатели низкого, подземного мира, антидуховного, физического царства. Над чем в высоком сюжете плакали; — над тем здесь злорадствовали, чему там радовались, — здесь над тем же издевались.

Внизу остались телесные акты, столкновения, реальные побои и физические схватки, которые не вызывают ни слез, ни радости, но только смех и глумление; диалог внизу был дракой, бессмысленной жестикуляцией, противодействием не разума и глупости, а глупости с глупостью, уродства с уродством, немощи с немощью.

Эти два яруса космогонического сюжета получили в буржуазном обществе более откровенный социальный смысл. Господствующие классы хотели видеть в роли глупцов — трудящихся, а себе отводили высокие сюжеты; но трудящиеся, с ростом их самосознания, наоборот, поручали эти диалоги и монологи дураков — господам; показывали их глупцами, обжорами, стоящими ниже сметливых, находчивых, энергичных крестьян и ремесленников. Лубок, фольклор, частушка направлены против попов, монахов и аристократов.

Единое космогоническое действие — сюжет хозяйственной и космогонической борьбы — разделилось на верхний сюжет и нижний, духовный и материальный, идеальный и вульгарный. Сюжеты искусства были прямым продолжением и фиксацией этого мировоззрительного деления.

## Идеализм и реализм в сюжете

Идеализм и материализм (последний в искусстве получил название реализма и натурализма) определяют стороны бытия, которые должен брать художник: духовную, идеальную, или земную, материальную. Сюжет вместе с тем может быть высоким и низким, возвышенным и низменным. Идеализм в сюжете означает не только отбор идеального, небесного, духовного, но показ его как господствующего, подчиняющего материальное, земное, дающего свои формы и движение этому материальному. Художник — творец — дает аморфной материи, чувственно воспринимаемому материалу жизнь, форму и движение небесных прообразов и сил.

Идеалистический сюжет «возвышает», «преображает» действительность, дает ей идеальную жизнь. Идеалистический сюжет активно творит из сырого эмпирического, хаотичного материала действительности новую возвышенную действительность, очищенную от случайного, преходящего и приближенную к «вечным» законам бытия и духа.

Реализм означает не только отбор материального чувственно постигаемого мира, но и показ его как самостоятельного в своих эмпирических объектах, помимо и независимо от прообразов и сил надземного духовного мира. Художник воспроизводит объективно данное, исходя из чувственного опыта, а не из умопостигаемых идей. Отправным для него является земной мир, природа, натура, мир вещей, а не мир идей.

Реалистический сюжет воспроизводит, отображает действительность, верный натуре, ее чувственно постигаемым формам. Так называемая натуральная школа, натурализм потому и означали искусство грубых и низменных сюжетов, что давали натуру

материальную, природу без духовных сил, без идеальных, а следовательно идеалистических, закономерностей, а такой считалась в классовом обществе действительность труда и материальной жизни.

Одна и та же тема, сторона реальной действительности представляла в идеализме и реализме в разных аспектах. Тема, например, деревенской жизни у идеалистов — всегда идиллия, пастораль: «Как ясно было небо, так ясна была душа моя. Я видел везде благоденствие, счастье и мир. Птички, которые порхали и плавали по чистому воздуху над головой моей, изображали для меня веселье и беспечность... Каждый поселянин, идущий по лугу, казался мне благополучным смертным, имеющим с избытком все то, что потребно человеку. Он здоров трудами, — думал я, — весел и счастлив в час отдохновения, будучи окружен мирным семейством, сидя возле верной своей жены и смотря на играющих детей. Молодая крестьянка с посошком была для меня аркадской пастушкой. Она спешит к своему пастуху, — думал я, — который ожидает ее под тенью каштанового дерева... как же бежит он навстречу к ней. Пастушка улыбается, идет скорее, скорее — и бросается в отверстия объятия милого своего пастуха. Потом я видел их (разумеется, мысленно) сидящих друг возле друга в сени каштанового дерева. Они целовались как нежные горлицы» (*Карамзин, Письма русского путешественника, Мейсен, 13 июля [1789]*)<sup>11</sup>.

По этому же «мысленному видению» театр и живопись наряжали крестьян в пейзаж, в одежды и жесты пасторали и любви; музыка отбирала из народных песен только лирико-любовные и смягчала их интонации, украшала трелями, мелизмами и т. д. Все тяжелое, трудное, мрачное в жизни крестьянина оставалось вне идеалистической поэтики.

Выступая в защиту натуральной школы, Белинский противопоставляет ее именно идеалистической поэтике, которая «позволяет изображать все, что вам угодно, но только предписывает при этом изображаемый предмет так украсить, чтобы не было никакой возможности узнать, что вы хотели изобразить. Старая поэтика требовала приукрашенной, приятной жизни, пасторали; даже крестьяне должны галантно выступать в театральных костюмах, в шляпах с голубыми и розовыми лентами, пудрой, мушками, фижмами, корсетами и т. д. А теперь, посмотрите, что теперь пишут! Мужики в лаптях и сермягах, часто от них несет сивухой; баба — род центавра, по одежде не вдруг узнаешь, какого пола это существо; углы — убежища нищеты, отчаяния и разврата, до которых надо доходить по двору грязному по колени; какой-нибудь пьянчужка — подьячий, выгнанный со службы, — все это списывается с натуры, в наготе страшной истины, так что если прочтешь,

жди ночью тяжелых снов» (Взгляд на русскую литературу 1847 г., Собр. соч., [Пг.], 1919, т. III, стр. 933).

То же говорят и композиторы-реалисты Гретри, Даргомыжский, Мусоргский. «Рутинный взгляд ищет льстивых для слуха мелодий. Я не намерен низводить музыку для них до забавы. Хочу, чтобы звук выражал прямо слово, хочу правды» (Даргомыжский). Даргомыжский и особенно Мусоргский, стремясь передать «речь человеческую», передают, как натуральные, интонации низких людей, крестьян, разночинцев, с их неправильными, неблагозвучными, но характерными движениями голоса. В народной музыке они отбирают протяжные песни с драматическими интонациями горя, боли и страдания. В живописи художники дают нужду, нищету, жесты страдания, горя, угнетения («передвижники»). Художник, подчиняющий свой глаз и слух материальному миру, противоположен художнику, чей глаз и слух ищут в земном небесное, как художник-реалист — художнику-жрецу. «Счастлив писатель, который, проходя мимо характеров скучных, противных, поражающих печальной своей действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека; который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения; который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратиям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы! Вдвойне завиден прекрасный удел его — он среди них, как в родной семье; а между тем далеко и громко разносятся его слова. Он окурил упоительным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека. Всё, рукоплещая, несется за ним и мчится вслед за торжественной его колесницей. Великим всемирным поэтом именуют его, парящим высоко над всеми другими гениями мира, как парит орел над другими высоколетающими. При одном имени его уже объемлются трепетом молодые пылкие сердца; ответные слезы ему блещут во всех очах... Нет равного ему в силе: он — бог! Но не таков удел и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных повседневных характеров, которыми кишит наша земля, подчас горькая и скучная дорога; и крепкою силой неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи!» (Гоголь, Мертвые души, гл. VII).

Так искусство в своем развитии, являясь частью истории мышления, содержит в себе две основные линии философии — идеализм и материализм. И как материализм есть философия, а не гру-

бая эмпирия, так реалистическое искусство не есть бездушное копирование натуры, воспроизведение низкой природы самой по себе; реалистическое искусство также требует мышления. Все реалисты отстаивали художественное и творческое содержание реалистического искусства. Лесажи в «Жиль Блазе» приводит следующий рассказ в защиту реализма: один актер, накрывшись капюшоном, так ловко подражал хрюканью, визжанью, кряхтению поросенка, что публика заподозрила, нет ли под капюшоном живого поросенка. Однако актер, сняв капюшон, показал, что там у него никого не было. Тогда выступил крестьянский парень и заявил, что здесь ничего чудесного нет, что он это делает лучше. На следующий день он явился, также накрытый капюшоном, и начал издавать хрюканье и визжание, которое публике, однако, не понравилось и даже показалось неверным. Тогда раздосадованный парень сорвал капюшон и показал всем, что у него визжал и хрюкал настоящий, живой поросенок. В этом рассказе все характерно: натура выступает именно как поросенок, т. е. низкое животное, но и поросенчье хрюканье, организованное художником, получает смысл, определенный звуковой строй, мелодический рисунок, звуковой образ веселого, грустного, довольного и сердитого поросенка. Живой поросенок, которого тискал парень, хрюкал невпопад, неорганизованно, случайно вырывавшимися звуками. Об этом же говорит и Гоголь: «... ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания» («Мертвые души», гл. VII).

Эсхатологическая борьба света с тьмой, неба с землей, духа с материей, которая стала в философии борьбой идеализма с материализмом, стала в искусстве борьбой идеальных образов и натуральных. Искусство, которое показывает власть идеальных канонов над натурой, показывает власть духа над материей, — идеалистично; искусство, которое отбрасывает каноны и дает натуру объективно, — эмпирично и материалистично. И так же, как за идеалистическим искусством при всех его трансформациях стоит дух, небо, утверждающее свое верховенство, так за реалистическим искусством при всех его трансформациях стоит земля, материя, борющаяся с духом, небом за свое первенство. Так, стремящийся подчинить себе материю идеализм и восстающий против него материализм, их борьба, пронизывающая всю историю искусства как историю мышления, уже намечены в феодально-патриархальной эсхатологии, которая потому имеет такую устойчивую силу, что находит твердую почву в способе производства материальной жизни досоциалистического общества, где трудящимся отведена роль темных сил, производящих материальные блага под благодатным светом и покровительством господствующим

ших тунеядцев, где социальными низами, привязанными к земле и материи, подлыми, чернью являются именно производители, а светлыми, разумными, духовными, приближенными к небу являются паразитарные аристократы. Борьба света с тьмой, духа с материей, неба с землей, отразила борьбу поработителей и порабоженных, господ и рабов.

За всеми конкретными единичными сюжетами искусства стоит эта борьба, скрывается семантика идеального и материального. При всем поступательном движении искусства, смене систем и способов общественного мышления неизменно сохранялась семантика идеального и реального, духовного и материального. Есть ли это борьба бога с дьяволом, веры с неверием, красоты с уродством, света разума с тьмой невежества, благородной души с низкими инстинктами, высокой любви с низменной чувственностью, — всюду выступает эта противоположность духа и материи, и всюду сюжет составляется из борьбы, победы и торжества одного из начал. Самый смысл сюжета, его развертывание, необходимость конца, завершения — есть именно это движение к победе, восторжествованию одного начала, к замыканию цикла от начала борьбы к ее исходу. И даже там, где дан только один момент борьбы, одна ее сторона, высокая или низкая, мы имеем этот смысл победной ясности или побежденного уродства. Ни один сюжет классового искусства нельзя определить без этой борьбы двух неразрывных начал — духовного и материального, без семантики идеализма и материализма.

Проблема общего и частного, абстрактного и конкретного в сюжете проявляется в этом же делении искусства на высокое и низкое, историческое и бытовое, т. е. в борьбе идеального и материального в искусстве. Общее и абстрактное давал высокий сюжет с его героями, носителями разума, высоких речей, судьбы и истории; единичное и конкретное допускалось в низкий сюжет, где были зависимые, подчиненные, лишенные разума и речи или косноязычные. Высокий сюжет и его герои не знали ничего частного, повседневного; комический сюжет и его персонажи не знали ничего исторического, закономерного. Низкий сюжет давал единичное, случайное, лишенное ведущего общего, давал эмпирическое, лишенное духа. Поэтому отношение общего и частного в сюжете имеет конкретный характер борьбы движущих принципов истории и конкретно-исторических фактов, идеализма и материализма и их космической семантики — неба и земли, духа и материи. Через эту семантику художник и берет реальные явления; он включает эмпирические наблюдения, физические объекты в определенный способ мышления, дает их как часть мировоззрительной системы, сюжета.



Уже из самого стремления идеалистического сюжета утвердить господство идеального над материальным следует, что носителем развития сюжета, его трансформаций и новообразований был материалистический сюжет, который шел за материальной жизнью, за развитием производительных сил, новыми формами труда, за поступательным движением общественной жизни. Идеалистический сюжет вынужден был следовать за материалистическим, утверждать себя над все новыми материальными формами, обнаруживать себя в новых земных вещах, чтобы показать над ними свою власть. С другой стороны, сюжет, отбрасывая власть небесных идей и сил, не находил, не мог найти в самих вещах движущих начал и сил. Материальный мир оставался миром механических вещей.

## Метафизика и диалектика в сюжете

В идеалистическом и материалистическом сюжете намечаются не только тематическая разграниченность, но и конструктивные принципы метафизики и диалектики. Метафизика и диалектика дают идеалистическому и материалистическому сюжету его построение, законы сложения, композицию. Метафизический сюжет исключил борьбу, преодоление, движение; он знает только победившее или побежденное, высокое или низкое, общее или частное, но не знает взаимопроникновения и переходов. Он дает крайние, законченные результаты борьбы, определенные уложенные в категории сущности. Центральная основа сюжета — борьба — распалась на обособленные смежные грани.

Метафизика, утверждающая неподвижность и неизменность, необходимо утверждает и прерывность мира, разделенность его на формы замкнутые, пребывающие в себе. Многообразие мира, лишенное движения, становится суммой вечных, не переходящих друг в друга, не изменяющихся форм. Прерывность является основой метафизического мышления. В сюжете эта прерывность, разложенность мира на формы, выступает как разложенность на образы, законченные, совершенные, независимые слагаемые целого. Понимание образа как единицы произведения, его слагаемого является основой метафизического сюжета; все равно, есть ли этот образ умопостигаемый или чувственно постигаемый, сюжет складывается из законченных, завершенных образов, лишенных движения, и имеет в целом тот же статический, закрытый характер. Сюжет лишен развития, движения, он не разворачивается, а складывается из завершенных, сразу готовых образов по принципу сходства и контраста: добрый — злой, красивый — уродливый и т. д.

Сюжет лишен противоречия; монолог в нем преобладает; диалог представляет параллельные монологи, которые не проникают

друг в друга, не пронизывают взаимно друг друга, но неподвижно противостоят друг другу. Все равно, фигуры ли это в живописи (Рафаэль, Пуссен), речи ли в литературе (Корнель, Расин), арии в музыке (Люлли, Рамо, Моцарт), — везде они стоят законченными, завершенными.

Высокий сюжет отграничивается от низкого непреходимыми гранями, как бог от черта, герой от шута, как разум от безумия, как положительное от отрицательного. Наоборот, диалектика, понимающая мир как движение и изменчивость, утверждает непрерывность мира, переход тем и форм друг в друга.

Диалектика сохранила движение как основу сюжета; борьба, преодоление трудностей, столкновение сил и достижение определяют здесь смысл. Крайние планы существуют как стремление, как движение друг к другу.

Основа диалектического сюжета — диалог, противоречие, взаимопроникнутость, борьба тем, отталкивание и притяжение. Даже монолог имеет этот страстный, нападающий или защищающийся характер; он — борьба с отсутствующим или с самим собой, он пронизан противоречиями противника, ими движется и разворачивается. Сюжет выступает как разворачивание, как становление. Образы здесь только моменты сюжета, они переходят друг в друга, не имеют замкнутых границ. Образ немислим вне сюжета, невыводим из него, ибо связи и отношения, в которых он выступает, есть не внешнее соприкосновение с другими образами, а его внутреннее качество. Он получает от других образов качества и наделяет другие своими. Диалектический сюжет имеет единство внутреннего движения, он не замкнут, он — момент или фаза движения. Положительное и отрицательное перекрывают друг друга, борются между собой. Героическое и шутовское, высокое и низкое сменяют друг друга. В диалектико-идеалистическом сюжете мы имеем две тенденции: восхождения и нисхождения, наступательной борьбы духа жизни против материи и наступательной борьбы материи, смерти против духа. Одна акцентирует победы духа, его активную силу в мире косной материи, дает непрерывное просветление, одухотворение, восхождение жизни и света, поступательное движение, прогресс (Делакруа, Бетховен, Шиллер); другая акцентирует поражения духа, его пассивность, бессилие в мире злой, активной, всеомрачающей, всепоглощающей материи и смерти (немецкие романтики, символисты). Диалектический сюжет мог быть утверждением оптимизма, веры в конечную победу духа, в торжество жизни, света, добра, разума, свободы вопреки всем трудностям, ударам, жертвам; но диалектический сюжет мог быть и утверждением пессимизма, признания бессилия перед темными силами, веры в их конечную победу,

в торжество смерти, мрака, утверждением тщеты усилий, благих стремлений, суеты борьбы; все «суета сует и томление духа» (Экклезиаст). Выражение романтиков «мировая скорбь» также откровенно говорит о космогонической семантике пессимизма.

Личная жизненная борьба, удачи и неудачи обобщаются и осмысляются через различные фазы космогонической борьбы; тем легче к ним возводятся исторические, государственные дела; уходящие классы либо отрицают смысл истории, прогресс, либо говорят о закате и гибели, об обреченности человечества и народов, т. е. связывают себя с фазой гибели, падения духа, осмысляют свою гибель через фазу умирания бога, с рождением и расцветанием которого они себя в начале связывали. Таким образом путь господствующих классов, прогрессивный в начале, реакционный в конце, укладывался в их представлении в эсхатологический круг, который был для них единственным мирообъясняющим началом вследствие незнания и невозможности знания исторических закономерностей. Пессимистическая грань (или фаза) диалектического сюжета была признанием победы темных сил, признанием бессилия, безволия, покорности перед злой волей тьмы и гибели; печаль, тоска, скорбь, отчаяние — это качества движения вниз, погружения в надвигающийся мрак, утраты вечного света, пребывающего в себе, стоящего вне борьбы. Наоборот, оптимистическая линия диалектического сюжета, утверждая себя частью света, утверждала свою волю, свою активность, свою наступательную силу; мужество, воля, героика, победная сила — качества движения восхождения. Диалектика восхождения допускала страдание мужественной борьбы, волевого преодоления враждебных сил и движение к радости побед. Диалектика нисхождения утверждала покорное страдание, пассивное, жертвенное, искупительное, движение к скорби утрат и гибели.

«Освященное религией «страдающего бога», оно играло в истории роль «первой скрипки», «лейтмотива», основной мелодии жизни... Из церкви идея неизбежности и искупительности страдания вошла в искусство как основная его тема...» (*Горький*, письмо Зощенко 25 марта 1936 г. «Ленинградская правда», 17 июня 1937 г.). Страдание стало константой классового искусства.

«Даже революционный поэт Маяковский кричал: Я — где боль, везде на каждой капле слезовой течи распял себя на кресте. И еще писал: поэт всегда должник вселенной, платящий на горе проценты и пени» (там же).

Но социалистическое мышление считает, что «страдание — позор мира и надобно его ненавидеть, чтобы истребить» (там же).

Таким образом, обе фазы, стороны, утверждая движение, однако по направлению и характеру движения противоположны друг

другу, как внутри метафизического сюжета идеализм и реализм. В то же время обе линии диалектики противостоят метафизическому сюжету взаимопроникнутостью высокого и низкого, движением и переходом друг в друга, но различаются эмоциональным строем и направлением своим. Диалектический сюжет целостен, он делает непрерывность способной дать все фазы борьбы, победы и поражения, с какой бы фазы он ни начал. Метафизический сюжет может дать только одну фазу или рядом лежащие верхний и нижний планы.

## Три плана в сюжете

Как в мышлении, тематические начала идеализма и реализма, слитые с конструктивными — метафизикой и диалектикой, также дают в классовом искусстве только три яруса: метафизико-идеалистический сюжет, диалектико-идеалистический и метафизико-реалистический.

Смысл первобытного сюжета, его космогоническое значение, был в его циклообразности — три его фазы были фазами природы: весна — лето — осень, восход — зенит — закат, детство — юность — старость, рождение — расцвет — увядание; и снова начальная фаза — конец переходит в начало; пройти через увядание — смерть, чтобы родиться к новой юности, — это было основой мистерий земледельческих богов и героев (Таммуз, Озирис, Христос), Прохождение жизненного цикла и борьба страдания были основой сюжета. Но метафизическое мышление, поднявшее бога над страстями, сделавшее его бессмертным и вечным, закрепило фазу юности и рождения, сделало ее неподвижной и этим самым выключило из цикла. Выключена была из цикла и нижняя фаза материи — смерть: она стала вечной смертью, вечной косностью, вечным мраком, т. е. таким же абсолютным злом, как бог — абсолютным добром. Они всегда противоположны друг другу и не знают изменений и переходов. Только в земном мире, где соприкасаются верх и низ, они вступают в борьбу; это ярус неустойчивости, борьбы, движений к жизни и смерти.

Цикл разбился на ярусы, три фазы стали тремя планами. Единый сюжет, излагающий историю жизни, борьбы и победы, в метафизическом мышлении распался на три темы: о победной юности, о движении борьбы и о смерти. Богу была отведена победная юность (весь узел ее смыслов), суровая борьба — герою (и все с этим связанное) и гибель — физическому человеку, плотскому, земному (и все связанное с материей, грехом, пороком, уродством). Фазы цикла сделались планами — верхний мир, средний мир и нижний мир, каждый со своими сюжетами.

К верхнему миру (сюжету) относятся темы: свет, любовь, весна, утро, рождение, жизнь, юность, женственность, радость, ясность, покой, гармония, красота, разум, добро, святость. К нижнему миру относятся темы: мрак, ненависть, смерть, зима, ночь, старость, забота, суета, дисгармония, уродство, зло, грех, нечисть. К среднему миру относятся темы: борьба верхнего и нижнего мира и их смыслов; и здесь выступают две линии: темы восхождения — активная воля, страдание, страсти, героика, мужество, сила, оптимизм — и темы нисхождения — утрата, разлука, оплакивание, печаль, скорбь, безволие, пессимизм. Так мы получаем три тематических яруса, каждый со своим узлом смыслов, со своими эпитетами, метафорами, красками, звуками, ритмами, тяготеющими к одному содержанию. Любой эмпирический образ, любое чувство укладывались в один из тематических секторов, получали его эпитеты, его метафоры, краски, интонации, осмыслялись его семантикой. Эти тематические ярусы выступают во всех искусствах через многообразие их зрительных, звуковых форм, через многообразие конкретных произведений и выработали особые средства и способы выражения. Живопись, музыка, литература равно знают высокие, светлые, нежные темы, низкие, темные, грубые и темы борьбы, страстей и гибели. Композитор, художник, поэт, какую бы конкретную тему ни брал, настраивался на определенный лад, т. е. на определенные смысловые тяготения одного из секторов.

## Война и мир в трех сюжетных планах

В этом отношении показательна одна из центральных тем классового искусства — тема войны. Война — постоянный спутник классового общества. От патриархально-родовой эпохи до империалистической включительно история полна кровавых битв, массовых убийств, взаимоуничтожения, губительных разрушений городов, культуры. Война у феодальных и буржуазных историков вершит судьбы народов, государств, является основной заботой правителей, покрывает их славой или позором. Войны у феодальных и буржуазных историков открывают и завершают эпохи, являются двигателем истории. В феодальном мире войны имеют божественный, сверхъестественный характер. Их вещают знамения и необычайные явления в жизни, в природе; война — продолжение борьбы космических сил. Боги и святые — небесное воинство — сражаются вместе с королями и рыцарями — земным воинством. Буржуазия «гуманизирует» войну, но война остается стихийной, сверхчеловеческой силой, поднимающей и губящей народы. Империализм возносит войну как творческую силу мира, как проявление расовой энергии и воли. Социализм, свергнув

эксплуататоров и поработителей, кладет конец и войнам. И, как религию, буржуазия утверждает войну вечным органическим спутником человечества, константой мировой истории. Это действительно константа классовой истории, проявление хищничества, эксплуатации человеком человека. Поэтому война является вечной темой классового искусства всех его видов.

Охота на животных, борьба с хищниками была в первобытном обществе решающей хозяйственной борьбой; победа означала жизнь, сытость, поражение — смерть; в земледельческом обществе эта борьба стала связанной с растительным миром, а следовательно с весной, летом, зимой; поражением были зима, холод, победой — весна, лето, тепло, созревание. И борьба со зверем в земледельческом обществе стала борьбой весны, юности с зимой, холодом, смертью. Война — продолжение охоты на зверей, охота на людей, на продукты их труда — сохранила религиозный космогонический смысл борьбы победной возрождающей силы, торжествующей власти и разрушительной злой силы, губительной и смертоносной стихии.

Война и Мир — две фазы и затем два начала космоса. Война — раздор, вражда, несогласие, зло, смерть, зима, мор, болезни. Мир — любовь, согласие, добро, весна, юность, здоровье. Семантика войны — центральный пучок смыслов, охватывающий охоты, битвы, круговращение природы, времена года, стихии и эмоции. Диалектика природы и общества получила эсхатологические и космогонические смыслы, была сведена к религиозным, феодальным и эксплуататорским началам.

Но господствующие классы не только сделали войну и мир двумя метафизическими сущностями, вечными антитезами, но и присвоили себе атрибуты мира, любви, а своим врагам, всем угрожающим их насилию, господству, — атрибуты вражды, раздора, гибели. Вместе с тем война стала победной борьбой против враждебных сил. Война есть жизнедательное начало, побеждающее смерть. Георгий Победоносец, поражающий чудовище и спасающий юную деву, Персей, спасающий Андромеду, — это мировая борьба жизни и смерти, получившая военно-феодальный облик. Сюда входят страдания жизни (юная девица во власти чудовища, змия), борьба — схватка с чудовищем (смертью, мраком) — и спасение — победа, торжество над чудовищем и любовь. Христос соединяет в себе эмблемы лилии и меча, жизни-любви и войны-победы. (На иконах часто из уст Христа исходят меч и лилия.) Он — тот же Георгий Победоносец, поражающий чудовище-смерть и спасающий вечную жизнь. Таким, попирающим безобразный скелет — смерть — и змея, он изображается в заключительных сценах плясок смерти. Победа над смертью есть победа неба, верха над адскими силами. «И произошла в небе война. Михаил и ангелы его воевали против

них. Но не устояли, и уже не нашлось для них места на небе. И низвержен был великий Дракон, древний змий, называемый дьяволом, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Апокалипсис, XII, 7 — 9).

Георгий Победоносец изображается на коне с копьем — рыцарь, феодал; не народ, но сюзерен-феодал владеет могуществом победы над злой змеей — смертью. Борьба, победа и любовь стали качествами героев. Так на конях в торжестве победы, парадно на колесницах или верхом, гарцуя, изображаются фараоны, короли и цари на войнах. Вместо чудища — враги поверженные, колено-преклоненные, связанные. Так называемая идеализация войны и есть изображение побед, триумфов, торжества. Георгий Победоносец — не только символ военной доблести, герб военных знамен, но по его подобию изображаются короли и полководцы на гарцующих конях, в доспехах. За воинственными портретами королей скрывается схема Георгия, поражающего чудовище.

Но народные массы, выносившие на себе все тяготы войны, сохранили за ней ее начальный смысл нижней фазы эсхатологического круга — смысл смерти, бедствий, ужасов. И война имеет другой образ: война — смерть охотится на людей, пускает стрелы, рубит никого не щадя. Война — это охота смерти на живых. Рядом с охотником встает косец; война — смерть с косой, война всех разит, как жнец в поле злак сечет. Война — осень, гибель природы; люди — жатва.

В первопечатной книге *Askermann aus Böhmen* 1460 г. мы имеем в одной гравюре оба изображения смерти — война верхом на коне, пускающая стрелы, и война в виде косца, косящего людей (воспроизведено в моей книге «Мистерия и опера»<sup>12</sup>).

Подпись, гласящая, что смерть — самое ужасное, страшное, вредное, горькое, злое в мире, подсказывает, что смерть — война и война — смерть. Война — смертоносное начало, наступление и победа злых сил, гибель мира, любви и покоя, т. е. нижний сектор эсхатологического круга. Война — спутница светопреставления, мировой катастрофы. Свита войны — голод, мор, землетрясение.

Господствующие классы только для поражений брали образ смерти — косца. Все траурные оды содержат эту связь смерти с косцами, с мировой борьбой жизни и смерти, где смерть-агрессор побеждает жизнь. У Державина в оде «На смерть князя Мещерского» воинствующая смерть косой всех разит, всем мирам грозит. Смерть человека — это гибель жизни под косой смерти. Даже у Пушкина сохранилось это воззрение на поколения как жатву смерти:

Увы, на жизненных браздах  
Мгновенной жатвой поколенья

По тайной воле providенья  
Восходят, зреют и падут.

Отсюда его сравнение битвы с косьюбой, смерти с пахарем:

Как пахарь, битва отдыхает.

Для народных масс хищнические войны — всегда поражение, бедствие. В войне победительница — смерть. На тощей лошади, с косой, она едет по полю битвы, усеянному убитыми и ранеными. Как воин-победитель, она танцует танец своих побед на полях битвы. Эти два понимания войны, — война — возрождение, спасение и война — катастрофа, война как торжество небесных сил и война как торжество адских сил, — и пронизывают многообразие военных сюжетов в досоциалистическом обществе. Марс — вначале бог войны и весны и плодородия (ему посвящен месяц март), покровитель брачной плодovitости, но в демократических слоях он отождествляется с Аресом; он — кровожадный волк, гибель, вечная зима. И в истории искусства Марс изображается то как разрушительный злой дух, то мирно обнимающимся с Венерой и Амуром. То он «всесильный бог войны, защитник справедливости, побед даритель», то он «со щитом и кровавым мечом», несущий народу несчастья, разрушитель и губитель. И самый образ войны — то небесный, то адский. Мы имеем два ряда обозначений войны: битва, сражение, бой, с эпитетами: грозный, героический, титанический, и — драка, свалка, с эпитетами: безобразный, дикий, сумасшедший и т. д. И мы имеем изображения битв в эпосе, бесконечные сражения, единоборства героев и комические изображения битв низких забавных существ (война мышей и лягушек; Дон-Кихот, тощий, на тощей кляче, сражающийся с мельницами, баранами — пародия на героические битвы рыцарей).

Какие бы реальные исторические битвы ни изображались в классовом искусстве, мы имеем либо милитаристическую, либо пацифистскую трактовку, либо парад побед, либо роковые ужасы смерти. В этой космической трактовке войны выступает и эсхатологический характер, обнаруживаются все три основных сюжетных плана: победного верха, пораженного низа и противоречивой раздираемой борьбой середины. Победа — рождение жизни, солнца, весны, героя, процветание, триумф жизни; поражение — осень, увядание, триумф смерти, конец жизни. Победа — лирический сюжет, торжественные оды, гимны любви, весне, жизни; поражение — элегические сюжеты, траурные оды, оплакивания жизни; борьба — столкновение начал, страдание и страсть, сила и ярость. Из целостной реальной темы выкраиваются частные сюжеты, подчиненные



константам метафизики и идеализма. Сюжет войны был то исключительно победным, то исключительно страдальческим, то синтезом этих двух начал. И хотя это было героическое и страдальческое определенной войны, сюжет нес в себе общие неизменные принципы. Диалектико-идеалистическое мышление, сочетавшее высокое с ужасным, изображало и победных героев и павших, и гордость и мучения, выдвигало трагическое и все же давало героическое изображение войны (романтики; например, наполеоновские войны у Гро). Метафизико-идеалистическое мышление давало только героев, гарцующих на конях, дым битв и сражение далеко позади (классики; например, войны Людовика XIV у Лебрена).

Наконец, реалистическое изображение войны, убийства, грабежа, насилия, пожара (Калло — «Бедствия войны», Гойя — «Бедствия войны»). Так же, как высокая живопись давала сериями торжественные процессии, триумфальные въезды, так реалистическая живопись давала сериями разрушения и гибель. Музыка, которая может развертывать темы в последовательности, следуя тем же принципам мышления, что и живопись, ограничивала себя одним моментом и давала либо только торжественные марши, гимны, темы побед и триумфов, либо батальные сцены, крики, стуки, ярость битвы и затем уже победные марши и триумфальные гимны. Музыка привлекает реалистические звукописные изобразительные моменты — свист ядер, взрывы, скрежет железа, стуки мечей, щитов, но из этого звукового ада рождается победная, ликующая песня, триумфальный марш. От Жанекена до Бетховена («Битва при Виттории») и Чайковского («1812 год») музыка дает в реалистическом плане хаос и ярость битвы и в патетическом — победный финал. Так же как живопись дает знамена с национальными цветами, так музыка дает национальные гимны (Бетховен — гимны англичан и французов, Чайковский — Марсельезу и русский самодержавный гимн). Победа одной стороны над другой выражается громким звучанием одного гимна и затиханием и прекращением другого. Развернутая батальная сцена дает все три фазы сюжета. У Чайковского — страдание родины, молитвы, ужасы битвы и конечное торжество. Начало — скорбное пение, мольба об избавлении от бедствий — церковные напевы в альтах и виолончелях, поддерживаемых вздыхающими духовыми деревянными. Далее битва — барабаны, фанфары и напряженное неровное движение всего оркестра — и, наконец, триумфальный марш. Но в реалистической музыке мы имеем изображение войны — смерти, войны, кончающейся не триумфальным, а похоронным маршем. Таков «Полководец» Мусоргского, где трагическая ярость битвы переходит в шествие победительницы смерти на коне, в похоронный марш. Триумфальный и похоронный марши — победа и пораже-

ние — две грани военных сюжетов. И здесь именно заложена семантика этих двух музыкальных форм; обе они — шествие: во главе одного идет жизнь, торжество, во главе другого — смерть, поражение. Но в военные сюжеты входят песенные и танцевальные формы: песни и танцы победы, радости мира, т. е. лирические формы.

То же мы имеем в литературе. Наиболее откровенным переходом от космогонической войны к исторической является «Потерянный и возвращенный рай» Мильтона. Реалистическая тема гражданской войны английской революции XVII в. оделась в космогонический библейский сюжет о цветущем рае жизни, его утрате, победе греха и смерти и новом возрождении. Гражданская война получает космический характер. Страдающий от гнета неба, восстающий против неравенства Люцифер, предпочитающий быть свободным в аду, чем рабом на небе, одерживающий победы, терпящий поражения, но не склоняющийся перед небесными силами, — образ революционного повстанца (Кромвеля), но этот образ искажается эсхатологическим сюжетом о борьбе добра и зла. Сатана должен быть злом и терпеть поражения, бог должен быть добром и быть победителем. Борьба за свободу вступает в противоречие с верховенством неба и нерушимостью власти бога. Титанический образ страдающего и борющегося духа, который в эсхатологическом кругу является самим богом в фазе смерти, здесь дан как богоборствующий, как противоположное богу начало, как образ зла, хотя черты божества, могущества, вечности он имеет. И это именно демократические тенденции наделили антагониста бога неукротимым духом и разумом, сделали его трагической фигурой, борющейся в царстве смерти против самодержавного владыки, обрекшего его страданиям. Сам бог — виновник страданий и гибели. Но религиозные, идеалистические тенденции победили в поэме. Страдающий, борющийся дух уступает место ангелам и Христу; восстание Люцифера — козни и злоба враждебных сил; он — виновник страданий человечества. Революционные тенденции перевернуть эсхатологический сюжет, сделать подчиненных и поверженных носителями силы и освободительной борьбы уступили место традиционному эсхатологическому сюжету, где защитник свободы — враг бога, добра и жизни, враг человеческого рода и терпит поражение от светоносного бога, от властителя неба. В описаниях битвы перемешались мечи и щиты феодального небесного воинства и огнестрельные орудия, пушки и ядра буржуазных войск; в описаниях совещаний адских сил перемешались политические парламентские речи о свободе и богословские, церковные проповеди. В поэме в целом мы имеем пастораль (Адам и Ева в раю), трагическую борьбу (война ангелов неба и ада), элегию (плач Евы об утраченном рае) и заключительную оду, славословие (гимн анге-

лов победителю богу н Христу). Люцифер маскируется в змея, т. е. становится змеем и губит молодую непорочную Еву, а с ней пастораль, идиллию, открывает доступ смерти и страданию, но Христос снова повергает сатану-змея и дает победу любви.

Ограниченность буржуазной революционности, заставлявшая своих героев наряжаться в библейские одежды, заставила одеть тему политической борьбы в спиритуалистические одежды. Но и там, где гуманизм далеко ушел от откровенной космогонии в исторических поэмах, там космогоническая семантика давит на тему и разворачивает сюжет. Так, Пушкин в «Полтаве» дает победоносного героя, спасителя Украины — Петра и поверженного губителя родины — Мазепу и реальную историческую тему петровской эпохи оплетает сюжетом красоты и любви, погубленной коварством и старостью. «Нечестивый старец», удрученный «войной, заботами, годами» (метафоры смерти), похищает красавицу Марию, свежую, «как вешний цвет, взлелеянный в тени дубравной», стройную, «как тополь киевских высот»; глаза ее блестят как звезды, уста как розы рдеют, как пена грудь бела (метафоры юности, жизни). И далее за гуманистической психологической мотивировкой неестественного обольщения — снова метафоры эсхатологии:

Мария, бедная Мария,  
Краса черкасских дочерей,  
Не знаешь ты, какого змия  
Ласкаешь на груди своей.

Мазепа — злодей; он губит Марию, стремится погубить и Украину, предать ее в руки чужестранцев — шведов и восстает против Петра, ведет в союзе с врагами войну против России. И Петр принимает бой. Петр — победительный герой Полтавской битвы — дан крупным планом, возвышающимся над страданиями войны. Он — могучий победительный всадник.

Из шатра  
Толпой любимцев окруженный  
Выходит Петр. Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен.  
Он весь как божия гроза.  
Идет. Ему коня подводят.  
Ретив и смирен верный конь.  
Почуя роковой огонь,  
Дрожит. Глазами косо водит  
И мчится в прахе боевом,  
Гордясь могучим седоком.

Битва дана отдельно во всей ярости, как в музыке, с звукоподражанием. Груды тел; ядра чугунные

Прах роют и в крови шият.  
Швед, русский колет, рубит, режет.  
Бой барабанный, крики, скрежет,  
Гром пушек, топот, ржанье, стон  
И шум, и ад со всех сторон.

И конец — торжество. Коварный злодей Мазепа вместе с Карлом повержены.

Пирует Петр. И горд, и ясен,  
И славы полон взор его.  
И царский пир его прекрасен.

Война и мир, став исторической темой, заняли в литературе огромное место, особенно в исторических романах и трагедиях. Но как бы реалистичен ни был буржуазный автор, как бы правдиво он ни передавал ужасы войны, — не видя ее причин и смысла, он был во власти эсхатологии: война — рок, стихия, народное бедствие, а не порождение эксплуататорских классов, с которыми надо бороться. «Война и мир» Толстого, лучшее произведение мировой литературы на эту тему, говорит очень явственно о связи с космогоническим сюжетом. Кропотливая работа над документами, портретные изображения исторических лиц, усадебных помещиков, государственных сановников, широкая картина русской жизни начала XIX в. — пронизаны религиозной идеей роковой силы войны, ее сверхчувственного, непознаваемого характера. Философские рассуждения о провидении, движущем народами и историей, стремятся доказать, что война стоит над частной волей, над земным бытием. Эти рассуждения являются органической частью романа, так как Толстой дает не только конкретно-историческое движение, но и силы, совершающие это движение. Здесь Толстой, бессильный вскрыть реальные причины войны, не только возвращается к религиозно-эсхатологическим воззрениям, но с гениальной силой вскрывает наличие этих воззрений у буржуазных историков: «Новая история отвергла верования древних, не поставив на их место нового воззрения, и логика положения заставила историков, мнимо отвергших божественную власть царей и фатум древних, прийти другим путем к тому же самому» (Эпилог, часть II, стр. 615, изд. 1936 г.<sup>13</sup>).

Мировой дух, провидение правит историей и волей отдельных людей. И злой силой являются те, кто самонадеянно полагаются на собственный разум, а не на голос провидения; благой силой яв-

ляются те, кто слушаются голоса провидения. Наполеон — злая сила, разрушительная, воинствующая, агрессивная. Александр, Кутузов — благие силы, умиротворители и победители. Роман начинается с наступления Наполеона, его успехов и одновременных поражений, и неудач, отступлений и страданий русских. Кульминацией является оставление Москвы, пожар, одичание людей (убийство Верещагина), гибель, опустошение. И отсюда поворот, пробуждение народного духа, партизаны, изгнание Наполеона и торжество мира. Личные судьбы также пронизаны общим историческим духом, распадаются на эти три фазы. В первой части — несогласие, раздор, гибель: болезнь и смерть графа Безухова, неудачная женитьба Пьера, сватовство Анатоля к Марии Болконской и измена с француженкой, дуэль Пьера с Долоховым, развод Пьера с женой, смерть княгини Болконской от родов, ошибочные увлечения Натали, отказ Денисову, разрыв с Андреем, неудавшаяся попытка бегства с Курагиным, ссора Андрея с отцом и т. д. В эпилоге — мир, торжество настоящей любви и плодородия: Пьер и Наташа, Николай Ростов и Мария, семейное благополучие, дети, согласие и идиллия. Так могучий реализм Толстого пронизан религиозно-космическим пониманием войны.

Но даже Маяковский, футурист, отвергающий всякую религиозность, дает религиозно-эсхатологическую концепцию в своей дореволюционной поэме «Война и мир». Глава I: вырождение, разложение и гниение людей от микроба денег; танго, быкомордые, массомьясые оравы, обжорство, распутство, публичные дома, Вавилонище. Глава II: необходимость войн, как очищения; «... и стало невыносимо ясно: если не собрать людей пучками рот, не взять и не взрезать людям вены, зараженная земля сама умрет, сдохнут Парижи, Берлины, Вены». Глава III: театр военных действий. «Дантова ада кошмаром намаванный». Похоронные марши (Вечная память и Упокой душу); танец смерти на трупах, балет скелета безносой Тальони. Глава IV: раскаяние во всей кровавой истории человечества, готовность принять очищение. Глава V: возрождение любви, воскресенье мертвых и осанна обновленному человечеству.

Так у Толстого в конкретной войне 1812 г. и у Маяковского в империалистической войне действует изначальное эсхатологическое понимание сюжета войны. И чем обобщеннее сюжет, тем откровеннее в нем эсхатология, ибо обобщения неизбежно влекли к космогонии. В этом космизме и схематизме отличие Маяковского от Толстого.

Литература вместе с тем дает отдельные темы как грани сюжета войны. Здесь лирические темы любви и мира, торжества над раздором, победы над врагом; здесь элегические темы поражений и смерти; здесь трагические темы призывов и угроз, готовности

к борьбе и самой борьбы. Что не сама действительность войны, а ее понимание определяет сюжет, в котором она подается, особенно наглядно у империалиста Гумилева. Гумилев восславляет войну как мирный труд пахарей; в самой войне находит радость и покой, т. е. дает войну как пасторальный лирический сюжет.

Как собака на цепи тяжелой,  
Тявкает за лесом пулемет,  
И жужжат шрапнели словно пчелы,  
Собирая яркочерный мед.  
А вдали «ура» — как будто пенье  
Труд дневной окончивших косцов.  
Скажешь — это мирное селенье  
В самый благостный из вечеров.  
И поистине светло и свято  
Дело величавое войны,  
Серафимы ясны и крылаты  
За плечами воинов видны...<sup>14</sup>

То же делает футурист империалист Маринетти, вводя метафоры любви (женщины) и музыки:

Когда в мой «Битве при Триполи» я сравнивал траншею, ошестинившуюся штыками, с оркестром, митральезы с роковой женщиной, — я интуитивно ввел большую часть вселенной в коротенький эпизод африканского боя. (Футуризм, стр. 174<sup>15</sup>.)

Футуристы воспевали войну как гигиену мира, как возрождение человечества: «модификация воззрения на войну, ставшую кровавым и необходимым выявлением силы народа» (там же, [стр. 170]).

Но в глазах демократии война — смерть, и фашизм — война изображается как смерть — скелет со свастикой, протягивающий руку к городам Европы. Только социалистическое мышление объявляет войну войне, «роковым силам», стоящим за ней, порождающим ее, — эксплуататорскому обществу и сознанию. Тем самым сюжет войны в социалистическом искусстве становится сюжетом революционной борьбы со старым миром и его космогонией.

Этот переход к пониманию войны как продукта классового общества, к пониманию причин войны и средств ее ликвидации дает Анри Барбюс в книгах «В огне» и «Свет». Из нечеловеческих ужасов и страданий рождается и крепнет сознание необходимости революционного свержения истинных виновников войны, паразитов и хищников трудящегося человечества. Сюжет войны, освободившись от религиозно-эсхатологических воззрений, становит-

ся отображением реальной исторической действительности. Гражданскую войну поднимают массы против эксплуататорских классов, против хищников-империалистов, чтобы покончить раз навсегда с войной, чтобы покончить со всей звериной историей.

Тема войны и мира в ее космогонической семантике включает и тему времен года. Времена года — это фазы борьбы жизни и смерти в природе, победа или поражение одной из них. Весна — победа жизни, любви, юности над зимой, холодом, смертью. Образы и метафоры весны — юные девушки с цветами, хороводами, песнями любви. В живописи изображения весны совпадают с изображением рая (например, «Весна» Боттичелли и «Рай» у фра Анжелико — это сады любви). Поэтому в изображениях борьбы смерти с жизнью последняя дана как цветущий сад любви, где юные дамы и кавалеры играют и поют, в то время как кругом неистовствуют демоны смерти, похищая и унося души (в виде младенцев) от поверженных людей. В лубке, изображающем бой Еруслана Лазаревича с чудовищем, за первым изображено цветущее дерево, за вторым — голое осеннее дерево.

Образы и метафоры зимы — старость, греющая руки у огня, мертвый мир. У философа-художника Пуссена зима изображена как потоп, т. е. гибель мира; в пучинах вод тонут люди, высятся голые скалы, на которых ползет символ смерти — змея.

В музыке песни весны — всегда лирические песни любви; осенние песни — элегические песни разлуки, увядания.

Метафоры войны и мира, жизни и смерти особенно ясно выступают в поэзии на темы времен года. Весна победно выступает против зимы, гонит ее.

Гонимы вешними лучами  
С окрестных гор, уже снега  
Сбежали мутными ручьями  
На потопленные луга.  
Улыбкой ясною природа  
Сквозь сон встречает утро года. (Пушкин.)

Мы молодой весны гонцы:  
Она нас выслала вперед.  
Весна идет, весна идет,  
И тихих теплых майских дней  
Румяный, светлый хоровод  
Толпится весело за ней. (Тютчев.)

Стихи поражения — стихи осени, гибели природы.

Что, дремучий лес,  
Призадумался?  
Грустью темною

Затуманился?  
Что Бова-силач  
Заколдованный,  
С непокрытою  
Головой в бою,  
Ты стоишь поник  
И не ратуешь  
С мимолетною  
Тучей-бурею?

.....  
Ты всю жизнь свою  
Маял битвами.  
Не осилили тебя сильные,  
Так дорезала  
Осень черная.  
Знать, во время сна  
К безоружному  
Силы врагии  
Понахлынули;  
С богатырских плеч  
Сняли голову  
Не большой горой,  
А соломинкой. (Кольцов.)

Гибель Пушкина от феодальной реакции, плач о нем дается не только как плач о лесе осенью, но как космическая борьба леса со злыми силами и гибель его.

## Жанры

Одним из доказательств власти метафизического мышления над сюжетом являются жанры. Тема — это сторона действительности, отобранная художником, сюжет — это тема, взятая под определенным углом зрения, построенная по определенным принципам мышления.

Согласно диалектической логике все темы и сюжеты в одном способе мышления должны были составлять одно целое, непрерывно переходить друг в друга, чуждые, как сама действительность, демаркационных линий. Но метафизическое мышление, расщепившее действительность, рассекло сюжеты и темы, разделило их по несоизмеримым планам, прежде всего по трем планам эсхатологического круга. Жанры — это нормативные тематические категории, предписывающие иерархию темам и сюжетам, предписывающие каждой теме угол зрения и принципы построения.



И эти нормативные категории совпадают в своих основных тематических разделах с тремя мировыми и социальными ярусами.

Многообразие эмпирических явлений должно быть разделено на три категории-жанра: лирический, трагический и комический. Любая тема, любая сторона действительности необходимо должна быть либо лирической, либо трагической, либо комической. Но это уже само по себе является доказательством космической семантики жанров, их связи с планами неба, земли и ада, верха, середины и низа. В живом синкретическом обрядовом действии каждой части соответствовала (приличествовала, подобала) своя тема: тема рождения, с радостными песнями и танцами, и тема оплакивания, с шествиями и траурными песнями и плачем; темы свадебного обряда и темы похоронного обряда. Капиталистическое искусство, оторвавшись от синкретического действия, распылившись на отдельные фиксированные виды, имеющие свою собственную жизнь, независимую от конкретных живых условий общественного действия, фетишизировало темы, сделало их нормативными, абстрактными категориями. Жанры проступают через частные роды отдельных искусств, так называемые специфические жанры отдельных искусств. Лирика в литературе и музыке выступает как особый жанр — лирические стихи, арии, песни, романсы; живопись не имеет особого жанрового раздела для лирики, но пасторали, лирические пейзажи целиком относятся к этому жанру. Трагедия в музыке носит название высокой оперы, музыкальной трагедии, музыкальной драмы, в живописи — «исторической живописи» (религиозной, мифологической, исторической в узком смысле). Комедия в музыке — опера-буфф, зингшпиль, комическая опера; в живописи — карикатура, жанровые сценки. Частные жанры отдельных искусств потому и укладываются в эти три начальных жанра, что в них действует основа всякого жанра и формы — сюжет в одном из его константных планов. В метафизической эстетике каждый жанр имеет свой круг тем, сюжетов, за который он выходить не может. Первому, верхнему, сектору соответствует пастораль, лирика, нижнему — комедия, среднему — трагедия.

Но и романтическая и реалистическая эстетика, отвергая жанровые каноны и разделенность, допуская любую точку круга своей отправной темой, допуская смешение тем, обнаруживали тяготение к тем же фазам, ярусам и в самих контрастах и противопоставлениях опирались на семантические пучки эсхатологического Круга.

## Пастораль и лирика

Лирика пасторальная дает чувства любви, мира, гармонии, т. е. то, что является основой верхнего мира, качествами сил, дающих

миру свет, благо, жизнь, фазу рождения, любви, материнства («на земли мир и в человецех благоволение»). Элегическая лирика дает скорбь, печаль, т. е. омраченные свет, любовь, заволакиваемые тенью смерти, гибели духа света, неба, а следовательно человеческие эмоции и чувства, являющиеся продолжением космических движений. В гуманистическом мышлении, где человек является будто бы автономным, независимым от небесных и адских сил носителем чувств, где лирика должна быть лирикой личного чувства, — и там сохранилась эта космическая семантика.

Лирика оказалась созерцательной, пассивной, женственной по преимуществу; обращения к герою, носителю силы и активности, восхваления или оплакивания вождя, вожака связанной с ним, зависимой от него общиной стали психологической категорией, да еще женственной, так как женщина, по представлению феодально-патриархального общества, — существо зависимое, покорное и пассивное. Наоборот, трагедия оказалась мужественной, активно-волевой, ибо она говорила о борьбе, о действии, о страстях вожака-вождя — героя, который в феодально-патриархальном обществе был именно мужчиной; кроме того, женственность (девичество, невинность, непорочность) была и юностью, победившей жизнью, покоем-пасторалью, а мужчина, воля и борьба — трагедией. Показателен для теории «вечной женственности» и мужественности рассказ Кондиви о словах Микеланджело по поводу замечаний на его Пиэта, где богородица — молодая женщина, а сын Иисус — мужчина средних лет:

«Существует немало критиков, находящих мать слишком молодой в сравнении с сыном. Однажды, когда я говорил об этом с Микеланджело, он сказал мне: «Разве ты не знаешь, что чистые и целомудренные женщины сохраняют свою свежесть гораздо дольше нецеломудренных? Во сколько же раз свежее должна быть дева, никогда не имевшая нечистых помыслов, искажающих телесную красоту? Я даже скажу больше. Божественная воля поддерживала цвет и свежесть молодости, чтобы лучше доказать миру вечную чистоту матери, оставшейся навсегда невинною девою. Этот облик молодости не был необходим сыну; даже наоборот: приняв человеческую плоть и претерпев все земные испытания, кроме греха, божественное начало не должно было в нем изгладить человеческого, оно осталось в нем со своим течением и порядком вещей, и время должно было положить на нем свой отпечаток. Поэтому не удивляйся, что я изобразил пресвятую деву, мать божью, гораздо моложе, чем того требуют ее годы, а Христу дал наружность, приличную его летам». (Переписка Микеланджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви, СПб. 1914, стр. 14.)

То же у Мильтона — характеристика Евы и Адама как покорности и воли.

Отсюда утверждение буржуазных эстетиков о женственности поэтов-лириков (Жуковский, Гёте) рядом с мужественностью поэтов трагических (Шиллер, Байрон). Это во всех искусствах: Рафаэль и Микеланджело, Моцарт и Бетховен, Глинка и Даргомыжский и т. д. Эти позитивистические теории о пассивном, женском, оплодотворяемом начале и активном, мужском, оплодотворяющем начале восходят прямо к эсхатологии о небе-отце и земле-матери, к патриархально-родовому строю, от которого пошло господство мужчины над женщиной; мужественность, активность, силу, власть приписали себе мужчины, когда они стали господствующей группой. Женщинам они оставили зависимость, подчиненность, покорность, послушание. В период матриархата женщины обладали этой мужественностью и активностью. В матриархате женщина была активной производительницей, жизнедеятельницей, а мужчина только вспомогательным орудием, участником оплодотворения. В патриархальном, феодальном и классовом обществе женщина только пассивно воспринимает, вынашивает плод, брошенный в нее мужчиной. Подлинным производителем, плодотворяющим становится мужчина; дети — его кровь, его плод, его наследники. И патриархально-родовые отношения сохранились в классовом обществе; сохранилась за лирикой женственность, любовная покорность; женственность — это именно пасторальное качество — сюжетное, а не эмпирическое, ибо женщины эксплуатируемых классов, женщины труда и физической силы и волевой деятельности женственными не считались. Новые категории содержали в себе старые принципы.

Вместе с тем лирика, говорящая о внутренних чувствах, движении их к любви, свету, жизни, о переживании утрат и разлуки, ставилась выше реалистического описания земного, практического мира.

Лирика не потому высока, что дает чувства, а не эмпирические объекты, но потому, что эти чувства относятся к высокому, сорадуются или страдают высокому, положительному. Лирика сама давала выражения эмпирических, конкретных индивидуальных чувств, но одевала их в семантически общезначимые метафоры и эпитеты. В литературе это выступало всего явственнее — лирика любви, природы, весенней, утренней; свет, заря, розы, весна, цветы, пенье, птицы — здесь неизбежные спутники. В музыке — легкие ритмы, радостные восходящие интонации, высокие регистры, пасторальные тембры — свирель, флейта, гобой. В живописи — грациозные, светлые фигуры, пейзажи утра, весны, светлые краски. Для элегии — пейзажи осени, заката, метафоры увядания, утраты, одиночества, холода, темные краски, нисходящие интонации, низкие регистры, фаготы.

Два других сюжетных и жанровых ряда всех искусств — трагический и комический — восходят к противоположности высокого и низкого, духовного и материального. В трагическом жанре персонажами являются боги, цари, герои, носители власти и духа, борющиеся с темными враждебными силами; в комическом — персонажами являются сами темные силы, ограниченные, тупые, вульгарные люди. Трагический жанр не потому возвышен, что он полон роковой борьбы, катастрофических столкновений жизни и смерти, а потому, что его персонажи — рупоры духа и неба в борьбе с материей и землей. Комический жанр не потому смешон, что он полон бытовых мелочей, уродов и глупцов, а потому, что его персонажи чужды духа и неба, что они полны земных интересов и плотских влечений. Трагическое не потому должно внушать страх и сострадание, что оно полно печальных борений и гибели, а потому, что борется и гибнет дух, герой, носитель силы и власти, достойный сочувствия. Комическое не потому должно вызывать смех, что оно полно пороков и отрицательных черт, а потому, что в ней действуют силы материальные, низменные, бездушные и косные, недостойные сочувствия.

Общеизвестно распределение персонажей по жанрам трагедии и комедии согласно правилам классической поэтики; в трагедии действуют короли, царедворцы, полководцы, герои, вожди, государственные мужи, в комедии — слуги, лакеи, ремесленники, крестьяне, простой народ. Трагедия — придворный жанр; комедия связана с балаганом, ярмарочными и площадными увеселениями.

Борьба между комическим жанром и трагическим совпадает с борьбой между реализмом и идеализмом. Защита комедии, ее равноправия с трагедией есть защита не только реализма, но и содержательности и разумности мира низкого и комического. У Лессажа в «Хромом бесе» эта борьба трагедии и комедии представлена как борьба автора трагедии с автором комедии; борьба начинается диалогом и кончается потасовкой.

**«Трагический автор. ...комедии — пустячки, мелкие произведения ума.**

**Комический автор.** Пожалуйста, говорите при мне с большим уважением о комедиях. Вы думаете, что комическую пьесу легче сочинить, чем трагедию? Поймите свою ошибку. Заставить порядочных людей смеяться не легче, чем заставить их плакать. Знайте, что остроумный сюжет из нравов повседневной жизни так же трудно обработать, как и самый прекрасный, героический.

**Трагический автор.** Вы сочинитель фарсов, и у вас много тщеславия.

Комический автор. Вы рифмоплет, обязанный своей известностью фальшивым бриллиантам...

И они схватили один другого за горло и волосы: удары кулаками и ногами тоже были пущены в ход» (глава XIV)<sup>16</sup>.

Всеведущий резонер бес Асмодей — на стороне комика. «Первые (трагики) считают себя настолько выше последних, как герои в трагедии выше лакеев комедии... Но, — говорит он, — написать комическую пьесу не легче, чем трагическую, потому что если бы последней было труднее написать, то надо было бы вывести заключение, что трагический писатель более способен сочинить комедию, чем лучший комический поэт, а это на опыте не подтверждается. Значит, эти произведения, будучи различного свойства, требуют ума и особенного склада при одинаковом искусстве» (там же).

Та же борьба шла между трагическим жанром и комическим в музыке, между большой оперой, оперой-seria, и комической оперой, оперой-буфф, которая рассматривалась как легкое развлечение, смешная интермедия, лишенная музыкальной глубины и смысла; комическая музыка, характерные бытовые песни, особенно шуточного порядка, ставились ниже арии и романса.

В живописи трагический жанр, так называемый исторический (религиозный, мифологический и исторический в узком смысле слова) ставился выше бытовых и комических картинок (жанровых, семейных сценок, частной повседневной жизни).

## Драма

Гуманистическое мышление, оттолкнувшее феодально-придворную трагедию и возвысившее комедию и ее персонажей до уровня чувства и разума, выдвинуло драму.

Драма, сблизившая трагический и комический жанры, превратившая роковые страсти во внутренние чувства, была переходом от космогонического и исторического сюжета к психологическому, от объективного к субъективному, от надличного, феодального — к личному, человеческому, гуманистическому.

Драматический жанр так относится к трагическому, как субъективная лирика к космической. Небесные и исторические силы переселились в голову человека, но сохранили свой возвышенный, надматериальный характер. Переход трагического жанра к драматическому был переворотом в понимании человека и мира, но, как все буржуазные революции в идеологии, имел ограниченный характер и оставался связанным с категориями эксплуататоров и эксплуатируемых. И там и здесь человек — это прежде всего носитель души, разума (*lumen naturalis*); поэтому подлые лишены души и разума, т. е. людьми не считаются и приравнивают-

ся к животным; дворянство считало свою душу частью небесного духа, частицей божества и этим утверждало свое высокое происхождение; крестьян аристократия целиком связывала с материей, с землей; буржуазия, борясь с феодалами, с их богом, считала психику, разум прирожденными, субъективными, внутренними качествами индивида, но трудящиеся, крестьяне и рабочие, подавленные физическим трудом, лишены, по мнению буржуазии, этого разума и сложной психики, т. е. опять-таки остались низкими, материалистическими существами в противоположность духовной буржуазной интеллигенции.

Драма, дающая объективное действие через переживания героев, заняла середину между лирикой и эмпирическим описанием. Лирика личных переживаний, психологическая драма, комедия характеров в гуманистическом мышлении заместили лирику, трагедию и комедию космогонического сюжета. Все три плана спустились к земле, наполнились реальным земным содержанием. Трагедия спускалась к драме, утрачивая надындивидуальное религиозно-историческое содержание, погружаясь все более в конкретное, индивидуальное; наоборот, комедия восходит кверху от животного мира в социальный; темы, разрушая космогонические планы, стали отражением будто непосредственной реальной жизни.

Спиритуалистический сюжет был носителем человека как своей частицы; теперь человек стал носителем сюжета. Лирика, трагедия и комедия, бывшие планами мировой мистерии, стали психологическими категориями. Теологическая теория искусства становится психологической. Все ряды, жанры и сюжеты подвергаются субъективно-психологической мотивировке. Мыслящий, чувствующий человек действует и переживает; но эти действия и переживания оказываются тяготением к одному из трех ярусов и являются основой сюжета, видов и родов поэзии и искусства.

Лирика из воспевания или оплакивания любви, жизни или смерти космического героя становится выражением субъективного переживания, настроений и чувств, вызванных радостными или грустными явлениями внешней и внутренней жизни. Трагедия из борьбы и страданий космического, исторического героя становится психологической драмой внутренней борьбы и душевных страданий реального человека. Комедия животных масок, чертовщины превращается в комедию нравов и характеров. И так же, как психология, отделившаяся с выступлением гуманизма от теологии, сохранила идеалистическое, метафизическое деление душевных способностей, так и психологизированный сюжет сохранил метафизическое деление тем, событий и впечатлений на лирические, драматические и комические. Иррационально здесь

было противопоставление субъекта и объекта, как будто субъект, подобно божеству, стоял вне мира и мог видеть земную жизнь со стороны; по своему желанию мог повернуться к ней и отвернуться, пристрастно и беспристрастно рассматривать ее. Метафизичность была в том, что явления делились на достойные — и не достойные внутреннего чувства, субъективного переживания, подходящие лирике или драме — и подходящие повести или комедии; что все многообразие изменчивых, текучих переживаний, вызываемых жизнью, делилось на три категории: лирические чувства, трагические и комические. Эти формально-логические категории психологической классификации порождены космогоническим сюжетом, содержание которого было переработано в социально-историческое.

И темы искусства, при всем разнообразии психических движений и объективных фактов, тяготели к одному из сюжетных планов.

Субъективная психология не освободилась от теологии, и психологический сюжет — от космогонических категорий, как не освободилось классовое общество от религиозных идей.

В эпоху разложения капитализма и буржуазно-демократического индивидуализма, распада субъективной психики и психологического искусства и утверждения биологизма как начала психической жизни — чувства превращаются в «коренные» эмоции, но сохраняют деление на лирические и трагические, высокие и низкие.

Все эти будто бы изначальные, коренящиеся в биологических инстинктах, в физиологии тела, эмоции, вне- и досоциальные, аисторические — удовольствие и неудовольствие — любовь, голод, страх, — все они — категории господства и подчинения, власти и покорности, категории космогонического сюжета. Биология, устранив автономность и произвол субъективных переживаний, оказалась со своими категориями удовольствия и неудовольствия, любви и вражды во власти первобытного космогонического сюжета еще более, чем гуманистическая психология, ибо эмпирическое содержание последней было выключено. «Коренные» эмоции жили до всякой эмпирии и господствовали над ней. Монополистическая буржуазия, отбросившая индивидуализм, сделавшая человека биомеханизмом, энергоорганизмом, оттеснившая все субъективные чувства, психологические переживания, выдвинувшая «коренные» эмоции и страсти, сохранила деление высокого и низкого, организованного и неорганизованного, энергетического, заряженного и разряженного, высокорасового и низкорасового, т. е. включила индивида опять в космос и по существу вернулась к феодально-космогоническому сюжету, подменив дух энергией и биологией.

Три основных жанра — лирика, трагедия, комедия, выросшие из трех фаз эсхатологического сюжета, — соответствуют трем способам мышления — метафизико-идеалистическому, диалектико-идеалистическому и метафизико-материалистическому. Фетишизированные метафизическим мышлением жанры утверждали господство, иерархическую разделенность способов мышления. Но способ мышления в искусстве — это стиль. И в аисторическом метафизическом мышлении стиль, определяемый как нормативная категория, совпал с жанром. Здесь сложилось деление на высокий стиль, средний и низкий, лишённые движения, существующие как вечные ярусы, жанры. В метафизической нормативной поэтике сюжеты оказались замкнутыми в трех жанрах, и сама история искусств — в трех стилях: произведения искусства могли принадлежать к одному из трех стилей, планов.

Диалектико-идеалистическая эстетика, отвергая обособленность жанров, сделала стиль исторической категорией, способом мышления эпохи, но сама эпоха была проявлением мирового духа в его движении, стадией его саморазвития; законы стилей диктовались законами духа. Метафизико-материалистическая эстетика, отбросив мировой дух, отбросила стиль как закономерность исторического развития: стиль — это человек, способ чувствования и мышления индивида; стиль зависит от способностей индивида, и стилей столько, сколько индивидов. Позитивизм сделал это психофизиологическое основание стиля биологическим. Стиль стал выражением расовой сущности народа.

Но стили — способ мышления класса на определенной исторической ступени развития — подчинялись закономерностям реальной истории. Жанры и стили были только функцией истории классовой борьбы. Разные индивиды и народы знали одинаковые жанры и стили. Вместе с тем жанры меняли свое содержание и сущность (комедия чертей и шутов, комедия нравов и характеров; трагедия богов, героев, исторических персонажей); таким же образом возникали все новые стили с каждым поворотом истории и классовой борьбы. Но в досоциалистическом сознании были неподвижные формы и сюжеты; жанры и стили имели константное общее содержание, вокруг которого они вращались. Наличие общих тенденций в различных стилях констатировалось историками искусства. Это были прежде всего парные противопоставления идеалистических и реалистических стилей; затем противопоставлялись как вечные антитезы ренессанс и барокко, классицизм и романтизм; они как изначальные нормативные тенденции присутствуют на всем протяжении истории искусства (например,



у Вельфлина, у которого вначале ренессанс и барокко общи всем эпохам и народам, т. е. имеют надисторический, интернациональный характер, затем в поздних работах становятся биологическими, расовыми категориями: немцы — барокко, итальянцы — классика). Но подлинная противоположность классики и романтики — это противоположность метафизики и диалектики, которые действительно наличествуют в различных исторических стилях и говорят о константах и об искривленности пути истории искусства как части истории мышления. Стили, как и жанры и сюжеты, имеют поступательное развитие и константы метафизико-идеалистического, диалектико-идеалистического и метафизико-материалистического способов мышления. Диалектико-реалистического сюжета и стиля досоциалистическое искусство дать не могло, ибо оно не могло допустить, чтобы трудящийся человек был героем, носителем трагедии и высокой, светлой лирики.

В истории сюжетов и стилей капиталистической эпохи мы имеем тот же замыкающийся круг, что и в истории мышления. От спиритуалистических сюжетов и стилей религиозно-космического плана феодальной эпохи буржуазный гуманизм переводит искусство в план человеческого и исторического, где духовное и материальное, разум и эмпирия слиты в чувственно-человеческом. Но это чувственно-человеческое содержание гуманистического мышления позитивизм начинает трактовать как чувственно-животное, в котором действуют темные силы природы и инстинкты. В эпоху империализма буржуазное искусство и его сюжеты поворачивают к мировой энергии и биологическим силам, т. е. к воскресению духа и религиозно-космогоническим сюжетам.

Наиболее прогрессивная фаза этой орбиты, фаза гуманистического сюжета, утверждавшая чувственно-человеческую основу искусства, уже содержала в себе искривленность, ибо чувственность рассматривалась «только в форме объекта или в форме созерцания, а не как чувственно-человеческая деятельность, не в форме практики, не субъективно» (Тезисы к Фейербаху)<sup>17</sup>. Чувственно-человеческое в буржуазном мышлении было сочетанием активного разума, который тяготел к небу, и пассивной чувственности, которая тяготела к материи. Подлинная чувственно-человеческая деятельность осталась вне поля зрения гуманистов. И чувственно-биологическое заменило человека; кривизна превратилась в круг.

Возрождение мистерий, ораторий, поэм, космизма, расизма в жанрах, сюжетах и стилях откровенно говорило о возврате назад и стыке с феодализмом.

Отведя каждому классу только одну деятельность, одно положение в социальном устройстве, классовое общество в интересах

господствующего класса отводило каждой социальной группе свое положение в космогоническом и общественном сюжете, свою сюжетную часть, свой стиль.

Но вместе эти разделенные части составляли единый круг, единую сюжетную систему. Метафизико-идеалистические, метафизико-материалистические и диалектико-идеалистические стили выступают в каждую историческую эпоху в тесной связи, и по изменению в одном можно заключить о других; выступают не абстрактно, а конкретно, исторически как метафизика, диалектика, материализм и идеализм определенной системы общественного мышления, определенной стадии истории мышления. Разделенный на разные планы космогонический сюжет сохраняет свое единство в системе общественного мышления. Цикловое строение сюжета разорвалось только внешне: внутренне он сохранил единство всех трех планов. Верхний план весь строился на благополучной светлой теме любви, согласия, красоты, на радостном парении. Средний план имел или элегический, или трагический характер — начинался омрачающейся светлой темой, конфликтом и кончался победой героя после мучительной гибельной борьбы, либо только гибелью героя после ряда поражений и утрат. Нижний план начинался и кончался весело; комический персонаж оставался до конца пораженным, глупым, неразумным. Его влечения и достижения равно неудачны и кончаются поражением для него, но смешным и веселым, так как он обнаруживает бессилие, неодушевленность и возвращается в исходное положение (остается в дураках).

Так предписывала метафизическая поэтика всех искусств отбирать темы и строить сюжет по жанровым канонам. Диалектическая поэтика, разрушившая каноны жанров и границы сюжетных планов, не разрушила их семантического значения, сохранила их как частные темы, как тенденции своих диалектических сюжетов. В сюжете одного произведения совмещались лирические, драматические и забавные темы. Их борьба, победа одних, поражение других составляли движение сюжета. И это было движение от лирического к трагическому и комическому и, наоборот, движение в кругу добра и зла, красоты и радости. Сюжет мог начинаться с ясного, безмятежного покоя, чтобы перейти к мрачным угрозам, вторжению мрачных сил, уродств, гибели и дать им конечную победу, дать торжество смерти, гибели, зла, или заставить их отступить, рассеяться и кончить торжеством радостного начала. Сюжет мог начинаться с мрака, страдания и привести к свету и радости, мог начинаться с освобождения, просветления и привести к приходу к полному свету, мог начинаться с угасания, утраты и кончиться гибелью. Тем самым диалектический сюжет оказывался неизмеримо ближе к реальной действительности, чем метафизический сюжет с его абстрактными

канонами. Реалистический стиль, также отбрасывавший отвлеченные каноны жанров и условности, не мог найти движущих сил своих образов и оставлял их либо механическими, вульгарно-материалистическими, т. е. в нижнем плане, либо привлекал идеалистические принципы и идеи, т. е. переходил в средний план. Всякий факт действительности, всякий уголок, кусок реальной жизни, становясь сюжетом, вовлекаются в эту борьбу основных стилей, получают их силы движения, осмысляются ими. Смысл сюжета заключался в обнаружении этих общих сил в эмпирических фактах, в их связывании и развертывании этих сил. Сюжеты различаются не эмпирическим материалом, не темой, а силами, вскрытыми автором в этом эмпирическом материале, теме. Наблюдение действительности художником и заключается в отыскивании скрытых сил, пружин действия, т. е. в мышлении определенными принципами. И каждый способ мышления по-своему устанавливал эти силы и связи, тяготел к иному сюжетному построению.

Один и тот же объект может выступать в разных стилевых планах, повернутый разными сторонами. Предмет и его качества, человек, его тело, его чувства, природа могут быть в сюжете идеальными, статическими, замкнутыми в себе сущностями, могут быть эмпирическими, материальными, но изолированными сущностями, могут быть диалектическими, развертывающимися процессами. Во всяком образе легко вскрыть его метафизическую или диалектическую сущность — смотря по тому, взят ли он изолированно и механически, или взят как часть целого и диалектически развернут, взят ли он эмпирически или обобщенно. Но в этом же определении вскрывается и характер метафизики, диалектики, идеализма и материализма; они выступают как отношение друг к другу, как части круга общественного мышления, следовательно как один из планов системы общественного мышления.

Развитие производительных сил, расширение естественно-научного кругозора человечества было развитием материализма в философии и искусстве, усилением реалистического и диалектического сюжетных планов. Метафизика и идеализм становятся все более утонченными оболочками. Но классовый сюжет неизбежно укладывал материализм в метафизику, а диалектику в идеализм.

Ни один сюжет не повторял другого, но был отнесением новых эмпирических наблюдений к старым метафизическим и идеалистическим принципам. Каждое новое произведение было не только обогащением старого сюжета новым эмпирическим содержанием, но и растяжением его на новые области, началом его разрыва и распада. Каждое произведение представляет борьбу поступательных движений мысли и познания со связывающими, тянущими назад метафизико-идеалистическими принципами.

Здесь решается проблема так называемых «вечных тем», заполняющих все искусство на всем его историческом протяжении. Такова, например, тема «любовь и смерть». Что не сами по себе биологические спутники жизни — любовь и смерть — являются причиной устойчивости этих тем, мы видим из того, что в самой общественной жизни любовь и смерть выступают сюжетно оформленными — свадьба и похороны, религиозные или гражданские, включают любовь и смерть в определенный семантический план: пение, танцы, шествие, музыка, речи в культе приобщали любовь живых и души умерших к миру неба, в верхний ряд космического сюжета; в гражданских обрядах музыкально-театральные действия должны были говорить живым о высокой общественной значимости любви или смерти. И любовь вне обряда была преступлением, а лишение похорон, похороны без обряда означали, что покойник — преступник, грешник.

В искусстве семантические качества любви и смерти обнаруживаются в том, что любовь выступает то в идиллическом, пасторальном плане, как любовь — радость — юность — покой — свет, то в трагическом плане, как любовь — рок — борьба — страдание, то в комическом, шутовском, чувственном, похотливом. Любовь то имеет небесный характер чисто духовных влечений, и чувственность совершенно оттеснена, то, наоборот, биологические начала выступают вперед в бездушном, плотском виде, то чувственное и духовное выступают в упорной борьбе. Любовь космическая, любовь бога-солнца к матери-земле, становится любовью героев, аристократов, буржуа, крестьян. Носители любви получают ее качества: небесная любовь у идеальных героев; чистая, возвышенная любовь (тенор — сопрано); стройные, светлые (блондины) юноши и девушки, лирические благородные фигуры, жесты, интонации, чувства; лирический фон: весенний пейзаж, цветы, роща и т. д. Любовь низкая у низменных персонажей; грубая похотливая любовь (бас — контральто), неуклюжие, грубые темные фигуры, такой же фон: трактир, мещанский интерьер. Трагическая любовь — борьба двух начал: высокой любви с низкой любовью или с враждебной, с коварством, злом; тенор или сопрано, омраченные тяжелыми интонациями, или баритон и меццо-сопрано, а то бас и контральто; более зрелые, резкие фигуры темной окраски.

Также и смерть — то трагическая, властная, беспощадная, победная, то шутовская, глумливая (в плясках смерти). Любовь и смерть выступают то раздельно, как несоизмеримые ряды различных несоприкасающихся миров, то как борющиеся, проникающие одна в мир другой. Но смерть тяготеет к нижнему полукругу; она либо

в трагедии, либо в элегии, либо в комедии — в похоронном марше, заплачке или глумливой пляске, ибо смерть — враждебная сила подземного мира. Так «любовь и смерть» восходят не только к космогоническим представлениям, но и к определенным планам космогонии в каждой стадийной трансформации и наполнены конкретным историческим содержанием своей эпохи, ее интересами и борьбой, т. е. становятся любовью и смертью конкретных людей, но осмысленными религиозно-философской семантикой.

Другим примером устойчивости являются темы «толстый и тонкий», «жирный и тощий». Эмпирическое объяснение постоянства этой темы и ее комического характера находят в аномальности этих фигур, в их отклонении от правильных человеческих пропорций. Но отклонения от нормы смешны не сами по себе (ибо что смешного в нездоровом росте или неправильном обмене веществ!), а только в отнесенности к миру отрицательного, низкого. В действительности тема «толстый и тонкий» восходит к борьбе масленицы и поста, жирной, обжорливой масленицы и скромного, тощего поста. Веселая, упитанная масленица, обвешанная окороками, колбасами, копченостями, вступающая в бой с тощим, костлявым постом, олицетворяла обилие в борьбе с нуждой, сытость — с голодом, веселья — с унынием, жизни — со смертью, чревоугодия — с аскетизмом. Это последнее религиозное осмысление сделало еду приобщением к чувственной, материальной жизни, а голод — преодолением плоти, очищением и приобщением к духовной жизни, отнесло тему «толстых и тонких» к сюжету идеального и материального. И мы имеем две тенденции в этой теме — грубо материалистическую и идеалистическую. В изображении святых спиритуализм давал тощие, изможденные тела и вытянутые формы постников и аскетов, преодолевших плоть и приближенных к небу. Однако гуманизм стремится и святых дать телесно-объемными и переносит их благообразие в правильность и округлость форм. Гуманизм вступает в конфликт со спиритуалистической семантикой «тонкого и толстого» и вскрывает ее противоречие с требованиями социальной жизни, ибо власть имущие, претендуя на близость к небу, всегда жили в довольстве и полнота была признаком благосостояния.

В обществе, построенном на собственности, обществе постоянной масленицы у одних и вечного поста у других, толстый и тонкий — это богач и бедняк; богачи всегда толстые, упитанные, бедняки — худые, тонкие.

Религиозная семантика вступает в противоречие с требованием власть имущих. Богатые люди — «жирные» люди, значительные, важные, дородные, благородные, власть имущие. Бедные — худые, незначительные, неважные, жалкие.

И спиритуалистическая семантика, делающая людей, погруженных в материальные блага, низкими и комическими, становится невыгодной для власть имущих; они, скрывая, скрадывая свою толщину, смещают отрицательное содержание слов «жирный», «полный», «дородный». Но на спиритуалистическую семантику опираются эксплуатируемые, чтобы доказать неправоту, несправедливость сильного мира сего: «Легче верблюду пройти через игольное ушко, чем богачу попасть в царство небесное». Они — чревоугодники, тупые и жестокие животные. Богачи — помещики, купцы, кулаки, за ними монахи и попы — толстомордые, пузатые, заплывшие жиром; наоборот, батраки, рабочие, эксплуатируемые — худощавые, мускулистые, сильные; и именно они — носители разума, воли и силы. И богачей как отрицательная фигура выступает не только толстым, но и животноподобным, т. е. отнесенным к дьявольскому миру, точно так же как у аристократии крестьянин выступал круглым и дураком, а дворянин — стройным и умным. Семантика масленицы и поста, обжорства и голода получает таким образом множество разнообразных эмпирических значений в связи с требованиями реальной общественной борьбы. У Брегея Старшего масленица и пост стали бытовой сценой: толстые окружены колбасами, ветчиной, окороками, сами окорокоподобные, упитанные; толстые изгоняют тощего, попавшего на их пир. Наоборот, тощие, невероятно исхудалые, угрюмые, злые, дерущиеся из-за чечевицы, раздраженно изгоняют заглянувшего к ним толстяка. У Сервантеса тощий и толстый представлены как аскет-идеалист Дон-Кихот и практик-материалист Санчо Панса, оба в комическом плане. Толстяк, весельчак, пьяница, обжора — обычная фигура комедии.

У Шекспира Кассий и Брут даны в трагическом плане. Юлий Цезарь опасается худощавого Брута, так как худые люди склонны к долгим, упорным и мрачным мыслям, но не боится круглого Кассия, ибо толстые люди склонны к смеху и добродушию.

В гуманистической живописи идеалисты, духовные натуры изображаются тонкими, а материалисты, чувственные натуры — толстыми (Христос и Пилат у Ге). В музыке толстые, чувственные люди изображаются в низких регистрах, тонкие, если они положительные фигуры, в высоких регистрах (тонкий — высокий голос, толстый — грубый, низкий голос. — Богатый и бедный еврей у Мусоргского. Но Дон-Кихот у Тельмана и у Массне — бас — печальная фигура). Наконец, у Кречмера в «Строении тела и характере» теория астеников-идеалистов и пикников-материалистов под научной формой продолжает и возрождает космогоническую семантику. Тема толстых и тонких является доказательством устойчивости идеализма и метафизики, а не самосуществования ходячего сюжета, но она же является и доказательством движения

и изменения, так как выступают конкретные общественные толстые и тонкие люди.

В истории показа человека — естественной «вечной темы» искусства — поступательное движение сюжетов и связанность принципами мышления особенно наглядны. Вначале человек в своем видимом и слышимом проявлениях — часть космоса: отрицательные черты человека — это часть низкого мира, чудовищ и гадов, затем реальных животных с их повадками и инстинктами; его положительные черты — богоподобны, идеальны, правильны, пропорциональны. Далее, по мере выделения личности из космоса и феодально-патриархальных связей, животные и духовные черты становятся качествами человека, профессионального, сословного, классового. На вершине гуманистического мышления животные и духовные черты характеризуют отрицательные и положительные стороны человека только как метафоры и эпитеты. Но уже у позитивистов, где человеческие черты вновь сближаются с биологическими, начинается распад гуманистического образа человека и поворот назад, к родовой сущности человека в расовых теориях.

В феодальном мире высокие чувства — действия благих духов; их возникновение — результат вселения этих духов в человека — вдохновение, вознесение души. Низкие чувства — грех, похоть — вызываются злыми духами, влекущими человека вниз. Борьба высоких и низких чувств вызывает страсти с их губительными и очищающими бурями. Страдать — значит переживать страсти. Страсти — те же стихии, вода, огонь, сжигающие, уносящие, засасывающие; отсюда — поток, водоворот, пучина страстей и огненные, пламенные страсти. Так, человеческие чувства, как и космос, состоят из трех планов: в космосе — свет, стихия, материя; в человеке — чувства, страсти, инстинкты. Буржуазное гуманистическое мышление, высвобождая человека из космоса, высвобождает и его чувства. Учение о страстях и их выражении, которое заняло такое большое место в эпоху разложения феодализма, было одним из проявлений борьбы за освобождение человеческих чувств от феодально-иерархического космоса. Позитивизм уже целиком поворачивает к эмоциям, инстинктам, коренным биологическим началам, сводящимся для него к иррациональным жизненным силам. Фашизм закрепляет их как порождение расы, делит их на достойные расовые эмоции и недостойные, неполноценные эмоции низких рас. Утверждение гуманизма, что высокие чувства связаны с разумом, а низкие с инстинктами, было отброшено. Инстинкт стал снова духом, расовым духом, и расовый дух определяет не только чувства, но и самый разум.

Мимика и жест, выражение лица и осанка тела, интонация голоса были в феодальном обществе проявлением духа и неба или

ада, проявлением объективных космогонических сил и поднимали человека к небу или свергали в ад. Отсюда выражения: «просветлел», «просиял», «потемнел», «помрачнел». Grimase злобы, ненависти, страданий, мучений сопутствуют эпитеты «мрачный», «страшный», «темный», «бледный»; выражениям любви, радости, улыбки сопутствуют эпитеты «лучезарный», «лучистый», «светозарный», «солнечный», «сияющий». Буржуазный индивидуализм, перенесший космогонический дух внутрь человека, сделал мимику и жест выражением внутренних чувств обособленного от космоса и общины индивида, проявлением автономных человеческих переживаний, вызванных впечатлениями и мыслями. Но буржуазия сохранила деление выражений на высокие и низкие, сохранила космогонические эпитеты для внутренних чувств. Выражение и поза стали моментами индивидуального характера, индивидуального переживания, но, сохранив космогоническую семантику, сохранили и ее сюжетный и жанровый смысл. Откровенно связь с феодальной космогонией обнаруживает империализм в его расовых теориях. Лицо и голос высоких рас должны выражать эмоции силы, мужества, героики, лицо низких рас — страх, зависимость, безволие, т. е. представители высокой расы — носители благих сил, верхнего яруса, представители низких рас — носители отрицательных животных сил, низшего яруса.

## Диалектико-материалистический сюжет

Переворот, который произвел пролетариат в мышлении, сочетав впервые в истории материализм и диалектику, стал переворотом и в сюжете. Впервые смогли стать едиными два плана; диалектика перестала служить мостом между духом и материей, а материализм — постаментом для метафизических статуй. Впервые сюжет смог стать диалектико-материалистическим, отбросить метафизику и идеализм и разворачивать свои коллизии, борьбу и победы на исторической основе, на законах общественного труда и борьбы, которые движут историю. И это — история борьбы за социализм против уродливых сил капитализма, история рождения нового человечества. Диалектика и материализм, соединившись, взрывают эсхатологический круг, открывают сюжету исторические дали борьбы и побед негибнущего героя — трудящегося человечества. Конфликтами гигантской борьбы пронизаны люди и вещи. Трагическое и комическое, героическое и подлое борются в напряженной схватке. Все заполняют победная воля и радость наступающего утра. Мы не выбрасываем ни одного из старых жанров. Наша лирика говорит о радости побед, о светлой истории, счастливом человечестве, где любовь и юность распускаются неви-



данным весенним цветом. Но в нашу лирику вошел и обновленный труд, творческое утверждение человеческих сил и деятельности в мире. Пессимизма и пассивности, «женственности», покорности, расслабленности социалистическая лирика не знает; эти чувства и мысли стали качествами уходящего мира, мира насилия и бессилия, угнетения и подчинения. Наша элегия стала трагической, влилась в трагедию; наши жертвы и утраты, наша скорбь и боль о павших будят мужество борьбы и силы наступления, утверждают конечную победу. Социалистическое искусство дает трагедии небывалый исторический размах, оптимизм и глубину, ибо его герой — трудящееся человечество — борется за освобожденную от темных звериных сил историю, за подлинно человеческую историю. Вместе с тем и комедия становится исторической, ибо злые силы, достойные смеха и глумления, — это реакционные, антиисторические, фашистские силы, вобравшие все мракобесие, тупость, злобу человеконенавистничества всей былой истории.

Досоциалистическое человечество с его основным содержанием — классовой борьбой — дало величайшие свои произведения в трагедии — темах страданий, борьбы и гибели, темах мрака и отчаяния. Классовое искусство знало глубокое страдание, глумливый смех и беспредметную радость. Мы впервые знаем радость, которая глубже страдания, и смех — серьезней слез. Новое искусство дает жизнеутверждающие трагедии и исторические комедии.

Диалектический материализм, снова сочетав труд и борьбу, борьбу и мышление, опрокинул классовые сюжеты, сместил сюжетные планы. Комическими сделались борьба без реальных основ и мышление — без борьбы-труда. Социалистический сюжет снова соединяет в противоречивом единстве человечество и мир, выдвигает труд-борьбу человека в природе.

Художник не должен искать метафизических прообразов и абсолютных духов за видимостью, чтобы поднять ее над эмпирической повседневностью и мелкими буднями. Эмпирическая повседневность и будни, дела и дни, люди и вещи, чувства и мысли охвачены общечеловеческой всемирно-исторической борьбой пролетариата, живут и действуют как звенья социалистического переворота, охватившего земной шар.

Художник, отбрасывая метафизику и идеализм, развертывая социалистический сюжет, сам является участником всемирно-исторического действия — разрушения капитализма и социалистического возрождения человечества.

## Сюжет и материал

## Синкретическое действие

**Ф**изические средства, которые искусство берет для создания своих произведений, называются материалом. Основным и первоначальным материалом является сам человек в его телесных формах, в его движениях, в его звучаниях. Человек, действующий, мыслящий, устанавливающий связи в мире, сообщающий о них другим, воздействующий своим поведением на других, является творцом и основным носителем смыслов и значений. Поведение и мышление, трудовой и речевой акты здесь неразделимы. Разнородные физические качества человеческого тела спаяны единством самого общественного человека. Мимика и интонация, облик и голос, жест и крик составляют единый материал; отдельные стороны человека могут по преимуществу выступать в одних условиях (голос в темноте, облик при полном свете) и отступать в других (голос среди шума, облик в темноте), но классовое мышление создает идеологические условия особой значимости сторон, дифференцирует и классифицирует эти стороны.

В доклассовом обществе основное культовое действие было хозяйственным и космическим: весеннее пробуждение от зимнего сна, рождение к новой жизни, расцвет природы, бога и рода. В этом обрядовом действии участвовал тотем, главное хозяйственное, а следовательно мировое, животное или растение и хозяйственные орудия; тело тотема — мясо, злаки — стояло в центре действия; человек поедал часть тела божества, приобщался к нему: сжигал его, сливал с мировым огнем — солнцем, с божеством. Еду дополняла любовь, акты оплодотворения, акты воскрешения тотема-бога, зарождения жизни. Еда и любовь приобщали человека к мировой жизни, были не только удовлетворением физических потребностей, но и магическим актом, воздействием на тотема и природу.

Вместе с тем культовое действие было синкретическим, целостным; физические и идеологические акты не были разделены; формы и функции человеческого тела, видимые и слышимые проявления человека, движения и орудия — все совместно развертывало обряд. Участниками действия были вся община, род, племя. Выделение жрецов, исполнителей, священнодействующих было стремлением закрепить действие в определенных культовых формах и тем самым закрепить и хозяйственно-производственные формы.

Именно поэтому выделение актеров-жрецов, священнослужителей шло по линии высокого, победного, по линии божественной части действия; комическое, чертовское исполнялось долго всей общиной (еще в эпоху феодализма в соборах после высоких месс исполнялись мирянами фарсовые действия с чертовщиной, распутством и обжорством). Вместе со священниками-актерами выделялись и вещи, орудия служения, закреплялись жесты и речь и фетишизировались как священное, высокое, нерушимое. Смысл культового действия, который обнаруживался именно конечной победой жизни, стал принадлежностью этих священных актов, побеждающих бесовское, повелевающих им. Носителями положительной магической силы, а следовательно и успешных хозяйственных дел, стали служители и орудия культа. И этот магический смысл присвоили выделяющиеся в господствующие группы социальные слои, патриархи, старейшины, вожди. Разделение участников общинного культового действия на актеров-жрецов и зрителей, включающихся в магическое действие через посредников, было результатом именно этого утверждения власти и силы одной части общины над другой, утверждения господства одних над другими благодаря обладанию фетишами, священными магическими формулами и вещами хозяйственного благополучия.

Как в производственных отношениях, община и в культовом действии стала зависимым и подчиненным участником, способным молитвами-восхвалениями и молитвами-оплакиваниями, жалобами и призывами обращаться через посредников к божеству, но только жрецы, старейшины непосредственно общаются с богом, приобщены к его разуму, принимают его веления. Община, наоборот, непосредственно соприкасается с миром труда, страданий, зла, с злыми духами, демонами; при магических актах, совершаемых посредниками, заместителями бога, община освобождается от злых сил, очищается и приближается к небу-богу. Хозяйственный акт в своей положительной части превращается в символический обряд: жрец и место действия одеваются в знаки высокой магической силы, наряжаются в ткани, окружаются стенами, обставляются утварью, говорящими о небесном богатстве, силе, власти. Это и было образованием театра религиозной, а затем и светской власти, театральных действий, церковных и дворцовых. Жрецы и короли, папы и императоры — все окружены этой театральной, этими знаками, формулами и действиями победной силы, жизненного могущества над смертной землей. Создание мнемонических знаков, меток, вех было вызвано практическими потребностями, было воспроизведением тех природных примет и знаков, которыми ориентировался зверолов и земледелец (следы зверей, тропы, особых форм дерева, растения). Па-

мятные вехи и знаки, нанесенные на предметы в виде линий, были фиксацией места и действий, фиксацией кинетической речи, были орудием поведения и мышления. Они передавали на расстояние и время связи и отношения, установленные одним человеком или группой для других. Такую же роль звуковых мнемонических знаков играли инструменты — ударные, духовые (рога, свирели, свистки). Но в практической жизни эти фиксированные знаки имели частный характер, служили отдельным действиям и теряли смысл вместе с ним. Знаки были прямым продолжением живого действия, жили и отходили вместе с ним. Закрепление знаков культа отделилось от практических знаков. Знаки культа получили сакральный, фетишистский характер. Потребность закрепления, овеществления культовых действий, потребность в фетишах, носителях духа, складывалась вместе с образованием господствующих эксплуататорских групп, с тенденциями метафизического мышления, с потребностью в эмблемах и символах вечной власти.

## **Фиксация и фетишизация действия**

Эта вызванная охранительной идеологией господствующих групп фетишизация культовых действий и форм, превращение их из частных функций магического действия в абсолютные формы создали закрепленные формы религиозного искусства. Как культ был продолжением хозяйственной жизни, но в то же время идеологическим закреплением определенных ее форм, так и фиксированные искусства были не только продолжением форм фиксации мышления в практической жизни, но и выделением и закреплением некоторых форм как сакральных и магических, как искусства фетишей. Искусство у идеалистов, эстетов и историков, есть фиксация образов божества, духа, святости, красоты, а не практической жизни. Средства и формы практической фиксации остались для них вне искусства. Так в фиксированных формах мышления шла та же борьба, что и в нефиксированных, борьба за практическое и реалистическое значение этих форм и борьба за идеалистическое и метафизическое применение этих форм. Прогрессивное культурное завоевание — фиксация видимых и слышимых форм, придание устойчивости и сохранности протекающим явлениям — есть могучее средство мышления; но фиксация у господствующих социальных групп стала орудием метафизического мышления, утверждения вечности, незыблемости высоких форм, центральных носителей господства магического действия. Закрепить символ значило превратить функцию в форму, значило дать неподвижное пространственное бытие временному акту, исклю-

чить орудие действия из действия и сделать его неподвижным, в себе замкнутым, неизменно пребывающей формой, фетишом.

У доиндустриального человека не было технических средств фиксировать временное действие в его развертывании, в его многогранных качествах. Низкий уровень техники вынуждал общество выделять для фиксации отдельные элементы, отдельные операции практической жизни, а в культе — отдельные акты космогонического сюжета. Предметность, видимость, цвет и форма стали основой фиксации; пластический материал, линия и краска стали средствами фиксации. Скульптура, графика и живопись стали основными видами закрепленных искусств. Кинетический жест превращался в пространственно-статическую форму, линию, контур; цвет превращался в неподвижную краску на неподвижной поверхности. Самый звук — речь и пение — фиксировался графически, превращался в линии (невмы и ноты); ряд видимых черт и точек означал слышимую длительность тембров и тонов. Из начального, синкретического действия выпадали, откладывались даже не отдельные звенья действия, но отдельные качества, отдельные грани частных моментов действия. Из цветового, звукового, кинетического театрального сюжета выпали в одну сторону цветовые элементы, в другую — звуковые; метафизика, вопреки прогрессивным возможностям искусства фиксировать мышление, стремилась удержать цветовые и звуковые элементы как самостоятельные образы, как неподвижные фетишизированные формы, господствующие над движением, сконцентрировавшие в себе магическую силу сюжетного действия. Синкретический сюжет отлагался в ряде искусств, и искусство — в ряде произведений. Каждое из них тяготело к целостному сюжету, говорило об одном из моментов действия; но метафизическое мышление, искавшее сущностей и завершенных форм, превратило действие в ряд образов, икон, видимых и слышимых эмблем и символов, фетишей божества. Искусство, диктуемое метафизическим мышлением, стало в противоречие с живым действием, которое было неотрывно от процесса реальной жизни. Метафизическое мышление стремилось сделать образ самодовлеющим носителем магической власти, духовной силы. Но не образы составляли смысл культового сюжета, а сюжет определял смысл образов. Даже неподвижный образ дает отношение к действию, к другим образам, является победным или побежденным, т. е. частью сюжета. Зафиксированный в материале сколок сюжета — образ не только имел смысл сюжетного момента, грани, но и носил в себе связи с сюжетом в целом, с его остальными частями. Только метафизически понимаемый, зафиксированный образ является независимой сущностью, особым изолированным смыслом,

образом-иконой, фетишом. Несмотря на то, что графическая речь (изобразительное искусство) и звуковая речь (слово и музыка) в практической жизни сохранили значение кинетической речи, т. е. синкретического действия, образы рассматривались метафизическим мышлением как самостоятельные формы-идеи. Каждый образ в зависимости от той грани, которую он фиксировал, получил в метафизическом мышлении несоизмеримые с другими смыслы, скрытые в этом материале — камне, краске, звуке: зрительные, пространственные образы, звуковые, временные образы.

Частные образы сюжета, осколки его граней стали носителями как бы самостоятельных смыслов, являвшихся отображением прерывного и раздельного мира. Так, утверждая неподвижные образы, фетиши в искусстве, метафизика утверждала неподвижные формы в мире и жизни.

Метафизическое мышление, вступившее в противоречие с реальной действительностью, вступило в противоречие с реалистическими возможностями фиксированных искусств, требовало от них неподвижных абсолютных форм и формул. И история искусства показывает упорную борьбу, с одной стороны, за искусство как орудие фиксации реальной действительности, служащее познанию и мышлению, и, с другой стороны, за искусство фетишей, искусство, стоящее над действительностью, фиксирующее вечные, абсолютные идеи и формы. Это метафизическое понимание роли искусства расходилось не только с массовым живым народным творчеством, но и с начальным синкретическим действием. В феодальном, спиритуалистическом искусстве еще откровенно идет борьба вечных образов с общинным действием, иконы с мистерией, драмой страстей; живописцы, музыканты, поэты — ремесленники бога и ремесленники горожан, культа и быта. Гуманистическое мышление, сделавшее художественное творчество личным актом, освободившее художника от канонов и формул культа, не освободило искусство от метафизических задач служения королям, аристократам, финансистам, сохранило за ним фетишистское значение.

Капитализм ставит идеологическое производство в те же условия, что материальное; он превращает его в товар, передвигаемый, перемещаемый, имеющий свой денежный эквивалент. Если в феодальном обществе закрепленные формы искусства были сакральными памятниками, образами, идолами, то в капиталистическом — они духовные товары, которые более других товаров имеют «чувственно-сверхчувственный» и фетишистский характер. Овеществленный общественный труд отрывается от непосредственных местных условий своего потребления, применения и становится абстрагированной идеологической ценностью.

Из частного элемента общественного действия идеологическая деятельность превращается в самостоятельно существующий объект, как бы одаренный своей собственной жизнью; из живого акта она превращается в закрепленную форму, из частной функции — в независимое механическое целое. Именно в таком материально, пространственно закрепленном виде идеологическая деятельность могла превратиться в товары, могла стать распыленной на отдельные отрасли словесного, живописного, музыкального производства. И именно в этой фетишистской товарной форме утверждается искусство. Не живой процесс творчества и мышления, не самодеятельность человека, а овеществленная товарная форма становится основной формой художественной культуры. Но так же, как хозяйство не является суммой товаров, а сами товары — продукт особого общественного способа производства материальной жизни, так и художественная культура — не сумма произведений, а система, движущей силой которой является общественное мышление. Разорванный, разбитый на осколки в тысячах произведений различных видов искусств, сюжет жил внутренним единством, единством анархического капиталистического общественного сознания. Здесь именно метафизическое мышление закрепило учение о специфике как не только особых технических, но и сюжетных возможностях каждого искусства и учение о сюжете как воплощении этими материальными средствами обособленной, извечно существующей живописной, музыкальной и т. д. идеи. Каждое искусство получило свой особый predeterminedный круг тем и образов. Распад одного сюжетного действия единого общественного мышления совершался путем разделения его не только на несоизмеримые жанровые ряды, но и на несоизмеримые искусства, движущиеся как бы по своим внутренним, имманентным законам, а не по законам общественного мышления.

Установленные метафизической эстетикой пресловутые пять видов искусства — архитектура, скульптура, живопись, музыка, литература — представляют собой именно искусства закрепленные, имеющие пространственное бытие, существующие как памятники, произведения. Матерью искусств в этой эстетике считается именно архитектура: зодчество храмов, домов бога. Архитектура являет наиболее устойчивое, нетленное бытие, твердую материю, материалы, в которых закреплены чистые формы духа. Непосредственно за архитектурой идут, как ее дочерние пологи, скульптура и живопись, которые также имеют материально осязаемое бытие. Это искусства самих осязаемых, видимых, предметных форм, их контуров и цвета. Дальше и много позже и через посредство изобразительных искусств выступили слово

и музыка как сакральная письменность, священные знаки пения и речи. И именно эти предметно и графически существующие формы идеологии были названы искусствами. История искусства у метафизиков — это именно история созданий, творений, отвердевших отложений, окаменелостей, фетишизированных памятников истории художественного мышления. Устная литература и музыка, все искусство неписменных народов и социальных групп, даже не считалось метафизиками искусством. Только там, где имелись зафиксированные произведения, т. е. в культе рабовладельческого и феодального общества, буржуазные историки находили искусство. Театр рассматривался как конгломерат этих фиксируемых искусств. То, что в театре стояло вне фиксации, не отлагалось в неизменных произведениях: вся живая игра, интонации, поведение актера — оставалось вне истории искусств и даже вне искусства.

Метафизическое мышление, считающее, что ставшее выше становящегося, бытие — выше бывания, поставило закрепленные искусства выше живого действия, а следовательно и выше жизни. Не говоря о мистике, религиозных пережитках всех теорий одушевления материи, вдохновения, творчества гениев, частные технические средства закрепления, имевшиеся в распоряжении мастеров, всегда ниже, уже целостного общественного мышления, продуктом которого являлось искусство. У человечества не было технических средств фиксировать многогранности, многокачественности живого действия. Потребность в фиксации актов мышления при низком уровне техники толкала общество по пути фиксирования отдельных элементов, отдельных операций целостного общественного мышления. Огромное культурное значение этой фиксации актов мышления выработало разнообразную технику и средства фиксации. Разделение труда превратило технику закрепления этих частных операций в профессии, в пожизненную специализацию. И чем дальше шло разделение труда, тем более узкими, однобокими становились ремесленники — гении, мастера искусства. Метафизическое понимание общественной жизни идеологически санкционировало их как кастовых профессионалов, мастеров фетишей.

## Профессионализм

От целостного синтетического действия, целостного общественного мышления человек должен был повернуться к материалу и через материал уже участвовать в мышлении. Разделение искусства было разделением и человека, его целостной, синтетической ориентации в мире. Сюжет господствовал над материалом через



человека. Фетишизация закреплённых граней сюжета, фетишизация фиксированных искусств сделала и человека рабом разделённых искусств, рабом материала, операций его обработки.

Сюжет и материал искусства — это проблема общественного деления труда. Капитализм не только освободил индивида от феодальной зависимости, но и расчленил индивида на отдельные способности, нужные для техники капиталистического производства. И эти раздробленные, осколочные способности капитализм называл освобождённой личностью, так же как осколочные, разорванные части единого сюжета называл освобождённым искусством. Именно капитализм доводит дробление операций общественного труда и прикрепленность к ним индивидов до крайних пределов. Человек стал однобоким, как будто от него отрезали часть способностей и бесконечно развили одну, заняли ею всю жизнь индивида. Для того чтобы добыть средства к существованию, он должен развить одну способность, деятельность и уложить в нее весь процесс своей жизни, стать как бы однокачественным, лишенным разнообразия движений. Капиталистическое общество и представляется как система таких однобоких, однокачественных людей, из которых каждый знает только одну операцию общественного производства, а потому несоизмерим с другими. Ограниченность, узость, незнание смежных отраслей, непонимание общественного процесса в целом, его связей, своего места в нем являются необходимым дополнением профессионализма и индивидуализма. Особенно резко выступила эта ограниченность в области идеологического производства, которое как свою привилегию и орудие господства буржуазия отвела себе и оторвала от материального производства — достояния рабочих, стоящих вне истории, подчиненных капиталисту. Умственный труд не только противостоит физическому, но еще отдельные отрасли его разрываются на независимые профессиональные ряды, и самый труд становится выражением внутренних переживаний и идей индивидуального мастера, автора. В этой анархической форме свободного творчества утверждает себя классовая идеология, утверждаются формы сознания и мышления буржуазии. Именно здесь складывается разделенность, разобщенность, несоизмеримость речевых средств человечества, закрепляются профессиональные специальности поэтов, художников, музыкантов, из которых каждый живет в своем особом мире поэтических, живописных и музыкальных образов, каждый культивирует или слух, или зрение, одну какую-либо способность, оставляя недоразвитыми другие, и считает эту однобокую гипертрофированную способность своей особенностью, своей одаренностью, своим гением. Гений в капиталистическом обществе есть пожизненная

прикрепленность к одной идеологической операции и беспомощность, слепота и глухота к другим операциям и процессам общественной жизни. Виды искусства, подвиды и жанры — это и есть разделение общественного мышления на отдельные операции, анархически выполняемые акты. Но стоит подняться над всем этим раздробленным частным индивидуальным производством художественных произведений, граней и осколков единого социально-исторического сюжета, чтобы увидеть единство этих неорганизованных усилий, единство охватывающей их идеологической системы. Свободный выбор искусств, сюжетов, индивидуализм в искусстве есть капиталистическое закрепощение специальности, где под видом свободного творчества мыслители и художники вырабатывают идеологические средства классового воздействия.

Особенное развитие в буржуазном обществе получили словесные профессионалы: историки, юристы, филологи, философы, эстетики, моралисты; словесное мышление стало основной и будто бы единственной формой человеческого мышления как благодаря своей универсальности, так и благодаря тому, что слово является абстрактным, всеобщим выразителем смысла. Словесное поведение, частный элемент человеческого поведения, стало синонимом мышления, самой сущностью мышления. И однобокие, уродливые профессионалы, абстрагировавшие словесное поведение от живой практики, почтительно назывались мыслителями, т. е. почитались как жрецы, хранители священных заговоров и слов, носители государственных идей, судьбы народов и истории. Эти кабинетные люди с гипертрофированными речевыми центрами, чуждые практической, производственной общественности, возводились в гении, образцы человеческой расы, т. е. помещались в верхний план социальной системы, в верхний ряд сюжета как властители тел и дел людей физического труда. Но мышление индивида неотрывно от общественного разделения труда. Общественное мышление определяет профессиональное и индивидуальное, и понять мышление индивида можно исходя из всей системы речевых средств общества, а не из профессионализованных и разобщенных ее форм у буржуазного индивида. Метафизическая эстетика, понимавшая искусство как ряд абсолютных произведений, рожденных самой техникой и способностями человека, утверждала естественность и законность капиталистического порядка вещей. Но против нее восставала диалектическая эстетика, являющаяся, как и все диалектическое мышление, проявлением внутренних конфликтов и противоречий капиталистического искусства. Диалектическая эстетика восстает не только против разделенности искусств, но и против разделенности худо-

жественной деятельности, переступает границы между поэтом и философом, между писателем и художником и композитором. Диалектическая эстетика вскрывает метафизичность профессионализма и спецификаторства. Искусство — только орудие общественной жизни и мышления, только часть того творчества, которое называется культурным, историческим и политическим развитием человечества. Весь огромный пафос материалистов, реалистов был направлен на утверждение связи искусства и жизни и примата жизни (Дидро, Белинский и Чернышевский).

## Синкретический сюжет и виды искусства

Произведения искусства — овеществленные акты творчества и мышления — только ничтожная доля того могучего творческого потока общественного бытия человечества, которым пропитано каждое мгновение истории, которое преобразовало природу и человека. Если даже, следуя классической эстетике, считать, что основа культуры — практическая производственная деятельность — стоит вне творчества и только духовная деятельность знает творчество, то и тогда очевидна вся ограниченность, узость средств искусства рядом с живой жизнью.

Искусства фиксировали только одну — видимую или слышимую — сторону мира. Но и в том, что они фиксировали, они ограничивались только одним моментом действительности и мышления.

Начальное синтетическое искусство — общинное, обрядово-театральное действие — не потому дифференцировалось на элементы — живопись, музыку, литературу, что не стало нужды в едином синтетическом искусстве с развитием общества: театр сохранился и сохранится как искусство живого действия, живого человека, носителя и субъекта искусства; но потребность в закреплении идеологических актов как орудий общественного воздействия, орудий сохранения и утверждения определенных способов мышления и вылилась в живопись, литературу и музыку с их пространственно закрепленными формами. Культурно-театральное действие так и осталось вне художественного закрепления; игра, движение, интонации, мимика — а главное, их единство, синтез — жили памятью, традицией. Литературные мысли, живописные позы, музыкальные мелодии разорванными кусками, разъединенными обрывками былой жизни фиксировались на холсте, на бумаге как препарированные органы некогда живого тела. Но целостное живое творчество, живая игра гениальных актеров, душа сценического действия, синтез выразительных средств живого человека — неповторимо уходили, умирали вместе с пред-

ставлением. Какие колоссальные богатства человеческого творчества невосвратимо утрачены в многовековой театральной жизни! Мемуары и дневники говорят о волнующей силе актерской игры и театральных сцен, но в искусстве остались только видимые образы живописи и отвлеченные строки литературы. Культура напрягала все силы, чтобы найти фиксирующие средства мистериального театрального действия, напрягала не из эстетических соображений, а ради той могучей идеологической роли храма, трибуны, которую выполнял театр, но средств найти не могла. Живопись не потому не дает движения, что именно такие беззвучные, статические образы нужны были человечеству, но потому, что неподвижными красками на неподвижной поверхности ничего иного сделать было нельзя.

Вся история изобразительных искусств представляет собой борьбу с этой статичностью и неподвижностью. В своих сюжетах изоискусство глубоко связано с театром, трагедией и комедией. Живопись отвлекала только видимые формы — фигуры, позы, цвета — не потому, что ей не нужны были слова и движения, а потому, что она не могла при ограниченности своих средств их дать; поэтому она в позах и жестах, цвете старалась передать то, что реальная сцена давала речью и музыкой. Видимость, отвлеченная от реального действия, немая и неподвижная, должна была напрячь цвето-формовые средства, чтобы сохранить смысл действия, гранью которого она являлась, чтобы стать самостоятельным актом мышления, сюжетом. В этом замещении недостающих звеньев живого мышления — звуков и движений — живописными элементами, в этом превращении многосложного акта в односложный цветовой и заключался процесс образования видов пространственных искусств. Но в этом же неизбежном стремлении заместить разнородные речевые средства однородными, в стремлении, по мнению художников, к автономности, лежит как раз неотрывная связь изоискусства с общественным мышлением, с единым сюжетным действием, от которого оно отпочковалось. Замещать звенья — значит сохранить целостность цепи. Здесь заключались и ограниченность, однобокость, и прогрессивность специализации: для всех актов мышления художник должен был находить цвето-формовое выражение, по необходимости ограничивать себя теми актами мышления, для которых он находил цвето-формовое выражение; в напряженной разработке изюзыка, в отыскивании новых средств выражения для новых способов мышления, в достижении высокого мастерства, в интеграции живописных элементов — прогрессивный смысл художественной профессионализации.

Средств фиксации звуковых граней сюжетного действия примитивная кустарная техника так и не нашла. Вместо фиксации живо-

го звучания в его тембровом и интонационном течении она превратила живой поток в расчлененные схематизированные графические знаки, пространственные точки. Эта необходимость для закрепления процесса, его фиксации превратить временной поток в пространственный ряд, эта невозможность фиксации звуковых явлений без превращения их в зрительные, без превращения динамики в статику — и создала письменность словесную и музыкальную, буквы, а затем и ноты. Письменность была гигантским изобретением, огромным культурным завоеванием, позволившим фиксировать абстрактный скелет протекающего мышления, но она не только превращала процесс в форму, но и давала абстрактную артикуляцию в словесной речи и абстрактную высоту и долготу музыкальной речи; она не давала конкретного звучания с его темпами, тембрами, динамикой. Музыкальные и словесные элементы живого действия не только оторвались от зрительных элементов, но и от ряда собственных качеств, присущих им в реальной жизни. Грамотность, необходимая для чтения и исполнения письменных произведений, только приблизительно позволяла восстановить реальные интонации и тембры. Фразировка музыкальных произведений, дикция литературных — опиралась в большей мере на устную традицию, память специалистов, чем на схематизированную запись. Именно поэтому одно и то же произведение в различных исполнениях совершенно различно звучало. И все же литература и музыка для того, чтобы создать самостоятельное сюжетное целое, должны были, как и живопись, восполнять и замещать недостающие звенья действия — видимую сторону заместить звуковыми средствами. Если литература включала так называемое описание, окружала монологи и диалоги ремарками, описывающими внешне видимые условия декламации — речи, то и музыка звукописью, ритмическим рисунком, тембрами стремилась восполнить реальные условия сюжета, о котором она говорила. Здесь вырабатывались те богатые и сложные живописующие, изобразительные элементы литературы и музыки, которые сделали их огромными культурными ценностями. Но и здесь целостное общественное мышление музыканта и поэта, ограничиваемое средствами фиксации, искажалось и направлялось по одному руслу, одной грани, ограничивалось теми актами мышления и его сторонами, которые могли быть словесно и музыкально зафиксированы.

Таким образом, то, что в живом сюжетном действии является частным моментом, одной гранью одновременного движения видимого и слышимого, то здесь становится сплошной, единственной гранью, заполняет все время действия, становится самостоятельным и исключительным планом развертывания сюжета. Сюжет не может иметь по преимуществу то музыкальный момент,

то живописный, то их синтез; он может быть только одноплановым. И несмотря на огромное богатство и силу выразительных средств, которых достигли дифференцированные искусства, они утратили бесконечные возможности, которые дает самый синтез отдельных средств, единство всех планов выражения, их одновременное и последовательное движение. И дифференцированные искусства, выросшие из разложения целостного кинетического языка культового сюжета, обратно воздействовали на театр, обогащали его своими достижениями, но делали его односторонним, то литературным по преимуществу (драма, трагедия), то музыкальным (опера), то живописным (балет, пантомима). Синтез, заключавшийся как в одновременном, так и последовательном применении пантомимических, словесных и песенных элементов, уступил место односторонним произведениям, где от начала до конца господствовало одно из речевых средств, — то декламация, то пение, то движение. Каждое из таких односторонних произведений, обогащенное средствами, выработанными соответствующим дифференцированным искусством, разворачивало более интенсивные и богатые акты, чем те же акты в синкретическом действии; но в раскрытии сюжета они были неизмеримо беднее слитного синкретического действия.

Общественный человек при выражении своих мыслей прибегает то к мимике и жесту по преимуществу, то к слову, то к голосовой интонации, выдвигает один из элементов как носитель выражения или соединяет все вместе для сильнейшего акцента. Но этого не знали фиксированные искусства. Фиксированные искусства сохранили огромные ценности истории мышления и творчества, и все же это были только разрозненные, односторонние произведения, гораздо более узкие, чем живое творчество.

Спецификаторы искусства исходили из метафизического мышления и фетишизировали исторически сложившиеся виды искусства. Они определяли искусство не как частный акт мышления, а как абсолютную художественную деятельность; отсталую технику они возводили в свойство искусства, глубокомысленно изучали имманентные законы каждого искусства. История искусства была у них историей технического прогресса, усовершенствованием способов и приемов обработки, а следовательно — прогрессивного выявления свойств материала и специфики искусства. Специфика живописи, например, была даже не спецификой зрительного мышления, которое существует как частная функция общественного мышления, но спецификой живописно-красочных средств; то, что метафизики называли живописной, музыкальной, литературной спецификой, было анархической формой сотрудничества различных отраслей идеологии.

## Вид искусства и материал

Совершенно очевидно, что над делением искусства по материалам господствовал сюжет, из которого они выпали, закреплении которого они стали. Не материалы, а грани сюжета, осязаемые, видимые, слышимые, в действительности породили мнимо-логическое, мнимо-рациональное деление искусств по видам, ибо каждое из искусств имеет несколько материалов с разной техникой обработки: мрамор, дерево, камень — в архитектуре; мрамор, бронза, камень, дерево — в скульптуре; водяные и масляные краски — в живописи; звуки голоса и инструментов — в музыке. Разные искусства имеют общие материалы: литература и музыка — звучание голоса, живопись и скульптура — краску, скульптура и архитектура — пластический материал. Искусства различаются по способу исполнения, а не по материалу самому по себе, но способ исполнения определяется способом мышления и различен в различных способах мышления.

Вид искусства — это грань синкретического сюжета, закрепленная техническими средствами одного порядка. Самостоятельность вида искусства — это его освобождение от синкретических сюжетных элементов и выполнение сюжета своими частными средствами. Вид искусства в метафизической эстетике — это фетишизированная формально-логическая категория, так как представляет эмпирически взятую единицу дробления сюжета.

По мере развития общей техники производства, по мере открытия новых технических средств, дающих те же смысловые эффекты, но улучшенными или облегченными способами, в художественную культуру вовлекаются новые материалы, инструменты, способы исполнения. Каждый из них, развивая по преимуществу одну из выразительных возможностей старого искусства, обогащая его, расширяя его охват, его средства, продвигал его вперед, но, связанный сюжетными гранями старого искусства, старым способом мышления, оставался в кругу старого искусства, пока новый способ мышления не освобождал его связанные тенденции и не давал им новую жизнь. Так, масляная живопись освободилась от техники водяной фрески, офорт от ксилографии, орган от хорошего пения, фортепиано от клавесина, кино от театра и т. д.

Так ширились, умножались границы искусства, дробились его средства и способы исполнения, профессиональные навыки; но все искусства вместе выполняли в своих drobных и частных отрясах функции общего сюжета общественного мышления.

Ни одно искусство не повторяет другого, но все они — в одном способе мышления, относятся к одному сюжету, взаимно поддерживают и дополняют друг друга. Генетическое разделение началь-

ного кинетического языка человека на графическую речь (изо-искусство) и звуковую речь (литература и музыка) было не обособлением различных средств, а сотрудничеством; и это сотрудничество не прекращалось на всем протяжении истории культуры.

Каждое из искусств, бесконечно развиваясь, сохраняло свою связь с человеком, его кинетической речью: скульптура и живопись сохраняли связь с формами человека и его движениями — жестами, мимикой, литература и музыка — с голосовым интонационным и телесным движением.

Живописное, музыкальное и литературное мышление — это только частичные операции общественного мышления, и только преодоление анархической индивидуалистической автономности, сознательное сотрудничество мастеров, понимание своей роли как одной из творческих сил художественной культуры дают полноту творчества. Но такое понимание специальности, которое исходит не из сознания конкурирующего индивида, а от общественного коллектива, понимание специальности как частной функции общественного производства, возможно только у пролетариата, опрокинувшего капиталистические производственные отношения и строящего социализм.

И именно здесь начинается борьба за новое понимание сюжета и художника, музыканта, писателя как работников идеологического производства, борьба за новое качество профессионального мастерства, за понимание специфики как связи, отношения искусств между собой. Виды искусства и профессионалы, к ним прикрепленные, утрачивают свою автономность, замкнутость, сознательно подчиняются единому организующему их, направляющему — диалектико-материалистическому мышлению.

## Сюжет, материал, форма

Общественное мышление через художника приводит технические средства и материал искусства в движение, превращает аморфный материал в фиксированную форму своего сюжета. В произведении искусства, следовательно, можно различить сюжет, материал и форму. Сюжет — это так называемое содержание, это акт мышления, закрепленный в определенном материале.

Материал — физическая материя, вещество, служащее для фиксации сюжета. Форма — это функция сюжета в определенном материале. В разных материалах один и тот же сюжет порождает различные чувственные формы, красочные, звуковые, интонационные, артикулированные — например, пейзаж в живописи, музыке и литературе. Чем конкретнее сюжет, тем конкретнее форма; чем отвлеченнее сюжет, тем отвлеченнее форма, тем больше в ней



действуют общеритмические, общединамические сюжетные принципы. Проблема формы и содержания по существу есть проблема соотношения частного и общего в сюжете. Формалисты, утверждающие примат формы, по существу дают поглощение частного общим в сюжете, конкретного — абстрактным: законы ритмики геометрических структур (симметрия, эвритмия) господствуют над индивидуальным, подчиняют его себе; но эти ритмы и формы и являются функциями мирового движения, функциями космического сюжета, а не самодовлеющими, бессодержательными формами (смотри у Земпера введение к книге «Стиль в технических и тектонических искусствах»<sup>18</sup>). Защитники содержания, наоборот, были реалистами, утверждали конкретность и единичность, своеобразие каждой формы как воспроизведения явлений действительности. Формализм был отрицанием конкретного, эмпирического содержания в искусстве и утверждением сверхчувственного, метафизического содержания; отсюда отрицание формалистами всего реалистического искусства как бесформенного, частного, низкого. Законы мировой ритмики непосредственно подчиняют себе материал искусства, минуя чувственное содержание мышления художника. Но и вульгарные материалисты, рассматривавшие форму как прямое воспроизведение эмпирической действительности, также забывали о мышлении художника, об активности общественного мышления в объективной действительности. Формалисты и эмпирики сходились в допущении форм искусства, лишенных человеческого мышления, сходились, как всегда сходятся метафизический идеализм с метафизическим материализмом.

Диалектический идеализм рассматривал форму как воплощение духа в материальной оболочке. Дух, воздействуя на материал, превращал его в форму. Форма — синтез тезы — духа и антитезы — материи. Сюжет в произведении — то же, что душа в теле: он — разум, животворящий дух произведения. Материал искусства становится одухотворенным, как глина в руках бога стала человеком. Творчество было воплощением духа, идеи в материале. Но и здесь чувственно-человеческая активность была функцией мирового духа. Таким образом, у формалистов материал искусства сам в себе носил свои формы как часть мировой материи (пластический материал — пространственные формы, звуковой материал — ритмические, временные формы); для диалектических идеалистов материал был мертвой косной материей; таким же он был для метафизических материалистов. Бесконечные эстетические рассуждения о соотношении содержания, материала и формы берут материал искусства в его общефизических свойствах, т. е. не как материал, взятый через определенное общественное мышление,

не как материал в мышлении и руках художников. Но материал искусства выступал не как мертвая материя и не как мировая материя и энергия, а как общественно значимый, как материал, осмысленный человеческой практикой. Материал не был безразличен для сюжета, ибо он сам был сюжетен. Нельзя скрипичный концерт играть не только на тромбоне, но и на флейте без ущерба для пьесы. Нельзя арию колоратурного сопрано исполнить басом. Регистр, тембр звука сюжетен. Нельзя картину с красновато-золотистым колоритом перекрасить в серебристо-зеленый. Краска сюжетна. Нельзя мраморную статую отлить в бронзе, не нарушив ее смысла. Чувственно-акустические и чувственно-оптические изменения потому так остро ощущаются, что они семантически. Материал искусства семантичен, сюжетен. Материал природы, вовлеченный в искусство, осмыслен своим местом в культовом общественном действии, отнесен в высокий, благой план или низкий, злой. Идеалистическое мышление разделяет материалы и их качества на высокие и низкие, благородные и худородные, небесные и земные. Материалы природы являлись частью космоса, элементами того мироустройства, которое развертывал космогонический сюжет. Материалы выступали не в своих физических качествах, абстрактно взятых, но в сюжетных, космических качествах, отводящих им определенное место в мироздании. Поэтому для небесной части космогонического сюжета допускался высокий, благородный, светоносный материал, для земной и подземной части сюжета допускался низкий, темный, грубый материал. Золото, серебро, драгоценные камни, блестящие, светлые минералы, слоновая кость применялись для образов божества и небожителей; дерево, железо, простой грубый камень — для образов земли. Блеск, белизна, светлость считались духовными качествами; чернота, тусклость, шероховатость — качествами грубой материи. Метафизика находила в свойстве благородных металлов не окисляться, не подвергаться изменчивости под влиянием атмосферических явлений, а всегда сохранять блеск и чистоту — доказательство их божественной сущности в отличие от ржавеющих, темнеющих металлов и веществ. Эмпирическая устойчивость и неустойчивость в земных условиях превращалась в метафизическое доказательство тленности одних материалов и божественной вечности других.

Вместе с этим метафизический сюжет привлекал благородные металлы и камни для своих вечных образов. Отсюда огромное распространение в культовом искусстве драгоценных металлов и камней. Они — символ верховной силы и вечности. «Они являются в известной мере самородным светом, добытым из подземного мира, так как серебро отражает все световые лучи в их перво-

начальном смешении, а золото отражает свет наивысшего напряжения — красный. Чувство же цвета является наиболее распространенной формой эстетического чувства вообще. Этимологическая связь между названиями благородных металлов и цветовыми отношениями в различных индо-германских языках была доказана Яковом Гриммом (смотри его “Историю немецкого языка”<sup>19)</sup>)» (К. Маркс, К критике политической экономии. [М.:] ГИЗ, 1929, стр. 208). Те качества, которые раньше принадлежали только воскресшему богу, победно взошедшему над смертью, — качества блеска, света, — стали постоянными качествами, как сам бог стал неумирающим. И все, что на земле было высокого, светоносного, близкого к небу, то применялось для образа бога.

Для жилищ и статуй богов, для храмов и кумиров употребляются белый и розовый мрамор, золото, слоновая кость, полированные до полного блеска. Для жилищ и статуй простых смертных — дерево и камень, чугун, глина, земля. Материал и его обработка подчинялись этим сюжетным требованиям высокого, благородного и низкого, темного. Вместе с развитием классовых тенденций в доклассовом обществе и усилением потребности в закреплении высокого и низкого, благого и злого — вырастает значение видимости, оболочки вещей, для которой цвет играет основную роль. Материал отбирается или обрабатывается, окрашивается, полируется под материалы, под цвета, являющиеся носителями определенного смыслового ряда.

Метафизические и идеалистические тенденции в изобразительных искусствах привлекали уже существовавшие в эсхатологическом сюжетном действии материалы и формы, но вырывали их из сюжетного круга, давали им вечное бытие.

Закрепление здесь началось с отвлечения, выведения существовавших видимых, имеющих пространственное бытие форм из движения, из переходящего действия в абсолютное положение. Сюжетное значение материала, семантическая роль его качества — блеска, белизны, чистоты, плотности, массивности — вступали в противоречие с его технологической пригодностью, хрупкостью, твердостью, нестойкостью; но техника напрягала силы, искала решения заданных сюжетных задач. Техника выбирала строительный и красящий материал, сообразуясь с тем, приличествует или не приличествует он для данного здания, статуй, поверхности; причем для различных частей здания — верха, низа, фасада и задних стен — приличествовали различные материалы и краски. Новые материалы и вещества в искусстве встречали сопротивление именно со стороны этой сюжетной семантики. Проблема материала была проблемой сюжетной, как и проблема формы.

В звуковых искусствах закрепление могло идти через те видимые предметные формы, с которыми были связаны звуковые грани сюжетного действия. Сам звук не имел того эмпирического предметного бытия, через который его можно было отнести к высоким и низким, к благородным и неблагородным. Но по месту в сюжетном действии, по связи с определенными вещами он разделился на тембры различного значения: прежде всего — высокие и низкие, небесные и земные. Юные голоса, детские и женские, связанные с воскресающим богом, стали высокими, небесными, неизменными качествами божества; старческие мужские голоса, тяжелые, дряхлые, хриплые, связанные с умирающим богом, стали низкими, темными, низменными качествами земли. К этому здесь прибавлялись смысловые значения различных инструментальных тембров высокого и низкого ряда — ударных, струнных, духовых, которые получили сюжетный смысл по месту своему в сюжетном действии.

Вместе с усилением роли видимости шло усиление роли слышимости для действия, и всевозможные инструменты усиливали не просто звучность действия, но звучность определенного смысла — трубные голоса или свирельные, струнные или ударные. Классовое мышление брало качества видимые и слышимые, красочные и звуковые в определенном сюжетном плане.

Но в реальных материалах отдельные качества оказывались противоречивыми; тела с точки зрения досоциалистического мышления совмещали идеальные и низкие, вечные и переходные элементы; метафизическому и идеалистическому мышлению приходилось искать разрешения трудных технологических задач для проведения своих тенденций. С особенной наглядностью выступает упорство различных тенденций мышления в стремлении дифференцировать отдельные качества материалов, выключать одни, акцентировать другие, чтобы составить формы, интеграцию качеств, дающих господство метафизическим или диалектическим, идеалистическим или материалистическим тенденциям.

Посредством сплавов, смешений красок, посредством полировки, шлифовки, обработки поверхности, посредством сочетаний звучаний, регистров, тембров — фактуры в живописи и музыке — скрывались и выявлялись те или иные качества материала, высокие и низкие, светлые или темные их значения.

В цвете и звуке выдвигались то светосила, то звукосила, то световой, то звуковой тон, выдвигались динамические или локальные качества.

Художник, выполняя сюжетные задачи в определенной системе мышления, дифференцировал и интегрировал простейшие качества своего материала, применял особые технические методы обработки для выражения этого сюжетного задания.

Материал в искусстве — не пассивная, косная материя, а семантически осмысленная, сюжетно активная. Материал и мастер в искусстве не противостоят друг другу как свободный творец и безразличная мертвая природа. Мастер не по свободному эмпирическому усмотрению отбирает и обрабатывает физический материал, а по семантическим значениям, которые присвоены материалу общественным мышлением. Материал в искусстве живет идеологической жизнью, семантикой того способа мышления, носителем которого является сам художник. Материал и мастер находятся в одной системе художественного мышления.

# Пространство и время в мышлении и искусстве

## Эволюция представлений о пространстве и времени

**Р**азвитие представлений о пространстве и времени эмпирики представляют себе как постепенное расширение кругозора человека от непосредственных впечатлений окружающей среды до бесконечных пределов вселенной, космоса в целом. Но в действительности с первых шагов классового сознания космические представления переплетались с эмпирическими представлениями места и длительности. В этом противоположность исторического развития представлений пространства и времени индивидуальному детскому развитию.

Сама универсальность представлений пространства и времени, их космический, всеобъемлющий характер говорят о связи этих представлений с космогоническими концепциями. Развитие индивидуальной ориентации в мире, эмпирических представлений о месте и времени, образование моторно-осязательных представлений, моторно-осязательно-зрительных, моторно-осязательно-зрительно-слуховых, координация отдельных элементов, выдвижение зрения во главу — все это физиологическое развитие личных способностей и возможностей ориентации в мире должно было стать частью надличных космогонических концепций, культовых представлений о мире и миропорядке, о начале и конце вещей, о небесном и земном, конечном и бесконечном. И не только личный опыт развития ребенка, но и знания мира, выраставшие из производства материальной жизни, технические и научные знания все время должны были бороться с идеалистическими концепциями, закреплявшими в мировоззрении, в представлениях пространства и времени породивший их общественный порядок.

## Семантика пространственных измерений

Уже ранние эмпирические представления о плоском земном круге и своде небес выступили как представления о небе — обители богов, и преисподней — обители демонов, между которыми расположена земля — обитель людей. Верх и низ выступали здесь не только как то, что находится над головой, и то, что находится под ногами, но и как семантические планы высокого и низкого, света и тьмы, форм и стихий, порядка и хаоса. Время было замкнуто в этом пространстве, состояло из времени торжества света —

светил на небе и безвременья — торжества хаоса, тьмы, поглотивших свет и светила. Движение было движением снизу вверх и сверху вниз, как движение тел, воды, пламени. Расширение натурально-хозяйственного кругозора товарно-денежными отношениями, торговые странствования разрушили представление о горизонте как о неподвижной границе неба и земли, выдвинули идею о земном шаре, со всех сторон окруженном небом, и, следовательно, отбросили идею о ярусах мира. Но эти новые научные представления не смогли разрушить идею о космическом верхе и низе, ибо это значило разрушить обитель богов и дьяволов и самих богов и дьяволов. Небо даже нижней полусферы осталось наверху, а преисподняя ушла в центр земли. Не разрушая вертикали, пытаются сочетать ее со сферой. «Ошибаются те из философов, — говорит, ища выхода из противоречия, Аристотель, — которые полагают, что нет ни верха, ни низа, раз на шаре всегда находятся в том же положении, раз всюду имеют себе антипода и всюду имеют вертикаль. Что касается нас, мы подразумеваем под верхом границы мира, пункт, который по своему положению и по природе своей является первым. Но раз есть границы и край неба, то очевидно, что есть верх и низ, как говорит простонародье, само не понимая смысла своих слов. Причина этого простонародного мнения заключается в том, что народ полагает, что небо не везде одинаково со всех сторон, что полушарие, которое возвышается над нами, есть одно, единственное. Но, говоря, что это полушарие есть шар и что центр находится в равном отношении к целому, становится ясным, что есть верх и что есть низ» (*Аристотель*, кн. IV, гл. I, §§ 4 и 5)<sup>20</sup>. Таким образом, бездна, ад, духи тьмы оказались внутри земли, а верх, свет и небожители — со всех сторон земли; к центру земли тяготеют абсолютно тяжелые материи, как земля, камни, а к верху — абсолютно легкие, как огонь, воздух. Это и стало космогонической концепцией феодального мира, который на основе натурального хозяйства и патриархального культа построил свое классовое общество, сблизив с небожителями эксплуататоров и с адом — эксплуатируемых. Так изображался мир в космографиях феодальной эпохи. Внизу — земля с ее четырьмя стихиями: вода, суша, воздух, огонь, восходящий языками вверх; дальше ярусами семь небес семи планет — Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн — и выше небо неподвижных звезд, на котором помещены небожители; бог и Христос венчают здесь короной Марию, по бокам — благоговеющие ангелы (рис. из книги «О семи небесах, семи планетах и четырех элементах-стихиях», *Konrad von Mengerberg*, Buch d. Natur, 1425<sup>21</sup>).

Но семантическими были не только верх и низ, но и восток, запад, север и юг, т. е. два остальных измерения.

Восток — место восхода, рождения солнца — сторона света, жизни; запад — сторона заката, смерти. Лицом к востоку — значит лицом к богу, лицом к западу — значит лицом к могиле, к смерти. То же — север и юг. Север — страна смерти, мрака, зимы и зла; юг — страна солнца, тепла и жизни. Север, расположенный налево от человека, когда он лицом повернут к востоку, имеет и соответствующие смыслы: левый — неправды, зла, гнева, шуйцы; юг, наоборот, расположенный направо, имеет смыслы: праведный, справедливый: «от десные же страны, еже есть востока солнечно-го, будет рай сотворен богом... имут бо расти в нем богом насажденные дресеса различным видением и многолепотными красотами и цветы приукрашена суть многовиденными» (Труды VI археологического съезда, 351<sup>22</sup>). Одесную бога сидят святые, праведники; грешники помещаются слева. В страшном суде праведные справа возносятся вверх, грешники слева свергаются вниз.

В фресках «Страшный суд», от византийских до итальянских эпохи гуманизма и до изображений XIX в., это расположение сохранилось. Наверху в середине Христос благословляющий правой рукой воскресающие души и осуждающий левой грешные души. Среди первых — любовь и ликование, среди вторых — скрежет и плач; первых возносят крылатые ангелы, вторых свергают дьяволы. В правой стороне нередко изображена пастораль — ангелы в виде девушек ведут хоровод на цветочном лугу (фра Анжелико), в левой доле — ад, геенна огненная с рогатым Вельзевулом, глотающим людей, и чертями, терзающими корчащихся и плачущих грешников.

В спиритуалистической архитектуре и живописи пространство строго тематично; оно диктует местоположение форм.

Так все три измерения имеют религиозный космический характер, и любое движение, направление имеет греховный или праведный характер, ведет к жизни или к смерти.

## **Спиритуализм и гуманизм в понимании пространства и времени**

Движение вверх и вниз было круговращением, круговым движением неба, восходом и заходом около неподвижной Земли. Время, длительность движения, делилось, как и пространство, на время небесное, гармоническое, правильное, время движения сфер, божества — и время неправильное, неустойчивое движение, время земных вещей. Именно поэтому смерть (в плясках смерти особенно часто) держит в руках песочные часы, т. е. говорит о сроках, отсчитывает время; земное время — это краткотечность, брен-



ность, смерть. Скелет — символ бренности и быстротечности. Распад, разрушение, ущерб, увядание, старость говорят о времени; юность, молодость, весна — о вечной жизни и вечноюном бытии. Поэтому же победа царства неба — это конец времен, свершение времен, конец истории; умереть — освободиться от тленного тела — приобрести жизнь вечную, т. е. выйти из земного времени.

Тленность, бренность, быстротечность, распад, гибель были качеством материи, нижнего пространства и движения, а вечность (в смысле нерушимости, а не бесконечности времени), неизменность, нетленность, правильность — качеством неба. Наверху было идеальное движение, внизу — неправильное, уродливое. И сроки низменным, неправильным земным вещам, их ограниченной длительности и бытию, смешанному с небытием, определяло небесное время. Для метафизического мышления ряды небесного времени и земного были несоизмеримы; небесное господствовало над земным, но земное никогда к нему не поднималось, ибо земля, материя обречена тяготеть вниз, а пламя, дух — вверх. Для диалектического мышления тленность и бренность земных вещей была переходом к небесному или к адскому. Ограниченная длительность земной жизни была движением к верху или к низу, одним моментом борьбы жизни и смерти. Но мировое движение было именно подъемом к верху или падением к низу, а не движением вперед или назад. Верх и низ были границами пространства и времени. Разложение феодализма, разложение феодального миропорядка, вызванное товарно-денежными отношениями, было распадом не только социальной иерархической лестницы, но и космогонической. Человек освободился не только от родовых, цеховых и других личных зависимостей феодального общества, но и от космогонии, частью которой он был, принадлежа в телесной части своей к нижнему миру и в духовной — к небесному. Освободились и его чувства от различия символов земного и небесного. Человек отделился от космоса; он стал чувственно-созерцающим, чувственно-постигающим индивидом. Это привело к революционному переходу от геоцентрической системы к гелиоцентрической. Мировые понятия верха и низа сместились; земля стала одной из небесных планет, солнце стало в центре мира. Бытие бога проявлялось в правильности мироустройства. Идеальное, правильное, гармоническое движение охватило всю вселенную; сама Земля вращалась так же по идеальному кругу, как небесные планеты. Эта гармоничность, правильность, так радовавшие Коперника, были для него доказательством закономерности мира и божественности его устройства. Самые поиски правильностей, закономерностей вытекали из веры в идеальный характер мироустройства, в божественный миропорядок. Особен-

но ясно это в работах Кеплера. И если наблюдения над движением небесных светил, открывающие идеальный миропорядок, расходятся с другими привычными эмпирическими знаниями, правильны именно первые, ибо мир неба не может быть неправильным. Так открытие законов мироздания было связано религиозными воззрениями. Коперник к тому же оставил хрустальную сферу неподвижных звезд, вечного двигателя, которая обнимала солнечную систему и могла быть верхом и небом мира и обителью богов. Такое разрушение вертикального строения мира с верхом — небом и низом — землей было разрушением не только феодальной космогонии, но и политического и морального устройства, неотрывного от этой космогонии. И феодальное общество мобилизовало «простонародные» эмпирические представления — очевидность неподвижности земли — для опровержения нового мироустройства. Но новое мироустройство опиралось на новый общественный порядок, на знания и опыт, рвавшие феодальные рамки. Победа гелиоцентрической системы над геоцентрической была не только перемещением центра мира, верха и низа, но и победой оптических представлений трехмерного пространства над спиритуалистическим представлением о вертикальном мире. «Простонародные» эмпирические представления опирались на мышечно-двигательные, осязательные представления: на ощущения вертикали и горизонтали, подъема, спуска, движения относительно материальной земной поверхности и собственного положения человеческого тела; гелиоцентрические представления опираются на оптические явления, координацию зрительных представлений. Солнце строит пространство мира. Солнце — носитель света, оно заполняет пространство, является его основой. Солнечные лучи в их прямолинейном движении, охватывающие предметы, укладывают их видимые формы в свою видимую протяженность, создают основу оптического пространства, чисто зрительно воспринимаемого. Оптическое пространство — это протяженность лучей видимого мира. Оптическое пространство было и трехмерным, было евклидовым пространством, распространенным на космос; движение вверх и вниз дополнилось движением в глубину, по горизонтали, которое стало равноправным с движением вверх и вниз. Оптическое пространство, с его основой — светом и глазом, которое ребенок осваивает в возрасте 2—4 лет, человечество могло распространить на мир, только освободившись от феодальных отношений и космогонии. Освободив свое тело от ада и душу от неба, человек счел себя свободным от космоса, от природы, независимо познающим чувственно-постигаемый мир субъектом. Евклидово пространство — это абстракция личного пространства, пространства, построенного на индивидуальном

чувственном восприятии, на способности бинокулярного зрения, координированного с двигательными и осязательными актами. И эта абстракция получила космические масштабы. Именно гуманистическое мышление, освободившее индивида от спиритуалистического космоса, освободило и индивидуальное пространство от иерархического. Евклидово трехмерное геометрическое пространство есть возведенное в общую категорию личное, на личном видении построенное пространство. Так пространство стало оптическим, познаваемым через свет, но само оно не было световым течением света; оно было протяженностью вещей и форм, постигаемых через свет. Но так же, как в общественной жизни индивид был не автономной сущностью, а совокупностью общественных отношений, так и в космической жизни человек был не автономным субъектом, а частью природы, включенной в мир через общественный труд.

Капиталистический индивид считал себя связанным с миром через свое личное восприятие и, главным образом, через духовные органы чувств, через зрение в особенности. Вся философия была именно построением космоса, пространства и времени на основе координации зрительных представлений (отсюда и выражения «мировоззрение», «миросозерцание»).

Вместе с переустройством космоса, с перемещением его центров, верха и низа оторвались от феодальной космогонии и представления времени. Гуманистическое мышление оторвало время от бренности материи и связало с историей и ее человеческими носителями. Быстротечность земных вещей и вечность неба стали течением времени, историческим поступательным движением жизни народов. Жизнь простых смертных перестала быть чем-то преходящим и бренным, движением вниз, а жизнь феодалов — небесной, божественной жизнью на земле; вместо этого выдвигается государственная жизнь. Государственная власть — орудие господства — сохранила религиозный характер, стала носительницей небесного времени на земле. Историческое время отделилось от космогонического, получило свое движение, независимое от круговращения светил, но этим круговращением измеряемое. Власть небесного времени над земным, предуказание сроков, начал и концов переродилось в мерило времени, годов и дней государственных дел. Но связь с космогонией сохранилась в том, что счет исторического времени начинался, как в космогонии, от сотворения мира или от рождения бога солнца — рождества христового. Вместе с учением о религиозной сущности государства историческое время — время государственной жизни — поднималось над жизнью низких социальных групп. Материя и труд, физическая деятельность остались нижним миром, лишенным духа и истори-

ческого смысла, носителем которых были социальные верхи, господствующие классы. Так же, как в феодальном мире земной мир был миром небытия, бренности, а только небесный мир — миром бытия и вечности, так и в капиталистическом мире трудовой мир был миром исторического небытия, случайности, а только мир эксплуататоров — миром исторического бытия и государственности. Время в гуманистическом мышлении стало условием исторической жизни, как пространство — условием существования материи; дуализм верха и низа, духа и материи стал дуализмом истории и природы. История — носительница духа, природа — мертвой материи. Пространство уже означало всю материальную вселенную, история — движение духа в материи, именно в человеческом государстве; дуализм истории и природы стал дуализмом времени и пространства — неподвижной протяженности и текучей деятельности. Тело жило в пространстве, а дух, общественный и индивидуальный, психика жили во времени; при этом время как основа психической жизни стало выше, чем пространство — основа телесной жизни. Кант, вершина идеалистической линии гуманистической философии, считавший, что он критикой чистого разума открыл законы разума, как Коперник законы мироздания, — Кант, при всем его рационализме и критицизме, является наиболее наглядным примером связи гуманистической философии со спиритуалистической в понимании пространства и времени.

«Время есть формальное условие а priori всех явлений вообще; пространство как чистая форма всякого внешнего созерцания ограничено только внешними явлениями, как их условие; но так как все представления, будут ли их предметом внешние вещи или нет, все-таки сами по себе, как определения души, принадлежат к внутренним состояниям, а внутреннее чувство стоит под формальным условием внутреннего созерцания, следовательно относится ко времени, — то время есть условие всех явлений вообще и притом непосредственное условие внутренних (нашей души) и именно через это (косвенно) и внешних явлений» (*Кант, Критика чистого разума. Перевод Соколова, стр. 61<sup>23</sup>*). Но сами категории времени стоят вне времени: они — часть абсолютного духа с его константами в человеке, часть чистого разума, который заменил бога, но господствует над аморфным эмпирическим миром в себе.

Новый поворот в представлениях пространства и времени произошел в эпоху империализма, когда пролетариат выступает с социалистической революцией и буржуазный индивид особенно остро начинает чувствовать себя зависимой от общественной системы единиц, а через нее — и от космоса. Оптическое пространство отступает перед энергетическим, перед протяженностью самого света в его течении. Движение энергетических токов, а не видимые, эм-

пирически неподвижные лучи, является основой мира. Но если пространство образует движение, течение света, то время — длительность является включенным в пространство, ибо течение, движение совершается во времени. Нет неподвижной протяженности, абсолютного пространства, и нет чистой длительности, абсолютно-го времени, — есть единый движущийся мир. Пространство не измеримо без времени и время без пространства. Евклидово пространство — абстракция личного оптического пространства — уступает место космическому пространству, геометрии кривых, сферических движений. Человек становится частью космоса.

## Последовательность и одновременность

Рядом с метафизическим разделением пространства и времени держалось разделение одновременности и последовательности как двух несоизмеримых сторон бытия. Одновременность предполагала сосуществование, статику, пространство; последовательность, изменчивость, исчезновение и возникновение — время. Метафизико-идеалистическое мышление допускало для духа и его категорий только одновременность, вечное, неизменное бытие, всегда себе равное. Диалектико-идеалистическое мышление допускало последовательность как непрерывное движение, изменение материальных форм, не знающих повторений и неподвижных центров. Метафизико-материалистическое мышление опять-таки допускало одновременность, сосуществование как основу природы. Последовательность была здесь однолинейно вытянутой, как ряд эмпирически взятых моментов движения. И здесь выступила вся метафизичность эмпирической одновременности и последовательности, условность, относительность эмпирической конкретности, по которой эмпирически неизменные формы оставались одновременными, жили в пространстве; эмпирически изменчивые — жили последовательностью во времени. Например, скала над рекой казалась неизменной и чуждой последовательности, хотя свет и воздух протекали над ней, разно окрашивали, меняли ее; менялась и ее материальная поверхность эмпирически незаметными, но постоянными изменениями. Река казалась сплошным протеканием и последовательностью. Но это одновременность и последовательность только относительно ограниченных эмпирических способностей восприятия. В действительности скала в ее вековых деформациях, размывах, осыпях, разрушениях может рассматриваться как последовательность изменений, как поток и река может рассматриваться как сосуществующая одновременность, как постоянное равное себе течение. И, наоборот, волна содержит столько мелких изменений, что может рассматри-

ваться, как неподвижная скала относительно этих мелких, недоступных эмпирии изменений.

Тиканье часов может рассматриваться как последовательность и как постоянное, длящееся качество часов. И в практической жизни всегда выступает условность, относительность, разномасштабность определений одновременности и последовательности. То миг растягивается, как бы останавливается, то стремительно бегут дни. Представления одновременности и последовательности, как и пространства и времени, внутренне едины и определяются не эмпирическими способностями восприятия, а способом мышления. Одновременным называли то, что действовало внутри одной системы, подчинялось тем же законам и принципам движения. Как бы далеко эмпирически ни отстояли явления, но если они действуют по принципам одной системы, отнесены к этой системе, — они считались современными. И, наоборот, как бы близки эмпирически ни были явления, но раз они тяготеют к различным принципам, — они разновременны. Вся вселенная может рассматриваться как система одновременно действующих сил, и былинки или амебы могут рассматриваться как последовательность бесконечного жизненного процесса, — в зависимости от того, какая система движения взята за единицу изучения. Эмпиризм полагает, что человеческая жизнь, сознание — это непрерывный поток последовательных изменений, и упускает, что в этом потоке действуют силы, эмпирически давно скрывшиеся, отошедшие, забытые, что этот поток вчера, сегодня, завтра, процесс дней и лет, подчинен охватывающей системе, принципам, определяющим отдельные моменты, делающим их современными друг другу. Эмпиризм допускает, что история — это бесконечный процесс причинно-следственных событий, и упускает из виду, что над эмпирической последовательностью господствуют силы, подчиняющие их определенной общественной системе, законам общественно-экономической формации, делающим их через десятилетия и века современными друг другу. Представления одновременности и последовательности, как протяженности и длительности, меняли свое содержание в зависимости от мышления. Только диалектико-материалистическое мышление, отвергая и ползучий эмпиризм, и идеализм, охватывает логическую сущность системы движения в ее одновременности и последовательности.

## Пространство и время в искусстве

Развитие представлений о пространстве и времени, одновременности и последовательности шло рядом с развитием представлений о космосе. Искусство, которое дает представление, мышление о пространстве и времени, а не само объективное пространство

и время, показывает эту связь еще более явственно. Тела и движения, формы и ритмы художник видит в том мироздании, космосе, в котором, согласно его общественному сознанию, он живет и действует. Поэтому поворотные моменты в истории космических представлений были поворотными и в истории искусства, в его трактовке пространства и времени. Отдельные тенденции развития представлений о мире внутри больших циклов совпадают с тенденцией развития искусства. Системам мира Птолемея, Коперника, Бруно, Эйнштейна соответствуют в искусстве готика и полифония, перспектива и гармония, конструктивизм и энергетизм.

Храм — дом бога — всегда строился по образу мироздания. Здесь мироустройство и домоустройство совпадали: мир и храм — жилище бога. И образ мира — прообраз храма. Готический храм, с его устремленными вверх колоннами, стрельчатыми арками, шпилями, с восходящим вверх внутренним пространством, с его огромными светлыми окнами наверху, дает спиритуалистическое пространство с его тематикой преобладания вертикали, с его движением с низа кверху, от материи к духу, от земли к небу, от тяжести к свету. Здесь не только утверждается деление мира на верх и низ, но и необходимость стремления кверху, преодоления тяжести, материи движением кверху, к свету. Классический храм и дворец, с равновесием вертикалей и горизонталей, с уходящими в глубину перспективами зал, говорят об евклидовом пространстве, об оптическом, чувственно упорядоченном мире форм.

Наконец, конструктивистические здания с абстрактными соотношениями объемов, с отрицанием фасадов, с функциональной взаимной зависимостью геометризованных форм, слагающих архитектурное тело, соответствуют энергетическому, эйнштейноримановскому пониманию пространства.

В живописи спиритуалистическое пространство дано не только в обычном сочетании небесных и земных планов, бога, ангелов и людей, расположенных друг над другом, но и в устремленности всех форм и линий кверху, в сплетениях и пересечениях, ведущих не спереди назад, а снизу вверх. Небо здесь не горизонт, а зенит, верх, куда тяготеют земные формы.

Гуманистическая живопись дает перспективу, глубину, даль, смещает верхний план картины в передний, дает сходящиеся линии не наверху, а позади в направлении осей зрения, т. е. оптическое личное пространство. Конструктивистическая живопись дает взаимопроникновение и сочетание материальных форм, изгоняет оптическое пространство и строит энергетическое из цвето-форм и объемов, полных внутреннего напряжения и движения.

В музыке спиритуалистическое миропонимание дает полифонию с ее высокими, средними и низкими голосами, движущимися

ся друг над другом, тяготеющими вверх или вниз, к просветлению, небу, или к омрачению, к земле.

Передавая пространственные соотношения, спиритуалистическая музыка передает основные космогонические идеи: краткочетность, бренность передается падением вниз, спускающимися звуками с акцентами и протяжениями на понижениях; переходность — печаль — утрата — разлука — смерть — это земля, низ; наоборот, вечная жизнь — возрождение, свет, небо — передаются движением вверх с протяжениями на подъемах.

Гуманистическая музыка, оттесняя семантику небесных и земных голосов, дает акустически, гармонически построенное личное звуковое пространство — близь и даль, передние и задние звуковые планы, акустически, гармонически согласованные. Наконец, энергетическая музыка снова отбрасывает акустическое звуковое пространство и гармонические передние и задние планы, дает многоголосное движение ритмо-тембровых, ритмо-тонических форм, из которых каждая полна своим напряжением и движением.

В литературе спиритуалистическое пространство и время выступают в религиозных сюжетах, трактующих об отношениях земного и небесного, божества и людей, о борениях духа и плоти, падениях и вознесениях. Самые метафоры и эпитеты, связывающие небесное с земным, верхнее с нижним, говорят о вертикальном строении мира и движении в нем.

В гуманистической литературе символика вертикали оттесняется образами чувственно постигаемых явлений, сравнениями земного с земным. Эпитеты и метафоры стремятся сблизить духовное с чувственным, небесное с телесным.

Энергетическая, конструктивистическая литература разрушает и эмпирические сопоставления, эпитеты, метафоры и причинно-следственное развитие сюжета и дает пересечения тем, сплетения, где каждая тема, являясь гранью целого, функцией целого, имеет самостоятельное тематическое единство.

## Пространство и время в сюжете

Вместе с этой исторической эволюцией трактовки пространства и времени в искусстве менялся и строй сюжетов. Пространство и время космоса подчиняли себе конкретное место и длительность частных уголков и действий, составляющих содержание произведения искусства. Пространство и время в искусстве являются наиболее наглядным показателем единства общего и частного, космического и эмпирического в искусстве.

В построении сюжета, в трактовке одновременности и последовательности земных, человеческих событий выступают те же



тенденции мышления, что и в понимании космического пространства и времени. Метафизика строит сюжет как одновременность, как вариации тех же форм, повторение их в разных аспектах и гранях. Диалектика строит как последовательность, как развитие необратимых изменений. Эмпиризм полагает, что сюжет состоит из цепи фактов, связанных причинно-следственной связью, и каждое звено цепи связано только с ближайшим звеном, с предшествующим и последующим. Но каждое звено несет в себе связи всей цепи, звеньев далеко от него отстоящих. Представление, образ является центром, со множеством тяготений и связей. Мышление выбирает из действительности линии связи, нужные ему для данного действия, но только метафизическое мышление с его формальной логикой считает эту линию связей единственной и игнорирует все другие; метафизическое мышление прямолинейно отсекает все связи, делающие представление функцией определенной системы, носителем множества смыслов, значений; оно игнорирует принципы, господствующие над всеми отрезками последовательного развития, делая их современными и родственными друг другу. Образы и эпизоды в метафизическом мышлении знают связь только по смежности, и только через смежное они находятся в связи с целым. Диалектическое мышление делает сюжет системой, где каждый образ, несущий на себе силы целого, несет связи не только в последовательности, по горизонтали, но и в одновременности, по вертикали.

Связь по смежности поддерживается или заменяется функциональной связью с целым; последовательные элементы становятся гранями одновременной системы. Самые поздние звенья связаны с первыми.

Так пространство и время мира становятся пространством и временем сюжета, и, наоборот, эмпирическое место и время сюжета пронизано космическими представлениями.

Отсюда столь различно время в эпосе с его космическими, историческими героями и время в гуманистическом романе с личной биографией, личными переживаниями персонажей. Разные стили имеют различное время и пространство: время в романах Тургенева и в романах Достоевского, общих лирических состояний у первого и усложненных психических движений у второго; время в романах Ромена Роллана и Пруста; пространство у Пуссена и Рембрандта, Моне и Сезанна. Чем отвлеченнее сюжет, тем более пространство и время имеют откровенно космический характер, ибо они — общие принципы мироздания; таково пространство и время у спиритуалистов и энергетистов.

Художник, решая свои конкретные эмпирические задачи, включается в определенный сюжетный план и способ мышления,

в понимание пространства и времени, одновременности и последовательности, космоса в целом.

Образ пространства необходимо включает образ времени, и наоборот. Как бы художник, композитор ни был одноканален, метафизичен или идеалистичен, как бы он ни стремился передать только узкопространственные образы или только временные, он неизбежно и часто бессознательно давал и пространство, и время, и космические принципы, лежащие в его мышлении.

## Пространственные и временные искусства

Именно потому, что время и пространство неразделимы, можно временными качествами, длительностью передать пространство и протяженностью — длительность. Искусство, которое всегда давало сюжетные, а не голо-эмпирические представления, давало и пространство и время, как бы ни были ограничены эмпирические средства искусства для передачи протяженности или длительности. Поэтому метафизично классическое деление искусств на пространственные и временные. Пространственные искусства будто имеют только протяженность, занимают место в пространстве и обращаются к зрению: архитектура, скульптура и живопись. Временные имеют будто только длительность, занимают определенные отрезки во времени и обращаются к слуху: музыка и литература. Эта классификация опирается на более широкие теоретические основания, чем классификация по материалам: архитектура, живопись и скульптура дают пространственные образы, музыка и литература — временные. Эта классификация искусств поднимается до основных категорий буржуазного мышления: пространства и времени, модуса протяженности и длительности. Здесь выступает и вся порочность дуализма пространства и времени. Даже в физическом отношении пространство и время, являясь формами движения материи, представляют не односложные, однокачественные величины, а сложные системы качеств, разные части, отрезки которых несоизмеримы. Пространство и время в искусстве — это сложная изменчивая система изменчивых признаков реальной, конкретной материи и движения.

Пространство и время в искусстве передаются цветом, светом, ритмом, звуком, тембром. Совершенно очевидно, что пространственная величина картины несоизмерима с пространством, изображенным в картине. Картина дает представление пространства, а не само пространство. Различные картины дают совершенно различные образы протяженности, плоскостной, объемной и перспективной. Пространство картины может быть линейно-объемным, статическим, оптическим, линейно-перспективным, дина-

мическим, свето-цветовым, воздушно-цветовым, материалистически объемным. При одной и той же величине картина дает совершенно различные представления протяженности по интенсивности, охвату и глубине. Картина Рафаэля и картина Рембрандта, картина Лоррена и Сезанна, имея один и тот же размер, дают несоизмеримые образы людей и природы. Таким же образом музыка и литература дают конкретное мышление времени, а не объективистически соизмеримые отрезки. Музыка бывает и полифонической, где звуковое движение образуют несколько одновременно и самостоятельно развертывающихся голосов, музыка бывает и гомофонной, где один голос развертывается в поступательном движении, остальные ему сопутствуют, составляют ему гармонический фон. Эти два различных типа звукового движения развертываются исторически опять-таки в различных системах с различными ведущими принципами: метро-тоновым (классицизм), динамико-тоновым (романтизм), тембро-ритмическим (конструктивизм). Поэтому симфония и поэма, требующие равного времени для исполнения, совершенно несоизмеримы по своей конкретной длительности, по интенсивности, по движению. Симфония Моцарта и Бетховена, поэма Пушкина и Маяковского могут быть исполнены в одинаковое количество минут, но они дают несоизмеримые представления длительности, различные способы мышления времени.

Пространство и время в искусстве есть мышление пространства и времени и соответствуют объективной действительности, поскольку ему соответствует само мышление. Но, будучи мышлением, пространственные искусства обязательно передают время и временные — пространство. Художник, фиксируя пространство, фиксирует момент движения и в нем свое мышление о времени. История живописи является непрерывной борьбой за передачу движения, телесного, светового, цветового, формового. Как ни короток момент, взятый художником, он содержит в себе противоречивые, неуравновешенные элементы процесса, из которого он вырван; в изображении этих элементов, в построении из них картин художник необходимо дает понимание движения, обнаруживает борьбу с ним или развертывает его. Именно та живопись борется с движением, которая является выражением метафизического мышления; но, давая статику, покой, абсолютное пространство, она дает и абсолютное время, неизменное вечное состояние. Классическая эстетика считала живопись высшим искусством за ее способность увековечить, сохранить для потомства преходящие образы людей и вещей. Но живопись сохраняла метафизические формы вещей и людей, неподвижные образы, т. е. прерывные, изолированные моменты их бытия, а не бытие, живую жизнь, из-

менения и поступки. То, что буржуазные теоретики считают свойством живописи — возможность передачи только одного момента движения, относится не к изобразительному искусству вообще, а к технической ограниченности живописи, прикрепленной к неподвижной поверхности и пользующейся способностью красок отражать свето-цветовые лучи. Но изображение может быть и динамическим: кино позволяет фиксировать движение и развертывать действие через проекцию на поверхность экрана. И так же, как специфика немого экрана рядом со звучащим есть фактически ограниченность немого кино, так специфика неподвижности в живописи есть только одна из ее возможностей, есть историческое свойство, не абсолютное. История живописи есть непрерывная борьба с необходимостью закрепить на неподвижной поверхности движение.

Изображая действие, художник дает ряд моментов, дает движение в картине. Вводя освещение и тени, он вводит движение света — время дня, вечера — в картину, дает изменчивое, движущееся пространство. Изображая идеальную форму вне освещения, вне движения, художник дает метафизическое мышление, исключаящее движение и изменение, и этим самым дает теоретическую абстракцию движения и изменчивости.

С другой стороны, история музыки есть история борьбы за передачу пространственного движения. Музыкант, передавая ритм движения, дает звуковое изображение протяженности, образы телесного движения. Музыка потому и может живописать, повествовать, что передает движение материального мира. И не только в музыкальных пейзажах мы имеем определенные пространственные представления, не только в танцевальной музыке, где ритмы звуковые поддерживают и вызывают телесные ритмы, мы имеем телесные образы, но и в чисто инструментальной музыке пространство является условием развертывания сюжета; верх и низ, глубина и высота, близость и отдаленность — не метафоры, а реальные обозначения движения звука от нижних тонов к верхним, от сильных к тихим. Мы всегда сознаем различные одновременные звуки как разделенные пространственно, исходящие из различных источников и точек пространства звучания. Повышение и понижение звука в сольной музыке мы ощущаем как подъем и спуск, взлет и падение; интервалы — ступени восхождения и нисхождения, т. е. имеют пространственный характер; таким же образом динамику звука, нарастание и убывание его силы мы понимаем как приближение и удаление звука, движение из глубины вперед и обратно. Последовательность тонов мы тоже принимаем за поступательное движение, за развертывающуюся линию движения (отсюда выражение «мелодическая линия»; рисунок мело-

дии сравнивается с графической линией, рисунком). Одновременность звучаний дает верхний и нижний или передний и задний план в зависимости от силы звучания, высоты и ритма стдельных линий звучания. Это развертывающееся звуковое пространство посредством тембров различных инструментов становится красочным и колористическим. Отсюда выражения о красочной инструментовке в музыке и красочной оркестровке в живописи. В понимании гармонии как статического, лишённого самостоятельного движения, звукового фона и как изменчивого, динамического фона и выражается различное гуманистическое понимание пространства в музыке. Отсюда полная аналогия между перспективой и гармонией, между различными типами перспективы, линейной, воздушной, цветовой, и типами гармонии, статической, функциональной, тембровой. Отсюда аналогия между спиритуалистической полифонией и готикой, между «левой живописью», в которой формы взаимно пересекают друг друга, вытягиваются по линии движения, и энергетическим полифонизмом новой музыки.

Так разделенные метафизикой пространство и время сознание конструирует по одинаковым принципам, ибо возводит их к одному мирозданию, одному космосу. Понимание времени в искусстве всегда соответствует пониманию пространства, и наоборот. Отсюда между пространственными искусствами разных способов мышления — большая дистанция, чем между пространственными и временными — одного способа мышления. Картина Рембрандта больше говорит о течении времени, чем симфония Моцарта.

## Ритм и динамика

Чистое пространство в искусстве — это прерывность, расчлененность движения на обособленные формы, т. е. ритм метафизически понятый. Чистое время в искусстве — это непрерывность, нерасчлененность движения, слитность, взаимопроникновение форм, т. е. динамика идеалистически понятая. Но ритм и динамика — это основы всякого движения и равно свойственны и пространственным и временным искусствам.

Ритм есть прерывность в непрерывности, ибо обособленная форма вне связи с другими формами лишена ритма. Ритм есть последовательность прерывностей, цепь прерывных форм. Ритм разграничивает, разделяет; он складывает, строит из законченных конечных форм, знающих смены, границы, но не изменения. Ритм — это длительность, расчлененная на формы. Ритм — это контур прерывного движения тела, как форма — контур покоящегося тела. Ритм может быть беззвучным, как форма тела — невиди-

мой, осязаемой. Но так же, как форму можно различать только зрением, опирающимся на моторно-осязательное чувство, так ритм можно различать слухом, опирающимся на мышечно-двигательное чувство. Для слуха ритм оказался связанным с тембром, тоном и их семантикой. Ритмические фигуры, идущие от определенных эмпирических телодвижений, получают в зависимости от места в сюжетном действии, от благого или злого характера определенный семантический смысл. Есть высокие ритмы и низкие, возвышающие, просветляющие и омрачающие, угнетающие.

Ритм закрепил не только членения длительности, но и повышения и понижения, расчленил движение голоса вверх и вниз в прерывных ступенях. Высота — прерывность вертикального движения слилась с долготой — прерывностью последовательного движения. Высота подчеркивала контур ритмического движения и замыкалась в нем. Ритм оказался формообразующей силой, укладывающей аморфный звуковой материал в определенные контуры, оказался внутренней конструктивной силой звука, меняющей его положение и направление.

Именно поэтому ритм есть линия, контур формы, тела или движения. Ритм количественно расчленяет движение, — все равно, дано ли это движение как протяженность или как длительность. Именно поэтому он равно свойствен архитектуре, живописи, музыке и литературе. Уложенный в метр, в равные тактовые группы, ритм — упорядочивающее статическое начало; метр — враг бесконечности, стихийности. Метафизическое мышление выдвигает метр во главу угла искусства. Метафизическое понимание света и звука равно укладывает их в одинаковые прерывные, расчлененные формы, т. е. делает их пространственными по преимуществу.

Ритм, членящий протяженность и движение, получает смысл и направление самого движения и протяженности. Есть ритмы восходящие и нисходящие, есть ритмы горизонталей и наклонных. И так как семантика верха и низа объединяет движение телесных форм, звуков и чувств — удлиненные, восходящие линии тел, поднимающиеся звуки, возвышающиеся мысли и чувства, — то ритмы восхождения и нисхождения объединяют пространственные и временные искусства. Ритм стройных, восходящих линий в архитектуре и живописи, ритм стройных восходящих голосов в музыке, ритм восходящих, лирических чувств в литературе — семантически родственны, как ритм нисходящих, тяжелеющих форм, густеющих голосов, омрачающихся чувств. Но и ритм горизонталей, явный в архитектуре, скульптуре и живописи, имеется в музыке и литературе, когда движение в них разворачивается без движения кверху и книзу, без значительных скачков и падений, так что движение получает характер парения, движения, колеба-

ния возле одного уровня. Голос, движущийся на одной высоте или в пределах небольших интервалов, кажется горизонтальной линией именно потому, что нет восхождения и нисхождения. То же в литературе, когда тема движется на ровной интонации, на небольших колебаниях вокруг основного тона. Семантическая общность основных направлений движения родила и возможность родственной композиции пространственных и временных искусств: ритмы могут одинаково плавно и резко, медленно и быстро членить вертикали, горизонталь и наклонные, могут строить одинаковые ритмические формы. Отсюда эта связь между восходящими линиями готической архитектуры, готической живописи и спиритуалистической полифонии, чьи голоса тяготеют, как колонны храма, кверху. Отсюда связь между уравновешенными горизонталями и вертикалями, симметрическими формами классической архитектуры и гармонией классической музыки. Все эти определения архитектуры как застывшей музыки и музыки как движущейся архитектуры построены на общности ритма — линии графической и звуковой. Так, действительно объединяющим пространственные и временные искусства является ритм, в котором все эти элементы получают свое оформление, свой конкретный смысл. Ритм, основа которого — движение, объединяет и пространственные и временные явления, свето-цветовые и звуковые. Ритм как упорядочение движения, как прерывность в непрерывности есть основа формы, выделенной из непрерывных, следовательно бесформенных, протяженности и длительности. Движение протекает в пространстве и во времени; поэтому ритм, членение движения, сечение его на части, есть показатель понимания длительности и протяженности; ритм дает членение, периодизацию конкретного движения, т. е. движения определенных качеств, определенной материи. Поэтому нет абстрактного ритма, отвлеченного от звуков и его реальных элементов — тона, тембра, от свето-цвета и свойств их размещения, от тела и его движений. Но в конкретном движении действуют космические принципы ритма, общие категории и движения, и покоя. Ритм, отвлеченно взятый, есть космическая категория. Отсюда семантическая общность ритма для разных искусств.

Ритм строит формы, конструирует их движение, дает прерывность в непрерывном движении. Динамика же изнутри сплавляет эти формы, качественно меняет их, разрушает их обособленность, дает им непрерывность в прерывном движении. Динамика — это сила, придающая звуку его протекание, становление, неуравновешенность, незаконченность.

Диалектическое мышление выдвигает во главу угла динамику искусства, связь и непрерывность, протекание форм — видимых

и слышимых. Динамика в искусстве — это сила света и сила звука. Она сплавляет прерывность форм с непрерывностью. Отсюда — общность усиления звука и света и их ослабления, общность борьбы света и теней, форте и пиано. Ритм дает линейные направления движения; динамика вносит еще один план движения. Сила звука и света могут вынести вперед глубинную, количественно малую форму, сделать центральным звук или пятно заднего плана посредством качественного усиления. Но главное — три измерения благодаря динамике получают внутреннюю жизнь, становятся частью бесконечного пространства, получают временной характер.

Движущие начала света и звука, сила света и звука оказываются столь же сходными, семантически родственными между собою, как формообразующие начала света и звука — графическая линия и звуковой ритм. Динамика — усиление силы света и звука — означает приближение, подъем движения кверху; ослабление — удаление, падение книзу; равномерная сила — ровное, горизонтальное движение. Разгорающийся свет, крепнущие, растущие звуки, усиливающиеся, напрягающиеся эмоции говорят о приливе жизненной силы, восхождении, подъеме; потухающий свет, затихающие звуки, улегающиеся эмоции говорят об угасании, замирании, движении вниз; ровный свет, ровные голоса и чувства говорят о плавном, ровном, успокоенном движении. Но, давая все три основных направления движения, динамика идет независимо от линейного направления движения, может идти вразрез с ним: давать нарастание силы на линейном движении вниз или убывание на линейном подъеме, может, следовательно, усиливать движение основных направлений, но и бороться с ними, создавать контрасты, противоречия. Однако и для пространственных, и для временных искусств семантическая роль динамики остается общей, как и семантическая роль ритма.

Динамика и ритм образуют внутреннюю пульсирующую силу музыки и живописи. И понимание этой пульсирующей силы может быть метафизическим и диалектическим; ритм может быть основным ведущим элементом: движение может рассматриваться как образование, сложение прерывных форм из аморфного звукового и светового материала; но движение может рассматриваться как непрерывное развертывание этих прерывных форм, слияние их единой, всепронизывающей силой. Для метафизического мышления ритмоформы есть победа формирующей силы над аморфной материей и конечная цель творчества. Для диалектического мышления образование форм — только первичный момент, а целью творчества является их внутреннее одушевление, объединение единой волей, борьба бесконечного с конечным и победа над ним. Поэтому метафизическое мышление разделяет ритмоформы



по общим сюжетным планам. Есть ритмоформы пасторальные, трагические и комические. Ритмическое движение с симметрией и упорядоченностью соответствовало верхнему сюжетному плану; динамика с ее стихийными порывами и контрастами — среднему плану; внизу также господствовало ритмическое начало, но неправильное, неуравновешенное, негармоничное. Ритмика была формальным, «разумным» элементом, динамика — духовным, эмоциональным.

Ритм и динамика — наиболее общие показатели единства искусств, единства протяженности и длительности в искусстве. Через них устанавливаются возможности единой семантики у различных искусств при различных физических средствах. Пространство и время получают то совершенно различный и несоизмеримый смысл в различных картинах и музыкальных произведениях, то сближаются, получают адекватный смысл. Идеальное, метафизическое пространство и идеальное, метафизическое время как замкнутые, разграниченные формы тел и движений; диалектическое, идеалистическое пространство и время как одухотворение высоким низкого, небесным земного; эмпирико-материалистическое пространство и время — механических телесных форм и движений — все эти способы миропонимания являются основой сюжета. Ритмика и динамика как общие сюжетные элементы связывали искусства, а не разделяли их. И эта связь, эмпирически данная, исторически упрочившаяся, жила во всех искусствах вопреки метафизическому делению мира на пространство и время.

## Световые и звуковые искусства

Убедительность деления искусств на пространственные и временные поддерживается делением на световые и звуковые, или зрительные и слуховые, искусства.

Но свет эмпирически кажется неподвижным, пространственным; он непрерывно излучается и гаснет, истекает и протекает непрестанно. Свет — столько же пространство, сколько время, столько же протяженность, сколько длительность. Неизменность солнца относительно человеческой истории, заполненность мира его светом делают его как бы абсолютной основой протяженности, но оно же — основа времени. Картина немыслима без света, она живет, отражая его лучи; она кажется неизменной благодаря кажущемуся постоянству рассеянного солнечного света, который обычно заполняет залы музеев.

Но что станет с картиной в искусственном красном, желтом или зеленом свете? Она станет неузнаваемой или совсем пропа-

дет. Только эмпирически кажется, что картина не требует механического возбудителя, не требует энергии, живет сама собой; но она живет световой энергией, требует ее непрерывного излучения, как симфония требует звуковой энергии.

Солнце — уже не добела накаленный шар, оно дает желтоватый, а не белый свет; глаз наш и наша живопись к этому приспособились. Природа в свете белых лучей была бы гораздо красочнее, ярче, колоритнее, чем при свете солнца. При дальнейшем остывании солнца картина природы будет еще тусклее. Но не эти космические изменения, почти неизменные относительно человеческой истории, а непрерывные изменения света в земной атмосфере дают картине изменчивую жизнь. Все бесконечные изменения цвета неба, воздуха и земли, всю могучую музыку света, восходов, полдней и закатов, градаций силы и тонов, которые изливает солнце над землей, только эмпирики считают светом вообще, светом, оттенки которого интересны художнику, а не той реальной световой атмосферой, которой светится видимый земной мир, которой живет и картина. Голубое небо, свинцовое небо, белые кучевые облака, красные и желтые заполняют закрытые залы музеев различными цветовыми тенями и меняют колорит картины. Как меняются цветовые отношения картины в облачный и ясный день, в полдень и на закате! Одни краски разгораются, другие тухнут, одни исчезают, другие возникают. Свет «исполняет» картину, меняя ее акценты и строй, но метафизическое, эмпирическое мышление этого не замечает, так как оно видит средние, отвлеченные от конкретного момента локальные цвета. Картина живет во времени, как музыка и литература. Не только потому, что краски сохнут и темнеют и меняют свою способность отражать свет; они меняют свое лицо еще от условий освещения дневного и искусственного.

Но звук, в отличие от постоянно самопротекающего солнечного света, требует механического возбудителя. В этом отличие звуковой энергии от световой, особенно резкое в ремесленной световой и звуковой технике. Электрооптика и электроакустика изменили это соотношение: свет и звук — равно энергетические потоки волн. Вместе с этим рушится и ремесленная разделенность световых и звуковых искусств. Закрепленными могут быть и свет, и звук, само их движение.

Но если здесь упраздняется абсолютное деление искусств на временные и протяженные, то и деление на зрительные и слуховые остается справедливым только для отдельных составных частей новых искусств и мышления, а не для целых замкнутых отраслей. Бесспорно, что мы музыку слышим, а живопись видим. Живопись нема, а музыка невидима. Но человек видит и слышит

одновременно, слух и зрение взаимно поддерживают и дополняют друг друга, а не действуют в отдельности.

Зрение и слух, свет и звук с первых моментов своего культурного бытия выступают совместно. Глаз относился к свету, солнцу. Он активно излучал свет (эмпирически это подтверждается тем, что глаза в темноте светятся), глаза имеют эпитеты: лучистые, светлые, сверкающие, блестящие, горящие и т. д. Глаз был активен, как голос, изрекающий, глаголющий. Отсюда голос — глас — глаз как носители божественных истечения, велений (бысть ему глас, бысть ему видение).

Глаз означает не только орган видения, но и знания, разума. Око означает солнце (см. *Март*, Яфетические зори на украинском хуторе<sup>24</sup>). Бог изображался как лучистый глаз; очи, как звезды, и звезды — очи неба; солнце — небесный глаз, — обычные метафоры и сравнения в литературе. Иметь глаз значит не только наблюдать, но и направлять; быть зрячим значит быть отнесенным к свету, разуму. Всевидящий означает и всемогущий. Также и слух означает не только орган слуха, но и говор, молву (слух идет). Слушать — слыть — славить образуют один ряд (идет слух, слава). А славный значит видный, светлый, солнечный. Бог окружен сиянием и славословием, музыкой. Небожители, по свидетельству богословов, неустанно заняты пением и игрой. Небо излучает свет и музыку сфер. Видимое и слышимое равно было речью культа, знамениями божества (кинетическая речь и звуковая). Но это семантическое единство зрения и света, слуха и звука, единство зрения и слуха, звука и света, как культовых актов и звуков, опиралось на единство человеческой деятельности, целостность его ориентации в мире. Только профессионализм разделил и гипертрофировал световую и звуковую ориентацию в мире и создал глухих художников и слепых музыкантов, т. е. людей, не ориентирующихся в общественной жизни иначе, как только через свою специальность, а не наоборот, т. е. ориентирующихся в своей специальности на основе общественной жизни.

Свет и тьма

**Н**еосвязаемый, бесплотный солнечный свет, обтекающий предметы, заливающий небо и землю, солнце, рождающее утро и весну, прогоняющее ночь и зиму, в истории культуры были более всех других физических явлений связаны с божеством и духом.

Солнце, излучающее свет и тепло, указывающее сроки рождений, роста и жизни на земле, поглотило земных тотемных богов, богов — растений и животных и стало верховным богом жизни на земле.

Солнцевороты и солнцестояния, ведущие за собой времена года, стали сроками культовых обрядов, восходы и заходы стали временами утренних и вечерних молитв. Все культы полны гимнов светоносному солнцу, дающему жизнь и силу земным творениям, растениям, животным, человеку, его разуму, всему земному миру — водам, ветрам, облакам, долинам и горам. И свет, прогоняющий тьму, побеждающий ночь и холод, является победительной, благой божественной силой, торжествующей над мраком и смертью. Свет — божество становится вечным, немеркнущим; он — бытие, жизнь, абсолютное бытие, вечная жизнь, благо и вечный покой, светлая радость, так же как мрак — небытие, смерть, вечная скорбь и вздыхание, страдание и гибель; свет — небесный и мрак — адский, бог — царь света и дьявол — царь тьмы. Свет и тьма — это высокое и низкое, идеальное и материальное. Ибо тьла, материя — это земное, темное, во власти тьмы и скорби находящееся. Свет — бестелесный, духовный, вышний, тьма — густая, тяжелая, бездонная.

Свет и тьма имеют локализованное, пространственное бытие: свет — верх, высь, небо; тьма — низ, бездна, преисподняя. К свету возносятся, в мрак низвергаются; свет восходит, омывает; тьма погружает, поглощает. Эмпирические элементы получили религиозный смысл победы бога (ангелов, духов) света или бога (ангелов, духов) тьмы. Эпитеты света связывают явления природы и общества с миром божества, идеального, возвышенного. Светлость, сиятельство (*serenissime*, *Durchlaucht*) означают верх, высоту, как чернь — низ, подлость. То же — святость и греховность, как небесная светлость и земная загрязненность, болотность, низость. Отсюда же видеть свет означает воскреснуть, родиться, про-

светлеть, видеть правильный путь, видеть исход; наоборот, потерять свет — умереть, стать слепым, покинуть правильный путь, блуждать в темноте, омрачиться, стать безумным, неправдивым.

Кривой до сих пор в некоторых районах (например, в Тамбовском) называется полусветным. Глаз — орган света — излучает свет; свет очей, свет души — искры божества.

Внутренние качества человека в положительной части также идут от света: свет разума, светлый ум, светлая душа, светлые мысли и мрак безумия, темная душа, мрачные мысли; нести свет, просвещать и затуманивать, замутить. То же чувства: радость — светлая, солнечная, ясная, легкая, и скорбь — мрачная, черная, страдание — тяжелое, беспросветное, смертельное.

Все моральные и эстетические понятия идеализма вращаются вокруг этого идеального света; в спиритуализме само разделение на идеальное и материальное совпадало с этим разделением света и тьмы, теней и мрака. Гуманистическое понимание света, отвергнув божественный, духовный характер света, сделав свет чувственно воспринимаемым, оптическим явлением, сохранило за ним его всеобщий мировой характер, а вместе с тем и космическую семантику. Солнце — физическое светящееся тело, зрение — физический внешний орган чувства, но свет остается имматериальной стихией, и зрение остается самым духовным органом в идеалистической линии гуманизма.

Но идеалистическому пониманию света в гуманизме решительно противостало материалистическое, которое в метафизической форме было формулировано Ньютоном: «свет есть истечение материи, материальных частиц...» «Под лучами света я разумею его мельчайшие частицы, как в их последовательном чередовании вдоль тех же линий, так и одновременно существующие по разным линиям». (*Исаак Ньютон*, Оптика, стр. 53. Серия «Классики мировой науки»<sup>25</sup>).

Свет излучают и раскаленные тела, и его движение совершается по механическим законам, как движение материи. Божественный свет стал качеством греховной материи с ее механической жизнью. Против этого решительно возражали все идеалисты (особенно ярко Гёте, Гегель и Шопенгауэр).

Позитивизм в понимании света развивал вульгарно-материалистическую теорию: свет есть материя, он неотрывен от материальных форм. Зрение — биологическая эволюция низших чувств — осязания; зрение человека на протяжении истории физиологически эволюционирует в остроте и тонкости. Но, став физиологическим актом, нервным ощущением, зрение стало со своей «специфической нервной энергией» источником света. Каково бы ни было раздражение (химическое, механическое, термическое), глаз

всегда дает ощущение света; и неопозитивизм, эмпириокритицизм утратили понимание объективного бытия света. Зрение есть ощущение света, который сам по себе непознаваем, сам по себе является какой-то энергией или духом. Энергетическое мышление вернулось к космическому пониманию света как мировой энергии, определяющей органическую и культурную жизнь.

Если в первобытной эсхатологии свет и мрак — моменты круговращения, непрерывная смена воскресений и смерти, лет и зим, дней и ночей, то в метафизическом мышлении свет и тьма — два замкнутых метафизических царства, на границах которых идет смертельная борьба, но внутри себя они пребывают как абсолютные субстанции. Если в доклассовом обществе зима была смертью божества жизни, поглощением его бездной тьмы, а весна — новым рождением и победой над смертью — тьмой, то в классовом обществе божество света не умирало (оно бессмертно и вечно), но покидало землю, отворачивалось от нее, предоставив природу власти тьмы, холода, зла. Верх — свет и преисподняя — тьма не сменялись; фазы света и тьмы стали неподвижными ярусами.

Свет стал божественной субстанцией, всегда равной себе, немеркнувшей, неущербной, беззакатной, всегда лучистой, сияющей, блистающей, сверкающей. Такой же абсолютной дьявольской субстанцией была тьма; противоположность тьмы бездн свету небес была враждебностью иного мира, отделенного непреходимыми границами от царства света. Тень не была обязательным дополнением света, одним из его качеств в материальном мире: она была отпадением от света, его антиподом, выходцем из царства теней. И тень всегда безобразная, бесформенная, уродливая пересмешница, пародия на формы, созданные светом, солнцем; царство света — это царство форм правильных и гармонических, а царство тьмы — гибель, распад, разрушение.

Но диалектическое мышление восставало против метафизико-идеалистического строя мира и его ярусов.

Не отрицая вечного духа света, оно утверждало вечную борьбу света и тьмы, взаимопроникновение света и тьмы, как духа и материи, утверждало движение и развитие света-духа в тьме, а не пребывание над ней. Бытие есть не свет сам в себе, а борьба света с тьмой, бытия с небытием, ибо свет есть движение, а не субстанция, замкнутая в себе.

Свет и тьма взаимно дополняют и выявляют друг друга, переходят друг в друга. Редеющая тень переходит в свет и угасающий свет — в тень. Нет теней без света, и нет в материальном мире света без теней. Допустив единство духа и материи, диалектика допустила единство света и тьмы, но, будучи идеалистической диалектикой, она оставила свету — духу ведущую роль.

Так метафизическая прерывность, разделенность мира на свет и тьму превращается в диалектическое единство. Свет выступает как активная сила, как действующее лицо мировой мистерии. Вместе с этим страдание, сумерки, сумрак, а за ним и тревога, беспокорная воля, скорбь — становятся стремлением к свету, борьбой против тьмы, путем, ведущим к очищению, просветлению, возрождению, или — утратой света, погружением во мрак.

Свет и мрак выступали через космическое сюжетное действие как органические элементы его; их эмпирическое значение получало магическое, религиозное выражение. В хозяйстве непосредственным воспроизведением бога — солнца и хозяйственным источником света — тепла был огонь, который играет в культе центральную роль. Все возжжения, факелы, лампы, сопровождающие обряд, были присоединением к божеству, вознесением к богу света, очищением от холода, тьмы и бренности. Огонь был похищен с неба, он часть бога — света, и неугасимые лампы, очаги говорят о присутствии божества.

Носителями света являются золото и драгоценные камни. Благородные металлы и драгоценные металлы не только излучают свет, но приобщают их носителей к свету и власти; золотые короны и диадемы с алмазами, рубинами говорят о приобщенности к свету власть имущих. Все таинственное, магическое значение, приписываемое цветным камням, связано с этой семантикой света и цвета. Душа человека являлась частью духа, поэтому она же — искра, сколок мирового огня. Все лампы, свечи, факелы должны были говорить о божественной светоносной жизни души. Литература сделала качества света своими метафорами. Музыка благодаря сочетанию верхних регистров с верхним пространством передавала тему света высокими, прозрачными звучаниями — от месс, пассион до опер (например, в последнем акте «Иоланты» Чайковского во время прозрения героини или в «Лоэнгрине» Вагнера).

В живописи святые окружались нимбами, сиянием. Сияние исходит от младенца-Христа, свидетельствуя, что он — сын света (см. Корреджо «Святая ночь»). Лица высоких героев и атмосфера вокруг них полны света и ясности. Наоборот, люди страдания погружены в борьбу света и мрака, окружены светотенью. Лики святых — аскетов полны темных теней. Мрак у Караваджо связан с «натурой», окружает фигуры земли. У Рембрандта свет, пробивающийся сквозь мрак, пронизывающий полусветом темную атмосферу вокруг задумчивых голов, дает им напряженную духовную страдальческую жизнь. Культовая живопись, фиксируя огонь, свет, накладывала светоогневые, золотые, красные цвета на образы своих святых. Но и перспективная живопись, которая будто бы

опиралась на эмпирическое видение мира и цвета, на законы оптики, обнаруживает культовую семантику света.

У метафизиков предметы и свет несоизмеримы и разделены. Свет моделирует тело, но не трогает его телесных границ, его материальных контуров. Наоборот, диалектическое понимание света дает его проникающим формы, борющимся с осязательными формами, преодолевающим их эмпирическую ограниченность и сливающим их. Свет и формы не противостоят друг другу, а образуют единую противоречивую стихию. Свет и тени взаимно пронизывают друг друга, разгораются и гаснут. Это диалектико-идеалистическое понимание света особенно отчетливо формулировал Гегель: «Начало света есть противоположность тяжелой материи, не нашедшей еще своего единства... Он есть первая идеальность, первая тождественность в природе. Со светом натура первый раз начинает быть субъективной. Это есть общее физическое Я, которое не простирается еще до частности, ни до неделимости и сосредоточения в себе, но которое разрушает простую объективность и внешность тяжелой материи и ничего не имеет общего с измерениями массы. По этому-то идеальному качеству своему свет становится физическим элементом живописи» (Гегель, Курс эстетики, т. II, отдел II, стр. 93<sup>26</sup>).

## Семантика цветов

Но особенно ясно эта сюжетная семантика выступает в понимании цвета. Различение цветов шло от различения вещей: различение окраски съедобных и несъедобных растений, корней, плодов, различение масти животных хищных и травоядных было существенным элементом хозяйствования и практической жизни. Разделение цветов и их обобщение совершалось не на основании их самостоятельного физического качества, а на основании общественного значения того предмета, который они окрашивали. Именно поэтому названия цветов связаны с предметами — фруктами, цветами, камнями, металлами, красящими веществами (оранжевый, золотой, рубиновый, зеленый, сиреневый, индиго, охра и т. д.).

Но так же, как эмпирическое значение вещи включалось в мировоззрительное, укладывалось в один из ярусов космоса и социальной жизни, и эмпирические цвета становились выражением, получали значение мировых сил. И основной космической силой, властвовавшей над цветом, был свет. Цвета разрывала борьба света и тьмы. Цвета тяготели к небу — свету и к аду — тьме. Красный, оранжевый, желтый цвета с наибольшей силой света тяготели к небу, зеленый, синий, фиолетовый — тяготели вниз, к земле,



темноте. Семантика цветов была семантикой света и тьмы, ступенями их восхождения и нисхождения, эпизодами их борьбы. На первом месте здесь стоят белый и черный цвета, непосредственно примыкающие к свету и тьме, дню и ночи (восточная сказка о белой и черной мышках, подтачивающих древо жизни). Белый — чистота, власть, торжество (белые одежды для торжественных процессий и белые кони, покрывала). Черный цвет — траур, печаль, смерть (черный парус, говорящий Изольде о смерти Тристана, черные траурные знамена, покрывала). Белый голубь — посланник мира, света, жизни, черный ворон — посланник смерти. Одеть траурные одежды — приобщиться к смерти, нести утрату, одеть белое — освободиться от угроз смерти, приобщиться к вечной жизни. Отсюда то черные, то белые одежды в обрядах похорон у родственников умершего, погружающих себя с ним в мрак или, наоборот, очищающих себя белым от мрака смерти.

К белому цвету примыкают красный, оранжевый, желтый; к черному — синий, зеленый, фиолетовый. Солнце знает эпитеты — красное, золотое, оранжевое; они же — эпитеты блеска, яркости, жизни, силы. Эпитеты синий, иссиня-черный, зеленый, желто-зеленый, бледный — означают тусклость, черноту, болезненность, увядание. Так, мадонна с младенцем пасторальная, на лугу, имеет красновато-розовый телесный цвет; скорбящая мадонна имеет зеленовато-синие тона, переходящие в черные; мадонна в славе окружена золотистым сиянием. Золотой фон на спиритуалистических иконах означал небо — солнце; в «Сикстинской мадонне» золотистое сияние вокруг мадонны наполнено ангелочками, по существу метафорами света — неба. Вокруг трактовки тела мертвого Христа идет борьба: реалисты, которые давали следы перенесенных страданий и мучений, давали и в цвете синевато-зеленые тона, переходящие в темно-синие и фиолетовые; идеалисты давали чистое тело — божество мертвое, но не измученное — и зеленовато-синие тона, просвечивающие сильным светом, и розовые тени. Элегическая «Кающаяся Магдалина» Тициана — темно-коричневые и зеленовато-синие тона. Лирическая «Даная» его же — розовато-красная. Беловатый цвет кожи с темными, синеватыми, зеленоватыми тенями говорит о болезненности и страданиях; отсюда изображение святых темными — зелеными, синими — красками и изгнание теплых, розовых как символ страданий и борений духа в юдоли земной. Наоборот, эротические темы имеют розовые и голубые краски (рококо).

Цвет понимался как сгущение, отяжеление света, как борьба, победа и поражение духовного света в земном мире на материальных вещах. Скала цветов поэтому имеет вертикальный характер, является лестницей между светом и тьмой. И так же, как эмоции

имели в спиритуалистическом мышлении космический характер борьбы духов неба — света и ада — тьмы, так цвета имели эмоциональный характер, носили в себе семантику мировых эмоций, разыгрывали мистерию страстей на земных вещах, поднимая их к небу или обрушиваясь с ними в ад. Гуманистическое мышление, сделав эмоции человеческими, сделало и цвет выражением человеческих чувств, усилив эмпирические элементы цветового воздействия, сохранило за светом и цветом его семантические мистериальные начала. «Цвета суть деяния и страсти света» — говорит Гёте (Farbenlehre<sup>27</sup>, т. XXII, стр. 2). Отсюда удержавшееся и в гуманистическом мышлении значение цветов, будто бы выводимое из их чувственного воздействия на наш глаз; но эмпирически необъяснимо, почему один цвет несет в себе радость, другой — печаль для души.

Красный — поднимающий, возбуждающий, согревающий, оживляющий, активный и энергичный цвет. Он напоминает кровь, огонь, пылание, жар, теплоту. Цвет юности, радости жизни, страстной любви, могучей силы, гордого жизнеощущения, силы, величия, мощи.

Желтый, оранжевый — теплый, бодрый, веселый, вызывающий, игривый.

Синий (темно-голубой) — успокоенный, серьезный, сдержанный, тихий, печальный, тоскующий, холодный, мирный, чувствительный, уходящий, удаляющийся, чистая любовь, верность, стремление вдаль.

Зеленый — соединение желтого и синего — надежда, мирная ясность, нежно-приятное.

Фиолетовый — омрачение красного — беспокойный, печальный, угрожающий; цвет тоски, раскаяния, траура.

За всеми этими эмпирическими психологическими ассоциациями явно выступает спиритуалистическая семантика, связывающая в пучки бесконечные неустойчивые эмпирические связи цвета с предметами, акцентирующая в цвете тот тон, который его приближает к данному семантическому ряду. Даже диффузное и эмпирически противоречивое значение цвета проистекало из тяготения цвета в своем тоне к цвету определенного ряда. Так, белый — цвет жизни, если он чистый, сверкающий, но с примесью темного, серого, синего или зеленого — становится бледным цветом смерти, потухания, истощения (бледная смерть, бледная немочь, бледный конь у всадника смерти, бледная луна, бледный призрак, бледный ужас). Так, желтый в тяготении к оранжевому имеет жизнеутверждающий характер, а в тяготении к зеленому имеет отрицательный смысл: желтеть — увядать, утрачивать силу; желтый цвет — цвет зависти, измены, злобы; желто-зеленый — цвет болезни, смерти, увядания, истощения; пожелтеть от зави-

сти, позеленеть от досады, страха; желтый — желчь, желтуха; зеленый — зелье, яд. Красный, красное солнышко, красна-девица, весна-красна; в смешении с белым красный дает розовый — цвет зари, любви, юности, жизни; красный в тяготении к синему, красный с темными, синеватыми или фиолетовыми тонами — угрожающий, зловещий, помраченный свет. Зеленый с теплыми тонами — цвет надежды, с холодными — болезненный, омертвелый. Множество переходов, тонов, тяготений цвета в скале цвета породили как разные названия для одного цвета, так и диффузность и многозначность отдельных названий; но над всем этим хаосом господствовала и сюжетная семантика борьбы света и тьмы, семантика тяготения к свету или к мраку; отсюда кажущаяся цветовая слепота, неумение различать цвета в культовых гимнах и мифах, античных и христианских; небо, например, называется блистающим, сверкающим, светлым, но не синим, ибо синее — цвет холода, тьмы, смерти. Зелень весны называется цветущей, пышной, прекрасной, но не зеленой, ибо зеленый цвет тяготеет к холодному, темному. Поэтому ошибочна теория биологической эволюции человеческого зрения, физиологического развития способностей цветового различения на протяжении истории, — теория, оперирующая формально-логическим обозначением цветов вне их семантики, вне сюжетных значений цвета в мышлении патриархально-феодального человека. Цвета получили свое название не по социальному договору, не на основании непосредственных зрительных эмпирических впечатлений, но выделялись и определялись из хозяйственного и культового комплекса, где свет-жизнь и мрак-смерть были стержневыми линиями. В цвете отмечался тот тон, который определял его тяготение к верху или к низу. Гуманистическое мышление, освободившее эмпирический опыт от космогонии, бесконечно усилило и различение цветов. Но и гуманистическое мышление, открывшее спектр, определившее физически цвет, не освободилось от диффузности названия цветов; от противоречивого отношения цвета определенного тона к разным рядам; и объяснение этой диффузности цветовых названий видели в субъективной психологии, в личных свойствах зрения и настроениях зрителя. Мир кажется человеку, в зависимости от настроения, в розовом свете, в черном свете, залитым сиянием и погруженным в тень. Цвета подчиняются личным чувствам, как раньше — космогоническим эмоциям. Гуманистическое мышление сделало вертикальную космическую скалу цветов спиритуализма горизонтальной, расположенной в чувственно постигаемом личном поле зрения; красный, оранжевый, желтый стали выступающими вперед, передними планами; синий, зеленый, фиолетовый отступили в задние планы поля зре-

ния; цвета строят личное оптическое поле зрения; но гуманистическое мышление сохранило деление спектра на теплые и холодные цвета, т. е. активные, жизненные и пассивные, мертвые цвета. Гуманистическое мышление в своей идеалистической линии продолжало понимать цвет как смешение света и тьмы, белого и черного, как убывание, умаление света на телах, в материи, как явление, возникающее на границе света и тени.

Механист-материалист Ньютон, выдвинувший материальную теорию света, рассматривал свет как сложение цветов. «Белый свет есть не простейшая неразделимая субстанция, а совокупность цветов. Свет, лучи которого не одинаково преломляемы, я называю простым, однородным и подобным; свет же, одни лучи которого более преломляемы, чем другие, я называю сложным, неоднородным и разнovidным» (Оптика, стр. 54). Белый свет оказывается производным и многосложным, а цвета — первичными и простыми. Вместе с этим Ньютон отвергает теорию образования цвета через смешение света и тьмы или убывание света в материи. «Явления цветов в преломленном и отраженном свете не вызываются какими-либо новыми модификациями света, производимыми различным образом, соответственно различным границам света и тени» (там же, стр. 60). Не отрицая за цветом самостоятельность и независимую от отношения света и тени окраску, утверждая возможность сложения света, Ньютон метафизически понимал цвет и его отношение к свету.

Таким образом борьба между идеальным и материальным пониманием света совпадала с борьбой двух тенденций понимания цвета; порожден ли цвет светом, угасающим в материи, или он сам — качество материи, излучающей те или иные частицы; а это в свою очередь совпадало с общей борьбой идеализма и материализма. Но в теориях цвета мы имеем также борьбу метафизических и диалектических тенденций. Так называемый локальный цвет, цвет, прикрепленный к телу, являющийся его постоянным качеством, есть проявление метафизического понимания цвета. Цвета не знают отношений друг к другу, а только к телу, к форме, поверхность которой они окрашивают, границами которой они замкнуты. Цвет имеет пассивное бытие, как материя, он лежит замкнутыми зонами и не воздействует на смежные цвета, цвет, как материя, лишен активности.

В перспективной живописи с ее оптическим пространством цвет пассивен к свету; свет просветляет, белил, тень затемняет, чернит цвет тела, не меняя его тона. Свет меняет светосилу цвета, но не тела, как не меняет форму тела; свет только моделирует в цвете, как белое и черное. Открытие спектра значило то же, что открытие линейной перспективы; цвет стал оптическим про-

странственным явлением по преимуществу. Метафизическое понимание цвета сохранило за ним его замкнутость, самостоятельность. Отсюда разделение спектра на определенное количество цветов. Сама попытка классификации цветов, рассечение бесконечно многообразного цветового потока мира на цвета как на замкнутые сущности есть уже тенденция метафизическая; понимание цвета как субстанции, дающей переходы при смешении с другим цветом или даже имеющей переходы, но не являющейся сама по себе переходом, есть метафизическое понимание. Это допущение рассечения цветового потока на самостоятельные части, допущение абсолютной прерывности цветовых явлений мира есть та же метафизическая прерывность света и тьмы, распространенная на цвет. Если определение цвета до открытия спектра шло за телом и количество цветов не ограничивалось и не знало систематизации, то спектр, показав ограниченный круг цветов между красным и фиолетовым, позволил и классифицировать их. И здесь снова выступило искажающее действие метафизического мышления. Число цветов в непрерывной многотонной цветовой полосе солнечного спектра (исключая темные фраунгоферовы линии поглощения) было установлено не на основании эмпирических наблюдений, а на основании сакрального числа семь — числа планет (Солнце, Луна, Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн), числа гармонии сфер, числа ступеней гаммы. С таким же соответствием эмпирической действительности можно было расщепить спектр на 3, 6, 9 и так далее цветов. Существен здесь самый принцип метафизической прерывности в понимании цвета, принцип, равно действовавший в оптике, физике и искусстве. Этот метафизический принцип мог быть идеалистическим и материалистическим. У идеалистов цвет был прикреплен к идеальной форме, был интенсивен и яростен, был идеальной субстанцией данного цвета; у материалистов цвет был прикреплен к эмпирической форме, имел эмпирический характер. Красочность и яркость метафизико-идеалистических картин и темнота, тусклость реалистических картин вытекают из сюжетного стремления первых к теплым цветам, цветам святости, могущества, богатства, а вторых — к цветам темным, черным, земным, эмпирическим, материальным; у первых изгнаны тени, а цвет, доведенный до максимальной светосилы, поднимал форму к идеальным небесам; у вторых, наоборот, тени налитывают самые цвета, отягощая формы, удерживая их в будничном земном бытии. Сама декоративность у классиков опиралась на эту семантику, ибо украсить, сделать прекрасным значило приблизить к небу. В противоположность метафизическому пониманию цвета, диалектическое понимание рассматривало и цвет как движение и переход. Так же, как

любой материальный предмет в диалектическом мышлении оказывался ареной борьбы света и тьмы, оказывался включенным в мировую мистерию борьбы двух начал, так и цвет оказывался пронизанным этой борьбой, раздираемым между духом и материей, светом и тьмой.

Цвет был окрашенным светом, а не локальной окрашенной поверхностью тел или свойством замкнутой формы. Свет слился с цветом, цвет был сгущением света, а не предметной поверхностью. Цвет активно воздействовал; как свет, он разрушал границы тел, менял цвета тел. Цвет протекал в картине, он стал непрерывным. Сила цвета дополнилась тоном — отношением или движением цвета в цветовом ряду, стремлением от одной границы спектра к другой. У диалектиков картина строилась на борьбе цветов, на взаимопроникновении и давала тысячи переходов и оттенков. Это была не только борьба теплых и холодных цветов, но борьба неуравновешенных тяготений тонов, неустойчивых оттенков внутри цвета, победа одних и поражение других. Семантика цветов не утратилась, но выражалась не в стоячих метафизических категориях, а в борьбе и взаимопроникновении этих категорий. Свет и тьма остались действующими силами в этой борьбе цветовых стихий, остались крайними полюсами цветовых тонов. Так же, как барокко и романтизм давали в сюжете борьбу небесного и земного, так они и в свете и цвете давали эту космическую борьбу, драматическое столкновение двух начал (см. багровый, потухающий красный, бурый и зеленовато-синий цвета в «Ладье Данте» Делакруа). Драматизм колорита в диалектической картине имел основой эту борьбу семантических рядов в цвете. Краски разыгрывали те самые страсти, давали те эмоции, которые выражали человеческие фигуры сюжета. И обе они — эмоции человека и свето-цвета — восходили к тем же семантическим рядам — светлого, теплого, небесного и холодного, темного, земного. И это была идеалистическая диалектика, так как свето-цвет господствовал над материальными формами, определял их связи и жизнь.

В живописи метафизическое понимание цвета закрепляла линия. Метафизическая линия делит, сечет непрерывный видимый мир на отдельные формы; бесконечное, многообразное цветовое пространство она делит на прерывные, обособленные части, замыкает, делает самостоятельными телами. Линия — граница тела — в сознании является результатом мышечного акта, осязательно-моторного и зрительно-моторного акта. Она может быть эмпирической, точно следующей за осязаемыми движениями глаза или руки, но может быть идеальной, обобщающей, выравнивающей, опускающей случайные изгибы ради правильного, равномерного, геометрически упорядоченного контура. Линия

как моторное кинетическое начало всегда несет в себе движение, ведет глаз, направляет. Но метафизическое мышление превращает линию в статический контур, ограничивающий, замыкающий форму, идеальную или эмпирическую. Метафизическое мышление понимает линию не как двигательное начало, а как границу, неподвижный обособляющий контур.

В метафизической живописи цвета и формы жили независимо от света; метафизическая живопись не знала текучести. Поэтому основными элементами ее были прерывная протяженность — ряд разграниченных форм, — цвет, ограниченный формой, и светосила, также разложенная на прерывные ряды. Диалектическое мышление дает взаимно пересекающиеся, переплетающиеся линии, связанные линейные формы. Диалектическая живопись дает непрерывную протяженность цвета для прерывных материальных форм, дает слитость цветов и силы света вокруг вещей. Она вносит цветовой тон как движение цвета, ступень цвета и обогащает живопись новым компонентом. Но она оторвала цвет от материи, она дематериализовала мир, сделав его текучей стихией сгущений и разрежений света. Отсюда эмоциональный характер цвета у романтиков (Делакруа, например). Природа, человек, вещь — пейзаж, портрет, натюрморт — или просветляются, одухотворяются светом, или омрачаются, поглощаются мраком. Пресловутое противопоставление классицизма и барокко, классицизм и романтизм есть именно эта борьба метафизического и диалектического понимания света и цвета.

И в энергетическом мышлении, в так называемой постперспективной живописи, разрушившей оптическое пространство, мы имеем борьбу метафизического и диалектического понимания цвета. Небесное понимание света под давлением гигантского развития естествознания здесь оставлено. Свет существует как энергетическая цветовая стихия; он неотрывен от материи и движения, но цвет то господствует над материей, то является ее внутренним свойством. Переворот, произведенный Сезанном в импрессионистической живописи, заключался именно в том, что он сочетал позитивистическое понимание цвета с энергетическим пониманием формы. Цвет у него — самая сущность материи и полон ее тяжести и напряжения. Сезанн лишает человека психической жизни и посредством цвета связывает человека с материей, с мертвыми формами. Цвет у Сезанна последнего периода передает движение материи, становление ее форм, их тяготений друг к другу, их единство как элементов неразрывной системы. Ван Гог, наоборот, дает диалектико-идеалистическое понимание цвета в энергетическом мышлении: цвет плавит и устремляет формы, дает эмоциональное, драматическое движение земным предметам и сам он выступает

как разреженная или сгущенная космическая цветовая стихия. Малевич дает метафизическое понимание цвета, чистые, лишённые оттенков, цветовые формы как атомы мирового энергетического пространства. Преодолев оптику гуманистического мышления, энергетическая живопись попала в плен к спиритуалистической метафизике и идеализму; сочетание позитивистическое понимание цвета с энергетическим пониманием материи, конструктивизм вернулся к космической семантике цвета.

И все же живопись, располагавшая только цветом, отражаемым от предметной поверхности, не могла дать его бесконечного движения, изменения. Основным дифференциальный элемент цвета — тон — остался диффузным и неопределённым. Основные качества цветового тона: 1) отношение к светосиле — большее или меньшее тяготение к белому, 2) отношение к цветосиле, к интенсивности, насыщенности цвета и 3) отношение к другим цветам спектра, — эти три отношения, тяготения, лежащие в каждом цветовом тоне, часто действуют смешанно и нечленораздельно; но каждое из них несет, как изменчивое качество, свои выразительные возможности для достижения смысловых живописных эффектов. Самое понятие тона — ступени цвета в спектре — покрывает часто и светосилу, светлость, белизну или темноту, черноту, покрывает цветосилу, насыщенность, интенсивность цветового луча. Светосила и цветосила тона в живописи живут жизнью света, его силы и его окраски, меняются с ним в различные часы дня. Каждое изменение силы света и его тона меняет тон краски. Наиболее количественное, наиболее эмпирически устойчивое качество цвета, место в спектре и получило название тона; цветосила и светосила стали частными изменчивыми свойствами тона, как бы извне окрашивающими его неизменную сущность.

Только электроэнергетическая техника, превращающая цвет в окрашенный свет, управляемый и направляемый, способна раскрыть цвету бесконечные выразительные возможности, сделать его носителем смыслов, движений мышления, о которых и думать не могла живопись механическими красками.

## Звук

Лучи солнца распространяются с такой быстротой, что эмпирическому глазу свет кажется неподвижно протяженной вокруг светила атмосферой. Солнце своим движением уводит и приводит свет, но лучи кажутся пребывающими, негаснущими, протянутыми в пространстве. Их непрерывное возникновение и умирание, их стремительное протекание, ровное, безостановочное движение кажется стоячим миром света, миром пространства. И только дви-



жение солнца являлось показателем и измерителем изменения и времени; и видимый мир, отражая свет, жил пространственно в протяженных формах.

Звук, наоборот, требовал механического возбудителя; он возникал и затихал в эмпирически воспринимаемом движении. Носителями звука были тела, и звук был качеством и показателем их движения. Различение звуков, криков, писков, визгов, шумов, шорохов зверей, птиц, гадов, ветра, воды было необходимым условием хозяйственной деятельности первобытного человека.

## Семантика регистров

Различение звуков эмпирически началось с различения тембров голосов животных и природы; вслед за разделением мира на благое и злое и звукотембры делились на благие и злые, на идеальные и материальные. Звук не был ни жизнедателем, ни божеством, но, связанный с действиями и обрядами божества и его борьбой, тоже делился на светлые звуки неба и темные звуки преисподней, на высокие звуки и низкие звуки. Высокие звуки — это звуки жизни, юности, радости, света; низкие звуки — звуки смерти, старости, скорби и мрака. Детский голос, голос новорожденного бога, женский голос, голос богоматери — высокие голоса; голоса старости, болезни, уродства — хриплые, низкие, грубые, тяжелые. Деление звуков на верхние и нижние, прозрачные и густые, нежные и грубые говорит о семантике регистров. Поэтому звуки большей частоты колебаний называются высокими, а меньшей — низкими; ангелы и первые любовники — аристократы имеют высокие голоса, а дьяволы, злодеи, простонародье — низкие голоса; поэтому в XVII в. кастрировали певцов в переходный возраст для сохранения высокого голоса. Это все объясняется сюжетной семантикой регистров. Движение от верхних регистров к нижним означало физическое или моральное движение сверху вниз. Берлиоз, при котором спиритуалистическое значение этой семантики утратилось, обрушивается на нелепость этого деления и на применение его как средства передачи движения вверх и вниз. «Я однажды слышал в опере нисходящую гамму, локализованную руладу на словах “я скатываюсь в бездну”, раздражительное значение которой было весьма забавно. Ясно было, как композитор полагал, что нисходящая рулада полностью выражает движение падающего тела. Но откуда это столь укоренившееся ошибочное представление? На рояле верхние звуки лежат в горизонтальном ряду с нижними, на виолончели верхние звуки лежат внизу, а нижние наверху. Я вспоминаю наивную откровенность, с которой учитель композиции поражал своих учеников,

когда указывал на появление пассажа в нисходящей гамме в “Альцесте”, в том месте, где верховный жрец, призывая Аполлона, бога света, говорит:

Пронзи блистающим лучом  
Тяжелый мрак, объяввший нас.

“Видите, — говорил учитель, — эта упрямая гамма в 32-х от *до* до *до* в первых скрипках — это луч, прорывающийся, нисходящий на голос верховного жреца”. И что особенно печально признать, так это то, что Глюк сам так думал» («*A travers chants*», 1872, pp. 226—227<sup>28</sup>). Берлиоз, который как романтик боролся против классических догм и против эмпиризма, не замечает, что звуки частых колебаний считаются не только верхними, но и светлыми, что они служат для передачи неба, света, радости, а низкие — земли, мрака, страдания. Но то, что ему кажется эмпирической ошибкой, в действительности является исторической, крепко внедрившейся семантикой. И сам он передает идеальное, лирическое высокими голосами (например, тема возлюбленной в Фантастической симфонии в скрипках и флейте), а мрачное, тяжелое — низкими звуками (например, шабаш ведьм в последней части этой симфонии или тема Чайльд-Гарольда в альтах). Борьба света и тьмы в музыке — всегда борьба высоких, прозрачных звучаний и низких, глухих, тяжелых.

Связь низких звуков с грузными телами и высоких с легкими — имеет эмпирическую основу, но она подчинилась семантике небесного и низкого. Отсюда ангелы имеют высокие, прозрачные голоса и черти — глухие; грубые звуки, смутные шумы, безмолвие, немота имеют то же значение, что и тени, тьма и ночь, смерть; наоборот, высокие звуки — чистые, прозрачные, ясные, светлые — имеют эпитеты света и неба. Высокие звуки имеют то же воздействие, что и свет; они оживляют, они возносят, очищают, облагораживают, успокаивают, смирят ярость, уносят скорбь; низкие звуки, как тьма, ужасают, пугают, но и заколдовывают, одурманивают, заманивают.

Благие духи соединяются с благими чувствами и злые духи — с злыми чувствами; поэтому и высокая музыка вызывает хорошие чувства и гонит плохие. Музыка стала выражением души и чувств не через эмпирические голосовые движения — криков, радости, боли, веселья и страдания самих в себе, ибо сама душа и чувства были частью божества и духа, но через культовое осмысление, закрепление эмпирических звуков как благих и злых, через космогоническое разделение и закрепление музыки как небесной, духовной и земной, низкой. Общераспространенное мнение о соответствии низких звуков темным, холодным цветам и высоким —

светлым, теплым тонам связано именно с этими мировоззрительными сюжетными представлениями: высота — свет, и низ — темнота. Мир звуков, как мир света, получил вертикальное пространственное строение. Но регистры неотделимы от тембра; высокие регистры — это детские, девичьи голоса (голоса юности, пасторали); низкие регистры — мужские и старческие голоса (голоса страстей и старости). Регистр означал прежде всего тембр — телесную сущность голоса, высокого или низкого ряда. Высокое и низкое означало тембр в его отношении к планам мирового сюжета, а не эмпирическую высоту, частоту колебаний. Так как основным носителем сюжетной семантики звука был человеческий голос, проектированный в космос, в небо и ад, то в названиях голосов сохранились значения верхних и нижних мировых планов: сопрано — *supremus* — высший, альт — *altus* — высокий и бас — низкий. Средний голос назывался тенор, т. е. держащий, ведущий основную тему (в полифонической музыке хорал, *cantus firmus*, голос общины поручался среднему голосу — тенору, который окружали, украшали верхние голоса и поддерживали нижние).

В гуманистической музыке голоса стали человеческими характерами, высокими и низкими, лирическими и трагическими персонажами, т. е. из космических планов переселились в социально-человеческие, но сохранили семантику верха и низа (см. главу Музыка). Движение низких голосов, басов кверху было их стремлением к средним — тенору; движение тенора кверху — стремлением к сопрано и, наоборот, спуск в нижние регистры был движением сверху вниз.

## Семантика тембров

Вместе с инструментами, механическими звуковыми орудиями, в музыку вошел ряд новых тембров, которые также укладывались в основное деление высокого и низкого, но внесли ряд новых смысловых значений. Охотничьи рога и военные трубы вошли в культ как тембры тотема, бога охоты и войны и его деяний, как тембры сражений и побед, могущества и борющейся силы, тембры призывов и угроз, тембры верховных сил, тембры космоса. Пастушья свирель, флейты и гобои — как тембры мира и покоя в природе, тембры пасторали и идиллии, весны, любви, лирических движений.

Насколько эмпирическое значение поглощалось культовым, космическим и социальным, видно на примере ударных. Из спутников маршей, шествий, имеющих практическое значение — координировать ритм шага, ударные стали спутниками сюжета военных маршей, выступлений, походов, битв, а вместе с тем по-

лучили семантику героики, мощи, грозной силы, стали рядом с космическими медными. Наоборот, щипковые (арфы, лиры, лютни), поддерживавшие ритм поющего голоса, стали инструментами лирическими, приблизились к свирели и флейте.

Наконец, смычковые благодаря своим песенным, динамическим и речитативным, интонационным возможностям примкнули к человеческому голосу, получили все его регистры и стали его заместителем в лирическом пении и трагическом речитативе.

Из двухпланового ряда тембров-регистров начали выделяться звукоокраски, тембры отдельных инструментов; в одном и том же высоком, среднем или низком регистре могли звучать различные тембры струнных, духовых, ударных со всеми дополнительными к регистровой семантике смыслами.

Тембры, еще в большей мере, чем цвета, получили свои названия от голосов и инструментов и стали носителями тех значений, которые выполняли инструменты в сюжетном действии. Тембры иначе и не называются, как трубные, скрипичные, голоса фаготов, саксофонов, как тембры определенных инструментов. В до-энергетической технике человечество не имело звука вне звучащего тела, в то время как цвета существовали и вне телесных форм, как цвет зари, облаков, воздуха и т. д.

Тембры — сама материя звука — оказались рассеченными, разделенными на обособленные звучания. Но тембр — окраска звука, составляющаяся из призвуков вибрирующих стенок инструмента, гортани, — так же, как цвет, не имеет границ. Мир звука непрерывен и целостен. Тембры различных инструментов тяготеют друг к другу, переходят друг в друга, образуют группы мягких и резких звучаний; с другой стороны, каждый отдельный голос, инструмент имеют свой особый тембр, отличный от тембра других таких же голосов и инструментов; внутри тембра одного инструмента опять-таки имеются различные оттенки тембра (различные струны, регистры). Эмпирическое количество тембров бесконечно, но классификация их производилась по типам механических звукопроизводителей, по голосам инструментов. Тембр в метафизическом мышлении применялся как неизменное свойство звучащего инструмента, вне переходов к другим тембрам.

Именно поэтому тембр, который в словесной речи выдвинулся благодаря своей дифференцированности в основное качество артикулированного слова, в музыкальной речи отодвинулся на задний план. Наоборот, огромные по сравнению с голосом тоновые (и ритмические) возможности инструментов выдвинули в музыкальной речи, особенно в гуманистической музыке, высоту (и длительность) в основной носитель смысла. Только новое электротехническое звукоизвлечение, делающее тембр таким же гиб-

ким, дифференцируемым и интегрируемым элементом, как высоту, делает возможным дать тембру подвижную смысловую роль например, «вариофон» Шолпо, где рисованные геометрические фигуры дают при проекции на звуковой экран в зависимости от своих форм то мягкие тембры (круглые формы), то резкие (остроугольные формы). Как цвет, перестав быть механическим отражением окрашенного тела и сделавшись направляемым, управляемым окрашенным светом, дает бесконечные возможности интеграции и дифференциации и новые выразительные возможности, так и тембр, перестав быть механическим качеством звучащего тела и сделавшись направляемым и управляемым окрашенным звуком, дает бесконечные выразительные возможности.

Одним из доказательств семантики тембров является то обстоятельство, что в литературе названия голосов и инструментов стали эпитетами и метафорами определенного сюжетного ряда: звонкие голоса, трубные гласы, пение свирели, скрипок и т. д. Инструментальные тембры, как голоса, делились на высокие, благородные, приличествующие богу, духам света, радости и покоя, и нижние, грубые — подходящие дьяволу, духам тьмы и мятежа.

В живописи изображения инструментов в определенных стенах показывают сюжетный, семантический характер инструментов. Трубы изображаются в сценах страшного суда, в апокалиптических видениях, в батальных сценах, в триумфальных шествиях; деревянные духовые изображаются в сельских сценах, пасторальях, окружены лирическим пейзажем. В картинах рая ангелы играют на лютнях и виолах; позже — на скрипках. Салонные сцены дают клавесин, лютню, виолу. Крестьянские танцы идут под волынку, скрипку. Сюжеты живописи, включающие инструменты, вскрывают их связь с определенным жанром и действием, вскрывают семантику инструментальных тембров как голосов видимого действия.

Картины показывают также эволюцию инструментов, изменение их формы, манеры игры на них, а также изменение условий, обстановки игры.

Так, каждая группа, семейство инструментов давали либо космос, либо человека, пасторальный план, трагический и комический. Регистры инструментов усиливали сюжетный смысл тембров, перемещали их вверх или вниз и давали возможность развертывать в музыке миропонимание.

В метафизическом мышлении верх и низ, верхние и нижние регистры и тембры были разделены непреходимой гранью, как сюжеты божества от сюжетов земли и ада; богов и духов неба могли петь только высокие голоса, а духов тьмы — низкие. Голоса разделялись на этажи: сопрано, тенор, бас; каждый имел свою обязательную тематику, свой ряд эмоций, своих героев, соответ-

ствующим месту сюжета. Голоса были стоячими масками космогонических духовных и личных душевных движений героев, которые сами были замкнуты высоким, средним или низким кругом страстей. Инструменты с их тембрами ложились разграниченными звуковыми зонами вокруг героя, страстей, действий со своими семантическими смыслами. Голоса и оркестр имели прерывный, раздельный тембровый строй.

Диалектическое мышление брало движение регистров и тембров как столкновение, как борьбу высокого и низкого, как стремление низкого кверху и высокого — вниз. Диалектическое мышление разрабатывало именно средние регистры, где боролись верх и низ, где подъемы давали победу и падения — поражения, где самое напряжение голоса было выражением этой борьбы светлых и темных сил.

Диалектическое мышление рассматривало голос от его низов до верха, от баса до сопрано, не как независимые этажи, а как единое движение сверху вниз и снизу вверх; оно расширяло тоновые границы каждого инструмента, тембра до возможных верхних и нижних ступеней, вводило всюду сопрановые и басовые голоса и этим перемещало тембровые смыслы, заставляя их по-новому звучать в иных непривычных для них рядах; а главное — весь оркестр получал сверху донизу непрерывное, взаимопроникающее движение.

Любой тембр не только мог спускаться сверху, из области света в область тьмы, но мог давать это восхождение и нисхождение из света в тьму в расширенном до пределов слышимости диапазоне. Но это расширение скалы тембра было созданием новых тембров, на основе движения вверх и вниз. И новые тембры сохраняли семантику тех инструментов, расширением которых вверх и вниз они явились. Так, происходившая в XVII в. борьба между скрипкой и виолой как благородным и неблагородным инструментом была борьбой между темброво и динамически богатой и звучной («крикливой») скрипкой и нежной, мягкой виолой. Виола была инструментом лирическим, инструментом ангелов, неба, а скрипка — универсальным, всем голосам подражающим инструментом, особенно человеческому голосу, и не только в лирическом, но и в драматическом движении, почему он и ценился в народных и демократических кругах (см. *Printz, Historische Beschreibungen d. edeler Sing- und Kling-Kunst*, Dresden, 1690). Одной из основных причин победы скрипки, кроме ее большей технической простоты и гибкости, были именно ее интонационно-голосовые возможности, богатство и широта динамических оттенков; победа скрипки была победой в гуманистическом мышлении лирико-драматического человека над чисто лирическим.

Орган, этот как бы клавишный оркестр духовых инструментов, в разных регистрах дает то героiku, то пастораль, имеет высокие, небесные регистры и низкие — земных страстей. Вместе с тем орган, звуки которого лишены подвижных интонационных динамических оттенков, свойственных человеческому голосу, приспособлен более к космическим или пасторальным сюжетам; орган дает и человеческие интонации как космические (как слово божие), как ораторские, проповеднические, или как лирическое и элегическое песнопение, славословие или оплакивание божества. В органной музыке видно, как человек подчиняется космосу или природе, выступает через их одежды и звучания.

Клавесин, оклавиренная лютня, дает семантику любовных песен и танцев. Рояль, который присоединил фортепиано к лютневым звучаниям клавесина, расширил границы высокого и низкого, сочетал нежное с сильным, а главное — стал способен дать интонацию голоса, — был наступлением гуманистических и демократических драматических страстных звучаний на чистоту и прозрачность небесно-любовной лирики. История фортепиано показывает это развитие динамико-интонационных начал, развитие способности при отсутствии голоса, певучести давать динамико-интонационные движения голоса, т. е. давать субъективно-человеческое, гуманистическое. Отсюда победа фортепиано над клавесином с его богатыми регистровыми и тембровыми возможностями, но отсутствием динамико-интонационных средств. Все развитие фортепьянной музыки и техники идет за развитием гуманизма. Фортепиано достигает высоты у гуманистов Бетховена, Шумана, Шопена, поворачивает от мелодико-интонационных начал к оркестровым звучаниям, к растворению голоса в аккордо-тембровой атмосфере у Листа и превращается в ударно-тембровый, внеинтонационный инструмент у конструктивистов.

Каждый инструмент был развитием одного из звуковых качеств основных тембров и регистров, одной из их семантических тенденций. Каждая группа инструментов, объединяемая структурой и техникой звукоизвлечения, развивала, расширяла тоновые, динамические и ритмические возможности одного из семантических рядов, включала все новые оттенки звучаний в старый смысловой ряд, но и его самого окрашивала в новые смыслы.

## Тон

Вместе с инструментальными тембрами выделились и ступени регистров — тон. Инструменты с определенным, неизменным натяжением струн или размером стенок фиксировали звук определенной высоты — тон.

Тон и тембр стоят семантически в тесной связи. Различение голосов предшествовало различению тонов, движение которых внутри одного голоса ступенями считалось детализацией голосового движения; доказательством этому являются невмы с их кривыми подъема и спуска. Поэтому различение больших интервалов, имеющих уже регистровый и тембровой оттенок, различение материала звука было исходным для сюжетного смысла начального музыкального мышления. Различение тонов было дальнейшим членением регистров и тембров и совершалось в опоре на ритм. Отсюда семантика интервалов — как тяготения кверху или книзу. Не только движение вверх и вниз имеет смысл — просветления, освобождения, или падения, омрачения, но имеет смысл самый характер этого движения широкими и малыми интервалами, правильными, гармоническими или неправильными. Медленные подъемы или падения говорят о затрудненном, отягченном движении или напряженном сопротивлении, как бы у голоса нет сил преодолеть ступень и подняться, взлететь кверху, или он не настолько слаб, чтобы рухнуть круто вниз, и он медленно всползает вверх или сползает вниз (отсюда ход на малые секунды обычно говорит о сдержанном или задержанном движении чувства). Наоборот, прыжки, взлеты голоса и срывы говорят о приливе сил или резком упадке, когда сила духа или чувства восходит или нисходит. Но эти мелодические интервалы могут быть гармонически консонансными, акустически родственными или диссонансными, акустически противоречащими. Именно эта правильность и неправильность дают мелодическим интервалам их устойчивую твердость или неустойчивую напряженность; большая септима звучит напряженнее, чем октава, дающая не только взлет, но и ясность, успокоенность; точно так же увеличенная квинта звучит напряженнее чистой квинты. Увеличенные, уменьшенные интервалы, хроматизмы, нарушающие тяготение тонов данного лада, тональности, меняющие их соотношения, вносящие неправильности, дают большее напряжение движению. Таким образом, семантика интервалов — та же семантика интонационного движения тонов в их тяготении друг к другу. Тон есть закрепленная в своем движении вверх или вниз ступень регистра и тембра. Но так как разные регистры, ступени тембра дают различные ступени его интенсивности, — верхние, более интенсивные, напряженные по насыщенности, — то тон-высота есть также ступень интенсивности тембра.

Так оно было в спиритуалистической музыке. В гуманистическом мышлении человеческая интонация выступает на передний план, но отвлеченный человек породил отвлеченную интонацию и отвлеченное понимание тона.



Тон существует как бы вне тембра и силы, как абстрактная высота, могущая звучать в любом тембре, с любой силой. Но слово «тон» употребляется в музыке еще в значении двух других качеств тона: в значении тембровой окраски — благородный тон исполнителя, инструмента, — металлический, грудной и т. д., — и в значении силы — сильный тон, слабый, звучный, звонкий и т. д. Тон, таким образом, имеет всегда три качества тяготения или отношения: к высоте звука в данном тембре, к силе звука, к ступени тембра в тембровой скале. Каждое из этих качеств тона играет свою смысловую роль, но основным качеством в гуманистическом мышлении стала именно высота в своей ступенчатой изменяемости. Так же, как мелодико-интонационное движение речи имеет одинаковый логический смысл у людей с басом или с сопрано, так и в музыке движение тонов, интонация стали основой логического смысла мелодии, а тембр и сила только его окрашивали. Роль тона и тембра в музыке оказывается соответствующей роли тона и цвета в живописи. Однотонный цвет, сращенный с линией, дает метафизическую форму, как тон, сращенный с ритмом. Можно и в музыке говорить о живописности, когда динамика внутри одного тона меняет его силу, объединяет разные такты одной силой и разделяет одним изменением силы, вступая в противоречие с тактовыми акцентами. Можно говорить о пластичности в музыке, когда динамика целиком подчинена тактовым акцентам и меняет свою силу согласно изменениям ритма. Звукосила в музыке относительно ритма и тона семантически играет ту же роль, что светосила относительно цветового тона и линии в живописи.

## Семантическое родство света и звука

Так тембр и тон в музыке оказались семантически аналогичными цвету и тону в живописи; и не эмпирическое основание тембра и цвета — связь обоих с телом, отражающим и испускающим свет или издающим звук, — породило эту аналогию, но роль в мышлении, в различении и сличении явлений мира, в отнесении их к определенному мировоззрению. Вслед за тембром и цветом семантически аналогичными оказываются тон звуковой и тон цветовой, при всей диффузности их значимости. Основное различие — тон звуковой, высота, имеет будто бы чисто количественный, математически определенный характер, а тон цветовой, хотя и поддается колориметрии, но в живописи носит чисто качественный характер, — неверно, так как и в музыке тон имеет не количественное, а качественное значение; это различие вытекает не из несоизмеримости цвета и звука в мышлении, а из технического уровня живописи, пользующейся красящими, цвето-отражающи-

ми веществами, в то время как музыка пользуется звукоиздающими инструментами. Если бы живопись пользовалась цветоизлучающими средствами, как это начинает делать цветное кино, тогда цветовой тон стал бы таким же определяемым и точным, как звуковой, и применение цветового тона могло бы проверяться не менее точно, чем высота звука. С другой стороны, в звуковом тоне, как в живописном, остаются эмпирически диффузными его тембровое качество и сила.

Различие оказывается различием ступени технического развития, аналогичность — в общности тенденций мышления.

Тембр звука как косный материал, как аморфное тело звука подчинялся ритму и динамике как формирующим и движущим началам, как сюжетным силам, превращающим его аморфную массу в смысловые формы; и здесь тембр аналогичен цвету, который также подчиняется динамике света и ритму линии. Но и сам тембр, как цвет, несет в себе сюжетные начала; отсюда тяготение определенных ритмов к определенным тембрам, как тяготение цветов к определенным формам.

Замедленное движение, тяжелое, тяжкое, грузное, глухое, мучительное тяготеет к низким регистрам — тембрам; ускоренное движение, легкое, порхающее — тяготеет к высоким тембрам. Правильные ритмы, уравновешенные, ровные, как идеальные формы, говорят о ясности, покое и тяготеют к тембрам высоких голосов; неправильные, неровные ритмы говорят об уродливом, искаженном и тяготеют к низким тембрам. Таким же образом различные тембры тяготеют к различной динамике звука. Могучая сила, динамика тяготеет именно к низким регистрам и тембрам, и не потому, что они способны поглощать много силы и давать массивные, мощные, потрясающие звучания, а потому, что именно в низких регистрах и тембрах могучая динамика звука создает наиболее драматическую выразительность, ибо говорит о напряженной борьбе духа с тяжелой материей, об усилиях духа в глубине, внизу.

Наоборот, легкие динамические оттенки, нежные звучности тяготеют к высоким регистрам и тембрам, потому что самые тембры уже говорят о высоте и свете. Можно скрипке и флейте (особенно посредством современных усилителей) давать звучность, бесконечно превосходящую тромбоны и басы, и все же эта звучность будет тяготеть к лирическим темам, потому что дело не в силе самой по себе, а в тембре и регистре, в котором эта сила действует. Сопрано знает колоратуры и скрипка — быстрые пассажи, а бас — замедленные движения не из-за технических возможностей, но из-за связи ритма с регистром и тембром и всех вместе — с сюжетом. Тембр, регистр и тон в музыке по их отношению к рит-

му и динамике играют ту же роль, что цвет и тон в живописи по отношению к линии и свету.

Пути развития культуры звука, различение отдельных его компонентов и выделение одних в ведущие и других в подчиненные — шли по тем же принципам, что и развитие культуры света и цвета. И хотя между звуком, механически вызываемым, и солнечным светом никаких физических аналогий нет, а в особенности между звуком и краской, однако общность сюжетной семантики сделала их носителем тех же смыслов.

Семантическая общность элементов звука и света в мышлении заставляла музыкантов и художников, физиков и физиологов искать оснований близости света и звука в физиологических основах человека, в близости его центров слуха и зрения, в иррадиации зрительных возбуждений на слуховые, в близости звуковых волновых и световых волновых явлений, искать общности спектра и гаммы и т. д. Бесспорным в этих исканиях было лишь то, что человек — целостный организм, а не сумма органов, а сознание — система мышления, а не сумма ощущений, что раздражения, вызываемые светом и звуком и другими раздражителями (обонянием, осязанием), взаимно перекрываются и способны вызывать друг друга. Физиологические качества — только общее основание мышления, мышление же вызывается к деятельности, стимулируется, оформляется в определенный способ мышления общественным трудом человека. И этот общественный труд выдвигает те или иные физиологические качества человека и их комбинации, дифференцирует и интегрирует их в особые системы в зависимости от своих задач. Синтез физических качеств и элементов в искусстве, развитие способности синтетического восприятия шли от мышления, от мировоззрительного сюжета, основой которого был целостный человек.

В реальном мире, где материя, тела отражают свет, имеют цвет, вибрируют, издают звуки определенного тембра, — беспрерывно устанавливаются ассоциативные связи между звуком и цветом, связи у отдельных индивидов весьма устойчивые, но и весьма случайные и субъективные. Так называемый цветовой слух, возникновение определенных цветовых представлений при определенных звуках, имеет в основе именно эту связь цвета звучащего тела с его звуком (например, желтые звуки труб) или цвета обстановки звучания с некоторыми тонами или тембрами (например, синий голос у певички в синем). Но над этими эмпирическими случайными физиологическими связями господствует в искусстве исторически данная неосознаваемая семантическая связь. Семантические пережитки диктуют эмпирическому наблюдению свои принципы связи и quasi-экспериментальных сближений. Таковы распространенные и противоречивые аналогии гармонии тона

и гармонии цвета, приписывание тональности вслед за ее эмоциональным строем — соответствующей цветной окраски, аналогии между тембрами инструментов и красками и др. Примером может быть систематическая таблица уподоблений, созданная еще в XVIII в. Гоффманом Иоанном Леонгардо: свет — звук; темнота — молчание; цвет — тон; цветовое тело — инструмент; оттенок цвета — полутон; яркость — высота; темное — глубокое; цветовой ряд — октава; повторение цветового ряда — ряд октав; светотень — унисон; небесные краски — высокие звуки; бурные цвета — звуки контроктавы; господствующий тон — соло; свет и полутень — первый и второй голос; индиго — виолончель; ультрамарин — альт и скрипка; зеленый цвет — человеческий голос; желтый — кларнет; ярко-красный — труба; розово-красный — гобой; алый — флейта; пурпур — валторна; фиолетовый — фагот; набор палитры — настройка инструмента; фактура — аппликатура; рисунок кистью — клавирный концерт; масляная живопись — симфония. Эта таблица, как все подобные, показывает борьбу семантических отложений и субъективно-эмпирических сближений.

Никакие лабораторные изыскания над звуком и светом самими по себе не могут стать основой синтеза; они алхимичны и могут дать лишь материал для техники синтеза. Самый тщательный анализ вскроет те или иные физические качества звука, но синтез может осуществляться только через мышление, которое имеет исторический характер.

Прямые физические аналогии отдельных свойств света и звука — как и субъективно-физиологические — еще потому ошибочны, что только изменчивые свойства пригодны для искусства как средства мышления и могут войти в художественную культуру. Так, ошибочна обычная аналогия цвета и тона как длины световой и звуковой волны, — аналогия, опирающаяся на совпадение семи цветов спектра и семи ступеней гаммы. Искусство знает не скорость звука и света, не длину их волн, которые по отношению к культуре являются неизменными физическими величинами, а изменчивые, чувственно воспринимаемые качества, т. е. силу, длительность, высоту и т. д.

Только связи, установившиеся вокруг устойчивой исторической семантики этих элементов, сами ставшие частью этой семантики, имеют общезначимый, как бы объективный характер.

В истории культуры аналогами являются тембр и цвет, как звуковой и цветовой признак тела; аналогами являются тон — высота звука определенного тембра и тон — определенная ступень определенного цвета; аналогами являются динамика звука и интенсивность цвета; аналогами являются длительность звука и протяженность света как явления ритма.

Так, красный цвет, пурпур — цвет борьбы, власти, героики — семантически родствен звукам медных, звукам героики и космоса. Точно так же золотой и оранжевый цвет власти и победного могущества связан с фанфарами и медью. Шествия и процессии имеют красные и золотые знамена и марши медных духовых. Герои выступают в пурпурной мантии, и медь вещает их появление. Потемнение золота и пурпура, траурные тона в знаменах и одеяниях героев даются низкими регистрами и спадающими интонациями меди и в медленном движении. Наоборот, розовое, голубое — цвета пасторали — связаны с деревянными, духовыми, с идиллической природой.

Именно потому, что над элементами искусства тяготеет семантика идеализма и материализма, верха и низа, света и тьмы, мы имеем связь низких тонов с темными тенями, высоких со светлыми, связь восхождения и нисхождения звука и света, глухих тембров и холодных цветов; потому, что тяготеет семантика метафизики и диалектики, мы имеем связь силы звука и силы света, затихания звуков и угасания света, и, наоборот, имеем связь медленных ритмов и широких цветовых планов, быстрых ритмов и мелких.

Родство основных элементов вызвало родство и производных. Аналогами стали темп и масштаб, формат; аналогичны медленные темпы и большие масштабы. Медленное — большое, великое; быстрое — мелкое, частное. Трагические темы — медленные, крупные; лирические — быстрые, легкие. Медленное — монументальное, грандиозное, торжественное; быстрое — подвижное, веселое, радостное.

Бесперывное смешение теоретиками проблем ритма и темпа, проблем формы и масштаба (формата) показывает сюжетность величины и, одновременно, относительность эмпирической конкретности. Глаз видит предметы большими и меньшими в зависимости от приближения и удаления; маленькое тело может заслонить большое; картина, экран значительно меняют размеры в зависимости от расстояния; звуки меняют динамику в зависимости от приближения или удаления, т. е. звук кажется большим и меньшим; вместе с тем всякий звуковой ритм, отвлеченный от конкретного движения, может рассматриваться как быстрый темп одного движения и замедленный — другого: тот же стук шага быстр для взрослого и медлен для ребенка, быстр для слона и медлен для лошади. Искусство оперирует не абсолютными формами, а их масштабами, не математическим сечением времени, а его темпами по требованию мышления. Спиритуалистическое мышление, не знавшее равномерного, равноценного пространства и времени, давало великое, высокое — большим, долгим, а малое,

низкое, греховное — маленьким, коротким. Гуманистическое мышление с его личным, человеческим пространством и временем согласовало семантику масштаба в перспективе и гармонии, т. е. ставило большое в переднем плане, а малое в заднем; энергетическое мышление, отбросившее эмпирическую конкретность и равномерность пространства и времени, ширило и сжимало масштабы и долготы в зависимости от функции темы, давало ведущему увеличенные формы и второстепенным функциям — маленькие. Так на всем протяжении истории искусства масштаб и темп играют семантическую роль, как и сами основные элементы. Определенные темы требуют определенных масштабов и темпов. Видя трагическую тему в мелком формате, мы мысленно его увеличиваем; нас раздражает в музыке и речи быстрый темп трагической темы, смущает жанровая фреска и героическая тема на маленьком полотне, смущает скороговорка в трагедии и растянутая медлительность в комедии. Торжественная, напыщенная декламация — это именно протяженная на гласных, широкое дыхание для каждого звука. Комическое чтение — это, наоборот, скороговорка, проглатывание звуков, их набегание, смешение друг с другом. Но семантика масштаба и темпа оказывается сходной с семантикой силы. Сила вызывает величину и величина — силу. Светлое и громкое также имеют значение большого, великого, сильного. Светлый и великий, яркий и значительный, как и темный и ничтожный, тихий и слабый, близки по своим значениям. Поэтому крупные масштабы заменяет освещение; световое пятно, выделяющее фигуру из темноты, оставляя другие в темноте и полутьме, делает ее значительной и основной, как большой масштаб. Свет, осеняющий своим высоким смыслом фигуру, дающий ей возвышенную жизнь, играет таким образом ту же роль, что большой масштаб, выделяющий форму размерами из среды других мелких. То же и в звуковых искусствах. Сила звука, акцент может заменить долготу; акцент играет ту же роль увеличения значения звука, что и долгота. Торжественная музыка — гимны, марши — громкая и долгая, элегия — тихая; в радостной музыке — акценты и долготы на повышении, в печальной — на понижении.

Так масштаб и темп, форма и ритм переходят к динамике. Но они могут идти вместе, усиливая друг друга, и в разных направлениях, противореча друг другу, усиливая контрасты. Свет может выделять мелкие фигуры, сила звука — мелкие ноты, большое оставляя в темноте и тишине. Эта интеграция и дифференциация усилили выразительные возможности световых и звуковых искусств. Масштаб и темп, делающие формы и ритмы такими же гибкими, как сила света и звука, являются доказательством неотрывности протяженности и длительности от движущих сил, от ди-

намики, доказательством их активной, энергетической жизни, а не пассивного протяженного бытия, как это полагало метафизическое мышление.

То же, что значат сила и величина, значат высота и светлость. Высота выделяет, возвышает или понижает, погружает. Движение вверх, к высоким регистрам и теплым тонам, означает то же, что увеличение и усиление, означает жизнь, радость; движение вниз и затихание означают смерть, скорбь. Восхождение и нисхождение тонов может быть прямым, семантически слитым с движением силы и долготы; но может быть и обратным: нисхождение и усиление, повышение и ослабление; тогда динамика меняет свой смысл: динамика в низких тонах получает трагический смысл мрачной страсти, темной воли, ярости; динамика в высоких регистрах — светлой радости и благой воли. То же и с ритмами. Легкие частые ритмы в басах дают комический смысл, медленные и долгие в верхах — задумчивость, созерцательность. Так схождение и расхождение элементов в их семантическом движении позволило их интегрировать и дифференцировать, создать бесконечное многообразие выразительных форм для любого образа и чувства.

Основные четыре элемента не только изменяемы, текучи и подвижны, легко поддаются различным сочетаниям, но и неразделимы, неотрывны друг от друга, образуют всегда единый поток. Дифференцировать и интегрировать их можно только внутри потока, можно перемещать их, перестраивать друг относительно друга, но нельзя обособить. Где есть звук, там есть и тембр, тон, длительность, сила; где есть свет, есть и цвет, тон, протяженность, интенсивность. Эта слитность и перестраиваемость и делают их гибким орудием мышления. Техника фиксации подчинялась тем же семантическим требованиям, поддерживала смыслы, ими создаваемые, служила выявлению одних элементов и ретушевке других. Поэтому аналогами являются и фактура (мазок, штриховка) — способ накладывания красок (обработки поверхности холста), и способ звукоизвлечения. В музыке, где тембр инструмента связан со способом звукоизвлечения, свойственным этому инструменту, тембр уже имеет фактуру, и поэтому фактурой называют подбор регистров и штриховки в данном инструменте, а в оркестре — сочетание инструментов, занятых в произведении. Смычковые, щипковые, ударные, духовые имеют один относительно другого свою фактуру, но эта фактура может изменяться от гладкой к шероховатой, от мягкой к резкой. В живописи и скульптуре материал уже имеет свою фактуру, но способ его обработки дает ему большое разнообразие. В литературе подбор гласных и согласных, зубных, губных, носовых, гортанных, образует фак-

туру в связи с ритмом и акцентами. Поэтому фактуру смешивают часто с тембром, сочетаниями тембров, с колоритом; фактура меняет цвет и тембр, делает их блестящими, звучными и матовыми, тусклыми, легкими и тяжелыми. Фактура позволяет извлечь из одного инструмента звучания другого, всевозможные легато, стаккато во всех инструментах, флажолеты, пиччикато, спиккато струнных, смычковых. Фактура, служа как бы эмпирическому воспроизведению шумов, звуков, тембров, или различных звучащих тел, или воспроизведению характера цветовой поверхности, передает семантику этих тембров и цветов в отношении к определенному сюжету. Фактура, выявляя или скрывая отношение цвета и звука к материалу (телу, отражающему цвет, или звучащему телу), возвышает или принижает их по сюжетной лестнице. Зализанная фактура классиков давала идеальную форму, отрешенную от материала; неровная, слоистая, бугристая фактура романтиков и реалистов передавала эмоциональное движение формы или строение поверхности тел. Гладкая фактура музыки и литературы классиков давала идеальное ритмико-интонационное движение; неровная, шероховатая фактура романтиков и реалистов передавала движение или интонацию человека или инструмента. Каждый способ мышления менял фактуру. Высокие темы требовали прозрачной фактуры, низкие, смятенные — нервной, шероховатой. От ясных ритмоформ свет и звук должны исходить ясными, плавными, и наоборот. Но фактура могла идти вразрез с темой, омрачать ее светлость или сглаживать ее смятенность. Фактура помогала дифференциации и интеграции основных элементов, подчеркивала их семантику. Так семантическое родство основных элементов повлекло за собой родство и вторичных элементов и технических форм.

Разные способы мышления разно комбинируют эти изменчивые, исторически осмысленные элементы света и звука, строят системы, в которых ведущим является одно сочетание одних элементов и опущение или подчинение других.

Переход от одного способа мышления к другому выдвигает в доминирующий один из оттесненных в прежней системе элементов и этим перестраивает все их соотношение и создает новую систему, а следовательно и новый сюжетный ряд.

Свет и звук, выступавшие в искусстве как краска и тембр инструмента, как материальные, послушные художнику средства, являлись то космогоническими, то гуманистическими качествами в зависимости от мышления художника.

Ручные искусства, понимавшие физический материал искусства — звук, краску — эмпирически, как материальное простое целое, должны были по требованию мышления и различных его тен-



денций возводить свои механические материалы к космическому или человеческому свету и звуку, дифференцировать качества своих материалов, сочетать их в метафизические формы или разворачивать диалектически, утверждать в них деятельность или материальность образов. Сюжетное значение материалов, ритмических и тоновых форм, динамического разворачивания давало художнику возможность фиксировать мышление сочетанием физических качеств. Наблюдение действительности толкало художника к диалектическим и материалистическим формам, но досоциалистическое общественное мышление заставляло давать сюжету метафизические формы или диалектико-идеалистические. Художник, уходя от эмпирической видимости и слышимости, включался через свет, звук в определенный строй мира, в определенный космогонический сюжет. Так само это отвлечение от конкретной видимости и слышимости, подача света и звука, пространства и времени в их общих космогонических значениях говорят об идеализме, метафизическом или диалектическом. Погружение же в эмпирию, отказ от космических представлений (мнимый отказ, ибо эмпирия понимается как область, лишенная ведущих космических и социальных сил, как область умершего света и звука, как область неодушевленности) говорит о метафизическом материализме.

Но при всей сюжетной связи цвета и звука, при всем внутреннем сюжетном единстве старых искусств можно было говорить только об аналогиях цветовых и звуковых форм, прикрепленных к неподвижной плоскости или к кустарному инструменту. Можно было синтетически изучать историю этих искусств как грани единого мышления и этим сравнительным изучением полнее раскрывать их смысл, но нельзя было синтезировать эти закрепленные механические формы. Стремление диалектического мышления к синтезу смогла осуществить электроэнергетическая техника, которая не только легко дифференцировала звук и свет на их четыре основных элемента, соединяла их в любые сочетания, но смогла интегрировать элементы звука и элементы света, интегрировать в движении фиксированные формы света и звука. Этим самым все наследие старых искусств получает гигантское дальнейшее развитие и мышление получает неизвестное доселе средство открывать и устанавливать связи и отношения реального мира, разворачивать по-новому космический и историко-социальный сюжеты.

## Глава VI

# Единство искусств

### Человек в искусстве

**О**сновой искусства является общественный человек, его деятельность и мышление. Уже в спиритуалистическом мышлении, где индивид еще не выделен из общины и космоса, где сюжет искусства еще имеет космогонический характер, носителем сюжета является человек, человек-герой, человекобог, полубог, т. е. человек, являющийся переходом от божества к человеку, от неба к земле, от жизни к смерти. Этот герой (мессия, Христос, святой) является как бы стадией борьбы божества в земном мире, борьбы духа в материи, фазой умирания или воскрешения. Он имеет космогонические, но и человеческие черты; облик его, окраска, движения, эмоции, голос, речь, опираясь на космогоническую семантику цвета и звука, являют единство человеческого существа в его видимых и слышимых формах. Он имеет правильные черты, светлый лик, золотые волосы, ясный взор, высокий звучный голос, изрекает истины. Эпитеты неба и божества становятся эпитетами героя. Он обычно спокоен, ровен в радости и печали, знает лирические и элегические эмоции, но не знает эмоций страха, ярости, злобы. Злые силы мира в спиритуалистическом мышлении тоже воплощены в человеке: это злодей — антипод героя, носитель духа тьмы и его качеств — коварства, хищности, вражды. Он уродлив, животнороден, темен, имеет черные или рыжие волосы, низкий, грубый голос, изрыгает хулу и неправду. Его эмоции — ярость, бешенство, ненависть, вражда. Гуманистическое мышление, считавшее индивида свободным от общинных и космогонических связей, решительно сделало цветовые, звуковые и динамические качества индивида функцией личности, выражением внутренних качеств человека. Единство видимого и слышимого человека стало единством его души, обнаружением его субъективного мира.

Речь, пение, движение, облик характерны для каждого индивида. Цвет кожи и волос, тембр голоса, мимика и интонация, ритм телесных и речевых движений — все пропитано единством индивидуальности; это — разные грани одной сущности, неразделимый комплекс, где одно обусловлено другим. Но как ни далеко ушло эмпирическое наблюдение человека, семантика космогонического сюжета осталась в основе учений о характере по внешним

признакам, в понимании форм тела, его окраски и в приписывании им небесных, высоких качеств и низких — животных.

Так, белый и красный — цвета солнца и жизни — остались цветами юности и любви. Роза и лилия — символические цвета света и любви — остались символами юности. Метафоры розы и лилии обязательны для возлюбленной: белоснежная лилейная грудь, розовые щеки, алые губы (ср. кровь и снег, кровь с молоком, розы на снегу). Эмпирические качества свежего лица связались с космогоническими атрибутами. Не только любовная лирика полна эпитетов белого, розового, но и живопись, подчеркивая красоту женского лица, давала белое и розовое, особенно в пасторальных портретах, в рококо. Впрочем, сами женщины применяли косметику — белила и румяна — ради той же семантики юности и любви, что эмпирически означало свежесть и здоровье, хотя напудренное и накрашенное лицо далеко отходило от естественной и здоровой телесной окраски. Женщины делали со своими лицами то же, что художники с их портретами. Иконописцы XV в. жалуются, что страшно вздоржали белила и краски, нужные для иконы богоматери, ибо женщины усиленно стали их применять для украшения своего лица (*Wackernagel, Kleine Schrifte, s. 371*). Золотой, золотистый, светло-русый цвет волос имеет тот же высокий смысл. Наоборот, темная, черная кожа и волосы говорят о дурном, злом характере. Особенно рыжий цвет, рыжие волосы, рыжая борода говорят о неверности, коварстве, хитрости, ибо рыжее — помраченное желтое, потухающее, ржавеющее красное. Рыжее — переход от золотого и красного к черному. Иуда, злодей, предатели изображаются рыжими или черными. Также и голоса: звонкие, высокие, певучие — голоса юных девушек, голоса низкие, грубые, хриплые — голоса низких, коварных натур. Стройные формы и плавные движения, мимика и интонации любви, нежности и радости — качества юных, высоких натур. Приземистые формы, резкие движения, мимика и интонации гнева, раздражения — качества низких натур. Сюжетные и жанровые комплексы становятся портретными комплексами. И характеры являются воплощением одного плана сюжета, — красивое тело и возвышенные чувства обязательны для идеальных героев, и, наоборот, уродливое тело и низменные страсти свойственны отрицательному персонажу. Вместе с тем герой склонен к жестикюляции, мимике, изменениям цвета лица, модуляциям голоса, говорящим о высоких чувствах; злодей — наоборот — к выражению низких чувств. Эмоции связаны с изменением цвета лица, покраснением, побледнением, просветлением, потемнением; но они же связаны с изменением тембра голоса, который становится звонким, чистым, высоким и глухим, матовым, тусклым, хриплым, мертвым, вялым. Радость, восторг, любовь вызывают

просветление, покраснение, блеск глаз, звонкость, певучесть, ясность голоса. Страх, горе, страдание — побледнение, потемнение лица и потухание, заглушенность голоса. Романтики, скрещивавшие высокое и низкое, давали высокие чувства уродливому персонажу, выводили положительного героя черным, с бледными чертами лица, с баритоном или басом, но самая контрастность, соединение антитез говорили у них о сюжете борьбы, взаимопроникновении начал, но не отрицали семантики качеств. Так, не только жестикуляция, мимика и интонация, звуковые и телесные движения, но и окраска и тембр и их изменение тесно связаны между собою. Так же, как цвет тела дополняет форму его, так изменение цвета дополняют голосовые движения. Цвет человека связан не только с темпераментом, но и с внутренним состоянием, переживанием индивида. Так, мы имеем комплекс видимого и слышимого человека, семантический пучок окраски, мимики и интонации, взаимно дополняющих друг друга, заменяющих друг друга. Каждое из искусств фиксирует одну грань человека, живопись — форму и цвет, музыка — тембр, ритм и интонацию, литература — слова, ритм и динамику; и все они имеют общий сюжет, общую семантику своих отдельных средств. Поэтому искусства не только дополняют друг друга, но и замещают, т. е. сотрудничают, выступая каждое вперед в зависимости от грани действия или звучат, если надобно, совместно, *tutti*. Сближение и сотрудничество искусств в изображении человека наиболее очевидно и бесспорно.

Эмпирическое основание единства искусств — единство человеческого организма, единство форм тела и темперамента, движений мышечных и голосовых, единство ритмики и динамики. Человеческое единство искусств получило последовательное выражение и мотивировку только в гуманизме: каждый индивид в зависимости от своего характера, роста, ширины, полноты и худобы, темперамента, возраста, здоровья склонен к быстрому или медленному, энергичному или вялому роду движений, жестикуляции и речи. Но в самой классификации этих движений и выражений, в их отнесении к высокому и низкому социальным рядам сохранилось космогоническое сюжетное понимание человека. Положительный герой имеет идеальные формы, божественные пропорции, низкий герой имеет уродливые формы, связан с животными формами (*Le Brun, Livre de Portraiture, 1751*).

## Аффекты

Особенно наглядно это космическое в человеческом выступало в понимании эмоций. Аффекты, которые в гуманистическом мышлении являются уже не действием духов неба (высокие эмо-

ции) или духов ада (низкие эмоции), но движением или влечением души, все же связаны с определенными телесными формами: высокие страсти свойственны красивому телу, а низкие — уродливому телу. Высокая мимика, мимика лирических, пасторальных, победных, любовных чувств, свойственна идеальным, правильным лицам, низкие страсти, злоба, страх, зависть свойственны уродливым лицам. У того же Лебрена в книге «О выражении страстей» мимика благородных чувств сочетается с благородными чертами, а низкие страсти с грубыми чертами: любовь — женское, молодое правильное лицо; страх — грубые мужские неправильные черты. То же в музыке: «Спокойная, тихая любовь должна быть выражена консонирующими гармониями, нежной, приятной светлой мелодией в равномерном ритмическом движении». «Ненависть, противоположная любви, должна быть представлена неприятной, грубой гармонией и неразумной мелодией» (*Marpurg, Unterricht vom Recitativ, 1779, цит. из Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters, 1912, S. 71—72*).

Таким же образом «радость, высокая степень чувственного удовольствия, требует быстрых движений и торжественной мелодии, в которой преобладают большие интервалы и консонирующие гармонии». «Гнев, который есть сильная обида на причиненную несправедливость... выражается быстрыми тирадами, избегающими нотами с частым и внезапным падением в бас в сильном движении и острыми кричащими диссонансами» (там же).

Для положительных эмоций — размеренное, ритмическое и интервальное движение и консонирующие гармонии; для отрицательных эмоций — ломаные ритмы, скачки интервалов, диссонансы и нисхождение в бас.

То же в литературе. Смотри у Буало: «Природа здесь щедрей, мудрей была. И каждой страсти свой язык дала. В кичливости своей гнев ищет слов надменных. Печаль нуждается в словах простых, смиренных» (Поэтическое искусство, стр. 41, СПб. 1914).

И у Лебрена, и у Марпурга аффекты не являются действиями духов небесных или адских в человеке; страсти — реакции души на внешний мир, т. е. гуманистически понимаются; но сами эмоции имеют характер любви — гармонии или вражды, раздора — диссонанса. Вокруг них группируются остальные эмоции; вокруг любви — желание, надежда, радость; вокруг вражды — ненависть, страх, отчаяние; эмоции остаются благами, небесными, высокими и низкими, подземными, злыми; и им соответствуют правильное, гармоническое, пропорциональное и уродливое, дисгармоническое, неровное. Акустически и оптически правильное и неправильное оказываются качествами небесного и подземного сюжета. Так человеческий сюжет связан с космическим.

Гуманистический человек соединил в себе верхний и нижний космогонические планы; в спиритуализме они существовали раздельно, как бог и природа. Эти два начала космогонии так же объединяли в себе разные искусства, давали свету и звуку, цвету и тембру единое сюжетное значение как человек-герой. Бог — это рай, благое бытие; природа — это косная материя, смерть. Световые и звуковые качества царства небесного — качества весны и любви.

Рай — это сад цветущих деревьев, цветоносных лугов, тихих рек; сладкогласные птицы немолчно поют радостные песни, ангелы ведут хороводы; цветы, плоды, птицы — красные, золотые, белые, блестящие, сверкающие. Крылатые ангелы — нежные, женственные — те же птицы: «птица райская Алконост, до персий подобает аки девица; такову ее господь сотворил и в раю жити повелел, да, живя, красно воспевае и святых лики тамо прославляет, будущую радость сказует» (Труды VI археологического съезда, стр. 354). Царство небесное — пастораль: цветы, ручьи, птицы, юные женщины, поющие о любви и радости, весенняя природа. Комплекс звуковых и световых качеств пасторали внутренне объединен этим весенним, любовным миром. Ад — мир мрака и волеи, холода и скрежета, мир чудищ и страхов, комплекс гибельных видений и звуков. Бог и природа — это два комплекса качеств, составляющих сюжет жизни и смерти и охватывающих в спиритуалистическом мышлении все явления космоса. Через них подавались разные стороны мира, жизнь неба и земли и космогонических героев; природа радуется и страдает, блещет и омрачается вместе с богом и героем. Гуманизм заменил антитезу: бог и природа — антитезой: человек и природа. И в изображении природы гуманизм сохранил семантику космоса. Природа отступила, стала задним фоном человеческих действий, но этот задний фон — пейзаж живописный, музыкальный — носил в себе космогонический смысл пасторали — любви или смерти, страданий и борьбы — и этим поддерживал сюжетное содержание человеческих фигур и действий. Борьба между человеческим, гуманистическим пониманием света и звука и космическим составляет историю не только гуманистического искусства и преодоления спиритуализма, но и последующего распада в позитивизме и энергетизме. В классицизме человеческое тело, голос, слово — исключительное содержание искусства; природы здесь почти нет. В барокко и романтизме человек стремится охватить космос, стать носителем его сил, и природа окружает его своими красками и тембрами. Позитивизм делает человека зависимым от природы, и, наконец, энергетизм окончательно растворяет человека в тембрах, цветах космической энергии. Как только досоциалистическое искусство отходило

от человека как основы сюжета, так оно возвращалось к космогонии. Отношение человека к природе выражается в искусстве — как отношение гуманизированной семантики к космогонической. Отвлеченные от человека, цвет и звук немедленно становятся носителями космогонической семантики, так как вне гуманистической и космогонической семантики цвет и звук стоят вне искусства. Особенно это наглядно в конструктивистической живописи и музыке, которые, отвергнув человека в искусстве, утвердив самоценность цветоформ, темброритмов, вернулись к космическим отношениям цвета и формы, вернулись к космогонии в ее энергетической или биологической трансформации. Реализм, который в гуманистическом мышлении был буржуазно-демократической линией, всегда отстаивал ведущую роль человека, хоть и ограниченного, подысторического, но социального человека. Формы, цвет, голос, речь были человеческими эмпирико-психологическими качествами. Социалистический реализм с новой силой выдвигает человека, уже властвующего над природой и историей. Видимые и слышимые качества конкретного человека становятся социально-историческими, и единство цветовых и звуковых, ритмических и динамических качеств человека поднимается от эмпирико-психологического основания до социально-исторического. Преодолевая и космогоническую семантику, и эмпирико-психологическое значение видимых и слышимых качеств человека, искусства получают новое могучее единство в человеке труда, ставшем творцом истории.

Это единство искусств в космогонической и гуманистической семантике цвета и звука как выразителей мирового и человеческого сюжета выдвигало всегда, несмотря на развитие отдельных искусств, художественные комплексы, синтетические произведения, где разрозненные сюжетные грани получали полноту сотрудничающих искусств.

## **Синтез и комплекс пространственных искусств**

Все великие исторические эпохи, все новые государственные образования богаты синтетическими художественными ансамблями, стремятся к художественной культуре, пронизанной принципом своего миропонимания. Они строят храмы, дворцы, резиденции, общественные здания, в которых воплощают идеи своего государственного строя и мировоззрения. Архитектура, живопись и скульптура объединялись в один ансамбль, в сложенный из внутренне сходных форм или пронизанный единым духом организм. Таково античное зодчество, таковы готика, ренессанс, барокко. Но именно потому, что эти ансамбли воплощали государственные и мировоззрительные принципы господствующего класса, дух,

пронизывавший эти искусства, дававший им цельность, был идеалистичен. Дух, который «правил» мировоззрением и государственным строем, «правил» искусствами, подчинял их одной идее, связывал воедино. Но и синтез в государственном высоком искусстве в идеалистических стилях далеко не был последовательным, ибо в нем боролись различные классовые тенденции, конкретными носителями которых были мастера-художники. Каждый из них, сотрудничая с другими, закреплял в допустимых пределах особые тенденции мышления. К тому же невозможность синтеза механических фиксирующих средств старых искусств ограничила органическую цельность мышления, его потребность в многокачественных, многогранных средствах выражения. Эта техническая ограниченность осложнялась распыленностью и часто противоречивостью художественного мышления. Даже когда синтез шел по линии одних пространственных искусств, по линии сочетания неподвижных зрительных образов архитектуры, живописи и скульптуры, выступали разноречивые способы мышления художников. Над ними всеми тяготела общая идеалистическая семантика материалов и форм, но одни ее толковали более космогонически, другие более гуманистически, одни более метафизически, другие диалектически, а часто художники стояли в различных стадиях мышления. Но идея синтеза, единства искусства заложена в сюжете. Архитектура была сюжетна; она воплощала пространство мира; отдельные ее элементы были сюжетными элементами. Задачи равновесия и устойчивости решались на основе механических законов, но в конкретном семантическом плане, а не в абстрактном физическом. Сюжетная идея здания определяла систему структурных форм, и в этой системе решались законы механики. Вертикаль и горизонталь, подпора и тяжесть — основы всякого здания, но соотношения вертикали и горизонтали определялись сюжетной идеей, мировоззрительной концепцией и определяли в свою очередь структурную систему. Эта же сюжетная космическая идея заставляла и в человеке видеть те же структурные принципы, те же семантические элементы. Все храмы и дворцы соединяли структурные формы — колонну, арку, купол — с семантическими формами человеческого тела в скульптуре и цветом в живописи. Общим носителем сюжета в пространственных ансамблях была архитектура; она говорила о сюжетном космогоническом или чувственно-человеческом смысле пространства, которое окружает человека. Храм был образом мира, именно небесного высокого мира (см. главу Пространство и время). Те же формы и цвета охватывали мебель, посуду; разным языком они говорили об одном, варьировали одну и ту же тему в разных аспектах: о стремлении к духу, о силе власти, блеске победной борьбы властителей. Скульптура, живопись, мебель



стали композиционно подчиненной частью архитектуры, которая обнимала их — как космос, мир обнимает отдельные вещи; вместе с архитектурой скульптура и живопись выражали сюжетный смысл пространства, сливались с его ритмами вертикалей и горизонталей, с его светом и блеском, их динамикой и борьбой светотени. Спиритуалистическая устремленность кверху колонн и стрельчатых арок готического храма пронизывала удлиненные тела в скульптуре и живописи, полной восходящих линий и ритмов. Самое расположение статуй и образов говорило об этом спиритуалистическом мире. Наверху — небожители, в середине и внизу — святые по чинам. В сценах рая — стройные и спокойные ангелы и праведники, в сценах ада и страшного суда — уродливые и судорожные черти и грешники. О мире подземном, подводном, адском говорили и чудища у водометов, химеры у стоков желобов, где вода свергается вниз. Формальная ясность классического храма, симметрия его форм была и в уравновешенных фресках и в гармонически пропорциональных статуях. Вертикаль и спиритуалистическая стройность стали правильной стройностью; приземистость, тяжесть тела и здесь исключались. Классический храм не знал нижнего яруса мира, уродливых и низких форм, страстей и борьбы. Диалектическое борение форм, их изогнутость и грандиозность, сумрачное освещение барочного храма были и в контрастных, патетических, полных борьбы света и тени, фресках этих храмов, и в драматических статуях. Барочный храм снова вводит темное, враждебное, дает сюжеты страданий и мученичеств, стихий и смятений. Не сумрак огромных неровно освещенных соборов породил сумрачную светотень фресок, но оба они, и неровное освещение зал и контрасты светотени в фресках, порождены основной сюжетной идеей барокко — борьбы света и мрака, духа и материи, идеи, которая заставила напряженно изгибаться, вздуться и опадать линии и массы, заставила вертикали прорывать горизонталь неостановимым движением. Эта способность архитектуры давать общие основы космогонического сюжета и позволила называть архитектуру застывшей музыкой, именно музыкой инструментальной, отвлеченной от конкретно-эмпирических интонаций, дающей общие эмоции и движения, т. е. тот же космогонический сюжет.

Однако борьба тенденций, разрывавшая классовое мышление и искусство, стихийность, бессознательность этой борьбы разрывали синтез; искусства боролись каждое за особую сюжетную линию, и, вместо единого сюжета и стиля, получалось сочетание противоречивых сюжетных планов и стилей. Примером может быть Сикстинская капелла, где рядом со спокойными, уравновешенными лирико-созерцательными фресками ранних классиков — Пинтуриккьо, Гирландайо, Боттичелли, Роселли — грандиозные, пол-

ные неуравновешенного движения, трагические образы Микеланджело. И это не только историческое наслоение патетического трагического барокко на метафизической классике. Лев Х колебался в выборе между Рафаэлем и Микеланджело, когда решил покрыть фресками и потолок капеллы; до этого времени (1508 г.) потолок представлял собой голубоватый свод со звездами. Микеланджело ощущался как художник иного качества, но не иного стиля, антагонизирующего, враждебного лирике классицизма. И Микеланджело не только нарушил гармоническое однотонное пространство, умиротворенную ясность аристократической капеллы. Его фрески — не продолжение помещения, а героические видения, вторгающиеся из космоса, полные титанического напряжения борьбы и эмоций и мужественной воли. Эти тела в энергичных поворотах, резких движениях — уже не декоративные формы, подчиненные стене, а независимые, индивидуализированные носители мировых эмоций. Так архитектура и живопись капеллы разрываются между двумя стилями, представляют механическое сочетание разных художественных методов гуманистического искусства, памятник борьбы за господство двух способов мышления, но не единства, где отдельные элементы подчинены одной движущей силе.

Дворцы и храмы, их убранство, их живопись и скульптура, выполняемые разными профессионалами, даже современниками, тянут в разные стороны; но еще чаще живопись, скульптура, мебель бывает в них наслоением различных стадий идеалистического мышления. Они — просто хранилища сокровищ и ценностей высокого смысла разных стадий мышления, и это было показателем как разброда в мышлении, так и внутренней общности разных стадий. Так складывались музеи, где собирались памятники художественного мышления, где закреплялись изолированные друг от друга, оторванные от родственных искусств, но связанные исторически произведения. Именно историческое гуманистическое мышление дало расцвет музеям как собраниям памятников великих творцов, собраниям индивидуальных, независимых, неповторимых актов творчества, расположенных по векам и эпохам, имеющих хронологическую связь. Борьба энергетизма за космические сюжеты против психологических сюжетов, а следовательно за космическую семантику цветоформ, привела к новому синтезу пространственных искусств на основе абстрактных ритмов и динамики, очищенных от предметных и телесных форм, абстрактных соотношений объемов и цвета. И здесь, как в спиритуализме, утверждалась безличность человека относительно космической энергии; искусство, давая космические пространственные отношения, давало все же человеческие отношения, и если эти отношения — надличные, то и искусство надлично, авторитарно. Только социали-

стический реализм, философской основой которого является диалектический материализм, смог впервые выдвинуть синтезирующий принцип, основой которого является человек — властитель мира, общественный человек — творец мира.

Архитектурные формы, скульптурное тело и живописный образ охватываются единым движением побеждающего труда, патетикой исторической борьбы, победы над темными, стихийными силами.

Архитектурные формы включаются в историко-материалистический сюжет, в диалектико-материалистический образ мира, который строится не сверху, духом, божеством, а внутренней силой и движением материи, волей и разумом управляющего ею человека. Общественное назначение здания, а вместе с тем человек, который будет в нем находиться, воля и мысль этого человека определяют сюжет здания, его формы и синтез с другими искусствами.

## Синтез временных искусств

Не более последовательным в классовом обществе оказался синтез временных искусств — литературы и музыки — с их схематизированной фиксацией, с неустойчивым исполнением. Синтез всегда был стихийной фразировкой, акцентированием одних элементов литературы и музыки и ретушевкой других. Композиторы по-новому интонировали стихи поэтов, певцы по-иному фразировали песни композиторов. Поющий актер лавировал между требованиями музыкальной и словесной фразы. И все же в живом исполнении достигались те единство и слитность, которые в пространственных искусствах удавались лишь тогда, когда все их виды подчинялись одной творческой воле.

Театр, где давалось живое действие в сочетании различных речевых средств, где сам действующий человек-актер являлся основой сюжетного действия, был как бы историческим носителем единства временных и пространственных искусств. Но было бы ошибкой считать это искусство последовательно синтетическим: наличие дифференцированных искусств часто делало театр механическим сочетанием этих искусств, более или менее приспособленных друг к другу, но не пронизанных друг другом. Каждое из искусств говорило не только своими средствами, но часто языком другой стадии мышления, другого стиля, чем смежное. Каждое из искусств комментировало, исполняло сюжетный замысел стихийно, субъективно-психологически, а не художественно-исторически. Композитор писал музыку, подчиняя текст своим интуитивно взятым интонациям и ритмам, часто изламывая его смысл (ср. Чайковский — Пушкин, Мусоргский — Пушкин). Художник-декоратор то шел за музыкой, то за текстом, по-своему комментируя

обоих: режиссеры, опираясь то на музыку, то на словесный текст, по-своему сплавляли звук, слово, жест. Большой свободой располагал драматический актер, но и он в поисках синтеза речи и жеста часто оказывался в открытой полемике с режиссером и автором. Полуутраченное единство сюжетной семантики, сбитость, стертость связей различных средств единого языка общественного мышления, индивидуалистический произвол оттеснили подлинный синтез. Наоборот, театр отражал разрыв между наукой и искусством, анархическую разноголосицу различных речевых средств, борьбу различных стилевых линий художественной культуры капиталистического общества. Он являл собой в капиталистическую эпоху, когда в нем сотрудничали профессионалы разобщенных искусств, нередко синхронистический комплекс разных искусств.

Синтез временных и пространственных искусств оказался в неразрешимом противоречии, ибо пространственные искусства стояли эмпирически неизменными, а временные — требовали исполнения и протекали относительно неподвижных пространственных. Один и тот же сюжет и мышление говорили об общности — готическая архитектура и полифония, классический дворец и гармоническая музыка. Но и здесь музыка и литература давали все новые произведения для старых дворцов и храмов, звучания шли вразрез с архитектурным ансамблем. Мессы Палестрины, исполнявшиеся в Сикстинской капелле, соответствовали маньеристам, но в своей лирико-мелодической плавности стояли в решительном противоречии с барочными титаническими образами Микеланджело. С другой стороны, Страсти Баха глубоко соответствовали готической архитектуре, пассионам Дюрера, его алтарным образам, но были от них отделены веками и областями. И чаще, чем в готических соборах, Страсти Баха исполняются в храмах классической архитектуры или даже архитектуры рококо.

Так же стихийно и разноречно синтезировал театр временные искусства с пространственными, видимость и слышимость. Тому доказательством — перемена постановок той же пьесы, изменение декораций, костюмов, изменения, исходившие из новой трактовки, нового понимания, исполнения оперы или драмы.

Органического синтеза временных и пространственных искусств не могли достичь уже потому, что слово, мимика, пение меняли в течение действия свой характер, омрачаясь и просветляясь, а декорации неподвижно и неизменно окружали изменчивое действие теми же формами и цветами. Попытки внесения изменчивости посредством света, изменчивого цветного освещения были переходом к синтезу на основе энергетических технических средств, которые явились основой органического синтетического искусства — звукового кино. Старые искусства нельзя было синтезировать, но их

синтетическое изучение, вскрывавшее в них разные аспекты одного сюжета, уясняло каждое из них и давало ценный материал для их истории и теории и выводы для практики синтеза нового искусства.

Синтетическое изучение старых искусств, — возможное только на основе изучения истории художественного мышления, на основе изучения семантики света и звука и их изменяемых элементов, на основе семантики образов и сюжета, — открывает огромные исследовательские перспективы перед теорией и историей мышления и приближает к решению кардинальных проблем диалектической теории познания.

Таковы проблемы формы и движения, ритма и динамики. Категории ритма и динамики, обязательные для всякой формы, общи всем искусствам; в ритме и динамике заложены тематическое и структурное единство различных искусств. История понимания ритмики и динамики в искусстве есть наглядная история развития человеческих представлений о прерывности и непрерывности, пространстве и времени объективного мира.

Синтетическое изучение искусств не только уясняет одно искусство другим, не только показывает, как и в каких пределах одно искусство может замещать другое, но и вскрывает, почему в известные исторические эпохи, у известных народов благодаря историческим условиям классовой борьбы одно искусство выступало вперед, получало преимущественное развитие, оставляя недоразвитыми и оттесненными другие.

Тем самым рушится теория преимущественной одаренности одних народов к одним искусствам, других — к другим, теория, ведущая к утверждению, что одни народы мыслят лучше других исключительно благодаря своим расовым особенностям, — т. е. к реакционным фашистским теориям. Не биология, а общественное мышление, рожденное способом производства материальной жизни, создавало искусства, а исторический путь развития общественного мышления определял роль каждого из искусств в общественной жизни народа. Сопротивление, которое оказывает синтетическому изучению эмпирическое и формалистическое искусствознание, требующее обособленного изучения не только отдельных искусств, но и изолированных от всей художественной культуры произведений, есть сопротивление метафизического мышления, тянущего назад, в замкнутую орбиту досоциалистического мышления.

Синтетическое искусствознание, вскрывая единство художественного мышления в отдельных искусствах, их отнесенность к одной семантике и сюжету, устанавливая законы и средства этой соотношенности, этого семантического родства, тем самым становится базой теории синтеза искусств, теории нового, на основе новой техники создаваемого искусства — звукового кино.

*Специальная часть*

**Теория искусств**



## Средства литературы

**М**атериалом литературы является артикулированная речь, членораздельные звуки. Но так как слово является условным названием предметов и действий, а звуки слова ни в какой прямой связи не стоят к обозначаемым ими явлениям, то литература оказалась самым универсальным искусством, которому равно доступны все образы внешнего мира: видимое и слышимое, осязаемое и обоняемое, все ощущения внутренние и внешние, все движения мысли. Эта способность слова замещать речевые средства всех искусств, заполнять выпавшие звенья живого действия, практического и теоретического мышления сделала его наиболее универсальным носителем сюжета, способным идти по любым линиям сюжета, закреплять любую грань целостного действия. Этот универсализм и синтетизм литературы является одним из лучших доказательств синтетичности мышления, неугасающей потребности общественного человека в языке, свободно выражающем любую грань действительности и мышления хотя бы путем отвлечения от непосредственных, чувственных конкретных качеств явлений. Литература может заменить театральное действие, превращая ремарки между диалогами в описания, может описывать картину, симфонию, но обедняя их конкретное содержание, замещая чувственные качества цвета и звука словесною речью. Поэтому литература могла служить схемой, программой, либретто, сценарием любого произведения искусства, стать как бы чистым сюжетом.

В литературе же выступили с наибольшей свободой способ мышления, способ сюжетного развертывания, метафизические и диалектические, идеалистические и материалистические тенденции сюжета, выступило понимание последовательности и одновременности.

С точки зрения формально-логических классификаций, литература, — которая как звуковое искусство протекает во времени, — может передавать свои образы только в последовательности; даже пространственные образы она развертывает во времени, располагает сосуществующие, рядом лежащие признаки тел в последовательный временной ряд. Например, в пейзаже литература сначала дает лес, потом речку, пруд: «Уж роща отряхает последние листья с нагих своих ветвей, журча еще бежит за мельницу ручей, но пруд



уже застыл». В портрете она дает последовательно описание лба, волос, глаз, носа, подбородка и т. д. Словом, походящему определению специфики искусств, литература, подобно музыке, так же неспособна передавать пространственное бытие, как живопись — временное. По сути — это отрицание реализма в искусстве и утверждение метафизической рассеченности мира на грани. Именно потому мы можем рассматривать движение как протяженность, а последовательность во времени как последовательность в пространстве, рассматривать линию как движение точки и как границу поверхности, что пространство и время являются единством движения. Когда художник рисует пейзаж, он тоже сначала рисует рощу, потом ручей, пруд и т. д.; в портрете он также дает сначала лоб, глаза, потом нос, подбородок. Изучая картину, мы последовательно рассматриваем форму за формой, а потом уже охватываем целое. Словом, мы можем картину читать как литературу, как последовательность признаков и литературное произведение охватывать одним представлением, как одновременность, как живопись. И живопись и литература дают не саму конкретную протяженность и длительность физического мира, а разложенные на грани качества.

Их соединение, синтез дает новую реальную протяженность и длительность художественного произведения, отличную от физической, различную в различных стилях. Одни стили акцентируют протекание признаков — длительность (романтизм), другие — их сосуществование (классицизм). Установить специфику литературы как искусства исключительно временного — значит бороться против других способов мышления и стилей в литературе (что и делал Лессинг в «Лаокооне», борясь с классицизмом). В действительности эта специфика однолинейной последовательности относится не к литературе, а к способу мышления, сделавшего эмпирическую последовательность своей основой. Последовательность слов не означает последовательности времени действия и бытия, о которых говорит фраза. Для мышления фраза и ряд фраз существуют как одновременность, если они говорят об одновременности; литература может акцентировать эту одновременность вводными словами и фразами («это произошло в одно мгновение, сразу, одновременно»). Но самое существенное здесь то, что речь вовсе не обозначает только эмпирическую протяженность и длительность, а растягивает и сжимает пространство и время, обобщает и детализирует, как и само мышление; литература дает относительное пространство и время; она то останавливает мгновение, заполняя его целым миром деталей, то гонит годы однозначным мельканием. Слово может обозначать любые масштабы времени и пространства, оно может шагать через эмпири-

чески далекое и дифференцировать эмпирически единое (во времени: мгновение ока, утро, день, весна, год, век; так же в пространстве: дерево — лес, капля — океан). Соответственно этому изменения, происходящие в мгновение и в века, в капле и океане, могут даваться как одновременные, неизменно присущие и как последовательность, как протекающие, как ряд прерывностей или непрерывность.

Только метафизическое мышление применяло слово как прерывный знак прерывных предметных форм, как обозначение изолированного образа: солнце, цветок, любовь вне их временных качеств, вне переходов расцвета, увядания, возникновения и ущерба. Метафизическое понимание мира сделало и слово метафизичным — словарным, формальным, прикрепленным к формальным категориям. Диалектическое мышление применяло слово как знак непрерывности, как момент непрерывности, как момент изменчивости: солнце — как движение от восхода к закату, от весны к осени; цветок — от бутона к плоду и т. д. Слово означало переходы, связи и само было изменчивым элементом фразы, которая являлась носителем единого смысла, а не суммой словарно-самостоятельных слов.

Словесная фраза — это отбор противоречивых смыслов, тяготений слова и подчинения их принципам одного способа мышления, это борьба и преодоление одних тяготений слова и победа других, борьба беспрерывно возникающих новых эмпирических значений и сдерживающих, связывающих общих значений. Отдельное слово является частицей, сколком мировоззрения, и только в связи с целым оно носит на себе его смысл; словосочетание вскрывало отношение слова к определенному ряду, его возможные мировоззрительные смыслы. Эпитеты, метафоры, сравнения — указывали сюжетные связи, тянули к одному из способов мышления, поднимая и опуская слово, ограничивая его или разрушая границы. «Звон металла» может означать звон денег, говорить о торгашестве — и может означать звон колокола, говорить о космосе: «Глагол времен, металла звон, твой страшный глас меня смущает». Студент, просматривавший психологические и психиатрические диссертации, наткнулся на заглавие: «Души высокого давления». Перед ним встали Данте, Бетховен, Микеланджело, но в диссертации речь шла о водяном лечении. Слова, как эмпирические факты, осмысляются через включение в определенный ряд, в семантическую систему. Отбор слов диктуется отбором сюжета, сюжетного плана, куда включается действительность, а не самим по себе объективным эмпирическим полем зрения. Именно благодаря сюжету эмпирическое поле зрения предстает в разных аспектах, в разных словесных одеяниях.

Установление связей и отношений есть основа мышления; словосочетания, тропы, эпитеты, метафоры, сравнения являются средством этого мышления в литературе; так же, как суждение, литературная фраза устанавливает связи вещей и качеств, в этом ее смысл: жизни радостные напевы, жизни роковая борьба, жизни мышья беготня; солнце разума, солнце надежды, солнце искусства. Весна — утро года; лицо — зеркало души. Метафизическое мышление, исходя из замкнутых планов сюжета, подбирало и слова, эпитеты, метафоры из одного смыслового плана; оно сочетало слова однозначно, применяло эпитет, метафору как сложение значений. «Улыбка ясная весны» казалось простым сложением трех эмпирически светлых слов, а «бледная смерть» и «печальный закат жизни» — опять-таки сочетанием эмпирически печальных смыслов, хотя улыбка, ясность, весна, как и юность, утро, являются различными эмпирическими значениями, отнесенными к одному смыслу — победившей жизни; наоборот, печаль, закат, осень, вечер, старость — семантическим комплексом побеждающей смерти, т. е. все эти слова сюжетно связаны, говорят о том же плане мира. Усиление эмпирических тенденций сюжета усилило и эмпирическое значение метафоры, но не разрушило их соотносительности к какому-либо сюжетному плану, иначе они утратили бы всякий смысл. Метафора как средство мышления не только связывает эмпирически сходное, аналогичное, но оба члена включает в общий план: поясняя неизвестное известным, она дает неизвестному и общий смысл системы, к которой относится известное. Очи, как звезды; зубы, как жемчуг; волосы, как золотое сиянье (и даже: волосы, как львиная грива), — поясняют не эмпирическую видимость, а сюжетное содержание очей, волос и т. д. Так называемый образ есть сюжетное осмысление эмпирии, а не только эмпирическое усиление наглядности, ибо это усиление наглядности — в определенном направлении. Именно потому, что за эмпирическим сближением лежит сюжетное, метафора часто привлекает эмпирически неизвестное для известного: заря, как расплавленное золото; зарю все видели, а расплавленное золото — весьма мало кто, но «золото» и «пламенеющее» — «небесный свет» — поясняют семантически эмпирическую зарю. Метафизические эпитеты — метафоры, сравнения — относят эмпирическое значение к неподвижным категориям: «Передо мной явилась ты, как гений чистой красоты» (Пушкин). Конкретное «ты» дано как идеальный образ. Диалектические эпитеты, метафоры — превращают эмпирическое значение в момент движения, в борьбу противоположных качеств. «Он был как вечер ясный, ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет» (Лермонтов). Идеалистические эпитеты возвышают эмпирическое значение до праидей. «Все в ней гар-

мония, все диво, все выше мира и страстей» (Пушкин), и, наоборот, снижают его для частного, случайного: дохлая луна (т. е. умершая) — у футуристов; ср. «божественная луна». «Гром из-за тучи, зверея, вылез, громадные ноздри задорно высморкал» (Маяковский); ср. «И молния грозно тебя обвивала и ты издавала таинственный гром» (Пушкин). Метафоры и эпитеты являются сколками сюжета; соотнесенные к одному смыслу или к борьбе сюжетных смыслов, являясь гранями или моментами сюжета, они имеют внутреннюю связь и родство.

Сюжет господствует над ними и определяет их движение. Словоупотребление и словосочетание, метафизическое, диалектическое и материалистическое, шли от мышления, от сюжета. Не слова определяют сюжет, а сюжет — слово. Слова, обозначали не просто предметы, а те из сторон и качеств предмета, которые нужны были для мышления, для установления связей, важных в данный момент.

## Письменная литература

Относительность эмпирической конкретности в слове, условность слова относительно чувственно воспринимаемых форм дали возможность сузить чувственное значение слова, дальше уйти от конкретного сюжетного действия и дать отвлеченную письменность. Говорящий человек не только жестикулирует, мимирует, но и интонирует, ритмует слова, замедляет, ускоряет, понижает и повышает голос, делает паузы. Письменная литература, эмпирически следующая за устной, разлагает этот сложный комплекс на последовательности, сначала дает самые слова, потом описывается интонация («нотки жалобы слышались в голосе», «он перешел на шепот», «вздохнул и замолк»). Письменность разлагает сложную многолинейность речи на ряд простых линий, многокачественность — в ряд последовательных качеств. Она, наоборот, превращает в протяженность, в ряд точек то, что было длительностью в устной речи. И никакие знаки препинания не помогут восстановить многосложное, многосмысловое звучание, раз письменность дает только однолинейную последовательность членораздельных звуков.

Письменная литература — наименее конкретное искусство, наименее чувственное, наиболее мысленное; она непосредственно не обращается ни к зрению, ни к слуху. Именно акцент на этой отвлеченности сделал возможной замену артикулированных звуковых знаков графическими знаками — буквами, замену сложной временной последовательности устной однолинейной речи последовательностью пространственной, рядами букв и строк. Все средства

графики — размеры, цвет, размещение на поверхности — применяются как средство акцентирования словесных смыслов, замещения звучащих интонаций живой речи. И именно эти зафиксированные, закрепленные графически словесные акты традиционно называются литературным произведением. Литературой же традиционно называют совокупность таких закрепленных литературных произведений, т. е. именно то, что хранится в библиотеках.

В технике до XX века закреплять, сохранять — значило дать материальное, пространственное бытие. Поэтому в патриархально-феодальном обществе письма — сакральные знаки культа предков, магических вещей, реликвии — священные писания; в товарно-денежном хозяйстве — это идеологические товары, книги. (Компромисс между этим религиозно-духовным, жреческим и товарным, ремесленным значением литературы выразил Пушкин: «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать».)

Фетишизация закрепленных произведений утверждает разрыв между творческим процессом и готовой книгой, между письменной литературой и живой словесной культурой. Именно в книге литература получает как бы независимое, замкнутое бытие, осевшее из литературного потока и выключенное из времени. В книге литература становится обособленным от действия, жеста, мимики и музыки, подчиненным особым законам искусством. Но книга требует грамотности, чтения, исполнения, т. е. словесного действия, обратного превращения графического знака в звуковой. Книги в библиотеке предполагают живых, активных читателей-исполнителей не только говорящих, мыслящих на том языке, на котором книги написаны, но и умеющих превращать пространственные знаки в живой процесс мышления. Книга и библиотека предполагают не только высокую культуру речи, но и разработанную систему графических средств, фиксации и воспроизведения. Уметь превращать зрительные графические знаки в звуковые артикулированные — еще не значит быть грамотным; надо еще артикулированные знаки понимать, как смысл, как мысль; читать — значит не только произносить звуки, но и включать эти звуки в определенный ряд мышления и действия.

Литература потому и способна разворачивать сюжет, быть средством мышления, что она является гранью живого сюжетного действия и заместительницей других искусств. Но, замещая телесное движение (танцы, пантомиму), живопись и музыку, литература идет за ними, находится с ними в теснейшей связи и в исполнении соприкасается с ними. Исполнить литературное произведение значит включить его в действие, сделать актом живого человека.

Буквы фиксируют только абстрагированные звуковые тембры; сложный комплекс звуковых акустико-ритмических, динамико-

интонационных, моторно-произносительных движений превращается здесь в отвлеченные, схематизированные тембровые знаки. Но фонетика разрабатывает именно эти, оторванные друг от друга, от интонации и движения, от реальных конкретных условий произношения, артикуляции. Фонетика рассматривает звуки речи не как частные акты целостного человеческого действия, не как функции системы поведения и мышления, а как самостоятельные, физиологические словослагающие метафизичные элементы.

## Интонация речи

Но артикулированные звуки живут всей жизнью голоса, полнотой звука в человеческих устах, т. е. не только тембром, но и высотой, долготой и силой; нет артикулированной речи без неартикулированных звуков; и неартикулированные компоненты звука в слове могут оттеснить и изменить значение артикулированных компонентов звука. Только метафизическое мышление могло считать, что есть два отдельных мира — артикулированных, членораздельных звуков и неартикулированных, нечленораздельных. В гласных звуках границы артикуляции и мелодико-интонационных звуков отсутствуют, а согласные не могут держаться без гласных. Если бы слово жило одними абстрагированными артикулированными звуками, литература утратила бы значительную часть своего содержания, лежащего в ритмико-тонических и динамико-интонационных качествах слова. Музыка не могла бы синтезироваться со словом, не имея с ним общих граней. Но речь строилась на преобладании то артикулированных, то неартикулированных элементов звука в зависимости от сюжета. Артикуляция давала возможность образования абстрактных логических смыслов, стоящих над конкретным и единичным движением слова, но не отрывала его от этого движения, от неартикулированных звуков, от действия в целом. Так строится философская фраза, говорящая о сущностях, отвлеченная от эмпирического. Наоборот, в художественной литературе, в которой чувственно-конкретное играет большую роль, интонационное, акустико-динамическое движение голоса обязательно для фразы. Но можно интонировать и философскую фразу и этим лишить ее абстрактного характера и придать ей личное, субъективное движение (например, в романах Достоевского философские рассуждения героев). Артикуляция бесконечно усложнила и расширила возможные комбинации интонационных элементов речи по сравнению с музыкой. Тембр в музыкальной речи был наименее гибким компонентом; поэтому ритм и тон там выдвинулись в основные носители логического смысла, особенно в гуманистическом мышлении; в словесной речи, благодаря бесконечной дифференциации и инте-

грации обертонов и унтертонов, шумов подвижной ротовой полости, именно тембровое движение стало основным средством логического смысла слова, но опять-таки в опоре на интонационное движение голоса.

Так же как книги еще не образуют литературы, а членораздельные звуки — языка, так слова не образуют еще произведения литературы, если они не являются актом, действием в ряду действий общественного человека. Слова имеют смысл как акты поведения, и именно смысл тех действий, частью которых они являются. Слово является звукопроизносительным актом и, как звуковой акт, оно имеет тембр, тон, динамику, ритм, из которых каждый играет свою семантическую роль, имеет свои исторические смыслы, а их комплекс представляет определенный сюжетный план. Если в письменности литература соприкасается с графикой и изобразительным искусством, то интонационно-ритмическая и тембровая грань речи держит ее в связи с музыкой, с семантической ролью звуковых элементов.

Звуки слова, не имея прямого отношения к обозначаемым ими предметам, существуют, однако, как физический, акустический материал, который в искусстве подчиняется законам мышления, т. е. служит установлению связей между качествами и явлениями, усиливает или смягчает, меняет логическое значение слова.

Прежде всего — это интонация слова, которое как элемент фразы несет на себе те или иные акценты, динамические, мелодические оттенки, повышения, понижения, усиления, ослабления; слово во фразе, в живой речи является моментом ритмико-интонационного движения фразы и получает в нем свой конкретный, единичный смысл. Все, чем владеет человеческий голос в своем ритмико-мелодическом, интонационном движении для выражения эмоций — патетических, комических, лирических, элегических, — все это пронизывает и слово, наполняет его своим дыханием и смыслом.

«Прощай, свободная стихия!» и «Прощай, письмо любви, прощай» — имеют различную интонацию, патетическую, с широкими интервалами и протяжными ритмами, и лирическую; слово «прощай» звучит в первом случае торжественно и громко, во втором — элегически и тихо; в первом оно обращено к морю, космической стихии, во втором — к посланию любви, интимному, личному человеческому переживанию. То же слово «люблю» — в строках: «Люблю тебя, Петра творенье» и «Люблю твой слабый свет в небесной вышине»; в первой оно звучит патетически, торжественно, во второй — элегически, замедленно.

Слово во фразе находится в определенном ритмическом движении, является отрезком протяжного, замедленного и убыстренного, легкого движения; и в этом ритмическом потоке получает

смысловые значения, — замедленности, трагической серьезности, лирической легкости, комической скороговорки.

Тембр артикулированных звуков делится, в основном, на гласные, носители голоса, голосовых интонаций, следовательно мелодические, и на согласные — окрашивающие интонационные звуки в шумы и призвуки, дающие слогам резко раздельный, как бы инструментальный характер. Уже гласные сами по себе имеют низкий строй — *у, о, ы* — и высокий — *и, е*; следовательно, подбор их может говорить о низком, глухом, тяжелом и высоком, звонком, остром. Но еще резче эта тембровая роль гласных выступает в сочетании с согласными, с глухими, шумовыми *х, ч, ш, щ* или с звонкими прозрачными — *н, л, м*. Подбор и сочетание тембров, инструментовка речи может относить ее в определенный смысловой ряд, говорить о тяжелом, глухом и звонком, звучном, т. е. о мрачном и светлом.

Из звуковых качеств слова — ритма, интонации, тембра — можно строить различные системы с преобладанием того или иного сочетания элементов. Можно выдвинуть ритмико-интонационные элементы (классическая поэзия), можно выдвинуть тембритмические (футуризм, конструктивизм). Преобладание тембров над интонацией, как в музыке, говорит об оттеснении личных, человеческих начал и победе физиологических, биологических, космических. В инструментовке Пушкина тембры поддерживают лирико-психологический смысл фразы:

Лесов таинственная сень  
С печальным шумом обнажалась.

Свистящие и шипящие поддерживают печальные осенние настроения.

В стихах Бальмонта инструментовка получает акустико-сенсуалистический характер, затуманивающий психический, интонационный смысл: «бьется в берег чуждый чарам черный челн». Здесь повторение *б* и *ч* имеет акустико-колористическое значение. У конструктивистов тембры оттесняют словарный смысл, превращая слово в заумь, в биологические выкрики типа *дыр, бул, щыл, убежур, сжум, вы собу, рлээ*. Так же, как эпитет, метафора, сравнение относят слово в какой-либо семантически закреплённый сюжетный ряд, так и интонация, тембр, ритм могут выполнить эту метафорическую роль возвышения или уничижения смысла, ограничения или расширения его — словом, роль мышления. Поэтому эпитет и метафора часто служат замещением недостающих интонаций, и наоборот. Многозначность слова есть многозначность его речевых, а следовательно сюжетных, тяготений. Формально-логический словарный смысл, абстрагирован-



ный от реальных условий живой речи и даже контекста слов, есть только одно из возможных, одно из исторических употреблений слова, а не идеальная абстракция всех смыслов его.

Простое графическое слово, в действительности, представляет сложный, многокачественный комплекс, в котором могут быть выделены, в зависимости от условий произношения, а следовательно условий живого действия, то один ряд качеств, а следовательно смыслов, то другой, подчеркнут то один ряд связей с действием, то другой.

## Поэзия

Но книжная поэтика занималась абстрактными, замкнутыми в себе графически закреплёнными формами как непосредственными знаками сознания, психики, вне ритмико-интонационных, звуко-речевых актов, вне сюжетного действия, занималась отношением слов и словесных форм между собой, а не к общественной практике, к внесловесным действиям, без которых слово не имеет смысла. Отсюда и путаница в учениях о сюжетах и жанрах в литературоведении. Здесь было закреплёно иррациональное деление литературы на поэзию и прозу, язык богов, героев, язык возвышенных идей и язык простых смертных, язык повседневных дел.

То, что поэзия связана с размеренной речью, со стихом и стихотворная речь несоизмерима с прозаической речью («стих и проза, лед и пламень не столь различны меж собой»), указывает на особое сюжетное значение стиха. Правильность, закономерность стиха, гармония, отличающая стих от неправильной, негармоничной прозаической речи, есть не только утверждение небесных канонов, норм поэзии, но и утверждение ее божественной сущности, т. е. магической и заклинательной культовой роли. Поэзия в классовом обществе связана с верхними планами сюжета, лирикой и трагедией, с сюжетами любви и смерти, сюжетами о богах, героях, действующих по велениям неба, говорящих его законами, управляющих землей. Проза — язык случайных, подчиненных, низменных людей, персонажей комедии, запинаящихся, заикающихся полубессловесных животных. Идеальный характер поэзии, ее высокий, праздничный, универсальный, общеобязательный язык и местный, бытовой, будничный, характерный язык прозы проистекают из этой связи поэзии с законами «неба», а прозы — с беззаконием «земли». А так как носителем правильности и гармонии звука была музыка, то слово стиха и опиралось на ритмический строй музыки; отсюда музыкальные эпитеты и метафоры для поэзии и поэта. Поэт — певец, играет на лире, ударяет по струнам, слушает звон лиры, «лирный глас». И словесная речь, слитая с музыкой,

получившая размеренность и звучность музыки, речь мелодическая, песенная, называлась поэзией. И так же, как музыка имеет различные ритмико-интонационные фигуры для различных жанров и сюжетов, так и стих имеет различные законы, различный строй в связи с гранью сюжета, с которой он связан.

В спиритуалистическом мышлении, где личные интонации подчинялись иерархическим и космическим, поэзия была неотделима от музыки с ее обобщенными канонизированными интонациями для различных жанров и сюжетных планов.

Стихи имели слогочислительный, силлабический характер, имели дело с долготой, музыка же давала интонационное движение.

В гуманистическом мышлении, где сама музыка получает личные интонации, мелодия стиха перемещается к интонациям индивидуальной речи, опирается на личные, субъективные акценты слова. Стих внутри себя, внутри речевой фразы личного чувства и настроения находит свои закономерности. Движение стиха и музыкальной мелодии становится раздельным, но сохраняет внутреннюю общность жанров и сюжетов.

Сюжетное значение ритмико-интонационных тенденций стихосложения то же, что в музыке: быстрые ритмы, частые акценты, ровные, короткие интонации — для легких, светлых тем; замедленные ритмы, задержанные акценты, неровные долготы — для мрачных, трагических тем.

Стихи имеют тонический, акцентный характер, т. е. стих берет на себя акценты, динамику фразы, подчиняя долготы акцентам. Правильно, равномерно размещая акценты или неравномерно сдвигая и раздвигая их, чередуя ударные слоги с различными группами неударных, тонический стих дает бесконечное многообразие и свободу внутренней интонации.

Исходной единицей стиха является ритмическая фраза (графически — строка), которая в правильном стихотворении должна иметь одинаковое количество слогов, постоянную длину с одинаковой каденцией в заключение. В силлабическом стихосложении, переходном от песни к стиху, с его абстрактными акцентами, лишёнными индивидуального движения, счет слогов с равномерными акцентами и протяжениями определял правильность стиха, наличие в нем меры и порядка. Стих здесь еще связан с музыкой, и его ритмическая фраза является мотивом или фразой музыкального песнопения.

Гуманистическое мышление ищет в человеческом голосе, в его ритмико-акустических тембровых возможностях средства упорядочения, гармонизации речи. Вместо каденций и аллитераций стихотворная фраза замыкается рифмой, т. е. чувственно-акустическим повторением, имеющим и общий акцент. Затем строка упорядочи-

вается акцентами, интонацией ударных и неударных слогов, объединяемых в равные группы — стопы. Правильность опирается на равномерное чередование акцентов, которое может иметь свободное личное движение. Именно гуманистическое мышление, выдвинувшее личное чувство и интонацию в основу, выдвинуло и тоническое стихосложение, построенное на личных интонациях голоса, повышении и понижении. Тоническое стихосложение с его чередованием ударных и неударных слогов есть победа личного речевого начала в стихе. Отсюда совпадение в возникновении тонического стихосложения и рифмы. История рифмы — история соотношения тембровых и интонационных элементов слова — совпадает с историей стиха в целом. Для гуманистической поэзии в рифме основное — интонационное начало, — следовательно, обязательно совпадение ударных гласных. Согласные, предшествующие им, могут не совпадать, но обязательно повторение согласных, завершающих неударный слог. У Пушкина: *Петра творенье, Невы теченье, блеск безлунный, оград узор чугунный* и т. д. С распадом гуманизма все более усиливается роль согласных и отступает роль гласных.

У Маяковского:

Летите в звезды врзываясь. —  
Ни тебе аванса, ни пивной. Трезвость.

У Хлебникова еще резче:

Береза склонялась к соседу,  
Как воздух зеленый и росный,  
Когда вы бродили по саду  
Вы были смелы и прекрасны.

Комплекс тембров согласных образует основу рифмы, а не интонационное движение слова; отсюда и рифмы-перевертни: *дрог — горд, дядя — яд, яд и т. д.*

Тоническое стихосложение выступает поэтому одновременно с гармонией и усиленной ролью интонации в музыке и вместе с гармонией и интонацией оттесняется в эпоху кризиса гуманистического мышления. Однако гуманистическое мышление, особенно в своей метафизико-идеалистической линии, не порвало в стихосложении с количественной правильностью, уложило акценты в такты, в метр, в равносложные группы ударных и неударных, а строки уложило в равное количество метров. Если к тому же фразы строго рассечены по строкам и, следовательно, акценты имеют законченное и интонационное движение внутри строки, — стих насквозь пронизан правильностью, симметричностью по-

строения. Но внутри этого метризованного движения акцентов стих имеет широкую свободу применения неравномерных по силе акцентов, введения ложных, неполных ударений, свободу усиления и ослабления, ускорений и замедлений голоса, придания строке мелодико-интонационного движения определенного характера — вопросительного, восклицательного, радостного, грустного. Отсюда бесконечное многообразие ритмических интонаций при ограниченности метрических схем.

Здесь прежде всего следует различать двусложные и трехсложные размеры. Двусложный размер благодаря большей частоте акцентов имеет более подвижный и легкий характер, чем трехсложный, дающий речи замедленный и более грузный характер. Но не метр сам по себе, а строка определенного метрического строя дают смысл стиху. Короткие строки двустопные, трехстопные дают быстрое и облегченное движение, длинные строки пяти-шести и более сложные дают медленное и сдержанное движение. Сочетание двусложного размера с короткими строчками применяется поэтому для легких, лирических тем. Особенно здесь характерен хорей, применяемый для песенок, сказок, пасторалей.

Стонет сизый голубочек,  
Стонет он и день и ночь...

Три девицы под окном  
Пряли поздно вечерком...

Тоже двух- и трехстопный ямб:

Играй, Адель,  
Не знай печали...

Мечты, мечты,  
Где ваша сладость?

Длинные строки применяются для трагедий и элегий.

Еще одно, последнее, сказанье —  
И летопись окончена моя...

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает  
Последние листы с нагих своих ветвей.

Насколько ритм меняет характер темы, показывает сравнение последних стихов со стихами на ту же тему из «Евгения Онегина»,

где четырехстопный ямб поддерживает то игривый, то иронический гон романа:

Уж небо осенью дышало,  
Уж реже солнышко блистало,  
Короче становился день.  
Лесов таинственная сень  
С печальным шумом обнажалась.

Четырехстопные хорей и ямб, легко распадающиеся на две двухтактовые половины, дают гораздо более легкое движение, чем асимметрический пятистопный. Отчетливость квадратной схемы говорит о большей конструирующей, формирующей силе метра, чем в нечетных строках.

Ямб с его ударением, следовательно подъемом, на втором слоге ближе к разговорной речи, хорей с акцентом на первом слоге и спуском на втором приближается к песне и применяется для песенно-танцевальных мотивов. Таким же образом в трехсложных размерах, применяющихся для мрачных и элегических тем, дактиль с ударением на первом слоге имеет более песенный характер, протяжно-песенный, а амфибрахий и, особенно, анапест с ударениями на третьем слоге — более декламационный.

В полном разгаре страда деревенская.  
Доля ты русская, долюшка женская!..

...Родная земля,  
Укажи мне такую обитель,  
Я такого угла не видал,  
Где бы сеятель твой и хранитель...

Интересно, что в напеве, в котором пели народники эти стихи, — напеве, взятом из оперы Доницетти «Лукреция Борджиа», акценты получили первые слоги — укажи, я такого и т. д.

Именно потому, что строка является решающей ритмической единицей стиха, окончание строки, акценты последних слогов придают метру стиха его окончательный характер. Акцент на последнем слоге (мужская рифма) дает более твердое, энергическое декламационное движение; неударные слоги в конце (женская, дактилическая рифма) дают каденцию песенно-лирического характера.

Все многообразие размеров сводится к борьбе ритмов декламационного чтения и песенно-лирических ритмов, ритмов, размеряющих язык богов и героев, ритмов глубокой духовной речи и ритмов, размеряющих слова лирических песнопений, чувственных телесных

движений. Торжественная медлительность, величавое течение так называемого трагического стиха с его патетическими монологами богов и героев и подвижность, гибкость пасторали и лирики восходят к этой борьбе стихов, дающих изложение мысли, воли, разума богов и героев, и стихов, дающих ритмы легких, размеренных танцевальных движений. Отсюда мелодекламационный характер трагического стиха и песенный, песенно-танцевальный — лирического стиха, связанного с хороводом. Борьба декламационного, ораторского стиха с песенно-танцевальным есть борьба духовного и чувственного понимания слова, ибо одно связано с разумом, духом-мыслью, другое — с чувством и чувственным движением.

Среднее положение занимает элегический стих с его раздумьями, медитациями и лирическим движением чувства.

Так, строгость и упорядоченность стиха имеет тематический характер, говорит о приближенности к небу, совершенству. Наоборот, неправильный стих, неровные долги́ты строк, enjambements, ритмические перебои говорят о нарушениях правильности идеальных форм, о приближении к прозе и допустимы только для низких тем, басен, комедий.

Ритм и метр, как словарь, подчинены тематическим канонам и мышлению. Высокая поэзия должна быть пронизана, как все высокое, гармонией неба, правильностью. И не только строка состоит из постоянного количества стоп, но стихотворение в целом рассекается на равные группы — трехстишия, четверостишия и т. д., имеющие конструктивный характер, говорящие о правильности, идеальном строе целого. Строфы, рассекающие сюжет стихотворения на равные правильные части, как строки рассекают словесное предложение на стопы, дают эту идеальную построенность стихотворения. Трагические, патетические стихи, говорящие о борьбе и движении, стремятся разорвать строфы, дать непрерывное движение речи и стиху.

Метафизическое мышление требует метрической и строфической расчлененности, прерывности; диалектическое мышление — динамической непрерывности интонаций и фраз. Но эта борьба за интонационный и речевой строй стиха есть борьба за мышление. Взаимопроникновение интонационных декламационных элементов и лирико-мелодических дает диалектическое мышление. Так, Демон у Лермонтова — трагическая фигура космической вражды и несогласия — обычно декламирует, но, влюбившись в Тамару, приближается к песенно-лирическим стихам или целиком переходит на их строй.

Нет, жребий смертного творенья,  
Поверь мне, ангел мой земной,

Не стоит одного мгновенья  
Твоей печали дорогой.

На воздушном океане  
Без руля и без ветрил  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил.

И это не только переход от ямба к хорею, но и от декламационной речи к песенной.

Господство правильных форм над речевым движением, над мыслью и чувством есть господство законов и норм над случайным и частным, есть победа неба, высоты, есть само небо — красота и высота. Именно потому диалектическое мышление дает борьбу правильного и неправильного, прерывного и непрерывного, что его сюжеты — сама борьба высокого с низким.

## Проза

Низкое — это в идеалистической поэтике неправильное, лишенное ритмического членения, это — проза. Проза и составила низший план литературы. Проза не знает музыки, правильности, упорядоченности; проза идет за частным, случайным движением мысли и обращена к миру случайного, частного, к миру практики, труда, будней, суесть житейской. Так же как высокие герои говорят о высоких материях стихами, так низкие персонажи говорят о низких вещах прозой. Внешнее разделение оперлось на структурные признаки; стихотворная — метрическая, прозаическая — прямая, аметрическая речь. Так как мир низких вещей, практика, утилитарность, рассудочность, эмпиризм — удел низших сословий, то все темы их бытия относятся к прозе.

Основные виды прозы — описание, повествование, рассуждение — служат практическому, утилитарному, эмпирическому познанию. Описание дает, главным образом, пространственную протяженность, перечисление мест, стран, видов; повествование дает описание действий и событий во временной последовательности; рассуждение анализирует, разлагает, связывает чисто рассудочным, практически-логическим образом.

Все эти прозаические виды с точки зрения книжной поэтики должны быть объективистическими, эмпирическими, косно пребывающими в себе, лишенными внутреннего качественного движения; проза, оказывается, связана с низшим человеческим миром и низшей, материальной, механической природой. В части человеческой она говорит языком рассудочности, мелких практи-

ческих дел, в части природы она говорит языком науки, опытного, чувственного познания материальных вещей.

Мир прозы — мир внешних чувств, материальных органов чувств; мир поэзии — мир внутренних (духовных, высоких) чувств.

Проза не должна знать ни сорадости, ни сострадания, а только косные, чувственные представления и рассудочные понятия эмпирических вещей. Но только спиритуалистическое мышление так снижало чувственное познание и чувственно постигаемый мир. Мир религиозного обряда был высоким, все остальное грубым, низменным, прозаическим. Гуманистическое же мышление сблизило духовное и чувственное, соединило в человеке внешние и внутренние чувства, как движения чисто человеческие. Чувственное поднялось до поэзии, и духовное приблизилось к прозе. Письменность усилила это сближение поэзии и прозы, оттеснив исключительное значение ритмико-интонационных элементов устного стиха-песни и выдвинув интонационно-смысловые моменты в графической строке. Поэзия и проза разделялись уже не как стих, метризованная речь и прямая не метризованная речь, а как высокий смысл и низкий: появилась поэтическая проза, которая без метра и рифмы говорила о внутренних чувствах, о духовном, лирическом и трагическом. Не строки и рифмы, а правильные периоды, плавное интонационное движение говорили о высоком строе темы, как неправильные фразы, аритмические, полные перебоев и скачков — о низкой или омраченной теме.

Наука от эмпирического познания «натуры» поднимается до вопросов космоса, вопросов космогонии. Философия поднимает прозу до тем мировых движущих сил, тем божеств. И философская проза поднимается над поэзией, размеряющей чувственную речь, говорящей о движении человеческих чувств. Философия надэмоциональна, сверхчувственна; ее слова — чисто духовные смыслы вне частных интонаций.

Философия берет себе сущности, сюжет мирового действия, бытия вне чувственных форм; поэзия — мир духовного в чувственном, мир чувственности в его лирических, элегических, трагических движениях; философия знает разум мира, поэзия знает радости и слезы мира.

Книгопечатание, закрепив самостоятельное бытие литературы, стерло границы поэзии и прозы, превратив оба ряда в графические строки. И в книге проза могла фиксировать эпос, трагедию, лирику как комедию и драму, могла дать ритмические формы декламационного и песенного порядка. Эти ритмизация и инструментовка прозы являются лучшим доказательством семантической роли тембра и ритма, ибо они возвышали прозу до гармонии поэзии и шли об руку с заимствованием метафор и эпитетов поэзии, т. е.



включали прозу в один из высоких жанров. И семантика высокого и низкого, идеального и материального прошла внутри прозы, стерла прежние границы поэзии и прозы. Но, упразднив формальные границы поэзии и прозы, гуманистическая литература сохранила роды поэтические и прозаические как области высокого и низкого смыслов, сюжетов и тем. Книга, которая освободила сюжет от непосредственных общинных, публичных актов, которая сделала возможным сочинять сюжет годами, могла развешивать сюжет любви в любом жанровом направлении.

## Жанры

Литература в состоянии развернуть в одном произведении законченный космогонический и исторический сюжет во всех его стадиях, неба-света и ада-тьмы и их борьбы, во всех ярусах высокого-идеального, грубого-материального и их борьбы. Но метафизическое мышление, рассекавшее единый сюжет на обособленные части, установило и в литературе обособленные жанры («штили», роды) высокого, среднего и низкого порядка. Ломоносов, который в русской литературе является ранним представителем гуманизма, излагая такую теорию трех стилей, связывает, однако, высокий стиль с низким в среднем штиле, т. е. не настаивает на резких границах, а лишь на общих сюжетных тенденциях; вместе с тем высокий штиль для него связан с божественными речениями, церковно-славянским языком: «Как материи, которые словом человеческим изображаются, различествуют по мере разной своей важности, — так и российский язык через употребление книг церковных по приличности имеет разные степени, высокой, посредственной и низкой... От рассудительного употребления и разбору трех родов речений рождаются три штиля, высокой, посредственной, низкой». Первым «штилем составлять должны греческие [героические] поэмы, оды, прозаические речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются; средний штиль состоять должен из речений больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славянские в высоком штиле, употребительные, однако, с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым. Равным образом, в нем можно употреблять низкие слова, однако остерегаться, чтобы не впасть в подлость... сим штилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия. Однако может и первого рода штиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли, в нежностях должно от того удаляться. Стихотворения, дружеские послания, эклоги и элегии сего

штиля больше должны держаться. В прозе прилагать им пристойно описания дел достопамятных, учений благородных...»

«Низкий штиль принимает речения третьего рода»; его материи «суть комедии, увеселительные эпиграммы, песни; в прозе дружеские письма, описания обыкновенных дел» (О пользе книг церковных. Соч., т. 1, стр. 530, изд. 1847 г.).

Здесь еще мы имеем переход от спиритуализма к гуманизму, и высокий штиль связан с культовыми темами, но самый характер высокого, среднего и низкого родов тот же, что в гуманизме. Фазы эсхатологического космического сюжета превратились в ярусы, и ярусы стали извечными сюжетами, жанрами. Эти ярусы, жанры различались темой, а следовательно и словоупотреблением и словосочетанием. Самый верхний — мир божества, разума; к нему примыкает пастораль, где говорится о любви, сеете, жизни, весне, где речь имеет песенно-танцевальный и песенный лирический, стихотворный строй. Средний ярус, жанр — трагедия — говорил о борьбе любви и вражды, жизни и смерти, страданиях и стремлениях, имел декламационно-интонационный стихотворный строй. Нижний ярус, жанр — комедия — говорил об уродливом, смешном, искаженном, имел «неправильный», разговорный, прозаический строй.

Формально-логическое литературоведение смешало жанры внутри одной общественной стадии с трансформацией жанров в разных исторических стадиях, возвело их в метафизические категории и, при всем стремлении к рационалистической классификации, запуталось в бесконечной номенклатуре. Литературоведение исходило из письменных форм и в них — самих по себе — искало признаков классификации. Таково пресловутое деление на эпос, лирику и драму. Эпос, который говорит о борьбе богов и героев с вражескими силами племени, народа, о битвах, гибели и победах, в основе занимает средний план, примыкает к трагедии, но, имея космогонический характер, включает на одном полюсе пастораль, на другом комедию, т. е. не только богов и их любовь, но и шутов и забавные дела. Что феодальное общество развило именно эпос, объясняется тем, что феодалы считали себя героями народа, утверждали в своих битвах свою героику, доблесть и силу. Эпос является переходом от родового космогонического сюжета, где действует, страдает и борется сам бог-тотем вместе с общиной, к историко-космогоническому сюжету рабовладельческого и феодального общества. В эпосе действуют герои-полубоги, но в теснейшей связи с богами и космосом. Герои совершают исторические подвиги, но небо и земля принимают участие в их деяниях: наполняются мраком и скорбью при страданиях и гибели героя, просветляются, проясняются с его победами. Битвы, победы и поражения феодальных вождей имеют

еще мировой характер, вершат судьбы земли, во всяком случае — племени и народа. В эпосе поэтому имеются рядом со светлыми героями темные герои, вражьи силы, рядом с богами неба — чудища подземного мира. Если битвы героя относятся к среднему ярусу — трагическому, то его любовь относится к верхней части — пасторальной. И не только конкретное лицо героя, характер и содержание его битв говорят об определенной исторической стадии, эпохе, но и соотношение трагических и любовных мотивов. Из трех фаз эпического сюжета — власти, гибельной борьбы, победы и любви — выдвигается по преимуществу одна: либо тема борьбы, либо тема любви. Усиление темы любви говорит о стремлении вывести героя из борьбы, переместить из плана столкновений с реальной действительностью в верхний план неомраченного господства, в план пасторали, любовных состояний, лирики.

## Лирика

Лирика в буржуазной поэтике является исключительным порождением индивидуализма и гуманизма и, действительно, получает огромное развитие с разрушением феодальной иерархии. Но основным признаком лирики в идеалистической поэтике считается отсутствие в ней борьбы, воли; лирика и элегия говорят о зависимости, привязанности, утрате или возврате, удалении или приближении. Обращена ли лирика к природе, к возлюбленной, — она славит: радуется, восторгается их светом, силой, жизнью, или оплакивает, омрачается их омрачением, печалится их печалью, изнемогает их изнеможением, уходом.

Между тем гуманизм и индивидуализм как раз утверждали активность и волю независимого человека. Созерцательность, пассивность идеалистической лирики говорят как раз о космических пережитках.

Лирика восходит к эсхатологическому сюжету, к темам появления, победы бога и к темам ухода, смерти — к темам, в которых община выражала свою связь и зависимость от жизни бога. Так же как трагедия давала борьбу и волю бога или его заместителя — героя, так лирика давала радость и скорбь о нем; эта радость и скорбь имели космический характер, т. е. разгорания света и тепла или угасания, похолодания. Отсюда связь лирических тем с природой, с пейзажем, с его весенней и осенней, утренней, вечерней жизнью, с жизнью неба и вод, моря и рек, лесов и лугов. Утро, весна, цветы, воскресающая природа обязательны для тем любви, счастья, юности; осень, вечер, увядание природы обязательны для горестных переживаний. Вся лирика полна примеров родства душевных движений и космических состояний природы. Природа сопровождает пере-

живания героя, предсказывает их, углубляет, окрашивает. Так идет одна линия от откровенной космогонической связи в эпосе («Слово о полку Игореве», «Песнь о Роланде»), где природа предвещает герою битвы и поражения, природа страдает и омрачается вместе с героем, — до последней стадии буржуазного гуманистического мышления, импрессионизма, где тончайшие нюансы настроений природы и души неразделимо переплетаются в метафорах и эпитетах. И лирика, как природа, знает весну и осень, любовь и разлуку; радостная лирика тяготеет к верхнему ряду — к пасторали, печальная лирика — элегия — к среднему ряду, трагедии; радостная лирика — это парение, пребывание вокруг совершенных форм, элегия — это нисхождение, падение вниз без борьбы и сопротивления.

Пасторальная лирика — это прежде всего любовная лирика, лирика «сердечных чувств», любовных признаний, влечений к красоте, юности, весне, утру. Элегическая лирика — это лирика утрат, раздумий об увяданиях, умирании, о роковых силах, о погибших идеалах.

И лирика имеет не только личный, но и эпический, надсубъективный характер, как молитвы, оды, гимны. Лирика вовсе не появилась из эмпирической потребности индивида говорить о своих субъективных переживаниях, а из обращений общины к космическому, божеству, герою с восхвалением, ликованием или траурным оплакиванием в космогоническом сюжете. Показательны здесь стихи Ломоносова и Державина, еще полные спиритуалистических, космических воззрений. Восшествие на престол Елизаветы Петровны дается у Ломоносова как космическая весна и явление божества:

Как лютой мраз весна прогнавши,  
Замерзлым жизнь дает водам,  
Туманы бури, снег поправши,  
Являет ясны дни странам,  
Вселенну паки воскрешает,  
Натуру нам возобновляет,  
Поля цветами красит вновь,  
Так ныне милость и любовь  
И светлый Дщери взор Петровой  
Нас жизнью оживляет новой.

Ода Державина «Бог» славословит космос, божество и приобщается к нему духом, оставляя тело праху, материальной земле. Это — космическая лирика, гимн. Но его же ода «На смерть князя Мещерского» — космическая элегия, говорящая о бренности, ничтожестве земного бытия, о власти смерти — времени над человеком.

Глагол времен! Металла звон!  
Твой страшный глас меня смущает,  
Зовет меня, зовет твой стон,  
Зовет и к гробу приближает.  
Едва увидел я сей свет,  
Уже зубами смерть скрежещет,  
Как молнией косою блещет,  
И дни мои, как злак, сечет...  
Без жалости все смерть разит:  
И звезды ею сокрушатся,  
И солнца ею потушатся,  
И всем мирам она грозит...  
О горе нам, рожденным в свет!..

Ода «Бог» — всемогущество духа-жизни, ода «На смерть князя Мещерского» — всемогущество смерти на земле; и в обеих — космический дуализм вечного духа и смертной материи. Но гуманизм, победно развивающийся в России к началу XIX в., перемещает космические темы в личные.

Субъективное зерно, которое было в культовой лирике, выступило решительно вперед вместе с разрушением авторитарности и феодальной иерархии; оно даже стало орудием разрушения надличных чувств и воли, стало утверждением индивидуальных переживаний, но не освободилось от сюжетных констант классового мышления. Лирика личных переживаний и идей, личных борений, печалей и просветлений укладывалась в нормы пасторальной эротики, элегических раздумий души, оплакивания утрат и разлук, в категории мужественности и женственности, активности и созерцательности. Пасторальная лирика, славословящая любовь, оперирует образами неба. Женщина и любовь поднимаются в сферы неба, окружаются их эпитетами и метафорами:

Все в ней гармония, все диво,  
Все выше мира и страстей.  
Она покоится стыдливо  
В красе торжественной своей.

Победная борьба гуманистических начал со спиритуалистическими составляет пафос и содержание лирики Пушкина. Его элегия «Безумных лет угасшее веселье» говорит о бренности и тягостности бытия — о тяжести «печали минувших дней», об унылом пути настоящего, о труде и горе волнуемого моря грядущих дней, о редких просветах творческой радости среди горестей, забот и тревол-

нений, о смутной надежде на взблеск любви на печальном закате дней, — и все же это трудное бытие он предпочитает небытию:

Но не хочу, о, други, умирать!  
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать —

страдать — именно переживать страсти, боренье дум. И этот мужественный оптимизм утверждает страдальческое бытие и предпочитает его мертвому небытию, так как среди страданий бытия есть просветы творчества и любви. Так элегия — оплакивание земного бытия, лишенного небесных радостей, — превращается в утверждение земного бытия. Отсюда оптимистический характер этой элегии рядом с лермонтовской «И скучно, и грустно», тоже говорящей о грусти, о тщете желаний, быстротечности дней, но и ничтожности радости.

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,  
Такая пустая и глупая шутка.

Насколько конкретен и чувствен классик Пушкин, настолько духовнее, спиритуалистичнее романтик Лермонтов. У обоих жизнь — печальный путь, т. е. юдоль скорби, область тоски и страданий, у обоих отголоски спиритуалистических воззрений на чувственный мир, но и у обоих эти воззрения стали личным, а не космическим переживанием, переживанием, порожденным тяжелой жизнью в царской России. Жалоба на земное бытие в космогоническом сюжете стала политической жалобой на общественное бытие; у Пушкина преодолено и отрицание бытия, преодолено во имя чувственных и творческих наслаждений.

Так гуманистическая элегия, с ее скорбной тематикой личных переживаний, перекликается со спиритуалистическим оплакиванием божества, тоской о свете-боге из тьмы умирания и увядания. Отсюда близость элегии к темам осени, умирающей природы, темам вечера, умирающего дня. И здесь Пушкин утверждает чувственную красоту: «печальная пора, очей очарованье, приятна мне твоя прощальная краса». Но элегия примыкает к темам страшного суда — гибели мира и светопреставления, к темам утраты бытия, погружения в небытие. Но утраченное бытие — это прошлое, которое было и которого нет. Гибель мира, осень мира связаны с воспоминанием об утраченном бытии. Показательно здесь «Воспоминание» Пушкина. Это стихотворение, редкое среди его стихов по покаянным и скорбным нотам, воспроизводит темы покаяния грешников из описаний дня суда: откроется книга деяний человеческих, будут пересчитаны грехи, и начнется стон и вопль;

но слезы не помогут — и змеи и гады будут грызть и кусать грешников. В «Послании Иоанна Дамаскина Константину Копрони-му» после изображения страшного суда сказано: «Отчего ты не раскрываешь книги деяний твоих, не вздыхаешь и не проливаешь слез?» Но это же тема *Requiem*'а в *Tuba mirum*:

Liber scriptus proferetur,  
In quo totum continetur,  
Unde mundus judicetur,  
Iudex ergo cum sedebit,  
Quidquid latet apparebit.  
Nil inultum remanebit  
Quid sum miser tunc dicturus.

Пушкин даже в словаре этого стихотворения употребляет церковнославянизмы:

Когда для смертного умолкнет шумный день,  
И на немые стогны града  
Полупрозрачная наляжет ночи тень,

тогда горят змеи сердечной угрызенья, ум подавлен тоской, вос-  
поминание развивает свиток:

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу, и проклиная,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

Дальше идут деяния, личные биографические воспоминания об утраченных годах в праздности, в бедности, в неволе и только в конце две тени — два ангела с крыльями и пламенным мечом — говорят мертвым языком о тайнах вечности и гроба. Так покаянная исповедь, перечень грехов перед гибельным судом становится личным переживанием ушедших лет, печальным психологическим сожалением о прошлом, загубленном ссылками, вынужденной бездеятельностью, нищетой, т. е. становится опять-таки политической элегией.

## Трагедия

Средний план в литературе классового общества заняли трагедия и драма. Трагедия говорит о столкновении божественного и адского или исторического и частного, долга и страсти в человеке,

о действиях, вызванных каждой из сил, о перипетиях борьбы и гибели одной из сил. Гибель героя в целом есть в итоге победа небесных или исторических сил. Герой страданием и смертью искупает историческую вину, т. е. проходит через нижнюю фазу эсхатологического круга и возносится вверх. Вместе с историческим идеализмом в трагедии держится и космогонический сюжет. Трагический герой весь в борьбе стихий — страстей: он не знает лирической ясности; аффекты ярости, вражды, ненависти, иррациональные инстинкты восстают на разум, на порядок вещей, омрачают его неудержимыми порывами, но отступают перед «порядком» и «разумом». Гибель героя, конец его жизненного пути — есть начало победы, возрождение бога; гибель героя — всегда в то же время гибель вражьих сил и победа благих. В спиритуалистической трагедии мистерий герой погибал, чтобы самому же воскреснуть; герой проходил через испытания, мир стихий и борьбы, чтобы в страданиях преодолеть его и подняться над ним. В гуманистической трагедии личный путь героя стал частью исторической жизни, частью государства, ради которого он борется, которое является носителем бессмертия. Герой редко достигает победы, возрождения, и трагедия редко кончается личным благополучием (Корнель, «Сид»). Герой обычно погибает, чтобы воскреснуть в государственной идее, стать историческим героем. Трагедия была объективно идеалистической; герой и события разворачивались в высоком историческом плане, герой декламировал правильную, ритмически упорядоченную высокую речь, изрекал высокие истины.

Самым ярким примером этого превращения космогонического сюжета в исторический и гуманистический может быть «Гамлет» Шекспира. Центральная тема Гамлета: «быть или не быть» — *to be or not to be* — это борьба жизни и смерти. Гамлет — разум, жизнь в царстве смерти, злодейства, беззакония. Но Гамлет — принц, государственный муж, у которого злодей-дядя беззаконно, злодейски похитил трон отца. Борьба воли и безволия, ума и безумия (космически — жизни и смерти) стала внутренним качеством Гамлета; ход ее — скованность, оцепенелость — стал психологической нерешительностью до поры до времени Гамлета, а его смерть — победой государственной справедливости — появлением юного Фортинбраса. Целый ряд темных с точки зрения психологического анализа мест («распалась связь времен — о, зачем же я ее связать рожден», центральный монолог «Быть или не быть», сцена с тенью, сцена на кладбище), пессимизм, гибель любви и Офелии имеют прямую связь с эсхатологическим сюжетом. Однако внутренняя борьба космогонического сюжета с государственным, с историко-психологическим и победа последнего уясняют действительный смысл «Гамлета» как момента в истории мышления, как противо-



речивого единства констант сюжета и поступательного движения. Трагедия не только дает преодоление спиритуалистического сюжета гуманистическим, но дает реальных людей гуманистически мыслящих, живые индивидуальные характеры, борющиеся в реальной исторической социальной среде со спиритуалистическими, религиозными воззрениями. К тому же Шекспир антиметафизичен; человек у него не ходячая страсть, но диалектическое развертывание страсти от ее возникновения до катастрофической, всеохватывающей, всеуносящей силы и упадка, замирания; и это страсти в конкретных людях, королях, воинах, сановниках, купцах, но сами эти страсти имеют в своей монументальности и мощи стихийный, космический характер и связаны со спиритуалистическими мировыми силами. Если «Гамлет» дает томление жизни в царстве смерти, то «Ромео и Джульетта» дает борьбу любви с враждой, рождение могучей, всепобеждающей любви в мире вражды, борьбу любви, ее страдания, ее гибель и победу над враждой, примирение и любовь среди враждующих родов. Поэтому, если «Гамлет» полон мрака, теней, ночи, тревог, безумия, то «Ромео и Джульетта» полна света, сиянья радости, белизны. Но смысл этих трагедий не только исторический, в гуманистической трактовке эсхатологической темы, но и в проведении ее через реальные человеческие отношения, реальные фигуры и характеры складывающегося буржуазного общества елизаветинской Англии, в насыщении космического сюжета психологическим содержанием.

Так в «Макбете» злая воля, которая восстает, несет гибель установленной верховной власти, еще непосредственно связана с подземными злыми силами. Три ведьмы, посланницы зла, будят в Макбете злые помыслы, овладевают его разумом, делают его орудием своего наступления на верхний мир. Вся трагедия, дающая психологическую борьбу злодейских и добрых влечений в душе героя, еще открыта в сторону спиритуалистического мышления. Чисто феодальные черты, властолюбие и честолюбие, незаконно возникающие в голове вассала, подсказаны подземными духами. Исторический герой еще пронизан мировыми силами, дьявольскими, адскими силами. Поэтому конечный пессимизм Макбета, печальные слова о суете и ничтожестве земной славы и силы, слова, говорящие об очищении, смирении, просветлении героя, звучат спиритуалистически и элегически отрешением от злой воли, от земных страстей, осуждением борьбы, признанием ее эфемерного характера: «Что жизнь? тень мимолетная; фигляр, неистово шумящий на помосте и через час забытый всеми, сказка в устах глупца, богатая словами и звоном фраз, но нищая значеньем» («Макбет», IV). Это говорит феодальная власть, добытая насильем. Это — самоотрицание и утверждение законной власти. Гу-

манистическое мышление не победило здесь спиритуалистического и в своем социально-историческом мире сохранило планы верха и низа, власти и подчинения.

## Драма и роман

Драма противостояла трагедии, как субъективная лирика — оде. Сюжетом драмы стала личная судьба, жизненный путь частного индивида вместо космогонической, исторической судьбы трагического героя. Гуманистическое мышление выдвинуло личную судьбу как индивидуальный портрет, как субъективную лирику. Судьба эпического и трагического героя была всенародной; с судьбой героя решались судьбы истории, природы, самого божества. Драма имеет дело с частной, внеисторической, часто семейной жизнью, как кругом частных поступков и интересов. Но эта личная судьба, частные дела говорили о связи со случайным, незакономерным, т. е. низким и земным. Драма, снижая трагедию до реального человека, сблизил ее с комедией. Гуманистическая драма наполнила стоячие маски трагедии и комедии субъективной жизнью, дала им внутреннее чувство, волю и мысль, дала им борьбу высоких и низких моральных влечений. Судьба и наклонности трагического героя были мировыми. Трагедия подчиняла личную судьбу космической. Стоячие маски комедии, бросаемые из приключения в приключение, из положения в положение, были также лишены личной воли и судьбы, связывающей отдельные положения единой линией. Но, наполнив героическую и комическую фигуры личной волей и разумом, драма дала им и личную судьбу, а с ней и личный характер. Личная судьба и есть основа гуманистической драмы. События становятся моментами личной судьбы, качествами характера. И вместо сплошных положительных и отрицательных качеств в персонаже появляются положительные качества, борющиеся и страдающие от отрицательных качеств, вступающие в конфликт с отрицательными силами. Так, драма может восходить от комического сюжета к сентиментальному; сентиментальность, в отличие от трагического сострадания, и есть сочувствие мелкому, частному. Драма могла идти от сюжета субъективных страстей, влечений, трагических тем борьбы философских, религиозно-общественных идей. Драма могла идти и от трагедии к бытовому, психологическим героям. Но разрыв, который существовал между историческим и бытовым, между государственным и частным в буржуазной общественности, сделал драму, в основном, бытовой и частной. Исторические темы немедленно поднимали драму к трагедии, возвышали над повседневной реальностью, уводили в отвлеченное героическое, ибо только абстрактный человек, идеальный индивид, а не человек, эксплуати-

руемый буржуазией, мог еще выдаваться за общечеловеческого героя (см. драмы и трагедии Шиллера). Борьба космических, отвлеченно героических и бытовых, психологических тенденций и образует историю буржуазной драмы, пока империализм не повернул ее снова к биологическим изначальным силам. Психологизм драмы, вращался вокруг той же борьбы волевого и безвольного, разумного и инстинктивного, долга и влечения, любви и вражды, что и трагедия, но все это имело субъективный характер, все это было совлечено с неба, выведено из истории и перенесено в голову частного индивида. Так же как человек в гуманизме соединил в себе небо и землю, так драма соединила в себе героическое и комическое; вместе с тем герой мог говорить бытовым, разговорным языком, не изрекать, а следовать за всеми перипетиями психологических переживаний и мыслей. Так трагедия через драму переходит в прозаический жанр — роман. Роман, не ограниченный ни местом ни временем, оказался наиболее способным развернуть сюжет и идти через ряд фаз. Именно гуманистический роман смог разворачивать личную судьбу, биографию как жизненный путь героя. В спиритуализме личная жизнь была безличным движением от детства — юности к зрелости — старости, т. е. частным прохождением эсхатологического круга. Земная жизнь в спиритуализме — это путь, дорога («жизненный путь», карьера «на полпути земного бытия»), жизнь на земле — странствие, путешествие, полное борьбы, тягот, препятствий, приключений («Жизнь прожить — не поле перейти»). Жизненный путь в гуманистическом романе был освобождением от космогонической жизни и включением в социальную. Герой получает личную биографию, характер и сам строит свою судьбу. Смысл романа, его сюжетное разворачивание — в борьбе героя среди положительных и отрицательных социальных сил; путь героя был путем борьбы переживаний, путем восхождения по социальной лестнице или срыва вниз. Гуманистический роман имеет фон, атмосферу вокруг героя, т. е. личное пространство, имеет личное время, т. е. последовательность, построенную на масштабах переживаний и действий героя, а не на космогонических масштабах. Роман может и не давать всего жизненного пути, а только одну фазу, но такую, в которой разворачиваются конфликты и борьба сил. Романы, построенные на биографии героя, явно шли от житий и имели две линии: либо говорили о чудесном рождении, о высокой одаренности и героических жизненных подвигах, очищении земли от скверны, либо говорили о темном рождении, о мытарствах и тяготах, превратностях земной юдоли и о конечном очищении. В обеих жизненный путь героя — это ряд ситуаций, приключений, из которых каждое имеет характер законченного положения, сцены, рассказа. В высокой линии — это подвиги, схватки, поединки, в низкой линии — это

темные проделки, напасти; в высокой линии, которую на переходе к гуманизму взяли рыцарские и идеалистические романы, космогонические фазы борьбы солнечного героя получили характер военных и доблестных авантур; здесь высокая любовь необходимо играет большую роль. В низкой линии, в так называемых плутовских романах, это события низкой действительности, где действуют низкие персонажи, воры, мошенники, бродяги, где происходят обманы, драки, кражи, грабежи. В этой трактовке биографии как странствия в низком мире и кроется близость романа к комедии, переполненность его масками комедии, ситуациями фарса («Симплициссимус», «Жиль Блаз», «Мертвые души». В «Дон-Кихоте» высокая линия перенесена в низкий реалистический план, лишена своего мифологического, религиозного окружения, подчинена земным отношениям и тем самым превращена в пародийную).

Если высокая линия связана с мистерией и трагедией, то низкая — с помостом, бродячими актерами, балаганом (Скаррон, «Комический роман»). И именно из низкой линии вырос буржуазный реалистический роман путем психологизации низкого героя, перенесения в его волю и чувство мотивов действия, путем усложнения его качеств, внедрения высоких качеств в низкородных людей, путем сочетания положительных и отрицательных качеств (Смоллетт, «Приключения Перигрина Пикля», где герой — великодушный, отважный, честный — одолевает похоть, но очищается страданием. Фильдинг прямо говорит об общих типических качествах и особенных, индивидуальных у героев, о профессиональных масках и личных чертах в них).

Гуманизм все более психологизирует личную судьбу героя, делает субъективными качествами героя благие и злые силы, превращает объективные внешние ситуации во внутренние, в конфликты добрых и злых мыслей и чувств. Тем самым роман становится наиболее универсальной литературной формой: он включает эмпирическое описание мест и событий, повествование, лирические монологи и драматические диалоги, философскую и научную мысль, которые становятся мышлением конкретного лица, — включает все доступное мысли и чувству, мир природы и мир социальный. Но эта всеобъемлющая форма, охватывающая все жанры, обнаруживает тяготение к определенным сюжетным планам; в романе нетрудно различать любовную, пасторальную, лирико-элегическую линию (Тургенев), комическую (Скаррон, Лесаж) и драматическую, трагическую (Толстой, Достоевский). Последняя, сочетая оба крайних жанра, достигает, как и сама драма, наибольшей силы, ибо разворачивает борьбу начал в психике героя и окружающей его социальной и природной среде. Именно в драматическом жанре романа реализм и диалектика изображений чувственно восприни-

маемого и чувственно переживаемого достигают наибольшей для гуманистического мышления полноты. Но здесь же выступает ограниченность гуманистического реализма. Как только человек поднимается над узостью повседневной жизни, так он становится носителем надбытового и общечеловеческого, соприкасается с космосом, с мировым духом или с философско-религиозными отвлеченными универсальными идеями, т. е. либо внешние чувства ведут к космосу-богу, либо внутренние чувства, субъективная психология ведут к человеку-богу. Так обстоит дело у Достоевского, у которого все погружено, казалось бы, в личную психологию бытовых, внеисторических героев; у него спиритуалистический сюжет проступает в проблемах страдания и очищения, преступления и искупления, мятежной злой воли и воли благой, покорной. Три брата Карамазовы — три русских интеллигента семидесятых годов, но за реальным обликом этих фигур, за их сложной психологией — три спиритуалистических яруса: Алеша — небесная любовь и ясность, Иван — трагическая борьба, страдание между верой и неверием, светом и тьмой, Дмитрий — весь в чувственном, греховном бытии. За всеми философско-психологическими темами любви и страдания, порока и невинности, бунтарской воли и религиозного смирения проглядывают планы спиритуалистического космоса, мистерии духа и материи, ставшие психологическими мистериями. Объективный идеализм Толстого у Достоевского стал субъективным идеализмом, но сохранил религиозно-моральные силы и планы.

Даже такие реалистические произведения, как «Мертвые души» Гоголя, целиком будто бы построенные на чистом наблюдении действительности, лишенные философских идей, говорят — и еще более откровенно — о трехъярусном мире. Три части поэмы задуманы не из подражания Данте, а из тяготения к тому же спиритуалистическому мировоззрению (роль которого совершенно упущена историками русской литературы, считающими спиритуализм явлением только западного христианства, стоящим вне русской литературы). Первая часть «Мертвых душ» — ад, наиболее низкий, низменный мир звериных животногоподобных фигур. Вторая часть — чистилище; высокие качества здесь перемешаны с низкими, связаны ими; люди влачат полудеятельную, полумрачную жизнь. Наконец, в третьей части должны были быть одни святые, совершенные души; но эта часть превратилась в духовные речи, проповеди богомыслия «Выбранных мест из переписки с друзьями»; здесь лишенные плотского облачения и земного бытия чистые глаголы божества; религиозно-спиритуалистический дух выступает со всей откровенностью. Три части поэмы — именно три яруса, а не три исторических этапа развития русского дворянства.

На своей вершине гуманистический буржуазный роман превращается в утонченный психологический анализ внутреннего мира индивида, в ряд развернутых психологических портретов с детализированными душевными движениями. Однако на закате буржуазного гуманизма воскресают физиологические начала, инстинкты; индивид все более растворяется в производственных коллективах, энергетических и биологических силах, рассекается токами симультаннизма, унанимизма, панпсихизма, космизма. Роман наиболее полно вычерчивает кривой путь буржуазного гуманизма в истории мышления.

## Комедия

Комедия в идеалистической поэтике — низший жанр литературы. Роман и новелла могли включить лирические и трагические темы, комедия должна ограничиваться одними низкими темами и оборотами. От телесных актов фарса и буффонады к получлено-раздельной и членораздельной речи комедии характеров и положений идет одна сплошная линия. Неправильное словоупотребление, словосочетание, отсутствие порядка, размера здесь вытекает из жанра, где персонажи лишены света — разума и мысли, сознания и воли — и могут только исказить слово-разум, слово-рок. Здесь персонажи — твари, животные и животноподобные; они смешны своим подобием разумным существам, своими попытками выйти на свет, но кончают всегда тем, что срываются сами в низменный мир, т. е. остаются побежденными. Эпитеты, метафоры ведут здесь вниз, к материи, темноте, безумию, обжорству, пьянству, похоти, жадности. Не только отсутствие правильных ритмов, упорядоченности, но и отсутствие грамматической, синтаксической правильности характерны для прозы комедии; запинки, заиканье, обрывки фраз, топтанье мысли на месте, запутанность фраз, нехватка слов, искажение слов, употребление местных наречий — все это необходимые словесные спутники глупого, неразумного, тупого, низкого. Вместе с тем ошибки узнавания, непонимание, незнание, противоположные знанию и разуму, маски характерны для комедии. Двусмысленности, ложные положения, ложные признания одного вместо другого, переодевания, маскировки, ошибки зрения, слуха, мысли, чувства — все, говорящее о мире обманчивого, беспорядочного, неразумного, свойственно комедии, как разум и высокие страсти свойственны трагедии.

Слово «маска» до сих пор имеет двоякое значение: 1) стоячая маска, которая своей формой говорила о сущности ее обладателя, и 2) маска — чужое обличье, личина, внешняя и обманчивая видимость, скрывающая иное лицо, действительную сущность. Стоячие

маски — это воплощенные космические и социальные силы, употреблявшиеся в культовых представлениях, весенних и осенних празднествах, карнавалах, фарсах, — это прежде всего маски чертей, чудовищ и зверей, уродливых порождений подземного низкого мира.

Сидят чудовища кругом;  
Один в рогах с собачьей мордой,  
Другой с петушьей головой,  
Здесь ведьма с козьей бородой,  
Тут остов чопорный и гордый,  
Там карла с хвостиком, а вот  
Полужуравль и полукот.  
Еще страшней, еще чуднее:  
Вот рак верхом на пауке,  
Вот череп на гусиной шее  
Вертится в красном колпаке.  
Вот мельница в присядку пляшет  
И крыльями трещит и машет;  
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,  
Людская молвь и конский топ.

У Гоголя, противоречивого, склонного в своих реакционных тенденциях к спиритуализму, такие чудища обступают в «Вие» философа Хому Брута как реальные силы темного, адского мира. У гуманиста Пушкина они — порождение сна, темной области сознания; и все же они образы глухого помещичьего мира. Сон Татьяны — вещий; в нем преувеличения, но и правда подсознательных наблюдений Татьяны. В нем и сатира поэта.

Бал у Лариных — это те же чудища, но наяву, в человеческом облике.

В передней толкотня, тревога.  
В гостиной встреча новых лиц,  
Лай мосек, чмокание девиц,  
Шум, хохот, давка у порога,  
Поклоны, шарканье гостей,  
Кормилиц крик и плач детей.

Здесь толстый Пустяков, уездный франтик Петушков, Буянов — тяжелый сплетник, старый плут, обжора, взяточник и шут и т. д.

Пушкин преодолевает стоячие маски нечисти реалистическими характеристиками; стоячие маски — карикатурные обобщения («Он стал чертить в душе своей карикатуры всех гостей».) Фарсы и оперируют стоячими масками. Здесь не важны мимика, изменение выражения лица; здесь достаточно одно неподвижное выражение или

гримаса. Гуманизм дал и фарсам человеческие маски, профессиональные, социальные маски старух, адвокатов, докторов и т. д., но сохранил их как готовые откровенные отрицательные сущности.

Уже в спиритуализме нечисть оборачивается, принимает иной вид, одевает маски высокого, маскируется в положительное, чтобы выйти из своего круга и легче делать свои нечистые дела. Лиса одевается монахом, чтобы проповедовать курам, волк натягивает рясу, чтобы привлечь симпатии ягнят. Комедия и сатира в отличие от фарса заняты показом подлинной сущности этих замаскированных существ. Сорвать маску — то же, что разоблачить, снять облачение, т. е. вскрыть обман и ложь. Нечисть маскируется именно в положительное, высокое, чтобы скрыть свою дьявольскую сущность и тем творить свои адские дела. Показать за положительной маской отрицательные черты и является основой комедии. В этом отличие комедии от фарса и ее соприкосновение с трагедией, где герой ведет борьбу со злыми, откровенными незамаскированными силами, находится на краю гибели или даже погибает, чтобы сохранить или дать победу идее. В комедии отрицательные силы действуют среди бытовых, низких персонажей, частных дел; главным ее действующим лицом является именно отрицательная сила, которая в конце терпит поражение, разоблачается, лишается маски и, следовательно, оказывается поверженной. Сорвать маску значит и посрамить, повергнуть, уничтожить силу противника.

Здесь показательны комедии Мольера. Вытесняя, преодолевая стоячие маски фарса, он идет к комедии характеров путем сочетания масок, превращения их в отдельные качества сложного характера; Мольер занят именно срыванием масок или разоблачением попыток маскироваться. Большинство отрицательных персонажей его комедий имеет по существу две маски — одну стоячую, отрицательную, другую положительную, прикрывающую первую, но неудачно, и срываемую в конце. Усложнением стоячей маски зла является ее стремление маскироваться, ее борьба с положительными силами и частичные победы над ними под прикрытием доброй маски, но конечное поражение зла.

Таков Тартюф. Это обычная черная сила, стремящаяся завладеть женой, семьей, имуществом человека и погубить его. Это по жадности и распутству стоячая маска фарсового священника или монаха. Он надевает личину святого. В пьесе все время выступают обе маски, образуя тип религиозного лицемера. Стоячая маска — обжоры (рассказ Дорины), распутника (диалог с Эльмирой о любви), стяжателя — прикрывается маской благочестия, милосердия, покаяния. Апогей маскировки достигается, когда уличенный Дамисом в ухаживании за Эльмирой Тартюф называет себя злодеем, извергом, берет на себя все земные грехи, т. е. ведет себя как каю-



щийся монах. Стоячая маска выступает всего откровеннее в сцене объяснения с Эльмирой, когда Тартюф говорит, что небо ставит препоны человеку, но что грех можно одеть в белые одежды невинности; затем, готовый уже торжествовать победу, Тартюф заявляет, что он хозяин дома. Персонажи вокруг Тартюфа разделяются на одураченных им — это слепые старуха Пернель и старик Оргон — и молодых, критически настроенных, видящих подлинную сущность Тартюфа — мошенника и вора. Сила комедии в том, что Тартюф показан иезуитом со всеми помыслами и поведением членов этого ордена, что общественные условия показаны такими, что для разоблачения и посрамления проходимца потребовался *deus ex machina* — рука самого короля. Как в народных фавлях волк, облаченный в рясу, означал не только, что злые силы маскируются, но также что монахи — волки, так и Тартюф — нечисть, замаскированная в иезуита, — означал, что иезуиты — нечисть, что если сорвать с них личину благочестия, останется черная сила. Положительные персонажи у Мольера — это те, которые не верят личинам, не хотят, не любят их, борются против них; осмеянными оказываются не только разоблаченные, но и искавшие масок, верившие в них («Жеманницы», «Мещанин в дворянстве», «Пурсоньяк»). Так из фарсовых масок рождаются у Мольера типические характеры и сатира нравов. И комедия, как борьба злых и добрых сил, получает философский и трагический размах. Если в трагедии высокий герой омрачается страданием и тенью и часто сам погибает, чтобы дать победу высокому, то в комедии низкий герой надевает маску высокого, светлого, но маска срывается, и низость разоблачается.

Путь комедии — это история борьбы фарсового, буффонадного начала, вызывающего смех телесно-чувственным, животным уродством, и человеческого, психологического начала, вызывающего смех моральным, душевным, умственным уродством. Гуманизм утверждал именно последнюю линию, поднимаясь от карнавала, балагана, масленичных увеселений до комедии нравов и индивидуальных характеров. От высмеивания животных черт, от стоячих масок невоздержанности, скупости, похоти, глупости, от высмеивания, лишения сочувствия, отталкивания низших подземных сил комедия переходит к высмеиванию реальных людей, становится сатирой нравов, наполняется реалистическими наблюдениями и портретами. Идеалистическая линия гуманизма стремилась освободить комедию от ее народного, политико-сатирического характера, дать ей отвлеченно-моральный характер:

Глубоких вздохов, слез комедия чужда,  
В ней мук трагических не видно и следа.  
Но не должна она на площади публичной

Остротой тешить чернь и плоской и циничной...  
А мнимым острякам, что, забавлять желая,  
Нас грязью потчуют двусмысленных острот,  
Скажу я — в балаган пускай уходит тот,  
Где на Pont Neuf шуты смешат собой плебеев,  
Там встретит их успех у сборища лакеев...  
(*Будало*, Поэтическое искусство, стр. 51<sup>29</sup>.)

## Поэтому и Мольер

В своем искусстве был бы выше всех других,  
Когда б к народу не питал пристрастье,  
Нередко нам кривляк рисуя на несчастье.  
(Там же.)

Но основа комедии в противоположность трагедии была именно в ее реализме, в высмеивании реальных носителей социального зла, т. е. в передаче конкретного, эмпирического, частного, незакономерного.

## Пейзаж и портрет

Как сюжет в целом, так и отдельные тематические элементы тяготеют к основным сюжетам и жанровым планам — лирико-пасторальному, трагическому и комическому. Здесь особенно показательны пейзаж (природа) и портрет (человек) как два основных тематических начала.

Пейзаж в литературе существует и как компонент сюжета и как самостоятельный сюжет. Природа всегда полна изменений и переходов и в движении солнца, и в жизни времен года, и в движении стихии воздуха, воды. Однако литература дает пейзаж как состояние, покой, успокоенность или как движение, но движение угасания, омрачения или просветления, пробуждения, или же как борьбу, драматическое столкновение сил, бушевание стихий, т. е. включает пейзаж в один из сюжетных планов. Пейзажи весны, утра и цветения, рождения солнца и жизни — сохранили характер пасторали, пейзажи осени и вечера — увядания, разлуки, печали; утро и весна, осень и вечер оказались носителями одной семантики и в силу их эмпирической близости, хотя и могут быть радостные вечера и осени и печальные утра и весны, но именно в силу связи с сюжетом космогонической жизни природы они применяются как эпитеты и метафоры рождения и смерти. Также гроза — возмущение стихий, помрачение лазури — несет семантику борьбы света и тьмы, семантику страстей, а тьма, холод — победу смерти. Особен-

но наглядно это разделение состояний природы, времен года по сюжетным планам выступает у спиритуалистов, например у Данте в «Божественной комедии», где природа лежит вечными ярусами-кругами: ада — смерти, чистилища — возрождения, просветления и рая — вечной жизни и света. В аду лес грозный и дремучий, небо — свод зловещий и беззвездный, ночь и мрак, река без журчанья, черные волны, вечные дождь и град, жидкая грязь, зловонные болота, смрад, пропасти, покрытые мглой, ледяные поля; вместе с тем там звучат речей безумных звуки, всплески рук, тяжелый топот ног, яростные крики, дикие стоны, скрежет зубов, вопли, везде гримасы, позы и жесты страдания. Сам свет «немотствует» (умирает) во мраке. В чистилище — синева небес, свет планет, брезжащая заря, блестящая роса, белый и золотистый свет, дыхание зефира, луга, блистающие ковром цветов, благоухающие ароматом. Ни дождь, ни бури, ни туманы в эдемские не проникают страны. Вместе с тем улыбки, приветливые речи, ласковые взгляды и идеальной формы искусства — статуи, картины и пение, хороводы. Наконец, земной рай дан пасторально: «Перед собой поле цветущее увидел я; дотоле неведомый повеял на меня дыханием волшебным аромата зефир полей. И нежным ветерком обвеянные каждым лепестком цветы склонились к западу. Среди ветвей, блестевших от росы, звенела песня; так птицы в дружных хорах здесь ранние приветствуют часы, и вторит им листвы зеленой шорох. Мне на пути явился ручеек, он омывал струей травы у берега. Хотя в тени дубравы бежал, шумя, серебряный ручей, столь чистыми казались эти воды, что не было подобных им на свете. Предо мной явилась нежданно женщина, скользившая в траве и певшая. Цветы, благоуханно пестревшие на свежей мураве, рвала она. Она ко мне приближалась, послушно склоняя взор и девственно воздушна, и пение ее я слышать мог; у берега, где омывал поток цветы полей, мне милость оказала прекрасная, подняв лучистый взор»<sup>30</sup> (Чистилище, 28 песня).

Земной рай — место вечной весны, любви и пасторали. Здесь пение и пляски и вечно юные прекрасные женщины. Наконец, небесный рай от пасторали восходит к сверкающим бесплотным видениям; свет струится подобно лучезарной реке, гирлянды сияющих цветов, радужные арки, лучистые хороводы роз — здесь нет земных форм, здесь пейзаж только блистающих, сверкающих сфер. Но эти три плана спиритуалистического пейзажа сохранились и в гуманистической лирике природы; эмпирическое описание местностей, весен, утр, лет, осеней, закатов, чтобы получить смысл, облекалось в один из сюжетных планов жизни природы.

В гуманистической литературе пейзаж сохранил эти семантические пучки. Времена года, фазы жизни природы слились с фазами личной жизни, личных переживаний. Обычное в литературе поло-

жение, что природа будит чувства, настраивает душу, имеет сверх эмпирических, физиологических оснований (простор, воздух, свет, туман, холод, мрак) эту спиритуалистическую связь. Таково, например, положение, что осень будит воспоминания, вызывает образы былого: осень — погружение природы в небытие — семантически содержит плач об утраченном бытии; элегия и воспоминание составляют один смысловой пучок. У Гоголя сад Плюшкина — запущенный, заросший, с обломленными деревьями и редким солнечным лучом, и лицо Плюшкина — заросшее, засохшее, морщинистое, с редкими проблесками оживления; серенький дымчатый день вокруг маниловской усадьбы. У Тургенева чувства героя всегда пересекаются соответствующей лирикой природы, замещаются ею. Лирические романы напитаны утрами, веснами или осенями и закатами, обнаруживая этим связь любви людей с космогонической любовью. В гуманизме связь с природой сохранилась как метафора, как сравнение душевных движений с движениями природы. Вместе с тем лирика берет природу светло-успокоенную или грустную, т. е. бездеятельную, страдательную, хотя природа всегда полна активных творческих сил и борьбы. Ясный весенний пейзаж, цветы и роща могут столько же говорить о покое, сколько о борьбе между цветами, деревьями за место, свет, за соки земли и лучи солнца, могут говорить о беспощадной жизненной борьбе за рост, за развертывание своих форм, цветение, оплодотворение. Также и осень может столько же говорить о покорном увядании, печальном умирании, сколько о напряженном жизнеутверждении, созревании плодов, разбрасывании семян тысячами способов, внедрении их в почву. Лирическая весна и элегическая осень — это вовсе не эмпирическое наблюдение действительности, а понимание природы в семантических пучках, сюжетных планах.

Литература, способная давать течение времен года и дня, пейзаж во времени, однако дает и метафизически неподвижные образы природы вне времени. Литература дает весну и осень, утро и вечер как неподвижные состояния, но дает их и как борьбу начал, диалектически; литература может давать типическое, идеальное, может давать эмпирическое, частное в пейзаже — словом, представляет пейзаж в одном из аспектов сюжета и мышления.

И портрет человека связан с пейзажем и состояниями природы. Юность, радость, смех даются как весна, а страсти, борьба — как волнение стихий; печаль — как осень, связывая портрет (человека) с пейзажем (природой) в одном сюжетном узле. Но человек предстает героем и простаком, разумным и неразумным, волевым и безвольным, т. е. разносится в планы высокого и низкого; он предстает как сущность и как борьба начал, метафизически и диалектически. Литература может выписывать физический облик,

внешние черты, но может давать строй психики, строй души, ход идей. Литература может разворачивать портрет во времени, давать в последовательности противоположные качества. Но так же, как внешность, телесные формы даются в тяготении к красивому или некрасивому, высокому и уродливому, так и разворачивание во времени может быть движением к положительному, светлому или к отрицательному, гибельному. Само наличие субъективной жизни, психической деятельности, духовности уже поднимает портрет над косным, телесным, говорит о его близости к верхнему плану (ср. портреты у Гоголя и Достоевского). Но портрет — образ конкретной индивидуальности — живет реальным содержанием этих общих категорий красивого и уродливого, психического и косного, человеческого и животного. И в этом частном и конкретном комплексе качеств портрета всегда наличествует определенный сюжетный смысл, т. е. действуют основные принципы понимания человека, его места в мире.

В литературном портрете видимые качества — формы тела, лица, цвет кожи, глаз, волос, мимика, осанка — дополняются его речью, его манерой говорить, подбором слов, интонациями. Здесь ритм и динамика телесных и речевых движений, подбор слов и их произношение дают синтетический образ, взаимно поддерживают друг друга, идут совместно (лирический облик, лирический разговор) или противоречат, выявляя противоречивые черты (красивый и глупый; уродливый и умный). Но эта возможность дисгармонии внешнего и внутреннего только и возможна при сюжетной значимости видимых и слышимых качеств. Если в описании видимого человека литература идет параллельно живописи, дает метафоры и эпитеты ее цветов и форм, то в передаче слышимого литература идет параллельно музыкальной интонации и ритму. Литература в портрете синтезирует семантические средства живописи и музыки, однако более непосредственно примыкая своей звуковой стороной к музыке.

Так, логическое, предметное развитие сюжета и звуко-интонационное движение слов, носителей логического смысла, тяготеют к общим сюжетным планам, образуют единство песенных и литературных жанров. Полноту смыслового значения литературного произведения раскрывает живое исполнение, чтение произведения, в котором оба качества речи, смысловое и интонационное, выступают совместно.

## **Исполнение произведения**

Книжная формально-логическая поэтика, подчинив сюжет субъективно-психологическим категориям, утратив историче-

скую семантику сюжета, оторвалась от песни и музыки и забыла вместе с тем и о живой звучащей литературе.

Книжная поэтика считала, что литературное произведение есть комплекс слов, словарный смысл которых достаточно знать, чтобы понять произведение независимо от способа мышления писателя и поэта, от жанра и стиля произведения. Но различные синтаксические ряды — не просто формальные возможности словосочетаний, а определенные сюжетные, исторически-семантические ряды, восходящие к целостному недифференцированному действию, частью которого они и были. Строй фразы, ее ритмика и инструментовка имеют в виду определенное речевое поведение и исполнение. Различные категории поэтики, различные виды ритмики, звфонии — не формальные категории, а сюжетные. Поэтому все формалистические изыскания в области ритма, инструментовки стиха, стиховой речи самой по себе имеют метафизический характер. Но неверны и субъективно-психологические объяснения элементов стиха как порождений настроения, движения личного чувства, так как сознание индивида — это сторона или момент общественной истории сознания и мышления, а не произвольный автономный акт. Творчество это — конкретное, единичное, в котором индивид выполняет тот или иной акт общественного мышления, — включает свой эмпирический опыт в определенный сюжетный ряд, а не самопроизвольное, вне общественных закономерностей стоящее, самообнаружение. Без знания исторической семантики невозможно ни воспроизведение, ни чтение произведения.

Уметь читать произведение, быть грамотным — и значит включать его в определенный произносительно-смысловой ряд, сделать произведение актом определенного сюжетного действия. Быть грамотным — значит не только правильно, соответственно национальной фонетике данного языка, произносить звуки, но и правильно, соответственно способу мышления, сюжету и жанру, интонировать, ритмизировать фразы. А ритмико-интонационный, тембро-акустический строй речи одного языка различных способов мышления тяготеет к различным принципам.

Стоит сопоставить Пушкина и Некрасова, Блока и Маяковского, Тургенева и Достоевского, Белого и Горького, чтобы увидеть разницу, предъявляемую чтцу различными поэтами. Интонация оказывается так же связана с сюжетом, как и подбор и сочетание слов. Есть интонации эмпирические, следующие за единичными движениями голоса бытового человека (Островский), есть интонации идеальные, независимые от случайных, изменчивых ситуаций речи, интонации, строящиеся на ровных, одной высоты, нотах или равномерных повышении и понижениях, метрически правильно

рассеченный классический стих (Корнель) — и интонации с очень гибкой динамикой, полные непрерывных повышений и понижений, усиленных и затиханий, ритмических перебоев, замедлений и ускорений (Шекспир, романтики). Есть интонации надличные, в которых говорит голос духа, духа метафизического, формального или духа диалектического, с мощной развернутой динамикой (Шиллер) — и интонации личные, в которых говорит эмпирический человек с его бесконечным многообразием психологических модуляций (Достоевский). Но и внутри одного способа мышления, даже у одного поэта различные жанры требуют различного исполнения: ода и идиллия, трагический монолог и комическая реплика. Но эта исполнительская грамотность стояла вне кругозора поэтики. С точки зрения книжной поэтики это дело актера и театра, искусство которых не закреплено и находится во власти стихийного, мгновенного творчества, не знает законов и принципов. Но принципы исполнительской интерпретации в литературе не менее существенны, чем в музыке. Различное чтение требует и различной интонации, и необходимо соответствующей смыслу мимики, жеста, осанки, т. е. того телесного действия, которое лежало в сюжете. Тембр голоса здесь почти так же существен, как и в пении. Правильное чтение, следовательно, требует музыки и пластики, которых нет в графически закрепленном словесном произведении, но без которых оно — голая абстракция, мертвая схема. Исполнение, чтение поворачивает весь смысл слова, перемещает в один из рядов мышления его эмпирическое значение. То, что называют субъективно-психологической интерпретацией слова, всегда приводит к сюжетному ряду определенного мышления.

Примером может служить «Медный всадник» Пушкина. Здесь две сюжетные линии: первая — Петр, самодержец, властелин полумира, носитель исторического разума — «дум великих полн», — он укрощает стихии и строит столицу; это — линия героики, воли и рока. Вторая — Евгений, разночинец, подвластный року, бедный умом, ропщущий, грозящий Петру вслед за возмущением водных стихий и погибающий. И поэма имеет два ряда метафор, эпитетов, ритмов, интонаций — героической трагедии и мещанской новеллы.

Высокий план — победительный, ясный. Строгий, стройный Петроград. Невы державное течение, без тьмы ночной золотые небеса, блеск и шум и говор балов, победные знамена, сиянье касок, твердыни дым и гром.

Средний план — трагическая борьба и помрачение. Над омраченным Петроградом дышал октябрь осенним хладом, Нева металась, как больной, — и отсюда спуск в нижний план жизни мелко-го чиновника. Уже было поздно и темно, сердито бился дождь в окно. Евгений лег.

О чем же думал он? О том,  
Что был он беден, что трудом  
Он должен был себе доставить  
И независимость и честь,  
Что мог бы бог ему прибавить  
Ума и денег...

И дальше снова трагический план, ярость и победа стихий, пучины вод, хаос глубин захлестывают высокий, строгий, стройный план:

Осада, приступ, злые волны,  
Как воры, лезут в окна.

Обломки хижин, лавочные товары, пожитки бледной нищеты, гробы с кладбища — все гибнет — кров и пища; царь смутен и печален. У Евгения мысли о краткотечности, тщете земной жизни. И гибнет действительно он и его любовь — случайное, земное — и остается Петр, повелитель рока. Все время борются и меняются интонации от лирических, трагических до бытовых, разговорных.

Три сюжетных плана — державная воля Петра, зиждителя строгой, стройной столицы, ярость бунтующих враждебных стихий и унесенного ими в безумие и смерть Евгения — говорят, несмотря на реализм всех элементов, эпизодов, об идеалистической философии истории Пушкина в этой поэме, утверждающей надличностный роковой характер государственной власти. Вместе с тем вся эта историческая поэма в ее стиховом строе исходит из трех основных жанровых категорий. Они требуют разного чтения — декламации и сказа, рассказа.

Патетическая декламация:

На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн...

Замедленная драматическая:

Над омраченным Петроградом  
Дышал ноябрь осенним хладом...

Бытовая повествовательная:

Несчастный  
Знакомой улицей бежит  
В места знакомые...



Эти интонации не разделены, модулируют друг в друга, но явно меняют строй речи.

И здесь осмысляются эпитеты, метафоры и сравнения высокого и низкого порядка, строгие, стройные кованые метры и enjambements, спотыкания, неправильности прозаического повествования. Книжная поэтика искажает смысл поэмы, когда учит, что вся поэма написана четырехстопным ямбом, игнорируя сюжет, все линии ее интонации — трагедии и повести. Только правильное, соответствующее мышлению Пушкина, с его борьбой высокой поэзии, языка богов и смиренной прозы, — только такое чтение может вскрыть больше всяких комментариев реальный смысл поэмы.

В прозе, с ее неправильными, будто свободно текущими акцентами, мы имеем совершенно различный интонационный строй в зависимости от сюжетного плана и стиля. Идеализирующий Тургенев, тяготеющий к стихотворной размеренности, к пасторальным темам любви, юности, природы, требует лирических и элегических интонаций, т. е. очищения от эмпирических, характерных интонаций и усиления обобщенных мелодических акцентов на голосовом движении, а не на мимико-артикуляционном.

Но и реалисты, дающие конкретное, материальное, требуют различного чтения. Гоголь, реализм которого связан с низшим планом спиритуализма, характеры которого имеют животные, звериные прообразы (Плюшкин — мышь, Собакевич — медведь, Ноздрев — петух), требует и соответствующих биологических, ритмико-интонационных движений. Строить речь его героев на чисто эмпирической, т. е. социально-бытовой, основе, как речь Островского, значит исказить подлинный смысл его комических сюжетов, в которых борются животные маски и социальные качества.

Достоевский, в отличие от обоих, требует такой усложненной, неустойчивой динамики, изменчивого ритма, которые освобождают речь от подчинения телесному движению, жесту, делают ее как бы чисто духовным, психическим актом. Эмпирические интонации, как эмпирическое значение слов, должны быть смяты и унесены психофилософским потоком.

Интонирование стихов и прозы может помочь восстановить соответствующие по сюжету и стилю музыкальные произведения. Между лирической музыкальной и стиховой интонацией, между музыкальным и словесным трагическим монологом одной эпохи и стиля есть внутреннее родство. Люлли ходил слушать декламацию актеров трагедий Расина, чтобы включить их интонацию в свою музыку, и, наоборот, актеры ходили слушать оперных певцов, чтобы укрепить свою трагическую интонацию. Литературные интонации могут получить свою жизнь через музыкальные лирические, трагические и бытовые интонации.

## Синтез со смежными искусствами

Традицию живого слова, исторической интонации взял на себя театр, который во многом фактически является музеем литературной драмы. Но он же дает слово в связи с мимикой, жестом, действием. Актер, чтобы восстановить правильную дикцию, не только изучает сюжет, но привлекает живопись, дающую позы и осанку того же исторического стиля, берет музыку, дающую интонации и ритмы речи этих людей. Он стремится синтезировать то, что в закрепленной форме существует разрозненно, что разбросано по различным хранилищам искусства, стремится соединить в своем живом действии все эти элементы. Но театры не занимались историей мышления, их исторические разыскания были подсобными средствами субъективного толкования драмы и характеров, были, таким образом, смешением собственного способа мышления и воззрений с историческими. Кроме того, вся огромная область недраматической литературы оставалась вне поля его зрения. Эстрадное чтение произведений, получившее в последнее время огромное распространение, является доказательством стремления к живому слову, к восстановлению литературы как словесного действия, стремления к синтезу, утраченному в книге. Но так же, как сценическое слово, это чтение требует предварительной исследовательской работы над стилем исполнения. Здесь речь идет не о манере чтения самого автора, не о частных изменчивых, бытовых, сопутствующих качествах, а о стиле, способе мышления и выражения. Живопись и музыка являются здесь необходимыми дополнительными источниками не только потому, что живопись показывает манеру держать себя, мимировать, показывает видимые сопутствующие и обуславливающие речь телесно-лицевые движения, а музыка дает ритмико-интонационные голосовые движения, — но и потому, что все это вместе обнаруживает сущность стиля, способы мышления, частью которого является литературный стиль. Здесь не только восстанавливаются в единстве разрозненно зафиксированные элементы мышления, артикулированные звуки речи (литература), ритм и интонация (музыка), жест и мимика (живопись), но и вскрываются способ мышления и сюжет. Исполнитель воссоздает не эмпирического человека, но классовую сущность его мышления и поведения, орудиями которых являлись различные искусства.

А так как нет литературных стилей и жанров, которые не имели бы соответствующих стилей и жанров в живописи и музыке, так как они все восходят к одному сюжету и мышлению, то исследователь должен только преодолеть филологическую, книжную ограниченность, чтобы установить этот способ мышления и стиль.

Хранилища утрачивают свою обособленность, становятся взаимно-вспомогательными средствами художественной культуры.

Книжные хранилища — только часть огромного литературного наследия живой звучащей литературы, устной хранительницы сюжетных интонаций, ритмов, тембров и их связи с мимикой и действием. Письменность была изобретена не как замена речи, а как ее мнемоническое средство, подспорье; и именно потому, что качества слова неразрывны, фиксация одного качества позволяет восстановить и другие.

И литература зажила новой звучащей жизнью в радио и кино. Фильмотеки звукового кино становятся хранителями литературы, звучащего слова, связанного с живым действием. Рядом с этой зафиксированной звучащей литературой книжно зафиксированная литература является немым сценарием волнующих действий, исторических дел и личных переживаний.

И социалистический реализм для своих средств пользуется всеми смысловыми качествами живого звучащего слова. Он освобождает эмпирические смыслы от метафизики и идеализма и подчиняет их диалектике и материализму. Основой сюжета становится борьба трудящегося человечества с эксплуататорами, социалистического человека с капиталистическим и феодальным.

Космогонический и исторический сюжеты опираются не на религиозные и идеалистические принципы, а на действительные законы природы и общества. И реальная борьба реальных сил мира и общества, охваченная диалектико-материалистическим мышлением, дает неслыханную трагическую мощь, напряженную силу эмпирическим явлениям, поднимает их на высоты, не известные старым трагедиям. Но сюжет социалистического реализма включает также и радость побеждающих сил и смех над косными пережитками. Старые сюжеты, жанры, метафоры, эпитеты, ритмы, интонации, охваченные новым, освобожденным от идеализма и метафизики, мышлением, выделяют свое здоровое смысловое содержание, становятся элементами социалистической литературы.

## Средства музыки

**М**атериал музыки — звук; и из свойств звука как акустического явления обычно выводили специфику музыки: звук протекает во времени и требует беспрестанного механического возбудителя; ухо, не воспринимающее пластически предметов, не связанное с осязанием, как зрение, проводит в мозг только звуковую сторону движения — высоту, тембр, долготу, силу, которые и вызывают в психике ответное «беспредметное» движение, т. е. чувства и эмоции; музыка обращается к психике через слух, поэтому она наиболее беспредметное и в то же время кинетическое, динамическое и патетическое искусство; музыка может передавать психические движения, недоступные в силу своей предметной неопределенности, текучести и изменчивости ни одному другому искусству; музыка — как бы голос духа, голос самой психики, не нуждающейся ни в каком материальном образе для своего движения. Отсюда именно надэмпирический, обобщенный характер музыкального языка, его неспособность давать предметное, конкретное; область музыки — общее настроение, переживание, вызываемое предметом, а не самый предмет. Из трех тематических областей, отводимых литературе: области описания внешнего мира, области эмоций и переживаний и области идей, музыке предоставляется лишь вторая область.

Но насколько условно деление литературы на эти три области, ибо описание и рассуждение могут быть эмоциональными, настолько же условно предоставление музыке только области эмоций. Музыка способна давать и изображения внешнего мира (звуковые пейзажи), и представления, и идеи (звуковые аллегории и символика в спиритуалистической музыке, лейтмотивы и т. д.). Музыка способна дать все три области, способна дать и эмпирическую действительность, и отвлеченные идеи, и борьбу и взаимопроникновение идей и чувственности. Определение музыки как искусства выражения аффектов содержит утверждение, что музыка стоит выше грубой эмпирической действительности и ниже мира идей, ниже философии, т. е. музыке отводится средний план. Но музыка опускалась вниз к эмпирике (в реалистической музыке) и поднималась вверх (в религиозной музыке), давала и эмпирические интонации конкретного человека, и рисунок те-

лесного, предметного и пространственного движения, а не только духовного и не только временного.

## Пространство в музыке

Отводя музыке только область эмоций и чувств, ее выключали не только из материального, но и из пространственного бытия, из мира предметных форм, и отводили в мир «чистого» времени. Но музыка — искусство столько же пространственное, сколько и временное. Последовательность тонов не означает последовательности протекания передаваемого музыкой образа или идеи; мелодико-гармонический рисунок может означать неподвижное качество, сущность (например лейтмотивы кольца, судьбы, Эрды у Вагнера). Если бы музыка давала только изменчивость, протекание, она не могла бы строиться архитектурно, формально, с повторениями, расставленными, как колонны. Звук служит в такой же мере ориентации в пространстве, как и во времени. Уже одновременность звучания нескольких голосов порождает идею пространства; тем самым одновременность может трактоваться как пространственное начало в музыке. Композиция пространственных отношений в музыке стоит перед композитором так же обязательно, как изображение последовательности перед живописцем. Звук в природе, как и свет и цвет, требует пространства; для слепого звук является таким же дополнением к моторно-осозательной ориентации, как свет для зрячего. Звук издается звучащим телом, как свет — освещенным; следовательно, звук всегда имеет не только пространственно локализованный источник, но и пространственное бытие со всеми его измерениями. Поэтому не только одновременные разноместные звучания говорят о различных точках пространства, но уже одинокий звук говорит слушающему его о пространстве. Близь и даль, приближение и удаление звучащих тел мы определяем с неменьшей уверенностью, чем приближение и удаление светящихся тел (уходящий и приближающийся поезд, удаляющиеся шаги, надвигающаяся гроза). Звукоуловители устанавливают местонахождение невидимого пропеллера, как видимую мишень. Именно потому звук может передавать телесные движения, что имеет столько же пространственный характер, сколько временной благодаря координации мышечных движений и слуха, а не зрения. Звучащее тело — так же, как освещенное, — позволяет на расстоянии определять его характер и движение: тембр в отношении звучащего тела играет ту же роль, что цвет в отношении освещенного тела; изменение тона, силы, ритма говорят об изменении характера его движения. Но звук не только физически дает пространственную координацию, но и в искусстве

служит передаче высоты, глубины, дали, близости и даже размеров, величины тел — словом, пространственных отношений. Верх и низ музыка передает тоновым (интонационным) движением, близость и даль — динамикой звука, массивность — тембром. Быстрые звуки, громкие, высокие выступают вперед; медленные, тихие, низкие отходят назад. Различные тембры, как цвета, выступают вперед, либо отходят назад; резкие, острые — рожок, кларнет — выступают перед фаготом, тарелки перед барабаном, медные духовые перед струнными. Отрицать за музыкой пространственные возможности — значит отрицать за ней возможность передачи реального мира и мирового сюжета. Самые эмоции в спиритуалистическом мышлении имеют космически-пространственный характер, и спиритуалистическая музыка имеет звуки верхнего и нижнего планов мира.

## Полифония и гармония

Глубокий переворот, совершившийся в музыке с выступлением гуманистического мышления, — вытеснение полифонического стиля гармоническим — связан с переворотом в представлении пространства. В полифонической музыке космос, голоса неба и ада, господствовали над человеком, и голос человека располагался между ними, был одним из голосов мировой борьбы верха и низа. В гармонической музыке человек господствовал над космосом, и природа-пространство стало звуковым фоном человеческого голоса. Здесь же складывается положение, что «мелодия есть гармония, разложенная в последовательности», развернутая во времени, т. е. отношение тонов рассматривается в лично-акустическом, человеческом «поле слуха». Поэтому мажорный и минорный лады, которые развивало гуманистическое мышление вместо церковных ладов, мажорный и минорный лады, построенные на трезвучии, являются утверждением лично-акустического соотношения звуков и отрицанием спиритуалистического с его космогоническими тяготениями звука. Мажор и минор укладывают движение вверх и вниз в лестницу ступеней, имеющих внутри себя свое основание — гармоническое основание чувственно-акустического порядка.

Здесь показательно отношение регистра и лада. Лира Орфея имела четыре струны, из которых каждая соответствовала одному из четырех элементов (стихий): нижняя — земле, вторая — воде, третья — воздуху, четвертая — огню, т. е. не только лира охватывала космос в целом, но и расположение ее струн по регистрам соответствовало лестнице мира (см. *Ambros, Geschichte d. Musik, B. I, S. 318<sup>31</sup>*). Регистр голоса занимает определенное положение в скале звуков и имеет свой семантический смысл как движение в верхнем, сред-

нем, нижнем планах пространства. Различные регистры тяготеют к различным интонациям. Церковные лады, построенные на мелодической основе, имели каждый свою семантику и предписывались для определенных мелодий (радостный, светлый — ионийский лад, грустный, смутный — эолийский лад); лады были связаны с определенными песнопениями, а следовательно с определенным сюжетным ярусом, и тяготели к определенным регистрам, голосам. Церковная музыка была либо славословием, воспеванием — небесной лирикой, либо оплакиванием бога и его страстей — элегией, либо ораторской речью, проповедью его глаголов, угрожающих, карающих или милующих, сулящих награду — трагическим речитативом; церковная музыка имела для каждого плана свои лады.

В полифонической музыке рекомендовалось каждый голос — дискант, тенор, бас — писать в различных соответствующих ладах (Глареан, *Dodekachordon*<sup>32</sup>), что доказывает связь лада с регистрами голосов, а через них — с сюжетом. В советах Царлино — определять тональность полифонической музыки по тенору как главному голосу — также еще ощущается эта связь лада с регистром голоса. Отсюда модуляция, переход из одного лада в другой, в спиритуалистической музыке была переходом в другой смысловой план, в другое сюжетное содержание, внутренне не связанное с предшествующим. Лады вместе с музыкальной тематикой, их вызывавшей, нанизывались так же, как эпизоды, новеллы в повествовательном романе или эпизоды мистериальных представлений; это — именно переключение из одного музыкального плана в другой, а не просто сдвиги и нарушения в первом. Мажор и минор, построенные на гармонической основе и вытеснившие церковные лады, позволяют транспонировать мелодию без нарушения соотношения ступеней, т. е. сохранять в разных регистрах одинаковую мелодическую последовательность. Отсюда стала возможна темперация музыкальной скалы, уравнивание всех ее интервалов, разбивка октавы на двенадцать равных полутонов. Мажорное трезвучие, состоящее из большой и малой терций, более гармонично, более совершенный консонанс, чем минорное трезвучие, состоящее из малой и большой терций; хотя они составлены из одних и тех же интервалов, эти трезвучия имеют различные дополнительные призвуки, комбинационные тоны, которые в мажоре более совершенно консонируют с основным тоном, а в миноре — менее совершенно. Отсюда акустически несколько более смутный, менее устойчивый, а следовательно и омраченный, характер минора по сравнению с мажором. Однако нужно было особое направление мышления в сторону акустико-интонационных качеств интервалов, чтобы гармонические отношения стали нести на себе свою выразительную функцию в музыке. Не акустика сама

по себе, но способ мышления, обративший основное внимание на акустические качества и отношения как средства выражения, сделал гармонию основой музыкального языка. Но это внимание к акустико-интонационной стороне звука было вызвано гуманистическим мышлением, в свою очередь порожденным развитием буржуазного общества, где индивид с его чувственными способностями стал мыслиться основой общественных отношений. Именно акустико-гармоническое совершенство и несовершенство интервалов определяют основной характер мажора и минора независимо от их регистра и тембра. Модуляция в гармонической музыке, в отличие от модуляции в музыке спиритуалистической, есть нарушение начального строя мелодии. Новая тональность, ее подготовка или внезапность, осмысливается через соотношение с основной тональностью. Модуляция есть нарушение «поля слуха», новый ракурс мелодии, тяготеющий в другие отношения, и смысл новой тональности — в отдаленности или близости ее отклонения; сохраняя связь всех аккордов пьесы с тоническим аккордом, модуляция только утверждает гармоническую основу пьесы, исходный акустический план, «угол слуха». Благодаря опоре на акустико-гармонические соотношения тонов мажор и минор имеют личный, индивидуальный интонационный характер, а церковные лады, в которых отсутствуют эти гармонико-акустические соотношения, имеют внеличный интонационный характер. Консонанс и диссонанс становятся основой выразительности в гармонической музыке. Консонанс говорит об акустической созвучности, родственности звуков в данном акустическом плане; диссонанс — о разнородности, перебивании друг друга в том же акустическом плане. Поэтому одно и то же звуко сочетание может казаться более консонантным либо более диссонантным в зависимости от акустического плана, от ладовой функции, т. е. от контекста, определяющего «угол слуха» слушателя. Например, в *f-moll'*е интервал *c — as* рассматривается как консонанс (малая секста), не требующий разрешения; тот же интервал в *c-moll'*е уже не является консонансом и требует разрешения (путем перехода *as* в *g*); наконец, *c-gis* (энгармонически равное *c — as*) в строе *a-moll* также требует разрешения, но уже иного: перехода *gis* как вводного тона в тонику *a*. В этом внимании к акустико-интонационным отношениям звука складываются энгармонизмы, повороты в толковании аккорда, игра его разнонаправленными тяготениями, игра оттенками значения, возникающими в этих тяготениях, — словом, складывается индивидуально выразительный характер аккордов в гармонической музыке.

В спиритуалистическом мышлении консонанс и диссонанс были выражением космического согласия и несогласия в движе-



нии самых голосов. Никаких быстропроходящих, неожиданных акустических сочетаний там быть не могло. Палестрина, наиболее гармонический полифонист, восставая против сложного разноречивого движения голосов, стремится к лирике, благозвучию, красоты церковного пения, т. е. к музыке, говорящей о покое, ясности, совершенстве неба, и уводит от драматических страстей, вражды, борьбы и страданий земли. Но Палестрина ищет гармонии голосов, а не сопровождающих аккордов.

Для гуманистического мышления консонанс и диссонанс существуют как чувственные ощущения созвучности и разноречивости, которые говорят о согласии и вражде внутри чувственного мира индивида. Аккорд утверждает тонику или нарушает ее, устанавливает новые тяготения, «углы слуха», — следовательно проясняет, просветляет или затуманивает, омрачает. Так космическое значение консонанса и диссонанса в гармонической музыке становится субъективно-человеческим, но сохраняет смысл гармонии и дисгармонии начал. Самое название консонансов совершенными и несовершенными говорит об их отношении к высокому, светлому плану или к омраченному, нарушенному. То, что несовершенный консонанс и, особенно, диссонанс требуют разрешения, т. е. движения к устойчивому, успокоенному, говорит о сюжетном характере последования аккордов, о темах просветления или поражения, успокоения или тревоги. Частые переходы между совершенным консонансом и диссонансом делают гармонию средством выражения тончайших субъективных движений. Отсюда усложненность, изысканность гармонических ходов с развитием индивидуализма в гуманизме. Но гуманизм в своей прогрессивной стадии применял гармонию как сопровождение голоса, как средство поддержки, усиления его радостного или печального движения. Голос был передним планом, гармония — фоном, окружающим пространством. Голос ясно звучал в атмосфере консонансов, благозвучия или омрачался атмосферой диссонансов, беспокойства, тревоги, угроз; при всем том он был ведущим. С распадом гуманизма, в импрессионизме, в учении о физиологии ощущений, голос поглощается аккордами, дробится на отдельные усложненные сочетания; наконец, в энергетизме эпохи империализма гармония и тональности распадаются, музыка возвращается к формам, игнорирующим интонационное начало и лично-акустическое «поле слуха» в музыке.

Уже одно то обстоятельство, что все учение о гармонии построено на чисто высотных, интервальных, внетембровых отношениях звуков, говорит о том, что в гуманизме мы имеем дело с интонационным голосовым значением звука, с субъективно-человеческим «полем слуха», а не с материальным тембровым началом звука. Этот

акцент на лично-интонационном и акустическом начале в гуманистическом мышлении и отодвинул тембры на задний план, выдвинув вперед человеческо-интонационное начало. Но совершенно очевидно, что одна и та же гамма различно звучит у различных инструментов не только в силу особенностей их тембровой окраски, но и в силу того, что различные тоны на различных инструментах звучат с различной полнотой и силой. Энергетизм, выбросив человеческое начало, занялся исключительно тембро-ритмами. Отсюда распад мажор — минора вместе с кризисом гуманистического мышления, вместе с новым подчинением человека, его чувственных способностей космическим силам, космосу, с умалением роли тонового, интонационного движения человеческого голоса как основного средства выражения личных чувств и с усилением роли тембров, растворяющих индивидуальный голос в космическом.

Комбинируя ритм, тон, тембр, силу, сообщая ведущую роль той либо другой комбинации, а следовательно выделяя одно из отношений звука к миру, мышление делает музыку способной изображать и предметные формы, телесные, материальные движения, духовные, психические движения. Способность музыки изображать и выражать лежит в многообразии связей, в которых звук находится с действительностью в его пространственных и временных свойствах. Став орудием мышления, звук оказался выразителем представлений протяженности и длительности, космогонических представлений пространства и времени во всех их изменениях, оказался сюжетным, как слово и краска. Поэтому в определении музыки через отношения звуков друг к другу, а не в отношении движущих сил звука, его связей с беззвучными действиями, порождающими и направляющими эти звуки, выступает беспомощность, противоречивость попытки перебросить мост от физических явлений к общественным. Музыка сделалась выражением идей и чувств не из прямого рационального установления соответствия звукового движения психическому движению; наоборот, само установление этого соответствия явилось результатом звуковой семантики, т. е. определенной сюжетной роли звука. Эмоциональная семантика звука лежит не в физическом существе его и не в физиологических способностях восприятия, а в значении голоса в социальной практике, в связи голоса с речью, с мимическим и пантомимическим движениями и состояниями тела, а через них — с мышлением, с различными стадиями и формами этого мышления.

## Сюжет в музыке

Так же, как человек и его отношение к миру являлись основой сюжета, так и голос, его положение среди других голосов космоса

были основой музыкальной грани синкретического действия. Он определил семантическую роль инструментов, которые воспроизводили и усиливали голос, давали более мощное дыхание, более гибкие интонации, четкие ритмы; выделил мелодические инструменты, противопоставив им шумовые, ударные, которые связаны были с движениями тела. Голос — это звук, определенным образом направляемый и движимый, а не просто звучание. Именно в этой движущей и направляющей звук силе и выявляется его основное музыкальное качество. Здесь сложный качественный комплекс, именуемый абстрактно-акустическим звуком, выступает в своих реальных опосредствованиях, выдвигает ведущим тот или иной синтез свойств, и комплекс этот имеет семантику самого живого действия, частью, элементом которого он является. Звук в музыке — всегда конкретный комплекс долготных, тоновых, тембровых, динамических свойств. Голос может быть связан с телесным движением (трудовым, танцевальным), и тогда он получает смысл этих телесных, чувственных актов. Голос может быть связан с молитвами, с трагическими монологами культовых, религиозных и государственных актов, с позами, жестами ритуала — и тогда он имеет в своем интонационном движении значение торжественной декламации драматических эмоций. Не в интонациях самих по себе лежат смыслы веселых плясок и трагических эмоций и т. д., а в тех общественных сюжетных актах, которыми созданы эти интонационные движения.

Все легенды о магическом, заклинательном действии музыки, легенды об оживлении людей, укрощении зверей, умиротворении страстей, лечении болезней, безумия, об изгнании злых духов музыкой, легенды, наполняющие все мифы, религиозные суеверия и идеалистические поверия о том, что музыка — дар бога, неба, духа, — являются словесным изложением семантики музыки как высокой части культового сюжетного действия. Все культы применяют музыку, пение для призывов, восхвалений, оплакиваний бога, царя именно как сюжетное космогоническое и социальное действие. Легенды об Аполлоне, Орфее, Цецилии и др. относятся именно к пасторали и трагедии, к музыке победительной и побеждающей. Уверенность, что музыка может тянуть душу куда хочет, идет от этой же культовой сюжетной роли музыки. Благие духи соединяются с благими чувствами, злые духи со злыми чувствами, и музыка — дар неба и света — вызывает хорошие чувства и гонит плохие.

Музыка могла идти прямо от звуков природы, но прямое воспроизведение звуков природы, эмпирическая звукопись считается классической эстетикой низшей, нехудожественной формой музыки; таким же образом воспроизведение интонаций бытовой практической разговорной речи является низким прозаическим

жанром; и то и другое в этой эстетике — область низменной материальной жизни, лишенной духа и творческой силы. Творческий дух должен очищать от случайного и хаотичного, возвышать, преобразовать, упорядочивать, вносить общее в частное и подчинять низкое, материальное высокому, духовному. И музыка, как все искусства, имеет эти обобщающие мелодико-ритмические, гармонические формы, носительницы закономерного и духовного (см. главу Свет и звук).

Так, музыка охватывает звуки земли и звуки неба, материальное и духовное, частное и космическое. Музыка может разворачивать эмпирический сюжет, держаться близко к звукам земли, но может разворачивать и космический сюжет, подниматься к интонациям и звукам общечеловеческим и мировым; может давать местное, временное и вечное, космическое, давать страсти и эмоции, их борьбу, подниматься к просветленной лирике — и опускаться в уродливое, темное. Музыка может в этой борьбе начал давать философские сюжеты борьбы, радости и страдания в их космическом значении света и тьмы — и эмпирическую радость и страдание частного, обывденного человека. Звуки природы и голос человека, став элементами мышления, сами сюжетны, тяготеют к верхним, средним и низким сюжетным планам; звук лиричен либо элегичен, трагичен либо комичен. Космическая семантика звука никогда, даже в гуманизме, не была совершенно отброшена: она сохранилась в звуках, изображающих природу — небо, весну, утро, вечер, осень, стихии, море, бури, сохранилась в тембрах инструментов, в ритмико-тоновом рисунке, но служила передаче жизни космоса, космического фона вокруг человека, или же передаче отношения человека к природе. И в этом подчинении человеческому голосу космических начал или, наоборот, в растворении человеческого голоса в космических звуках выражалась борьба гуманистической тематики со спиритуалистической; переменный успех в этой борьбе, наступление и отступление гуманизма в классике, романтике, маньеризме, рококо — вплоть до позитивизма и кубо-футуризма — составляют историю буржуазной музыки (Моцарт — исключительное господство человечности, Бетховен — слитность человека и космоса, Вагнер — преобладание космоса, Стравинский — вытеснение человека).

Вокальные темы, выступающие как человеческие фигуры, следуют за историей понимания человека, его роли в мире. Так, голоса в музыке являются голосами человека в космосе. И музыку разрывают те же сюжетные планы, что литературу и живопись, разносят звук в различные семантические ряды.

Мы имеем в музыке три основных жанра всех остальных искусств — лирику, трагедию и комедию; если в спиритуалистиче-

ском мышлении они лежат космическими планами, то в гуманистическом они отнесены к разным психическим состояниям, разным чувственным сюжетам, хотя сохранили светлый, радостный план для пасторали, сумрачный и серьезный для трагедии, смешной и «глупый» — для комедии. Эта сюжетная семантика охватывает все подразделения, роды и виды музыки, но, как и во всех искусствах, они представляют смешение жанров внутри одной формации мышления с жанрами различных формаций.

## Вокальная музыка

Основное деление музыки на вокальную и инструментальную есть по существу деление сюжетное и тематическое. Человеческий голос — это человек в музыке. Когда человек выступает как одна из сил мировой борьбы, его голос звучит среди равноправных голосов и инструментов. Человеческие и инструментальные голоса идут рядом, борясь или сливаясь, но не давая одному господствовать над другими. Когда человек — основа мира, инструментальные голоса его сопровождают, ему подчиняются; человеческий голос — передний план — основа музыкального движения; остальное — фон, уясняющий, поддерживающий движение голоса. И человек имеет чистый, ясный, светлый — лирический голос, или мужественный, драматический, в зависимости от сюжетного плана, в котором он находится. Высокие и низкие, женские и мужские голоса — это темы и характеры. Абстрактно-человеческое, типичное, сюжетное значение голоса сохранилось на всем протяжении гуманистической музыки: «Дискант и альт — женственные голоса, тенор и бас — мужественные. Дискант — юный, девичий голос и применим для радостных, светлых движений, а также для горячих, женственной страсти. Альт — голос зрелых женщин (*matronenhaft*) — серьезнее, глубже и применяет свои мелодии для мягких, элегических тем или для глубокой печали. Тенор — юношеский голос — применяется то для певучей задушевности, то для горячей страстности и возбужденности. Бас — голос зрелых мужчин, полный крепости, силы и сдержанности, но способный на могучие взрывы страсти. Высокие голоса — дискант и тенор — светлее и подвижнее, низкие голоса — альт и бас — темнее, ровнее» (*Marx, Kompositionslehre*, В. III, S. 360<sup>33</sup>). Так, будто бы из самого звукового качества голоса, выводится его тематика, но все эти темы сами являются частью тех же сюжетных планов, к которым отнесены голоса. Это видно прежде всего из позитивистического разделения тематики мужских и женских голосов. «Мужские голоса, как правило, пригодны для глубоких, характерных выражений и для полного выявления слова, в то время как женские голо-

са, как правило, тяготеют к песенному, общемузыкальному и уклоняются от разговорного слова и определенного характера. В голосе полностью проявляется характер пола» (там же, стр. 358). В этих взглядах на пол и голос полностью проявляется позитивистическое и идеалистическое мышление, ибо не общественное содержание человека, а его биология полагается в основу его характера и его пения. Вместе с тем обнаруживается семантическое и сюжетное содержание пола и голоса. Поэтому отдельные вокальные произведения — песни, арии, романсы — тяготеют к определенным голосам — лирические к высоким (песни Моцарта, Мендельсона), драматические — к средним и низким (драматические песни Шуберта — «Приют», «Двойник»), комические — к низким (Мусоргский — «Блоха», «Козел», «Семинарист»). Варяжский гость, который поет о суровом севере, о мрачных скалах и прибое морском, имеет бас; индийский гость, который говорит о сладострастной неге, роскоши юга, поет тенором. Именно потому, что песни, в зависимости от своего мелодико-интонационного характера, а следовательно, музыкального сюжета, тяготеют к определенному голосу, ограничена возможность транспонирования из строя в строй без нарушения характера песни. Причем основную роль здесь играет именно высота голоса, а не женское или мужское содержание текста песни. Поэтому романсы и пишутся для высокого голоса (сопрано, тенор), среднего и низкого (контральто, бас).

Второй признак вокальной музыки — ее связь со словом: поющий человек — в то же время говорящий человек. И вслед за говорящим человеком, за словесным сюжетом, вокальная музыка поднимается к отвлеченным философским идеям (например, в мессах: *Credo in unum deum factorem coeli et terrae*) и спускается к эмпирической, бытовой речи (музыкальная проза Гретри, Мусоргского); а еще более музыка идет за лирическими и трагическими темами. Однако ошибкой было бы думать, что музыка, имея свои интонации, просто налагается на слово, опираясь на общность музыки и звучащего слова, имеющего все элементы музыки: тембр (голоса и гласных), высоту (повышения и понижения голоса), долготу (протяжность гласных), динамику (акценты фразы и ударения слова). Музыка всегда была в речи: слитность речи и музыки никогда не прекращала своего существования; гласные (голосовые) звуки в речи всегда пелись, т. е. повышались и понижались, усиливались и ослабевали, растягивались и ускорялись, имели определенный план, строй этих повышений и понижений, ускорений и замедлений, т. е. лад и ритм. В одних жанрах интонации были высокими и легкими, в других пониженными и задержанными, ритм был правильным либо неправильным. Свой мело-

дический строй имели и абстрактная философская фраза, и ораторская речь, и стих, и проза. Интонации философии, которая должна стать выше страстей и «личных чувств», должна «не смеяться и не плакать», имеют такой же абстрактный характер, так же лишены динамических оттенков и рубато, как ее понятия, которые говорят о сущностях, а не о конкретном, чувственном. Философские, абстрактные, безличные интонации — все же интонации человеческого голоса, т. е. особый строй интонаций, так же, как философы были людьми, хотя и особой профессии. Абстрактные интонации широко знала культовая музыка для голоса божества, его глаголов; но и гуманизм, который поставил человека, индивида, с его личными интонациями во главу угла музыки, сохранил философские интонации, т. е. отвлеченные словесные интонации для высоких мыслей, государственных велений, изъясления разума и воли героя, для вершителей закона и власти. К этим интонациям и примыкает речитатив, существеннейшая часть вокальной музыки. Распространенное мнение, что речитатив уместнее в мужском голосе, в устах мужчины, носителя разума, власти, является само по себе доказательством связи речитатива с голосом разума, законов, прав и норм. Речитатив означает не только середину между пением и речью, музыкальную декламацию, но и сочетание музыки с такой речью, в которой преобладают драматические интонации. Музыка не создает в речитативе особых интонаций, но усиливает, расширяет те долготы и акценты, которые в речи, по ее характеру и жанру, уже имеются, дает этим интонациям ту определенность и устойчивость, которые отсутствуют в устной речи. Для трагической декламации, для высокой речи дают равномерные, замедленные долготы и сдержанные акценты, равномерное движение повышений и понижений в малых интервалах, правильные кадансы. Но есть и другой речитатив, стоящий вне страстей и вне разума, ниже мысли и эмоций: это комический речитатив низких персонажей, неправильной, низменной, прозаической речи. Это речитативы неравномерных движений интонации, скороговорки и неожиданных замедлений, скачков голоса, голоса вприпрыжку, с неправильными и внезапными кадансами. Эти две линии речитатива — трагической декламации и комического говорения — непосредственно переходят в вокальную музыку, в мелодическое пение. В приведенных случаях основное отличие речитатива от мелодического пения — это его неровность, неправильность движения, повороты, перебои, ритмические и интонационные срывы; и, наоборот, ровность, плавность, широта, правильность движения — вот что характеризует течение песни. Но в этом же есть отличие драмы от лирики — от тем, полных борьбы, конфликтов, затрудненных движений, и тем, стоя-

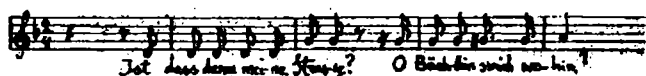
щих вне борьбы, знающих одно радостное или грустное общее направление своего течения. Между песней и речитативом нет резких границ, — они могут переходить друг в друга, — но такой переход, усиление плавности или неровности движения, говорит каждый раз о сюжетном повороте музыки, о лирике либо драме. Усиление плавных интонаций в высокой декламации переводит речитатив в область выражения лирических чувств. Усиление ровных интонаций личного чувства в комическом речитативе также поднимает его в сферу лирических интонаций, в область мелодического пения. Основным признаком пения считается его эмоциональность, преобладающая над логическим, словесным смыслом; пение «плачет и смеется»; уже культовая музыка рядом с речениями-речитативами божества (*Credo* в мессах, речи евангелиста и Христа в пассионах) знала оплакивания и славословия, слезы и хваления (*Lacrimosa Gloria* в мессах, плач о Христе в пассионах). Это община, которая находилась в середине, в мире страстей, выражала свое отношение к божеству; здесь не было бесстрастных глаголов самого божества, а лишь страсти общины; гуманистическое мышление эти страсти, радость и слезы человека, т. е. субъективную сферу чувств, сделала основой пения; лирика и элегия стали основными песенными жанрами. Музыкальная декламация — речь божества или его представителей; герои и цари — декламируют (у Люлли, например, и даже у Моцарта в «Милосердии Тита»; в «Дон Жуане» Командор бесстрастно декламирует; в «Альцесте» Глюка оракул вещает); пение — речь человека, у которого нет конечных истин, но есть приближение к ним или отпадение от них, есть страсти и чувства, а не логосы. Но преобладающая роль эмоциональной интонации в пении не означает победы музыки над словом, — это особый жанр речи, жанр лирический и элегический. Ибо и словесная речь этих жанров (лирические и элегические стихи) строится не на раздельной интонации отдельных слов, а на непрерывной мелодической интонации фразы, которой подчиняются интонации отдельных слов. Само слово бывает интонационно-декламационным носителем разума и песенно-танцевальным. Поэт, как музыкант, имеет определенный ритмико-интонационный рисунок для своих стихов, а не просто нанизывает их друг на друга по их абстрактному предметному смыслу; отсюда взаимная близость лирических интонаций песни и стиха одного жанра и стиля.

Элегическая песня со своими протяжными, замедленными ритмами и нисходящими интонациями тесно связана со словом и ближе к трагическому речитативу. Светлая лирическая песня с ее быстрыми, легкими, правильными, размеренными движениями тяготеет к пляске, танцу. Бог (по взысканиям богословов) не



поет и не танцует, а только глаголет, ангелы же вокруг него поют и ведут хороводы. Радостные, светлые песни связаны с легкими, размеренными движениями, с пляской. Радостная лирика тяготеет к квадратному строю мелодии и периодическому строению музыки, т. е. упорядоченному, симметрическому строению интонации. Она полна украшений, легких, подвижных фигур, которые дают голосу характер пляшущий, порхающий. По этой причине колоратуры, в классической музыке, являлись необходимым качеством женской любовной лирики. Элегические песни, чем они драматичнее, тем более имеют протяжные интонации, характер непрерывного разворачивания, лишены периодичности, асимметричны и тем ближе к драматической речевой интонации. Насколько периодичность, симметричность, квадратность смягчает, ослабляет напряженность и драматизм элегической песни, настолько квадратность просветляет, делает успокоенной лирическую песню, ибо квадратность говорит о правильности, законченности, успокоенности, совершенстве, т. е. о свойствах верхнего плана сюжета. Таким же образом куплетная форма вокальной музыки, где одна и та же мелодия применяется для всех строф стихотворения, означает не только преобладание общеэмоциональных песенных интонаций над драматическими, речитативными, но и большую устойчивость, правильность, успокоенность, пребывание в одном состоянии. Композитор в куплетной форме исходит как бы из первой строфы или из отвлеченного общего настроения стихотворения; в сквозной форме композитор идет за переходами настроения текста и строя стиха, и это уже говорит о более драматической интерпретации стиха. Но такое же строение — строфическое, с репризами, и непрерывное, сквозное — знают и стихи. Композитор может идти за интонациями каждой словесной фразы, и тогда он дает песне более драматическое движение и приближается к разговорным, декламационным интонациям. Композитор может раскрывать сущность стихотворения, общеэмоциональное мелодико-интонационное строение стиха и дать музыке более песенное течение. Однако это не говорит о полной свободе композитора в музыкальной интерпретации стиха. Пасторальные стихи нельзя излагать речитативом, и элегию разлуки, осени — песенно-танцевальными формами. Эта свобода композитора говорит только о противоречивости любого стихотворения, наличии разноречивых тенденций в стихе и отсутствии чистых жанровых форм. Композитор в музыкальной интерпретации стихов располагает не большей свободой, чем чтец-декламатор, который также может акцентировать то эмпирическую, то общеэмоциональную сторону стиха, т. е. приближать к драматическому или лирическому жанру. Но композитор может соче-

тять обе тенденции, последовательно их применять; тогда мы имеем сдвиги и переходы, которые придают песне особую силу, как выражение борьбы двух начал, срывы одного и преодоление другого. Особенно наглядно это у Шуберта, который знает не только суровые драматические, почти речитативные и светлые лирические, почти танцевальные, песни, но и столкновение обеих этих форм; задержка песенного движения внезапными драматическими, речитативными вопросами, призывами, обращениями — придает чрезвычайно напряженную выразительность песне. Например, в песне «Куда»,



построенной на подвижной песенной теме, посередине, на словах: «И это мой путь? О ручей, скажи куда?» — возникают омраченные, замедленные, вопросительные интонации, придающие драматический характер песне. Это обычное у Шуберта внедрение вопросительных и восклицательных интонаций, интонаций колебаний, раздумья, в песенное движение стоит рядом с чисто лирическими песнями, как «Мельник», и драматическими речитативами — как «Двойник».

Противопоставление речитатива и песни, объясняемое психологически легкостью лирической песни и серьезностью речитатива, говорит о сюжетных тенденциях музыкальных интонаций вокальной речи. Протяжные патетические речитативы говорят голосом духа, борющегося с материей, страдающего и преодолевающего, поднимающегося над тяготами земли; поэтому все оперы *seria* полны драматических речитативов; вместе с тем драматические речитативы тяготеют к средним и низким голосам; легкие движения, порхающие ритмы песенной лирики поручаются высоким женским и детским голосам, говорящим о ясности, успокоении, радостном парении; пасторальные оперы, в основном, построены на песнях-ариях. Песенно-танцевальная музыка связана с пасторалью, драматический речитатив — с трагедией. Под ними обоими лежит музыка неправильных телесных движений, неровных, торопливых, грузных эмпирических интонаций — музыка комедийного плана.

Все эти формы и виды голосовой интонации имеются на всем протяжении истории музыки, но конкретное их содержание менялось вместе с пониманием роли человека в космосе и обществе. Уже в спиритуалистическом мышлении, в котором человек-полубог, человек-герой является носителем мировой борьбы жизни и смерти, света и тьмы со всеми фазами страданий, гибели, ново-

го рождения, — качества звука, его связь с мировыми действиями имеют очеловеченный характер, являются качествами героя, его страстей и радостей (оратории, страсти, мессы). В гуманистическом мышлении семантические качества звука еще более очеловечиваются, опираются на чувственную, эмпирическую интонацию человеческого голоса, на ритмико-тоновые движения человеческого голоса (от Монтеверди, Глюка, Моцарта к Верди, Мусоргскому).

В позитивистическом и, особенно, энергетическом мышлении личные интонации снова отстают, и абстрактные интонации «коренных» эмоций и мировых сил снова говорят голосом человека (Вагнер, Штраус, Стравинский).

В отличие от словесной речи, где быстрые, изменчивые, артикулированные звуки слова для своего понимания требуют пристального внимания и поэтому допускают только один речевой ряд, только одного говорящего (или унисонный говор хора с небольшими побочными репликами), — музыкальная речь благодаря широкому интонационному движению голосов в пении допускает легко воспринимаемое многоречие, многоголосие. То, что в речи создает хаотический шум, — столкновение и набегание артикулированных звуков и слов — в музыке создает выразительное хоровое пение.

Вокальная музыка способна давать диалоги не только в последовательности, но и в одновременности, способна дать три, четыре и больше одновременно и разно говорящих голоса, с их особыми тембрами, ритмами, интонациями, давая каждому свою жизнь.

И не только в последовательном движении голоса, но и в одновременном сочетании нескольких голосов мы имеем те же космогонические или человеческие сюжетные начала, те же сюжетные планы.

Отдельный человеческий голос в хоре — один из голосов общества, общины; роль индивида в обществе определяет в хоровой музыке отношение отдельного голоса к голосам коллектива. Хоровое пение есть прежде всего пение коллектива, общины. И сочетание многих голосов имеет сюжетное значение согласного (согласного) и разногласного (разноголосого) движения не только консонирующего и диссонирующего порядка, но и разных жанровых и тематических тенденций. Голоса, согласно семантике регистров и тембров и способу мышления, выполняют каждый свое особое смысловое задание. Сочетание голосов может быть слитным, согласным в ритмическом и интонационном движении — в темах успокоения, единения, мира, ясности; но сочетание голосов может быть разноречивым, несогласным, говорящим о борьбе, раздорах. Диалог говорит о борьбе, враждебной силе, вторг-

шейся в тему и ломающей ее, внутренне разрывающей; и диалог в спиритуалистической музыке дается как противопенение, т. е. расходящимися, разноидущими гласами. Полифония идет от этого противодвижения, расхождения и схождения гласов. Основой диафонного пения была именно борьба двух начал, которые в спиритуализме стали движением и борьбой высоких, средних и низких планов. Космогонический диалог, получивший вертикальный спиритуалистический готический строй, лежит в основе полифонической музыки. Каждый из планов получил свой особый — небесный или земной, пасторальный или трагический — строй. Диалог остался за средним гласом, гласом общины, хоралом, *cantus firmus*'ом, где идет борьба страстей, духа и материи. Верхнему, небесному, плану были отведены речитатив или лирика. Славословия и оплакивания, как приближение и уход божества, равно говорившие о зависимости и покорности божеству, имели пасторальный и элегический строй слитного, согласного движения средних с верхними планами (см. лирические и элегические темы о страданиях Христа, излагаемые женскими гласами, виолами и скрипками в страстях Шютца и Баха).

Гуманистическое мышление, превратившее космогоническую борьбу в человеческую, сделало диалог борьбой людей или страстей внутри самого индивида, выражением его внутренних чувств. Вокруг лирического гласа гармония имела консонантный, акустически правильный, благозвучный строй; вокруг диалога — диссонантный строй противоречащих звучаний. В спиритуалистической полифонической музыке верхние гласа, ангельские, более легкие и подвижные, орнаментируют, украшают, обвивают, влекут средний глас вверх, т. е. придают смысл светлого, радостного, согласного мелодии среднего гласа; низкие гласа, тяжелые, земные, также поддерживают, созвучно идут за средним гласом, т. е. тоже говорят о единстве и о стремлении всего пения кверху. Гласа могут идти и ритмически и гармонически вразброд, перебывая друг друга, говоря о смятении, тревоге, борьбе. В гуманистической, гомофонической музыке человеческий глас — высший глас мира, и сольное пение получает такое же развитие, как и индивидуальный портрет; в хоре один глас является ведущим и верхним, остальные гласа его сопровождают как фон, согласный, гармонический или дисгармонический, подчеркивая его акценты своей массой или создавая ему затруднения диссонансами.

Но эти сопровождающие, подчиненные гласа в гомофонии все более превращаются в инструментальные, все более — в бессловесные, чтобы не заглушать слов главного гласа, особенно если он имеет речитативный характер. Руссо утверждал, что дуэт должен быть диалогом, потому что не подобает героям и королям

говорить разом. Но это лишь доказывает, что Руссо в вокальной музыке хотел видеть драматический сюжет; речитативы, действительно, не строятся дуэтом. Но лирическая музыка не только допускает совместное пение, но делает само движение одновременных голосов средством выражения.

## Инструментальная музыка

В этом одновременном движении голосов, где слова едва различимы, утрачивается граница между вокальной и инструментальной музыкой. Вокальная музыка, связанная с голосом и речью, имеет, будто бы благодаря слову, более определенный смысл, а инструментальная музыка, лишенная слова, дает так называемую чистую музыку. Но инструментальная музыка, сопровождая вокальную, участвуя в общем синтетическом действии, сама приобретает конкретный, сюжетный характер, обнаруживает способность излагать те же темы, поддерживать, раскрывать содержание тех же слов и действий даже более, чем одна вокальная музыка; и это — благодаря более богатым ритмико-интонационным и тембровым средствам своим.

Так называемая программная музыка, музыка изобразительная, живописующая, как раз и показывает возможность конкретного сюжета в музыке. Инструментальная музыка способна изображать и внешний мир, воспроизводя шумы, ритмы и динамику предметного мира.

Непосредственно передавая звуковые явления, слышимую грань действий и вещей, музыка способна изображать и беззвучные движения по их ритмическому рисунку, в особенности сочетая с характерным регистром и тембром. Но как нельзя выводить сюжетное значение человеческого голоса прямо из его физических качеств, так же нельзя выводить применение инструмента в оркестре из одних технических и акустических свойств, минуя сюжетный смысл его тембров. Подвижность звука, его сила — несомненные объективные свойства инструмента: малая подвижность и большая сила звука у медных духовых дает им характер статуарный и мощный; большая подвижность и малая сила деревянных духовых дает им характер легкости и нежности. Струнные примыкают к деревянным, во многом превосходя их подвижностью.

Но сила и малая подвижность, говоря о статуарности и мощи, не говорят сами по себе ни о борьбе, ни о битвах, ни, тем более, о роке и космосе. Для военных сигналов нужна была мощь и не существенна была подвижность, и это обстоятельство сделало медь инструментом войны, а впоследствии и пучка семантических

смыслов войны; именно историческая связь рога и трубы с охотами, войнами, феодалами, с их роковой властью, дает смысл меди.

Подвижность, певучесть деревянных духовых не сами по себе породили их смысловое значение (деревенских празднеств, пасторальной природы); наоборот, деревенские празднества закрепили за собой эти инструменты и придали их тембрам пасторальный смысл.

Вместе с тем флейта и гобой, имея малый динамический диапазон, неспособные без изменения высоты значительно изменять силу звука, как это может голос, — уступают струнным в их широкой динамике, близости к человеческому голосу, к его песенным и речевым интонациям.

Так, группы духовых — медных и деревянных — несут в себе сюжетные смыслы героического и пасторального. Медная группа (валторны, трубы, тромбоны) идет вместе с ударными (литавры, барабаны); блестящая, мощная звучность меди, вместе с гремящими, четкими ритмами ударных, кажется специально приспособленной для героических тем, военных маршей и битв, но они — только усовершенствованные формы примитивных рогов, труб и барабанов войны и охоты и при всем блеске своей звучности связаны с их изначальным смыслом. Таким же образом деревянные духовые (флейта, гобой), усовершенствованные свирель, волынка и рожок, инструменты полевых празднеств, несут их смыслы. Иное применение этих инструментов не только неуместно и фальшиво, но и нарушает жанровые каноны.

Идиллия, без пышного наряда,  
По стилю скромная, но милая для взгляда,  
Наивна и проста и без блестящих слов,  
Не любит гордости напыщенных стихов...  
Но часто рифмоплет в идиллии такой  
С досадой отшвырнет и флейту и гобой,  
Отдастся пышному вдруг вдохновенью слепо  
И средь эклоги нас глушит трубой нелепо.  
(Буало, Поэтическое искусство.)

Причем флейта (верхний регистр) и гобой (средний) чаще применяются для светлой лирики, фагот же со своим низким регистром дает темы печали, элегии. Но он же — комический бас в подпрыгивающем, быстром движении.

Струнные смычковые — третья основная группа оркестра — являются наиболее голосовыми, человечески-интонационными. Они не только в партитуре располагаются вместе с человеческими голосами, но именно им, особенно виолончели, контрабасу, по-

ручаются речитативы, страстные, патетические темы субъективных человеческих эмоций, в то время как медь и дерево говорят о природе, о космосе. Оркестр, поставивший в центре именно квартет струнных, родился вместе с гуманистическим мышлением (оркестр Гайдна, Моцарта, Бетховена); уже в романтизме, особенно с поворотом к позитивистическому мышлению, начинает нарастать роль духовых, особенно медных с их надличными, нечеловеческими звучаниями (см. оркестр Вагнера, Р. Штрауса). В то же время мелодическая интонация струнных все более утрачивает свой речитативный, человечески-интонационный характер. Инструментальные речитативы Бетховена, Чайковского являются как раз вершиной человеческой, гуманистической интонации струнных. Виолончели и контрабасы говорят без артикулированных звуков, но бесконечно обогащенным интонационными возможностями, мужественным драматическим голосом страстей и переживаний. Скрипкам поручаются более лирические, светлые темы, и они сочетаются с флейтами, как виолончели с фаготами. Отсюда в оркестре светлого Моцарта преобладающее значение скрипок и флейт — высоких голосов человека и пасторали; у Бетховена виолончели играют не только большую, но и самостоятельную роль; у Чайковского преобладают виолончели и фаготы — голоса скорби и страдания. Оркестр способен давать сюжетные и жанровые планы, как и вокальная музыка. Высокие и ясные тембры флейты, гобоя, виолы и скрипки — для пасторали, мощные и суровые тембры труб, тромбонов, виолончелей, басов — для трагедии, те же скрипки, виолончели, басы, фаготы и народные инструменты (волынка, барабан) — для комедии. Не ради эмпирической звукописи Моцарт, оттеснивший в своем Реквиеме трагические темы лирико-элегическими, наполнивший его флейтами и скрипками, дает в *Tuba mirum* трубы страшного суда. Темы страшного суда, темы славы, темы власти и угроз, темы верховных, воинственных, роковых сил связаны с трубами, имеющими космический характер; литература говорит об ангелах с трубами, потрясающими вселенную; живопись их такими изображает, музыка передает соответствующие звуки. Бах окружает Христа звучащим нимбом скрипок лирического или элегического характера, в зависимости от ситуации. Ангелы играют на виолах, лютнях, флейтах. Пастораль всегда заполнялась высокими звучаниями, трагедия же, особенно музыкальная драма, сталкивала все тембры, развертывала в оркестре космогоническую борьбу высоких и низких голосов.

Специфические тембры получают свой смысл в связи определенных инструментов с определенными сюжетными актами. Тембр инструмента, как и цвет, полисемантичен, т. е. охватывает

пучок сюжетных смыслов, а не однозначен, как это пытаются установить эмпирики. Рог, труба — сигнальный инструмент охоты, боя — означает не только тотема — вождя, но и борьбу, судьбу, рок, волю, силу, власть, угрозу. В феодальном обществе он окрашивается в соответствующие феодальные качества — героизму, храбрость, доблесть, но сохраняет смысл борьбы верховных сил. Труба, литавры и барабан — инструменты военных маршей, боевых призывов. Трубы возвещают выступление, появление, изъятие воли героя, царя. Трубы предшествуют его словам и делам. Глашатаи, герольды выступают с трубами. Отсюда связь труб с верховной волей и разумом. «Вострубим, братие, яко во златокованные трубы, в разум ума своего и начнем бити в серебряные органы (тимпаны?) и возведем мудрости своея» (Слово Даниила Заточника. Моление к своему князю Ярославу Всеволодовичу). Здесь труба стоит рядом с золотом и разумом — атрибутами неба, бога — и имеет явно космогонический характер.

В партитуре последнего действия «Эгмонта» Бетховен говорит: «...вступление трубы указывает на завоевание свободы для отчизны», т. е. труба имеет социально-героический смысл борьбы за свободу. В буржуазном обществе медные приобретают психологические качества могучих страстей, роковых влечений и т. д. Расширение значения тембра медных духовых продолжает вращаться вокруг исходных семантических значений идеальных сил и роковой борьбы; трубы страшного суда и трубы героев, трубы судьбы и страстей — разные аспекты одного смысла. Таким же образом флейта, гобой — свирель и рожок пастуха — говорят об оживлении природы, весне, любви, означают все смыслы пасторали — лирику любви и природы, элегическую печаль и лирическую ясность, любовный призыв и разлуку, весну и утро, юность и светлую думу и т. д. О воле бога ангелы трубят в трубы, хвалу богу ангелы поют под аккомпанемент лютни и виолы. Пан, бог земной любви и пасторали, играет на семиставольной свирели. Струнный квартет с его высокими прозрачными звучаниями (у Гайдна, Моцарта) указывал на тяготение к высокой, небесной, пасторальной семантике; усиление роли низких голосов у Бетховена говорило о трагических темах; расширение оркестра у романтиков, усиленное введение духовых, медных и деревянных, введение ударных было расширением семантической звуковой палитры для трагического действия, выражения отношения человека к космосу. Оркестр — как бы сложный инструмент, к которому прибавляются все новые регистры и тембры. И так же, как внутри каждого инструмента расширяется его диапазон, раздвигаются границы регистров, так и в оркестре умножаются его тембровые средства для выражения сложной борьбы человека и природы, для выражения трагиче-



ских, лирических, шутливых эмоций. Это расширение романтического оркестра, как и живописной палитры художников романтиков, — результат того диалектического мышления, в котором дух в своем движении одушевляет материю, преодолевает в борьбе ее косность и тяжесть. Так самый абстрактный, казалось бы беспредметный, язык инструментальной музыки уже в одном тембровом составе несет определенные сюжетные смыслы. Но эти тембры даются в определенном движении, ритмическом, интонационном, динамическом.

Семантику имеют также ритмы и темпы; адажио, аллегро — это не просто степень скорости звукового движения, но и «скорость» определенного смыслового значения; трагические темы, важные размышления, героические эмоции, торжественные шествия даются в медленных темпах; пасторальные, танцевальные — в быстрых и легких. Кажущаяся психологическая естественность, правдивость этих темпов для таких тем в действительности есть семантическая, сюжетная правдивость. Доказательством этого является то, что ликования, скерцо имеют всегда быстрый характер, а темы торжественных шествий и маршей, трагических речитативов — всегда задержанный, замедленный характер. Легкие, порхающие ритмы говорят о высоте (радости, веселье), как высокие голоса, и с ними связаны; тяжелые, медленные ритмы говорят о низинах (печали, страдании и т. д.) и связаны с низкими голосами. Похоронные марши обычно начинаются с мрачных, медленных ритмов в низком регистре; вторая тема — обычно элегическая — сразу переходит в средние и верхние регистры. Нарушение этого общераспространенного применения регистров было бы смещением исторической семантики, а не нарушением акустической формы или субъективной психологии, которые, в сущности, могут произвольно комбинировать свои движения.

И таким же образом, как облегчение, избавление даются движением голосов кверху с акцентом и долготами на подъемах, а упадок, поражение — движением вниз с акцентами и долготами на снижениях, так и убыстрение движения, оживленная беглость вместе с движениями кверху говорит об освобождении, утешении, а замедление, задержание движения вместе с движением книзу говорит о погружении вниз, о тягостном переживании, растущей скорби и т. д. На этом различии строится лирика в ее радостных и печальных, пасторальных и элегических движениях. Элегия, говорящая о разлуке, утрате, боли, но и о резиньции, покорности, строится на скольжении вниз, на замедлениях (и затиханиях); пасторальная лирическая тема с ее ликованием, вознесением к любви и радости строится на восхождениях и легчайших ритмах. Но именно сочетание ритма с интонационным движением дает

смысл ритмической фигуре. Быстрый ритм в восходящих интонациях, — и к тому же в верхах флейт, скрипок — говорит о радости, свете, но тот же ритм в неровных интонациях и в низах фаготов, контрабасов говорит о забавном, шутилом.

На этом же строится и трагическая интонация с ее волевыми утверждениями и срывами. Воля, самоутверждение в музыке дается именно утверждением на подъемах, динамическими и ритмическими удлинениями; наоборот, срыв, поражение — спусками и задержками и затиханиями на них.

Борьба этих интонационных движений, неустойчивые их смены, окрашиваемые то элегическими раздумьями, то лирическими порывами, дает трагической теме ее неустойчивый, смятенный характер.

Самые восхождения и нисхождения, замедления и ускорения, усиления и ослабления конструируются равномерно, правильно — и неравномерно, с нарушениями, неожиданными скачками. Правильное мелодико-интонационное движение строго держится на ступенях определенной тональности, на уравновешенности приближений и удалений вокруг тонов трезвучия данной тональности; переходы из одной тональности в другую, модуляции в отдаленные тональности, дающие тему как бы в других ракурсах, не в своем положении, создают неуравновешенность, неустойчивость, говорят о нарушении, неправильности, искажении — следовательно о наличии враждебных сил, омрачении, беспокойстве, тревоге. Возврат к основной тональности есть победа устойчивости, твердости, правильности. Мелодическая линия образует симметрическую кривую из мотивов подъема и спуска. Эта же правильность, симметричность, говорящие о власти идеальных форм внутри движения, придают динамике тоже ровность и плавность, развешивают ее на уравновешенных усилениях и ослаблениях.

Наоборот, неправильные, негармонические повышения и понижения, асимметричность мотивов, неровность акцентов в мелодико-интонационном движении говорят о борьбе правильного и неправильного, о борьбе упорядочивающих и искажающих тенденций.

Вместе с этим правильные и неправильные ритмы, упорядоченность, симметричность и, наоборот, беспорядочность, неравномерность в смене ритмических движений говорят либо о господстве закона, об идеальной форме в музыкальной пьесе, либо о ее подавленности, т. е. о победе идеи-формы или о победе стихий и материи. Правильный ритм означает не только строгое распределение долгот в равных тактах, но и совпадение метрических акцентов с сильным временем такта — следовательно отсутствие перемещенных внутри такта ударений, синкопированных ритмов.

Вместе с этим и темп не знает внезапных растяжений и убыстрений, смены замедлений и убыстрений и вообще тяготеет к эмпирически средним движениям. Господствующим началом в идеальной музыке является, таким образом, симметрическое ритмико-интонационное движение, в противоположность движению асимметрическому, беспорядочному, лишенному правильности. Первое обязательно в пасторали, второе — в комедии; трагедия дает их борьбу и столкновения, перебои правильного и неправильного. В трагедии же, связанной с диалектическим мышлением, динамика господствует над ритмом (и тембром), расширяя диапазоны голосов, сплавляет прерывность единым дыханием, силой звука. В пасторали, связанной с метафизическим мышлением, ритмо-метр господствует над динамикой, членит звук идеальными прерывными формами.

В этом богатстве ритмико-интонационных и динамических оттенков музыка способна излагать любую трагическую и лирическую тему. Тенденции к ускорению и замедлению, повышению и понижению и ослаблению, которые связаны в слове, свободно разворачиваются в инструментах, раскрываются во всей своей выразительной силе. Ритмико-интонационные фигуры по-разному звучат в разных тембрах и получают бесконечное разнообразие звукоокрасок. Когда гуманистическое мышление превратило музыку из космической в человеческую, сделало ее выражением личных человеческих, а не мировых эмоций, даже и тогда семантика интонации сохранилась, изменив свое объективно-мировое содержание на субъективное, личное. Бесконечное множество субъективных лирических, элегических и трагических тем сохранило свою отнесенность к идеальным и метафизическим семантическим рядам, сохранило космогонические пережитки. Достаточно указать, что лирика любви не только тесно связана с лирикой природы, пасторальная любовная тема с весной, утром, элегическая с осенью, вечером, закатом, но имеется и внутреннее (ритмико-интонационное, тембровое) родство мелодических тем любви и природы, их замена друг другом. Такую же близость и родство можно наблюдать в темах трагических: в смятии страстей и стихий, в буре души и природы. И это лежит не в обобщенности языка музыки, в ее мнимой неспособности рисовать пейзажи или конкретную душевную жизнь, в ее вынужденной погоне за метафорами. Это родство душевных и природных движений — семантическое, и оно имеется во всех искусствах, литературе, живописи, вплоть до кино. Это является доказательством того, что человек и его чувства, природа и ее состояния входят в искусство через сюжетную семантику; отдельные стороны человека и природы имеют общие сюжетные значения. Борьба и синтез семанти-

ческих элементов, бесконечное многообразие их переходов придает инструментальной музыке определенность самостоятельного языка. Понимать музыку — и значит понимать сюжетную семантику этих языковых элементов и их системы. Приучить ухо к музыке — значит не физиологически воспитать ухо или научиться ассоциировать звуковое движение с субъективно психическим, а усвоить исторически установленную звуковую семантику. Здесь нет разницы между усвоением словесного языка и музыкального. Если бы понимания музыки можно было достичь одним развитием физиологии слуха, то это означало бы, что музыка имеет физический акустический объективный смысл, равно доступный и одинаково значимый для всякого нормального уха. Если бы все дело заключалось в том, чтобы субъективно-психическое движение связать с звуковым движением, то музыка не имела бы почти ничего объективного, общезначимого. Формализм утверждает как раз первое, т. е. формально-акустическое содержание музыки: музыка есть свободная игра чистых звуковых форм, не имеющих никакого определенного содержания; второе положение о субъективно-психологическом содержании музыки утверждает релятивизм. Оба они отрицают объективную историческую семантику музыкального языка; первые не понимают того, что акустика в музыке подчинена мышлению, а вторые не понимают, что музыка дает не всякие психические движения, а социально значимые и что слушать музыку — значит понимать язык сюжетно закреплённых форм. Так музыка не только порождается общественным мышлением, но и сама вызывает его; она не только результат, но и причина психических движений, как и всякий другой язык.

### **«Абсолютная» и программная музыка**

Так называемая абсолютная музыка, противопоставляемая программной и изобразительной как более высокая и свободная от «докучного» воспроизведения «звуков земли», так же сюжетна, как программная музыка, ибо она — абстракция интонационного движения голоса человека, а следовательно — она голос духа, голос души, которые в глазах эстетиков-идеалистов выше голосов земли. Но эти «высокие» голоса — голоса определенного жанра, определенного сюжетного плана. Это показывают «абсолютные» симфонии и сонаты. Они в своем тембровом составе, в мелодико-ритмическом движении воспроизводят те вокально-драматические произведения, частью которых они некогда являлись, замещают своими звучаниями песенные и речитативные темы с их определенным смыслом. Отсюда сонаты песенно-танцевального порядка, пасторальные, и сонаты драматические. Инструменталь-

ные вступления к музыкальным представлениям, увертюры, за исключением тех простейших форм, которые были музыкальным оповещением начала действия, обычно строятся на темах самого музыкального действия. Темы песен, арий, речитативов, темы человеческих голосов излагаются именно струнными, в то время как духовые излагают темы судьбы, природы, обстановки. Струнный квартет имеет все регистры человеческих голосов в расширенном виде. Инструментальные темы выступают как заместители песенных тем, следовательно певцов, как фигуры определенного характера и строя. И увертюры связывают генетически симфонию с оперой. Симфонии и являются увертюрами, получившими самостоятельный характер, заместившими музыкальное действие с человеческими голосами, но сохранившими его сюжетное содержание. Скрипки обычно излагают темы светлой любви и лирики, виолончели — элегии и драматические темы, как если бы здесь были человеческие сопрано, тенора и басы.

Уже пресловутые две темы — главная и побочная, определяемые как мужская и женская, драматическая и лирическая — выступают как две фигуры с разными регистрами, с особыми тональностями и ритмико-интонационным движением. Их борьба, развертывание, переходы в другие тональности, словно в разные ситуации, их особое звучание в этих ситуациях, изменение их ритмического рисунка, — все это движение человеческих фигур — тем через различные эпизоды. Понимание этих тем, способа их разработки и проведения в симфонии соответствует пониманию человеческого характера в опере. Там, где персонажи представляют ряд лирических состояний, там и темы симфонии не имеют развитой разработки, модулируют в близкие тональности и не претерпевают особых изменений, стремясь лишь к полноте и ясности (оперы и симфонии Моцарта). Там, где персонажи являются фигурами драматическими, полными движения и борьбы, там и симфонические темы знают сложное проведение, и разработка их получает бесконечное множество оттенков и смыслов: темы появляются в обрывках неузнаваемо измененными, всплывают в отдаленных тональностях, уклоняются в далекие эпизоды (оперы и симфонии романтиков, французских в особенности).

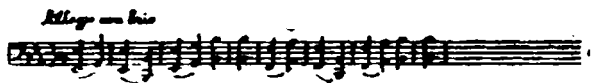
Эта связь с оперой, это замещение вокальных тем в симфонии инструментальными и понимание их как персонажей или как эмоций персонажей и придает симфониям то лирико-пасторальный, то героико-трагический, то комический характер в зависимости от того, мыслились ли они увертюрами, написанными на сюжет пасторальный, трагический или комический.

Симфонии лирико-пасторальные тяготеют к лирическим, песенно-танцевальным темам; любовные песни и танцы (менуэт)

являются их обязательными элементами. Не имея прямой изобразительности, программности, эти симфонии дают ряд светлых или грустных лирических состояний, и в этом их сюжетная определенность. У Моцарта человеческий голос, прежде всего, — лирический и песенный, поэтому и в симфониях у него струнные сочетаются большей частью с деревянными духовыми; медь дается обычно только отдельными аккордами, утверждающими тональность и дающими ясность, определенность, конструктивность всему произведению. Трагические симфонии тяготеют к философским сюжетам, к переживаниям, связанным с идеей жизни и смерти, исторической жизни. Трагические симфонии имеют программу как борьбу и развитие этих идей. Программность, однако, не означает здесь эмпирической изобразительности, последовательности тем звукоподражательного, звукописного порядка, но пронизанность эмпирических звуков и интонаций единым динамическим духом, дающим частным явлениям мировую жизнь, поднимающим их до высоты общих проблем. Драматические речитативы, героические шествия являются их необходимыми элементами. Уже главная тема, напряженная и медленная, излагаемая обычно в виолончелях и контрабасах, определяет трагическое содержание такой симфонии. Особенно отчетливо это выступает у гения трагической симфонии — Бетховена. В его «Героической симфонии» виолончели излагают главную тему героя. Ее движение по ступеням мажорного трезвучия, напоминающее натуральную трубу, несет семантику трубы, но, изложенная в низких регистрах струнных, говорит именно о человеке, о голосе героического человека; переход темы от могучей, широкой, уверенной поступи к движению в малых секундах



и вниз, напоминающему речитативные, омраченные интонации, подтверждает этот человечески-голосовой характер главной темы и говорит о затрудненности, мучительности дальнейшего движения. Пройдя через ряд других тональностей (от c-moll к d-moll и g-moll), появляясь измененной, оборванной, тема в конце концов возвращается к основной тональности и звучит вместе с медью торжественно и сильно с расширением и движением секундами уже вверх в противоположность начальному движению вниз.



Этой близости главной темы к голосам судьбы, борьбы, силы, к голосам меди, противопоставляется близость побочных лирических и элегических тем к мирной природе, покой которой омрачается борьбой и страстями. Они излагаются скрипками в сочетании с флейтами, кларнетами и гобоями, которые печалются и грустят о герое, его страданиях. Таким образом, в первой части даются героическая борьба и воля, окруженная сострадающими голосами природы. Вторая часть с ее похоронным маршем говорит о гибели героя или жертвах борьбы. Поучительно сопоставление этого марша на гибель героя у Бетховена и траурного марша на гибель Зигфрида у Вагнера. У Бетховена поют и плачут скрипки в низком регистре интонациями скорби и печали человеческого голоса. Это именно человеческое оплакивание гибели. У Вагнера торжественно и мрачно звучат космическими голосами трубы и литавры вне человеческих интонаций. Это вещают силы космоса о гибели своего героя и о собственной гибели; это как бы возвращение к темам страшного суда и мировых катастроф. Третья часть Героической симфонии говорит о мире и радости просветленной природы. Деревенские танцы во флейтах и скрипках; сигнальные призывные голоса валторн поддерживают победное, возрожденное настроение. Симфония в целом — борьба, гибель, возрождение — типичный космический сюжет.

То же является сюжетом пятой симфонии, но уже в плане борьбы рока и воли. Так называемый стук судьбы («судьба стучится в дверь») построен, действительно, как стук — три коротких удара на одной ноте и один долгий на терцию вниз; но этот стук излагается не литаврами, не трубами, а в низких регистрах струнных, т. е. как очеловеченный голос: судьба стучится в душу человека. Только в разработке эта тема излагается уже трубами и литаврами,



и здесь она уже звучит не мрачной угрозой, а призывно и утверждающе движением на терцию вверх. Вначале не только долгая нота падает на терцию вниз, но повторение идет тоже на секунду вниз, создавая мрачный, зловещий характер стука. Далее стук откликается в верхних регистрах, в скрипках, в более легком, менее грузном движении, но и в более взволнованном, словно вся сфера души охвачена тревожным стуком. Здесь выступает побочная тема в скрипках и деревянных, — голос человека, как бы связанный с пасторальной природой; тема движется в пределах квинты в ровных ритмах, словно элегически откликается на нарушение

мира и покоя. И снова тяжелый стук. Здесь появляется долгий ход, соединяющий разработку с репризой, цепь минорных, сумрачных, протяжных аккордов, словно мучительное страдальческое оцепенение. В репризе уже звучит первый мотив стука, сперва все — и короткие, и долгие — звуки на одной ноте, без движения кверху, но затем движением кверху — призывно и мощно — слиянием струнных и медных: человек сам судьба, сам носитель космоса. Так же, как в третьей симфонии человеческий голос говорит мировой героикой, — затрудненно в начале, затем победно, слитый с ней, — так и здесь человек воспринимает тревожно зовы судьбы, но поднявшись до нее, слитый с ней, утверждает себя в космосе и роке.



Эта связь струнных и человеческих голосов особенно ясно выступает в девятой симфонии, в последней части, где сначала виолончели и контрабасы излагают речитатив и затем передают его реальным человеческим голосам («О, друзья не эти звуки, будем петь песни радости»). Так же тему радости излагают перед хором струнные. Девятая симфония имеет космический и общечеловеческий характер с ее темами радости и страдания, радости — братского единения, согласия любви миллионов, и страдания — скорбной разьединенности, печальных раздумий (первая тема — срывающийся голос скрипок, альтов, контрабасов квинтой и квартой на фоне стойкой протяжной квинты валторн и тревожного тремоло струнных). И именно танцевальная народная песня служит для выражения радости и любви миллионов. Радость — эта всенародная пастораль (но как торжественно замедляется ее быстрое движение на словах о небе и боге), героическая драматическая тема преодоления скорби излагается именно протяжно-декламационно. Так мы имеем основные сюжетные планы мистерии не только гуманизированными, но и демократизированными.

Человек — носитель космоса, а не космос — носитель человека, но человек и космос полны борьбы, волевых стремлений и победного утверждения. Человек выше эмпирического, частного, и природа — местного, временного. Для Бетховена мирная природа — пастораль — воплощается в народных, крестьянских песнях и танцах. Природа у него не только весна — свет, любовь, но и стихии — гроза, буря; природа — в омрачениях и просветлениях, т. е.



тоже в борьбе двух начал. Бетховен показывает близость трагических симфоний к диалектико-идеалистической философии с ее общими проблемами борьбы духа и материи, показывает огромные сюжетные возможности симфонии в разворачивании радости и страдания, ярости и смеха, героики и любви.

Располагая всеми интонациями голосов в бесконечно расширенном диапазоне, ритмами любых движений и тембрами, симфония может разворачивать космогонические и исторические сюжеты, давать комические, трагические и лирические темы в их борьбе и смещениях, давать эмпирические и философские эмоции, эмоции, сопутствующие бытовой мысли, и эмоции, сопутствующие размышлениям о судьбах мира, истории. Именно потому, что мышление и эмоции неразрывны, отвлеченная от словесных понятий инструментальная музыка может давать строй мышления в его сложнейших движениях и интонациях, в его волевом устремлении, скорбном раздумье, в торжествующем предчувствии побед. Если мышление (разум) образует верх, телесное движение — низ, то аффекты занимают середину; они сплавляют низ и верх. Они восходят, как страсти, снизу, от стихий, страданий и просветляются кверху в лирических движениях. Воля то опускается вниз, становится страстной, дикой, необузданной, как стихия, и несет гибель, страдание, то она поднимается вверх и становится разумной, ясной, упорядоченной. Аффекты имеют космогонический характер, а не индивидуально-эмпирический. И, как далеко ни заходила субъективная психология в эмпирических наблюдениях, она оставалась в этих пределах разума, воли и чувства.

Музыка давала именно эти космогонические аффекты своими низами и верхами, героическими и лирическими тембрами, медленными и быстрыми ритмами, которые сами были элементами космогонического сюжета.

Симфония поэтому может давать тончайшие движения субъективные, исторические, героические, индивидуальную психику и эмоции масс, может давать борьбу и поступательное движение. В симфонической музыке художественное мышление выработало язык интонаций и ритмов любых идей, но все же эти интонации — только грань реальной мысли и действия, грань целостного сюжета.

Так, кажущиеся формалистам абстрактными звуковые конструкции, движение звукоформ, лишенных определенного названия, в музыке полны не менее конкретного содержания, чем формы других искусств, но другой стороны, другой грани конкретной действительности. И если нотные рукописи с их абстрактными знаками находятся как бы в такой же непроходимой отдаленности от наглядного конкретного произведения живопи-

си, как алгебраическая формула от чувственного образа, то все же сама музыка в ее живом звучании, в ее ритмах, интонациях, тембрах имеет такой же непосредственный чувственный характер, как живопись, и дает такой же реальный материальный мир, обращаясь к сознанию через ухо, как живопись через зрение. Каждое из этих искусств обращается к одному из органов, чтобы через него вызвать к жизни деятельность остальных органов и сознания в целом. Каждое из чувств вызывает другое как необходимую поддержку, как содействие в познании мира. Музыка для полноты исторического понимания своего языка требует привлечения смежных искусств — живописи и литературы. Живопись в поворотах, наклонах тела, в положении рук и ног дает пластический ритм, который в звуковых линиях воспроизводит музыка, а мимика лица, движение губ, глаз, общая постановка головы дают в пластике то самое динамико-интонационное движение, которое тонически дает музыка. Но пластически данный ритм и мимика есть уже телесно-психический акт, есть одновременно и сюжет, и он указывает на сюжетную семантику музыки. Еще непосредственнее эту связь с сюжетом и раскрытие семантики дает литература, чьи смысловые образы и интонационное движение переходят прямо в музыку. Певец совершенно иначе интонирует мелодию с текстом, чем без текста, вносит те мелкие изменения голоса, которые нотами не помечаются, но всегда присутствуют в слове, вносит те оттенки скорби и ликования (слезы в голосе, смех в голосе, страдание, ирония), которые ноты представить не могут, так как фиксируют только общее движение высоты и длины. Текст является как бы ремаркой, которая раскрывает более определенно содержание, смысл нот, также как и ноты должны раскрыть смысл слов. Но не только текст вокальной музыки, но и для инструментальной музыки литература, адекватная ее интонационному, ритмико-мелодическому движению, указывает на основу мышления и сюжетную семантику этой музыки. Инструментальная музыка, став на собственные ноги, т. е. освободившись от параллельного воспроизведения вокальной музыки, не оставила голосовых интонаций, но стала их разрабатывать своими средствами, специфичными для каждого инструмента ритмико-интонационными возможностями.

Инструментальная музыка, таким образом, не отделилась ни от слова, ни от сюжета, а, наоборот, заменила своими средствами выпавшие звенья артикуляции. Трактаты о музыке эпохи распада мистерии и образования оперы и отпочкования инструментализма полны указаний на эту связь инструментальной музыки с поэзией, полны советов инструменталистам писать музыку, отобрав, хорошо изучив и продекламировав поэтический текст, соответ-

ствующий эмоциям, о которых хочет писать композитор. Так, Шульц в «Художественной энциклопедии» Зюльцера говорит: «Композитор может себе помочь в сочинении инструментальных пьес, если он прочитает патетические и пламенные или тихие и нежные места из произведений поэта, продекламирует их в подобающем тоне и уже после того изложит в музыке свои чувства», (*Sulzer, Allgemeine Theorie d. schönen Künste*, В. II<sup>34</sup>, статья «Инструментальная музыка»).

Так «чистая» музыка переходит в программную. В спиритуалистической музыке, где все имеет космический характер, где человек включен в движения мира, а мир знает эмоции человека, — изображение природы и эмоций лежало в одном плане. Так, Бах изображает, как разорвалась завеса храма сверху донизу, быстро нисходящими тонами и землетрясение — посредством тремоло в низких регистрах, потому что и разрыв завесы, и трясение земли — это трагические эмоции космоса, минуты смерти бога. Гуманистическое мышление, отделившее человека от космоса, сделавшее человеческие чувства основой музыки, оторвало музыку чувств от музыки изображения природы и оттеснило последнюю на задний план. Расцвет гуманистической музыки был упадком программной изобразительности (Моцарт). Когда Бетховен



изображает природу, он требует больше чувства, чем звукописи. Но, когда Бетховен дает программное изображение битвы при Виттории, его современник, композитор и органист, пишет: «Больно видеть Бетховена, которому провидение приготовило высочайший трон в царстве тонов, среди грубейших материалистов. Мне рассказывали, что он сам считает эту вещь глупостью, и она ему постольку мила, поскольку он ею побил венцев» (приведено у Klauwel, *Geschichte d. Programmusik*). Здесь и обнаруживается, что отличие программной музыки от «высокой» не в ее большей содержательности, а в эмпиризме, объективизме, в отсутствии обобщающих и движущих эмоций, которые свойственны душе, духу человеческому.

Романтики, сливавшие человека с миром, перемешивали высокое с низким, сплавляли чистую и изобразительную музыку, восстанавливали программность. Выражение чувств, т. е. интонационно-человеческое движение мелодии, является у них еще основным (Берлиоз). Но здесь же намечается поворот к позитивистическим тенденциям, к превращению личных чувств в общие эмоции, к растворению человека к космосу (Лист, Вагнер). И программность как изображение космических явлений, а не субъективных переживаний, снова выступает на передний план (Штраус). Кривая истории программной музыки совпадает таким образом с кривой истории оркестровки. Колорит, подбор и сочетание тембров являются могучим средством изобразительности, но одновременно они заслоняют интонационно-голосовое движение мелодии, растворяют голос чувств в тембрах. Борьба «чистой» и программной музыки — это борьба в музыке идеалистической и натуралистической тенденций. «Чистая», симфоническая музыка не потому идеалистична, что давала внутренний мир, чувства человека, но потому, что этого человека она брала абстрактно, вне конкретных исторических, местных, временных интонаций. Программная музыка не потому была вульгарно-материалистична, натуралистична, что изображала внешний мир, а потому, что этот внешний мир был лишен внутренних движущих сил, сами же эти силы были отвлеченно-космическими силами. Программная и «чистая» музыка являются двумя оторванными и односторонне выпяченными тенденциями реалистической музыки, способной, как все искусства, давать человека и мир вокруг него. «Чистая» и программная симфоническая музыка разработали огромные выразительные и изобразительные средства инструментальной музыки, показали ее способной не менее других искусств передавать объективную действительность.

Не только звучащую природу и человека способна передавать музыка, но и «молчаливую» природу, переводя в звуки ритмы ее

форм, направление характера ее очертаний и движений. Степи и пустыни музыка передает горизонтальным, протяжным ритмическим движением (Бородин), спокойное море — долгими аккордами и тремоло (Рубинштейн) и т. д.

Но основой реалистической музыки является человек в его движениях и речевых интонациях. Реализм берет именно конкретные интонации конкретного человека определенной страны, народности, класса, эпохи. История развития реализма — это именно история социально-психологического понимания интонации голоса, преодоление физиологической и отвлеченно-идеальной трактовки его. Именно гуманистическое мышление, очеловечивая высокие, божественные и низкие, земные интонации, стремясь к выработке правдивых интонаций индивидуально-го чувства, открыло перед реализмом огромные возможности.

Однако ограниченный буржуазный гуманизм, деливший людей на высоких и низких, исторических и бытовых, никогда не смог преодолеть ни эмпиризма, ни идеализма. И с кризисом гуманизма реализм откровенно склоняется к натуралистическим или безличным абстрактным интонациям. Особенно отчетливо видна эта борьба вокруг правдивой человеческой интонации в использовании народной песни, которая давала готовые мелодические интонации различных эмоций определенной народности, сословия и т. д. Песни, как интонации живой речи, являлись неисчерпаемым источником музыкальных образов и, как речь, обрабатывались то с натуралистическими, то с идеалистическими тенденциями. Отсюда огромное значение народной песни, в которой заложены эти интонации, для реалистической музыки. По тому, какие композитор отбирал песни, лирические, плясовые, хоропроводные или драматические, протяжные; по тому, как он интонировал мотивы этих песен, обобщая и сглаживая их, приближая к правильным лирическим формам или акцентируя, драматизируя, усиливая речевые, трагические интонации; по тому, как он применял их, в качестве ли этнографического материала, или же как нечто экзотическое или индивидуально-человеческое, — по всему этому определялись идеалистические и реалистические тенденции композитора, а вместе с тем и его отношение к народности. Для реалиста речевая интонация и народная песня являются единой основой характеристики и конкретного человека. Для идеалиста песня существовала в ее общем лирико-мелодическом движении и могла превращаться в отвлеченную инструментальную тему «чистой» музыки.

Проблема программной и «чистой» музыки — это проблема сюжета. Композитор, ищущий общего настроения, дает обобщенную, философскую сущность темы и неизбежно идет к «чистой

музыке», ибо он отвлекается от конкретного и уходит в общее, космическое, историческое. Композитор, следующий за эмпирическим содержанием темы, за ее отдельными эпизодами, частностями, звеньями, необходимо склоняется к программности и изобразительности. Вместе с тем, самостоятельность, независимость и конструктивность «чистой» музыки, построенность ее по собственным внутренним законам музыкальной формы вытекают из этой обобщенности, отвлеченности ее тематики, что является фактически зависимостью от идеальных, правильных, «высоких», т. е. космических, форм. Наоборот, рыхлость формы программной музыки, ее зависимость от программы вытекают из ее натурализма, отрыва от сущности, от общего в сюжете, и следования за частным.

В этом отрыве частного от общего, в этом понимании конкретного, эмпирического как низкого, случайного, лишенного движущих сил и «высоких» исторических закономерностей, в этом противопоставлении реального и идеального в интонации, в мелодике речи и ритмах лежала ограниченность буржуазного реализма. Поэтому социалистический реализм, который ищет логической конкретности и в эмпирическом слышит общие движущие его силы, отвергает разделение музыки на чистую и программную.

Те самые реалистические тенденции, которые в опере боролись против обособленных лирических состояний, против разрозненных арий и дуэтов, за развивающиеся характеры и действия, они же в симфонической музыке боролись против абстрактного членения на замкнутые части, за проведение основных тем через все части симфонического произведения.

Симфоническая музыка в своих отвлеченных и реалистических устремлениях шла рука об руку с синтетическим музыкальным сюжетом, с музыкальным театром.

## Опера

Музыка, как слово, сохранила синтетическую театральную форму, где она выступает совместно со словом, пантомимой и даже живописью для развертывания сюжетного действия. Опера — синтетическое театральное действие, в котором ведущей является музыка, — стоит рядом с драмой — синтетическим действием, в котором ведущим является слово. Борьба за первенство между оперой и драмой была борьбой не между музыкой и словом, а между двумя сюжетными планами — пасторалью и трагедией. Пастораль, которая была связана с танцами и пением, развилась в оперу; трагический сюжет, с его борьбой воли, разума и страстей, тяготел к слову — драме. Эта борьба шла внутри самой оперы — борьба

между песенно-танцевальной оперой и музыкальной драмой. Богослужбная мистерия еще сочетала и пастораль (поклонение пастухов) и драму (предательство — распятие), сочетала все сюжетные планы космогонического действия и была еще синкретическим искусством. Распад мистерии, превращение культа бога в культ короля выделило прежде всего пастораль, оперу триумфальных шествий, любовных арий и танцев. Борьба за так называемый новый стиль в музыке, за сольное драматическое пение была борьбой не только со спиритуалистической полифонией, но и с пасторалью — за правдивую, соответствующую смыслу слов, духу слов музыкальную интонацию, т. е. борьбой за музыкальную драму. Это стремление к музыкально-драматической декламации, к правдивым разговорным интонациям в пении диктовалось не столько сознательным сочетанием слова и пения для усиления выразительности, сколько семантической драматической ролью этой музыкальной декламации, сохранившейся от мистерии. В опере, как и в мистерии, недифференцированный язык живого действия — слово, пение, мимика, живопись (костюмы, декорации) — в своем единстве несет семантику священнодействия особого служения, действия. Этот синкретический язык является особой стадией, а следовательно и формой, со специфическим сакральным и эстетическим смысловым значением. Поэтому-то метафизичный здравый смысл, исходящий из привычных эмпирических условий как абсолютных критериев, был так непоследователен, когда считал естественным синкретическое действие в церкви, пение, а не произношение молитв в богослужении, и неестественным — пение в опере, где обыкновенные люди в обыкновенных условиях почему-то поют, вместо того чтобы разговаривать. Те же возражения здравый смысл делал поэзии, с ее непонятно уложенной в метры и рифмы речью, и балету, с его ритмическими телодвижениями и пантомимой вместо обыкновенных жестов и движений. Здравый смысл эмпиричен и антиисторичен: он не только утратил историческую семантику слитного движения, понимание музыки, пения, пантомимы и ряженья как особого языка, в котором лежат еще выразительные возможности, недоступные отдельным искусствам, но самое единство он понимает только как синтез естественных, по его мнению, отдельных искусств. В пору полной дифференциации искусств и выработки богатых выразительных средств каждым в отдельности, действительно, было возможно сознательное синтезирование слова и музыки, усиление интонационных движений голоса музыкой и логическое осмысление мелодико-гармонических движений слов. И все же синтез нес в себе смысл особого языка, особого речевого поведения, а не был сложением двух искусств, гуманисти-

ческой трансформацией. Опера — это гуманистическая мистерия, как мистерия — спиритуалистическая опера, и обе восходят к космогоническому сюжету, в котором заложены значения их отдельных элементов.

Опера благодаря своему синтетическому характеру более отчетливо, чем другие жанры, распадается на основные сюжетные планы, пасторальный, драматический и комический, из которых каждый имеет свои музыкальные формы для всех своих частей. Это — пастораль, большая опера, или опера-seria, и комическая опера, опера-буфф или зинг-шпиль. Пасторальная опера, опера любви, лирики и элегии — опера монологов по преимуществу, арий da saro, говорящих о замкнутости, законченности лирических состояний, а не их движении. Музыкальная драма, наоборот, состоит из диалогов, прерывающих друг друга, речитативов, имеющих открытый, поступательный характер.

Борьба ариозного и драматического стилей, борьба за музыкальную драму против пасторальной оперы, есть борьба за волевою, активную сущность человека против лирической, пассивно-чувственной, т. е. борьба за сюжет, за способ мышления. Основой пасторальной оперы является любовь, грустящий, томящийся и радующийся в любви герой; он — ряд пассивных состояний, ряд лирических монологов и танцев. Он не вершит исторических дел, не решает вопросов судьбы, не знает борьбы; он вне истории. Частная тема космогонического сюжета, весенняя любовь солнца и земли, бога-отца и богоматери, в которой участвует человек, заслонила весь мир, стала самостоятельным сюжетом. И так как в пасторали допускались хороводы, танцы и пение, то пастораль и казалась самой сущностью оперы, естественным синкретическим искусством. Против этого восстала музыкальная драма. Она взяла торжественные и траурные шествия, борьбу, гибель и смерть. Герой в музыкальной драме — страдающий, борющийся; его диалоги — противоречия с миром, его роковые действия — историческая борьба. Вместе с волевыми, драматическими интонациями музыкальная драма выдвигает вперед значение слова, разумного философского начала, оттесняя песенно-танцевальные интонации с их чувственным значением. Но и слово здесь — слово ораторское, декламационное, а не песенно-лирическое, где чувственные элементы преобладают над логическими. Таким образом, выделение ариозной оперы из мистерии шло одновременно с выделением лирики в литературе, выделением личного чувства из верхнего плана мистерии; музыкальная драма выделялась вместе с трагедией из среднего плана мистерии — плана страдающего бога. Борьба против оперы, против ее иррационального чувственного содержания, за трагедию была вместе с тем борьбой и за музы-



кальную драму. Вся история оперы есть взаимная борьба пасторальных и трагических тенденций, лирических и драматических интонаций во всем строе музыкального языка, борьба, пронизывающая все стадии художественного мышления, следующая за всеми изменениями представлений о человеке, о его душевном мире. В эту борьбу включается и жанр комической оперы, стремящейся преодолеть стоячие шутовские маски и дать реалистические профессиональные и сословные интонации, стремящиеся поднять к бытовой комедии и далее — к музыкальной драме. Три основных жанра оперы имеют свой музыкальный характер — лирического, драматического и комического в музыке. Прежде всего это обнаруживается в трактовке поющего человека. Высокий герой, первый любовник и примадонна — лирический тенор, даже контральто (Орфей в одноименной опере Глюка, Рафаэль в одноименной опере Аренского) и сопрано. Омраченный, испорченный любовный герой — баритон (развратный Дон Жуан у Моцарта, опустошенный Онегин у Чайковского, Демон у Рубинштейна). Омраченная героиня — меццо-сопрано (роковая Кармен, коварная Далила и т. д.). Драматический герой, т. е. тоже омраченный борьбой, противоречиями, особенно развернутый у романтиков, — драматический тенор, баритон и бас. Здесь нет принципиального отличия гуманистов от спиритуалистов. Еще у Баха в пассионах евангелист, неомраченный, святой, — тенор, но страдающий Христос, умирающий бог, омраченный, поглощаемый тьмой, — бас. Но бас же — голос комических опер; *basso buffo*, обязательный комический персонаж, — противоположность трагическому басу с его героической декламацией, трагическими речитативами; комический бас полон характерных бытовых интонаций, скороговорок, интонационных и динамических скачков; он близок к прозаической речи, как и вся комическая опера в целом, допускает разговорные, прозаические диалоги. Юные герои имеют высокие, светлые голоса, старые герои — низкие, глухие голоса, хотя в жизни возможно и обратное: старик — тенор и юноша — бас, старуха — сопрано и девушка — контральто. Аристократы — высокие голоса, простонародье — низкие. Перекрещивание моральных качеств, возрастных, социальных подсказывает композитору выбор голоса героя, как и характера его арий и речитативов. Если плавное, ровное движение характерно для лирических голосов, а динамически контрастное, четко интонационное и задержанное — для драматических голосов, то неровности, неправильности характерны для комических голосов. То, что является обязательным спутником женских лирических голосов (сопрано — колоратура, украшения, говорящие о радости, легкости), то является комическим у баса, ибо несвойственное ему быстрое

и легкое движение делает его неуклюжим и забавным, пародией легкости и высоты. Вслед за жанрами поющего голоса идут инструментальные части оперы. Оркестр окружает каждый голос соответствующими регистрами и тембрами, воспроизводит все голосовые движения в своих инструментах. Оркестр не только сопровождает пение поющего актера, но и раскрывает психологию героя сцены, говорит своим языком недоговоренное пением, мимикой и декорацией. Продолжая и развивая мелодии и речитативы поющих персонажей, дополняя их своими средствами, оркестр бесконечно обогащает выразительные возможности вокального действия. Оркестр может создавать гармонический фон вокруг поющего героя, окружая его миром и ясностью, может создавать диссонирующий, противоречивый фон, говоря об омраченности героя, о его внутренних конфликтах. Оркестр может давать качества героя, не обнаруживающиеся в данной ситуации, но свойственные герою, давать отзвуки былых переживаний и действий и угрозы будущих конфликтов; когда человек умолкает или думает, оркестр в это время, как незримый голос, может говорить о внутренней мысли, включить прошлое и будущее в настоящее, может напоминать об иных людях, местах и условиях действия. Оркестр способен дать местный колорит, специфические звучания данной народности, эпохи, может показать своими тембровыми средствами отношение человека к космосу, связывая его через медные духовые с миром героики, силы, судьбы, или через деревянные духовые с мирной природой и пасторалью. Состав оркестра оперы и его инструментовка идут за пониманием человека, его психологии, его положения в мире; история оперного оркестра совпадает с историей оркестра симфонического. Струнный состав стоит на переднем плане там, где человеческая психология — основа оперы (Моцарт, Чайковский); медные и деревянные группы выдвигаются там, где на переднем плане стоит отношение человека к космосу (Вагнер). В классической музыке инструментальное сопровождение — только фон, подчиненный, задний план, появляющийся одновременно с голосом (или инструментальной мелодией, его замещающей) и обрывающийся вместе с голосом, строго и согласно следующий за всеми движениями голоса. В романтической музыке голос погружен в звуковую атмосферу, которая вступает раньше его более или менее развернутым вступлением и продолжается после него, а во время самого движения сходится и расходится с голосом; голос окружен звуковой средой, стихией, как в романтической живописи человеческая фигура. И в этой звуковой атмосфере выступает космогоническая семантика динамики и тембров, среди которых борется, страдает и радуется голос. Когда энергетическое мышление вытесняет че-

ловека, человеческий голос снова выступает как одна из линий многоголосного оркестра, как один из тембров в его энергетическо-ритмическом движении, т. е. растворенным в космическом сюжете. Борьба трех основных сюжетных линий в опере, происходящая во всех других искусствах, пронизывает и отклонившиеся и отпочковавшиеся от нее отдельные ее части: лирический монолог и драматический диалог и инструментальные замещения: арию, речитатив, увертюры, антракты. Их формы — результат сюжетных требований к техническим средствам голоса и инструментов. Все подразделения музыки по роду исполнения, по формам подчиняются основному сюжетному делению.

## Проблема исполнения

Отсюда вытекает и решение проблемы исполнения. Музыка, как и литература, фиксирует графически только членораздельные, механически рассеченные элементы целостного звукового потока. Как буквы фиксируют только абстрагированные, рассеченные на механические части артикуляции речевого потока, так ноты фиксируют только абстрагированные, рассеченные на механические части высоты и долготы мелодического потока. Динамика имеет лишь приблизительное обозначение нарастания и убывания силы звука, без градаций и нюансировок, которые отдаются на волю исполнения.

Тембр дается названием инструмента или голоса, но нет двух голосов, нет двух инструментов с одинаковыми тембрами. Манера звукоизвлечения, постановка голоса, рук на инструменте, туше на клавишных, вибрация на смычковых дают не только различные тембровые варианты одного и того же инструментального ряда, но и различные возможности исполнения, нюансировки тона и динамики. Наконец, сама зафиксированная долгота и высота допускает большие отклонения. Удлинения и укорочения нот, изменение долгот посредством темпа необходимы для выразительного исполнения. Игра по метроному потому и убивает выразительность, что музыка есть непрерывный поток, а не смена механических отрезков. В движении интервалов, которые в темперированном фортепиано уложены в равные полутоны, певец и скрипач никогда не знают этого равенства. Ми-диез для них выше фа, ре-бемоль — ниже до-диез. Точная величина интервала устанавливается мелодией, а не абстрактно темперированным строем. Если к этому прибавить, что исторически перемещается абсолютная высота камертона, меняются тембры инструментов, манера звукоизвлечения, меняются темпы, интонации, — то может показаться, что ничего объективного в музыке нет, что ноты —

только умершие символы музыкального мышления и только новое творчество исполнения дает жизнь и содержание музыке. Если бы история музыки была только собранием нот, библиотечных партитур, а не живым, никогда не прекращающимся процессом музыкальной культуры, частью которой является нотография, — это было бы близко к правде. Но подлинной основой музыки является музыкальное мышление, могучий, неиссякаемый творческий поток, часть всей истории мышления, а не нотные тетради сами по себе. Сами ноты — только средства этого мышления, и обучение им требует живых носителей, исполнителей. Музыкальная грамотность не есть только умение брать по нотной записи звуки определенной высоты и долготы: это — умение давать музыкальное мышление, музыкальную речь, т. е. требует знаний, нотами не записанных, но существующих как живая, никогда не обрывавшаяся история. Интерпретация произведения при всем произволе исполнителя ограничена существующими стилями музыкального мышления. Сам исполнитель есть только совокупность тех или иных музыкальных способов мышления, один из моментов, граней момента истории мышления.

Так называемая субъективная интерпретация есть только стихийное, бессознательное подчинение одной из линий истории музыкального мышления. В таком виде и существует живая история музыки в концертных залах, чьи программы являются фактически историческими, так как здесь исполняются произведения, ставшие благодаря своему содержанию носителями в музыке определенных идей общественного мышления. На концертную эстраду и в оперный театр допускаются, как картины в музей, только те произведения, которые соответствуют господствующему умонастроению господствующего класса, в руках которого находятся театры и концертные залы. Работа этих учреждений, обслуживаемых профессионалами, школами, готовящими этих профессионалов, и составляет реальную музыкальную историю, и то — одних господствующих классов, историю, немыслимую без истории музыки эксплуатируемых классов, без истории народной музыки.

Музыкальные музеи с выставкой нотных рукописей и музыкальных инструментов представляют собой мертвые хранилища орудий и средств музыкальной истории. Они — необходимые архивы оставленных в практике музыкальных орудий, измененных в новых изданиях (под видом исправления) нотных рукописей. Эти инструменты хранят тембры, могущие вскрыть семантику музыки, рукописи — мелодико-гармонические образования, ходы, указывающие на историческое мышление. Но эти возможности должны быть раскрыты не стихийным исполнением, не субъективно-психологической интерпретацией, а научным историче-

ским анализом семантики. И только сознательное изучение истории музыкального мышления, исторической семантики музыкального произведения может восстановить подлинный объективный смысл произведения, вскрыть его роль в истории мышления и культуры и уяснить самый процесс истории мышления. Здесь музыкальное наследие становится источником творчества нового искусства. Выработанные веками в музыке формы и средства выражения фиксируют в раздutom, преувеличенном виде связи и отношения реального мира и являются элементами и нашей музыкальной речи. Извлекая рациональное эмпирическое зерно из унаследованной семантики музыкальных жанров и элементов, социалистический реализм располагает огромными средствами для выражения гигантской всемирно-исторической борьбы человечества за социалистическое общество, борьбы, которой пронизаны ритмы человека и вещей, борьбы, которая знает ликующие победные утверждения, печальные поражения и титанические схватки, могучее решительное наступление на уродливые, кошмарные смертоносные силы капиталистического мира.

## Средства живописи

**И**зобразительное искусство оперирует краской на поверхности. Поверхность может быть плоской и сферической (стена, купол), но она должна оставаться неизменной и твердой, чтобы сохранить положенные на нее краски. В этой неподвижности нанесенных на поверхность линий и пятен — внешнее условие существования изобразительного искусства как средства, фиксирующего видимые формы. Изобразительное искусство, как и другие искусства, может служить средством передачи наглядных, эмпирических, конкретных представлений и — абстрактных понятий, отвлеченных идей. От геометрического, технического чертежа, географической и астрономической карты, схемы до живописных изображений единичных вещей язык изобразительного искусства охватывает все области мышления. Между графической схемой и эмпирическим изображением находится аллегория, дающая общие представления и идеи. Аллегория свободно комбинирует элементы эмпирических форм в одном образе и разноместные объекты — в одном пространстве. Пользуясь тем, что не только целые предметы, но и их части имеют законченный зрительный образный смысл, живопись, накладывая их друг на друга, составляет из этих частей развернутые иносказания, представления. Здесь объекты и пространства не существуют в их конкретном, чувственно-воспринимаемом единстве, но разложены на элементы и сложены в новых сочетаниях; в необычном сочетании обычных форм они составляют невиданные образы, но — отвлеченного логического смысла. Таковы аллегории Джотто — «Надежда» в виде девушки, ловящей корону, «Бренность» в виде скелета, «Насилие» в виде феодала, попирающего людей, или аллегории «Доброго и злого правления» Лоренцетти, где первое характеризуют благообразный старец в короне и фигуры справедливости, мира и мудрости, а второе — дьяволоподобный клыкастый тиран с кинжалом и ядом в руках и фигуры войны, ужаса и ярости. Такова «Меланхолия» Дюрера — крылатая мудрость, печально поникшая среди тесных, косных земных вещей. Но здесь человечески выразительное играет ведущую смысловую роль. Это — программная живопись, развертывающая в наглядных образах отвлеченные идеи. Здесь изобразительное искусство получает, подобно слову, интеллектуальный характер. И эта

возможность в изобразительном искусстве оперировать элементами видимости для составления суждений приближает живопись — в одну сторону — к философии (высокие, общие идеи), в другую сторону — к публицистике, фельетону (злободневные сатирические рисунки).

## Семантика линий

Живопись объединила два разнородных средства изображения, два способа познания: язык линейной речи и язык света и цвета. Первый оперирует линейным контуром, формой, абстрагированной от света и цвета, от конкретной видимости, и поэтому он плоскостной и линейный. Кинетический характер линии сохранился в том, что она ведет глаз, направляет его, поднимает, опускает, замыкает в конечной форме или оставляет на полпути устремленным и бесконечным. Графический язык мог давать движение и покой, правильные и уродливые формы, мог давать все тенденции мышления, метафизические и диалектические, идеалистические и материалистические во всех их стадиях и трансформациях. Линия в живописи — это не эмпирический контур предмета, не пассивно-изобразительный акт, но акт мышления со всеми его семантическими отношениями. Прежде всего здесь стоит семантика вертикали и горизонтали. Вертикаль — это восхождение, высота, сила, легкость, юность; горизонталь — это распластанность, поверженность, тяжесть, покой. Отношение вертикали и горизонтали образуют смысловой остов формы. Преобладание вертикали — преобладание движения вверх, подъема, а следовательно и гордой, победной силы, стойкости жизни, духовности, идеальности. Преобладание горизонтали говорит о лежании, поверженности, косности, материальности, грузности, неподвижности, покое, а в сочетании с наклонной — о скорби, старости, смерти. Уравновешенность горизонталей и вертикалей говорит об успокоенности, правильности. Если прямоугольник с удлиненными вертикальными сторонами говорит о восхождении, а прямоугольник с удлиненными горизонтальными сторонами о тяжелом покое, то идеальный прямоугольный четырехугольник, квадрат, говорит о замкнутой, успокоенной форме, уравновесившей оба направления. В трактовке форм человеческого тела выступает особенно ясно эта семантика горизонтали и вертикали: положительный герой — строен, высок; отрицательный, комический — коряв, приземист; в портретах власть имущих, в образах юности, радости преобладают вертикали, в портретах подчиненных, в образах скорби, уныния, печали преобладают горизонталь и наклонные. (Смотри парадные портреты с торжественной осан-

кой, с взглядом сверху вниз, подчеркивающим высоту, приподнятость особы, портреты с пышным фоном, с колоннами и пилястрами, восходящими кверху; смотри бытовые портреты, портреты подчиненных с преобладанием горизонталей и наклонных в осанке, в позе.) У Микеланджело в его образах пророков и сивилл эта семантика вертикали и горизонтали выполняет эмоциональную роль; таково сочетание горизонталей, пониклости, тяжести в мрачных, массивных старческих образах Кумейской сивиллы и пророка Иеремии, говорящих о смерти, разрушении, скорби; вертикали выступают и акцентируются в Дельфийской сивилле и пророке Исае, слышащих голоса жизни. Они же имеют не только вскинутые головы и плечи, но и тонкие и юные формы. В пейзаже также ясна эта семантика вертикалей в легких, стройных стволах, поднимающихся над горизонтом, или в толстых корявых стволах, отягченных густыми кронами, закрывающими небо; то же — легкие остроконечные или мягко округлые холмы и тяжелые массивные горы.

Наклонная линия, диагональ может быть восходящей и нисходящей, но она всегда говорит о неуравновешенности, неустойчивости, косом, кривом и, если она не поддерживается, не замыкается горизонталями и вертикалями, — имеет бесконечный, открытый характер. Взаимно пересекающие друг друга наклонные, образующие треугольник, равнобедренный, равносторонний, взаимно уравнивают друг друга по обеим сторонам вертикали — перпендикуляра к основанию. Но стоит удлинить одну из сторон — и треугольник получит смысл наклонного движения. Семантику наклонной, господствующей над горизонталью и вертикалью, дает Джотто в драматической сцене оплакивания Христа, где лежащее тело Христа — почти горизонталь; от него вдоль всей фрески идет налево наклонная диагональ покатого холма, над которым поднимается голое осеннее дерево; ангелочки в небе никнут вниз головами, руками, взорами. Вертикаль дерева (мертвого, безлистного) и диагональ склона тяготеют поэтому к горизонтали мертвого тела. Также вертикали стоящих апостолов и женщин тяготеют вниз наклонами голов и взорами; еще больше усиливают это движение вниз, победу горизонтали сидящие, поникшие женские фигуры вокруг тела. У Микеланджело в «Создании Адама» пробуждение к жизни дано борьбой горизонталей и вертикалей, и неустойчивость этой борьбы подчеркивает наклонный профиль земли, который пересекает горизонтально вытянутая рука Адама.

Смысл кривой определяется отношением к вертикали и горизонтали. Круг, идеальное замкнутое движение горизонталей и вертикалей, взаимно и непрерывно переходящих друг в друга, — это квадрат, утративший свои острые углы, конечные ломаные ли-



нии, говорящие о столкновении, об уравновешенной разнонаправленности. Круг в идеалистической живописи — идеальная кривая — сфера — небо — солнце. Овал — округленный прямоугольник — может быть восходящим, нисходящим и наклонным.

Этот ведущий характер линии доказывается еще тем, что в построении формы и образа направление линий, контура играет ту же роль, что направление взгляда фигур. Линия и взор одинаково поднимают вверх, опускают вниз, стелются по горизонтали. Взор, говорящий о духовном, душевном, светоносном, вместе с линией контуров, линией мимики и жеста, строит формы, пространство и композицию картины. Этот смысл линии, имеющий эмпирическое основание в устойчивости человеческого тела, в вертикальном положении его относительно земли, получил космогоническую семантику. Все рассуждения о превосходстве, духовности человеческой осанки, с ее вознесенностью, возвышенностью над животной осанкой, с ее низменностью, горизонтальностью, направленностью к земле, красноречиво свидетельствуют об этом. И эта семантика заставляет художника подчинять эмпирическое, объективное очертание тела основным направлениям, акцентировать в нем вертикаль или горизонталь, диагональ, или дать их смешение и борьбу. В эту семантику направлений он включает семантику ритма и масштаба (см. главу Пространство и время), дает множество пересекающих друг друга, стремительно или медленно меняющихся направлений, дает раздробленное и равномерное или неравномерное движение, дает массивное, сплошное непрерываемое движение. Бесконечное многообразие ритмических движений, нанизанных на магистральные направления, дает смысловое богатство картины. В своей отвлеченности, в сведении тела к линейным границам линия могла стать знаком абстрактных понятий, могла стать и неотрывной спутницей и союзницей слова (письменности).

История письменности показывает семантическую роль вертикалей, ритмики и масштаба в отвлеченных начертаниях звуков слова и музыки: разные виды шрифта, прописные и малые буквы, движение строки, ее отношение к странице и т. д.

## Свет и цвет

Но мир живописи — мир света и цвета со всей их космической и человеческой семантикой. История живописи — это история овладения светом и цветом посредством светоотражающих веществ. Уже первые попытки объемной живописи, моделировки тела светом и тенью, были фиксацией света, а не одних контуров тел, фиксацией видимости, в которой двигательные и зрительные оцуще-

ния сливались. Синтез языка линий и языка света был огромным обогащением изобразительного языка, но этот синтез был противоречивым, и вся история живописи представляет борьбу линейных и свето-цветовых средств. Ибо свет считался бестелесным, духовным началом (см. главу Свет и звук), а линия и контур говорили о предметности, о материальном, осязаемом бытии. Сочетая свет и линию, художник давал перевес одной из тенденций, телесно-контурной или свето-цветовой. Свет либо только обтекал тела, либо растворял их в своей свето-цветовой атмосфере. Линейная и воздушная перспектива были дальнейшим продвижением техники фиксации видимости, а следовательно и света. Перспектива объединяла ряд освещенных объемов одним освещением, давала световое, оптическое пространство. Изображать видимость значит изображать мир света, земной мир, живущий жизнью света, а следовательно изображать соотношение света и материи. Изображая видимость, художник давал космогонические идеи, давал мировой дух или эмпирическое, частное. Семантику вертикалей и горизонталей дополнила семантика света и тени. Свет вел глаз, как и линия, ставил акценты, выявлял и гасил формы. Так как линейная перспектива давала линейные контуры пространства, соединенные одной осью зрения, — семантика линии в ней осталась преобладающей. Но так как перспектива дает уже не космогоническое пространство, а личное, субъективно видимое, то семантика линий и ритмов действует уже внутри трехмерного пространства (см. главу Пространство и время). Высоко поднятая или низко опущенная линия горизонта говорила о победе вертикали или горизонтали; показательно в этом отношении тяготение вульгарно-реалистической и натуралистической живописи к высоким горизонтам и земле, закрывающей горизонт. Отношение оси зрения и линии горизонта к небу и земле составляет существенный тематический момент в гуманистической живописи. Движение наклонных линий относительно линии горизонта определяло высотность или низкость. Сдвинутость оси зрения в сторону говорила о боковом, косом движении. Откровенная семантика вертикали и горизонтали в спиритуалистической доперспективной живописи осложнилась трехмерным пространством, видом предмета сверху, снизу, вблизи, спереди, в глубине. Но полноту выразительности дала воздушная перспектива, строившая пространство светом. Свет поднимал или погружал тело, делал его восходящим, вознесенным или падающим, лежащим внизу. Семантика вертикали совпадала с семантикой лучей, семантика горизонтали — с семантикой теней. Темы с преобладанием вертикали давались наполненными светом (темы жизни, радости, любви); наоборот, темы печали, смерти — горизонталями, наклонными и тенями. Неустойчивость диагонали

сопровождалась наклонным светом, неустойчивой борьбой света и тени. Если темы похорон строятся на горизонталях и наклонных, то они же строятся на темных, сумрачных тонах и тенях; если темы вознесения строятся на вертикалях, то они же строятся на светлых красочных тонах, на блеске и свете. Смотри «Преображение» Рафаэля, где Христос наверху в восходящем, вознесенном движении и ярком свете, а внизу апостолы и беснующийся мальчик в ломаных и кривых, придавленных горизонталью горы; они же залиты густыми тенями. Это как бы две композиции верха и низа, пирамиды наверху и беспорядка внизу.

Цвет был посредником между светом и телом. Цвет одухотворял тело или материализовал свет. Сочетание света с цветом, освещающего, моделирующего света с цветом, фиксация цветного света были все более широким охватом жизни света и цвета; и это расширение средств живописи подчинялось пониманию роли света и цвета в мироздании. Отсюда развилось такое множество образов света и цвета, а не из прямолинейной эволюции способностей художников. Само стремление фиксировать не просто видимый предметный мир, но самый свет и цвет, самую причину видимости, было связано с техникой живописи, располагавшей только отражающими веществами; это стремление было только одним из проявлений понимания света и цвета, именно гуманистического, на оптической основе построенного понимания со всеми его трансформациями. Именно поэтому империалистическая живопись стремилась прервать линию этого развития и дать живопись, где цвет связан с материей и энергией, давать материально-энергетический мир, а не мир свето-цветовой видимости.

В отличие от скульптуры, которая имеет самостоятельное трехмерное, телесное объемное бытие и, следовательно, доступна не только зрению, но и осязанию, живопись существует только на поверхности, т. е. двухмерна и доступна только зрению. Слепой может ощупыванием изучить формы статуи, узнать ее смысл, но картина остается вне его способности познания. Вместе с тем живопись способна передать не только телесную видимость, но и беспредметную, свет и тени, цвет и тона воздуха и неба. На основании этого живопись определяли как наиболее «духовное» среди пластических искусств, как искусство, способное, подобно поэзии и музыке, передать в наглядных формах чисто душевные движения. «Истинная область живописи состоит в том, что она одна способна представлять в видимой форме музыку и поэзию в противоположность скульптуре. А это есть сосредоточение духа в себе, и скульптуре отказано выражать его; между тем музыка не может простирается до внешнего проявления чувствования, и сама поэзия дает только несовершенную картину чувст-

венного образа. Но живопись способна соединить обе эти стороны. Она даже в телесной форме способна выразить то, что находится глубоко в духе» (*Гегель*, Курс эстетики, т. I, стр. 102<sup>35</sup>).

Но здесь очевидно, что под спецификой живописи понимаются признаки высокой живописи, равной поэзии, и именно романтической живописи, где свет являлся «духовной» силой, дающей внутреннюю жизнь предметному миру и цвету. И эта живопись рассматривается как вершина искусства. Здесь же обнаруживается, насколько односложно, однокачественно мыслятся средства живописи; один только цвет имеет множество качеств и отношений, и выявление каждого из них дает живописи новую специфику; цвет может рассматриваться как свойство поверхности тела, неизменно присущее телу и его характеризующее, т. е. статически и локально (классицизм, эмпирический реализм), но может рассматриваться и как отношение к свету, к силе света, интенсивности его, т. е. динамически и диалектически (барокко, романтизм), как отношение к другим цветам, как текучее качество (импрессионизм). Цвет может рассматриваться как внутренняя сущность тела, выражение его массы, плотности (Сезанн) или внутреннего энергетического напряжения (Матисс). Каждое такое понимание предполагает особую семантику цвета — метафизического, абсолютного, неотделимого от абсолютной формы, диалектического, связывающего тела, уничтожающего границы форм, а следовательно их изолированность. Но чистые цвето-формы — это одно из возможных отношений цвета к другим качествам явлений. Цвет как видимое качество тела может служить познанию других незрительных свойств тела. Цвет может служить передаче осязательных свойств тела (гладкость, шероховатость, мягкость, твердость), строения поверхности, консистенции, фактуры поверхности по ее способности отражать свет. Цвет может служить передаче вкусовых, обонятельных, тепловых и даже звуковых качеств тела. Собственно, говорить о незрительных качествах тел может только формально-логическое мышление с его изолированными метафизическими категориями. Глаз видит все известные сознанию свойства тела. Сознание даже исправляет чисто оптические иллюзии. Именно потому, что зрение синтезирует в цвете все остальные качества тела, познанные другими органами, глаз видит цвет, но узнает форму, тяжесть, вкус, запах, вообще тело со всеми его качествами; и живопись, передавая цвет, может выявлять через него и другие качества предмета. Если бы живопись оперировала изолированными, замкнутыми в себе чисто цветовыми отношениями, она перестала бы быть искусством. Художники, оперируя цветом, всегда дают в цвете и незрительные отношения. Даже импрессионисты, будто бы освободившие цвет от предмета, изображая воздух, ту-

ман, зыбь воды, влажность, связывают цвет с осязательными ощущениями. В картинах, живописно передававших ткани, легкость или тяжесть (шелк, бархат), фрукты, дичь, металл, стекло, — эта синтезирующая роль цвета выступает с особенной ясностью. По тому, какие качества тела выявлял художник в цвете, в какие связи и отношения он ставил цвет к выразительным качествам и от каких отрывал, изолировал цвет, — определялось и видение художника. Это видение в свою очередь связано с метафизическим и диалектическим, идеалистическим и материалистическим пониманием качеств и явлений. Ибо не в живописи родилось то или иное понимание цвета, а в общественной жизни, где цвет вещей, их видимые формы имели определенное значение, которое фиксировала живопись. Каждое понимание цвета предполагает, следовательно, особое миропонимание, представление пространства и движения, тела и энергии, особенную координацию зрения с другими познавательными способностями человека, предполагает особый способ мышления. Говорить о специфике живописи вне этих способов мышления, вне связей и отношений, выявляемых мышлением, говорить о специфике живописи вне языка света и цвета значит давать пустые, внеисторические абстракции или один момент истории мышления возводить в абсолют. В гуманистической живописи свет, цвет были средством изображения человека.

И скульптура, будто бы способная дать только телесные формы, может передать все, что находится глубокого в душе, пользуясь жестом, мимикой человека, носителя этого «духа». Скульптура неспособна передать свет, но выражение лица и глаз, видящих этот свет, переживание его она может передать. Именно семантика света как радости, просветления, и мрака — как страдания, погруженности в мрачные глубины — позволяет и скульптуре дать выражение просветления широко открытыми глазами, ясным, смеющимся, восторженным, кверху поднятым взором, а мрак, отчаяние — сомкнутыми глазами, поникшим лицом (смотри скульптуру и живопись Микеланджело; его пророков, сивилл). Кроме того, скульптура прибегала к семантике цвета — применяла материалы различного цвета, белый, розовый мрамор, темную бронзу, красила статуи в различные цвета. Скульптура на всем протяжении истории искусства не отставала от живописи в передаче идей мышления общественного человека.

## **Пространство и композиция в живописи**

Внеисторическим определением возможностей живописи является утверждение ее исключительно пространственного характера: живопись, дающая неподвижные формы на неподвижной

стене, будто бы способна передать только один момент движения; если живопись изображает действие, она может дать его как ряд последовательных эпизодов, т. е. превратить длительность действия в протяженность пространства, превратить последовательность в одновременность. Но всякое фиксированное искусство с этой точки зрения меняет временную последовательность на пространственную, т. е. на одновременность; первая и последняя страницы романа или симфонии лежат рядом, сосуществуют. И если исполнение дает им протекающую длительность, то и рассмотрение картины дает ей последовательность. Характер пространства в живописи определится именно пониманием действия, пониманием его как суммы эпизодов одного драматического действия, как противоречивого процесса. Проблема развертывания сюжета, проблема драматургии в живописи — это проблема размещения фигур и форм на плоскости, проблема композиции. Именно потому, что композиция является функцией сюжета, размещение форм, построение пространства имеет сюжетный характер. Три основных направления — вертикаль, горизонталь и диагональ, определяющие аспект и форму отдельного изображения, действуют и в композиции, определяют ее торжественный и печальный, спокойный и драматический характер. Самая потребность упорядочить композицию, построить ее на основе закономерности говорит об этой семантической, мировоззрительной основе композиции. Именно живопись высоких сюжетов, так называемая историческая живопись, строится на основе правил, упорядочивается ведущими направлениями и ритмами. Пирамида, круг, овал, пропорции золотого сечения, плавные ритмы здесь говорят о силе, власти, стойкости, разумной ясности (см. академические картины). И наоборот, отсутствие закономерности, упорядоченности, нагромождение форм, хаотическое заполнение поверхности множеством деталей — говорят о случайном, частном, низменном. Так строятся комические и бытовые картины, где отсутствие явного порядка говорит о низком мире (см. «фламандский сор» в реалистических, жанровых картинах малых голландцев, Гогарта, Федотова). Борьба порядка и беспорядочности относится к тому же ряду смыслов, что наклонная и светотень, т. е. говорят о борьбе верха и низа, света и тьмы, разума и страстей, форм и стихий (ср. композицию барочных картин). Даже согласование цветов, поиски гармонии и дисгармонии тонов, равновесия и неустойчивости цветовых масс диктуются не оптическим чувством, а сюжетом, требующим успокоенного или беспокойного сочетания цветов, победы или поражения, теплых, интенсивных или холодных, бледных тонов. Так же как в перспективе личное перспективное пространство сохранило семантику трех основных

направлений, так колорит сохранил семантику основных цветовых отношений, сохранил их сюжетное значение. Линия, свет и цвет, которыми оперирует художник, в композиции картины насквозь сюжетны, образны, как самые изобразительные формы. Композиция в целом, как и отдельные образы, говорят о правильном и неправильном, высоком и низком и их борьбе. Вместе с тем композиция решает проблемы построения столько же пространства, сколько и времени, так как дает либо ставшее, уравновешенное, вечное, либо дает момент, движение, неустойчивую борьбу, временное; симметрия так же дает закрытое пространство, как и остановленное время; асимметрия дает так же открытое пространство, как неостановленное время. Отношение последовательности и одновременности, непрерывности и прерывности диктуется пониманием сюжета. Проблема развертывания сюжета в живописи, проблема передачи действия на неподвижной поверхности решалась превращением временной последовательности в пространственную. Возможно, это было потому, что всякое действие совершается в пространстве. Там, где действие перемещалось, моменты и точки совпадали, но и там, где действие совершалось в одном месте, можно было путем растяжения, членения, удвоения места действия передать последовательность. Так и поступила живопись. Но само членение, дробление действия, само понимание одновременности и последовательности, т. е. того, что включает один момент и одно место, широта и узость момента и места действия, стяжение и разделение частей, масштабы — определялись мышлением, миропониманием, отношением эмпирического и общего, видимости и сущности. Эмпирическое поле зрения (масштабы форм которого относительно) подчинялось мировоззрению, космическому. Живопись не имела своих особых сюжетов; она имела свою особую специфическую фиксацию сюжета, менявшуюся вместе с изменением сюжета и мировоззрением, лежащим в его основе. Но это решение одновременности и последовательности опять-таки совпадало с решением тех же проблем в других искусствах того же способа мышления. Сюжетом живописи были те же космогонические и социальные действия в их целом и частях, что и в культе и театре.

## Картина и сцена

Со словом «картина» связано представление об изображениях, нанесенных на ограниченную поверхность, заключенную в раму. Рама является как бы естественной границей, отделяющей, замыкающей пространство картины от окружающего пространства. А пространство картины — это поле зрения художника, отобра-

ный, выделенный им кусок действительности. Таким образом рама намечается уже как бы самой объективной действительностью, открывает и вводит в тот иллюзионистически воспроизведенный мир, который изображен художником, и в то же время отделяет условные пропорции, пространство и время этой картины от реального пространства и времени. Рама указывает на границы, где начинается условный мир, требующий иного отношения к себе, иного взгляда, чем действительность. Без рамы картина кажется как бы лишенной самостоятельности, она, как плоскость, не может достаточно отделиться, изолироваться от окружающей поверхности: рама не только обрамляет, но чаще всего имеет выступающие, расширяющиеся впереди и суживающиеся вглубь края; рама как бы вводит в более узкое пространство картины. Но это же указывает, что рама — вовсе не результат эмпирико-рационалистической потребности. История рамы является интересной страницей истории живописи. Она показывает, что менялся не только формат картины, но и самый характер рамы.

Между полем зрения художника и границами картины никаких прямых отношений нет. Доперспективная живопись замыкает в одной картине несколько полей зрения, несколько зон пространства и зон времени. Спиритуалистические иконы внутри одной ограниченной поверхности изображают действия, происходящие на небе и на земле, в начале и в конце жизни богородицы или Христа. Так же обстоит дело во всех так называемых примитивах. Сюжет картины понимается повествовательно, как ряд моментов, образующих эпизод и расположенных последовательно в разных местах картины. Картина должна развернуть, раскрыть сюжет, дать завязку и развязку эпизода, сцены, а не один момент действия.

Перспективная живопись, действительно имеющая одну зрительную ось, один центр, по которому равняются все линии и пропорции, все же имеет множество фокусов зрения, которые соединены, заключены в трехмерную коробку евклидова пространства. Куски природы, фигуры людей сведены вместе и расставлены так, чтобы в ограниченном месте показать целое явление или действие. Переход от бесперспективной живописи к перспективной и сопровождался поисками выхода из противоречия между необходимостью дать несколько моментов и между пониманием пространства картины как иллюзорного единого пространства. Различные типы перспективной живописи по-разному решали этот вопрос, но картина всегда имела несколько моментов действия, соединенных условно вместе. Перспективная картина никогда не была моментальной фотографией, а соединением разных моментов, не только в различных фигурах, но внутри одной фигуры. Пространство перспективной живописи тоже условно уложено, огра-



ничено рамой, продиктованной отнюдь не физиологическим полем зрения. Постперспективная живопись вообще борется против рамы, стремится выйти из замкнутого пространства и слиться с окружающим архитектурным пространством; отсюда и борьба со станковизмом, с иллюзионистическими пребывающими в себе изображениями. И здесь обнаруживается, что рама связана вообще именно с сюжетной живописью, с живописью, изображающей действие, объемные действующие фигуры. Рама, оказывается, ограничивает не пространство, а сюжет. Рама оказывается рампой.

Доперспективная картина, как сцена мистерии, имеет несколько площадок, несколько зон, моментов одновременно совершающегося действия. Прежде всего это три яруса действия — на небе, на земле и в аду, соответствующие трехъярусному мирозданию спиритуализма и готики. В мистерии разновременные действия на земле совершаются одно за другим в заранее приготовленных, все время открытых, но последовательно заполняемых актерами площадках. Эти площадки дает и живопись с самими сценами-эпизодами: жизненного пути Христа, Марии, апостолов и других святых, — каждая сцена и в театре и на картине имела свое особое место. И рама обнимает разноместные и разновременные действия. Разные площадки — зоны имеют каждая свой угол зрения, и каждая же является особой картиной со своими пропорциями и композицией. Эти картины совпадают с романами-жизнеописаниями, продолжившими мистерияльные жития на простых смертных. Живопись и литература раздваивали единое мистерияльное действие; поэтому они могли вдохновлять друг друга, внушать друг другу свои темы.

Перспективная картина имеет одну трехмерную сцену, одно пространство, как гуманистический театр с его единством места и времени; это он ввел занавес для всей сцены и сменяющиеся декорации. Перспективная живопись дает как бы такую сцену за поднятой занавесью. Композиция свелась к передним и задним планам; главные фигуры впереди, второстепенные позади. Рама обнимает одноместное и одновременное действие. Расцвет рамы падает именно на перспективную живопись. Здесь именно появляются массивные золоченые рамы с богатыми пышными узорами, как рампа и занавес придворных театров. Рама идет за построением сюжета, за принципами подачи действия. Так, классицизм с его метафизическим пониманием сюжета, замкнутым действием и композицией, дает раму совершенных геометрических фигур — квадрат, круг или прямоугольник и овал с пропорциями золотого сечения. Барокко, с его диалектическим пониманием сюжета, дает удлинённые, вытянутые, то по вертикали, то по горизонтали, рамы в зависимости от разворачивания действия; т. е. в противопо-

ложность классицизму, где сюжет и рама уложены в идеально уравновешенные, согласованные формы, барокко разворачивает формат и раму изнутри, из сюжета. Рококо, с его сенсуализмом, с его игривостью, фривольными сюжетами, дает изогнутые, капризно-асимметрические миниатюрные формы панно и рамы.

В реализме рама идет за действием, сюжетом, но является только рампой — границей сюжета, лишенной самостоятельного декоративного значения.

Что рама является рампой, а картина — изображением сюжетного театрального действия, что картина — театральный акт, доказывает само словоупотребление: на картине происходит такое-то действие, представлена такая-то сцена; с другой стороны, и в драме подразделение акта называется картиной. Но действительно бесспорные доказательства зависимости картины от театра являет сама история живописи. Вся история живописи содержит бесчисленные доказательства зависимости живописи от мистерии, трагедии, комедии, драмы и оперы. Что живопись изображала не просто Евангелие, а драматические сцены мистерий, мы видим из того, что картины дают фигуры и вещи, которых в Евангелии нет; например, в сцене поклонения волхвов обычно изображаются бык и осел, которые должны были показывать, что действие происходит в хлеве. Иосиф часто держит фонарь. На открытой сцене мистерийных представлений, где при полном дневном свете актер движениями и вещами должен был изображать ночное действие, фонарь был необходимым атрибутом; живопись же могла бы изобразить ночь звездами, темнотой. Хлев, в котором находится младенец, изображается не как крестьянский хлев, а как навес с четырьмя подпорками, как это давали сцены мистерии. Вообще, архитектура в картинах давала не реальные помещения, а условные строения сценической площадки. Особенно наглядно это у Джотто (см. «Поклонение волхвов», «Тайную вечерю» и др.). В живопись, вместе с развитием реалистических тенденций в мистерии, проникают бытовые и юмористические черты: Иосиф навеселе, с бутылкой, вводные персонажи — пастухи, воины, женщины — изображаются как жанровые, комические фигуры в современных костюмах и т. д.

Самый переход от многофокусной, многомоментной картины к перспективной совпадает с переходом театра к закрытой, иллюзионистической, перспективной сцене. Проблемы перспективы равно захватывают художников и режиссеров Ренессанса. И в живописи архитектурные фоны строятся по перспективным декорациям сцены. Иллюзионистическое перспективное пространство, личное пространство — видимое с одной точки зрения — исключило в театре возможность одновременных разноместных действий, вызвало единство времени и места. То же совершает и живопись

классической картины; она стремится дать действие одного поля зрения. Единая многоэпизодная картина распадается на ряд одноэпизодных картин. Превращение космогонических персонажей мистерии в гуманистические, чувственно-эстетические, изменение обличья и характера актера сопровождается таким же изменением фигур в картине. Библейские и евангельские сюжеты, изображенные на стенах и алтарях храмов, являются сценами тех мистерий, которые разыгрывались в храмах в праздники рождества и пасхи. Эти представления имели свои сценарии и точные указания на костюмы, жесты и позы; сценарии расходились с ветхозаветными и евангельскими текстами, дополняли их массой вводных фигур и эпизодов, часто шутовского, пародийного порядка. Живопись работала именно по этим сценариям и даже самим представлениям. Художник вносил свое в позы и жесты, но в пределах церковью одобренных сценариев, иначе эту живопись не помещали в храме, и гуманистические художники не прямо писали сцены опер и трагедий, но воодушевлялись их сценами: Брюллов со своей Помпеей и Инессой де Кастро один из многих; отсюда такая близость между картинами, непосредственно изображающими определенные акты театральных представлений, и самостоятельно дающими те же темы. В гравюрах обычно такие картины имеют развернутые стихотворные подписи, часто монологи изображенных лиц.

Классическая живопись воспроизводила поэмы, трагедии и пасторали, которые разыгрывались в залах дворцов, в парках вилл или в придворных театрах, как спиритуалистическая — Евангелие. Аристократия, сами короли рядились в богов, богинь, героев и нимф. И именно сцены этих представлений, фигуры и позы прямо или косвенно давали классические художники. В лицах богов, богинь и нимф нетрудно проследить портрет той или иной владетельной особы, как в мистериях лицо того или иного бюргера; фигуры превращались в аллегорические портреты и — присваивая ему атрибуты божества, героя — в восхваление реального лица. Античные представления совершались не ради бескорыстной любви к греческим легендам, а ради отнесения себя к небесным образам, ради возвышения себя до высот Олимпа и Парнаса. Ради этого же картины античных сюжетов помещались на стенах и потолках аристократических салонов и зал.

Что сами реалисты давали не просто куски действительности, а сцены балаганных комедий с их шутовским и фарсовым содержанием или сцены сентиментальной драмы с их слезливым, чувствительным содержанием, доказывает вся реалистическая живопись (Гогарт, Ходовецкий, Грез, Федотов.) Это не значит, что художники только и знали, что списывали или вдохновлялись сценами алтаря или эстрады; это значит, что публичные, общественные зрели-

ща, сцены и мизансцены церкви и театра, являлись для них образцами. И именно поэтому они могли оказывать обратное воздействие на театр. Исторические живописцы давали трагедии религиозные, мифологические и исторические (в узком смысле) сцены. Жанристы, реалисты давали именно сценки, т. е. бытовые, сюжетные ситуации и именно в сценических театральных категориях. Так называемая «литературина» классической и реалистической живописи есть именно эта сюжетность, сценически поданная, выговоренная позами, жестами и мимикой. То, что для режиссера было вопросом мизансцены, то для живописи было вопросом мизанкадра, вопросом размещения людей в пространстве — так, чтобы действие развертывалось перед зрителем всего полнее. В классических и реалистических картинах, в которых человек играет ведущую роль, композиция картины имеет откровенно театральный характер. Художник здесь — откровенно режиссер. Художник подбирал типажи в соответствии с сюжетом, давал им позы, мимику, расставлял их так, как бы они стояли перед зрителем. Фон имеет пассивный характер декораций заднего плана, указывающих место действия. Фигуры находятся в переднем плане и как бы не вписаны в пространство картины. Природа, здания — только кулисы, фон для фигур (см. картины Рафаэля, Пуссена и Греза, наших передвижников). Когда живопись будто бы преодолевала театральность, литературность, человечность и стремилась к взаимодействию человека и пространства, человека и света и цвета, тогда она переходила не к чисто живописным задачам, а к сюжету, в котором человек оказывался зависимым от космических сил (пространства, света, цвета с их космической семантикой), ибо театр тоже знал это растворение человека в пространстве, в свете и цвете. Когда театр в эпоху империализма, восстав против гуманистических традиций, разрушил иллюзионистическую коробку и вернул сцену к площадкам мистерии, живопись тоже оставила перспективу и перешла к многофокусным и многомоментным изображениям. Эта связь живописи и театра есть не только связь различных граней мышления одной эпохи, одного класса, но и связь одинаковых средств, связь зрительных элементов и форм театра с картиной. Но здесь выступает техническая ограниченность живописи, ее неспособность давать действие как конкретную длительность, как непрерывную последовательность, как единство времени и пространства. Живопись через протяженность дает длительность, но без длительности построить сюжет нельзя, ибо нет пространства, в котором не протекает время. Неверно поэтому, что живопись неспособна давать время, последовательность, а только один момент: живопись дает время и последовательность, но она дает только прерывное время и прерывную последовательность.

## Время и последовательность в картине

Живопись с ее неподвижными красками на неподвижной поверхности способна давать моменты, т. е. прерывные точки действия. При этом масштаб, охват этих точек чрезвычайно относительный; что в одном способе мышления считается последовательным и разновременным, то в другом сочетается как одновременное; что в одном считается разноместным, то в другом объединяется одним фокусом зрения; сами понятия: поле зрения, ось зрения, фокус зрения — являются только одним этапом истории живописи, одной из возможностей этого искусства.

Вся история живописи есть борьба за изображение непрерывного действия в прерывных моментах. Метафизическое мышление, оперировавшее замкнутыми формами, пользовалось живописью, чтобы утвердить прерывность мира, статику бытия. Диалектическое мышление, наоборот, боролось за непрерывность, за процесс, но идеалистически оно знало только свет как верховное начало, сливающее и связывающее телесные формы. Но и диалектическая живопись давала непрерывность через противоречие прерывностей, через их противоположности, и связь в борьбе света и тьмы, тяжести и легкости, устойчивости и неустойчивости. Непрерывности как длительности и диалектическая живопись дать не могла, а могла дать только противоречие предшествующего и последующего, прошлого, настоящего и будущего. Живопись не только вырывает один эпизод из целостного действия, но и самый эпизод вынуждена рассекать, расчленять действие на моменты и выбирать, вырезывать и сочетать моменты в эпизод. Отбор моментов оказывается таким же существенным, как отбор точки зрения. Композиция картины столько же определяется отбором временного поля зрения, как и пространственного, и оба они определены сюжетом.

Обычно принято утверждать, что живопись отбирает вершинный момент действия, апогей действия, так же как в пространстве она берет угол зрения, наиболее лицевой для данного действия. Но понятие «момент» в картине условно: картина всегда многомоментна; точного совпадения времени действия отдельных фигур нет, и оно не нужно для сюжета. Что касается отбора апогея действия, то это верно только в том случае, когда действие целиком совершается в видимых формах, когда крайнее напряжение и выражение действия имеют телесные, зрительные формы. Когда же акцент падает на пение, крик, слова, тогда живопись должна выбирать, и она выбирает другие моменты. Живопись может дать последовательность, но только в ряде немых моментов; она не только вынуждена, в отличие от поэзии и музыки, ограничиться

прерывными моментами действия, но — моментами только беззвучного действия. Однако это беззвучное действие — только видимая сторона синтетического сюжетного действия. Членение действия в живописи не совпадало с членением сюжетного действия в литературе или музыке, не совпадали акценты и кульминации. И чем литературнее было театральное действие, тем резче было это расхождение, тем острее противоречие между видимостью и действием.

Усилия художников направлялись на решение этой задачи, на нахождение угла зрения и моментов времени. И понимание пространства и времени, понимание движения и последовательности и определяло композицию. Доперспективная живопись помещала несколько полей зрения и несколько моментов действия, т. е. сочетала ради сюжетного повествования ряд прерывных моментов и точек. Предшествующее и последующее, близкое и далекое лежали смежными планами. Действие происходит на небе и земле, в различных далеких друг от друга странах. Также и во времени стянуты далекие хронологические даты.

Повесть разорвана на прерывные эпизоды то по месту действия (поклонение волхвов, бегство в Египет), то по значительности момента (распятие и снятие с креста); эпизоды совпадают с апогеями сцен, разыгрывавшихся в мистериях; если пассионы давались на отдельных листах, то они строились по тому же принципу: смена сцены — это смена места или смена актеров, а это означало смену сущности действия. Момент потому и замещал сцену, что каждое действие имело свою смысловую сущность, которая сводилась к неподвижной, абсолютной идее: поклонение, распятие, вознесение и т. д. Но и перспективная живопись знает это сочетание временных и пространственных планов, хотя и организует их в одно формально-оптически целое. Рафаэль в «Бегстве Петра» дает три момента: в центре ангел и Петр за решеткой, справа ангел выводит Петра по ступеням мимо спящей стражи, и слева ангел уводит Петра на простор, оставляя позади смятенную стражу. В сущности Рафаэль мог бы ограничиться второй частью — выводом Петра мимо спящей стражи, как это сделано, например, у Филиппино Липпи в капелле Бранкаччи, — моментом, который заключал бы и предшествующий (Петр — в оковах за решеткой) и последующий (свободное пространство под луной). Так поступал и сам Рафаэль в других вещах, например в «Обручении Марии». Но в «Бегстве Петра» повествовательность, которая еще так сильна у кватрочентистов, у Росселли, Гирландайо, Боттичелли, помещающих внутри одной картины по много раз ту же фигуру для разных действий, — повествовательность побеждает здесь драматическую централизацию высокого классицизма с его единством времени.

То же можно видеть у Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы в сотворении луны и солнца, где бог изображен раз лицом к зрителю и рядом другой раз улетающим, спиной к зрителю, или в сцене грехопадения и изгнания из рая, где фигуры Адама и Евы повторены дважды.

Борьба за единство места и времени вступила в живописи в противоречие с требованием сюжета гораздо более остро, чем в классическом театре, ибо единство действия в ней оказалось прерывным моментом действия. Барокко нашло разрешение этого противоречия в синтезе механического сложения различных моментов и планов сюжета с метафизической централизацией действия у классиков. Барокко выдвинуло драматическое единство, т. е. давало несколько моментов в противоречивом единстве, так что кульминация действия содержала предшествующие моменты и последующие. К этому же стремился и реализм, особенно психологический.

Но, как бы художники ни разрешали в одной картине проблему последовательности и одновременности пространства и времени, они необходимо должны были прибегать к ряду картин, к серии картин, если хотели передавать сюжет в целом. Собственно они поступали, как театр, который менял сцены.

В балаганах часто показывались серии картин — изображений, под которые пел или говорил, раскрывая их смысл, актер. В воспроизводимой анонимной карикатуре эпохи французской революции и дана такая четырехактная серия картин на тему о смехотворной провальной попытке аристократии устроить мятеж. Актер поет на мотив распространенной песенки текст к каждой картине — сцене фарсового восстания, в перерывах подыгрывая на скрипке.

Такие сцены мы имеем у большинства художников. Серии страстей Христа у Джотто, его же жизнь Франциска Ассизского, у Рафаэля — «Пигмалион и Галатей» в вилле Фарнезина, у Микеланджело — «Сотворение и гибель мира» на потолке Сикстинской капеллы. Еще чаще эти серийные ряды у реалистов — у Греза, Гогарта, Ходовецкого, Федотова, где сценки, диалогически, театрально построенные, следуют друг за другом, развертывая историю добродетельных и преступных буржуа. У Ходовецкого это часто откровенная зарисовка театральной сцены, пьес Шиллера, Лессинга и др., и каждая сценка имеет подпись: действие такое-то, явление такое-то. Сюжет разложен на ряд последовательных сцен, картин, из которых каждая дает несколько смежных моментов каждого сюжетного эпизода. Это членение сюжетного действия на ряд сцен, отбор их не менее поучителен, чем подбор моментов внутри одного акта. Все это поворотные события повести, значительные звенья истории. Но разрывы между ними настолько велики, что предпо-

лагают слово, текст как свою связь. Этот текст существует либо как развернутое изложение под картиной, либо как название, титр, говорящие об общеизвестных историях, — обычно уже до того драматически воплощавшихся на сцене. Живопись показывала сюжет в протяженности, в ряде прерывных моментов — форм, развертывала действие, оставляя зрителю связывать моменты — точки и превращать их во время, длительность, т. е. находить действительный сюжетный смысл. И эта ее ограниченность, ее однобокость стала ощутительной в перспективной живописи, связавшей себя одним полем зрения. Художник не имел права выйти за оптические границы; точки и моменты сюжета должны были быть оправданы эмпирической видимостью. Перспективная живопись, показывая прерывные моменты непрерывного действия в пределах эмпирического поля зрения, не могла повествовать, раскрывать смысл. Показ и раскрытие вступили в противоречие. Живописная публицистика, которая говорила о злободневном, вводила побочные, невозможные в данном поле зрения вспомогательные образы; например, у Гогарта в «Неравном браке» — две собаки, связанные цепью, pendant к будущей паре супругов по расчету; у Федотова в «Швее, соблазняемой офицером» — мышь, бегущая на мясо в мышеловку и т. д. Эти включенные в картину метафоры, сравнения должны были раскрывать смысл и сущность самого действия. Но как раз с этим введением побочных эпизодов боролась перспективная живопись с ее единством места и времени. Проблему раскрытия поставила «левая» живопись, которая стягивала в квадрат картины разноместные, разновременные планы, совмещала углы и точки зрения на плоскости, охватываемой одним углом зрения. Но у «левых» художников это было раскрытие либо технологическое, либо психоаналитическое, биологическое. В социалистическом реализме проблема раскрытия, проблема преодоления эмпирического поля зрения без нарушения, искажения действительности является кардинальной проблемой живописи. Вся история живописи, все огромные усилия величайших живописцев не могли преступить эту ограниченность живописи, ее способность дать только разложенное и остановленное действие, только прерывные моменты действия. Отсюда вытекала не только необходимость рассечения сюжета на независимые сюжетные части, ибо дистанции моментов оказывались слишком далекими, но даже частичный, осколочный сюжет картины оставался недоговоренным и нераскрытым. При всей завершенности, нарочитой, часто утрированной, выразительности поз и жестов — оставался неясным расплывчатый смысл действия, значение фигур и поз без словесного пояснения. Именно поэтому в примитивах из уст фигур вытягивались ленты с надписями их речей. Мастер рационали-



стического жеста и позы Пуссен вводит слово, чтобы раскрыть философский смысл своих картин: «И я в Аркадии», читают и печалются аркадские пастухи над неизвестной могилой в картине «Аркадские пастухи». Этим самым тема из пасторальной переводится в трагическую. Ни напряжение человеческих актерских мимических средств, ни усилия чисто живописных средств — света, красок — не могли внести определенности. Картину наглядной и будто бы конкретной живописи можно было включать в различные сюжеты. Смысл картины сам по себе остается не менее диффузным, многозначным, чем смысл произведений наиболее будто бы отвлеченного искусства — инструментальной музыки. Мы слышим голоса радости и страданий, ярости и задумчивости, но не знаем действия, их породившего.

Неподвижные предметы живописи и беспредметное действие музыки встречаются как два полушария разорванного единого целого действия, раздвоенного на чистое пространство и чистое время. Картина дает фигуры и позы, но не действие, а поэтому и неполный смысл действия.

«Иоанн Грозный над телом сына» дает старика, в безумном отчаянии прижимающего умирающего юношу: кто этот старик? кто этот юноша? кто его убил, почему и как его убили? чей это посох на переднем плане? — из картины вычитать нельзя.

Обстановка — Грановитая палата — говорит о царских покоях, кремлевском дворце. Только словесное название, говорящее о сумасшедшем самодержце, в припадке гнева убившем сына ударом посоха по виску, — название, говорящее о целом действии, — определенно, однозначно раскрывает смысл картины. «Клятва Горациев» Давида только по названию говорит о том лозунге борьбы за отечество до последней капли крови, который вычитывала в картине революционная буржуазия. Эти идеализированные воины и патетические жесты могли принадлежать феодальным насильникам, клянувшимся подавить революцию, могли принадлежать революционным повстанцам и стойким патриотам.

Больше того, без исторического сюжета мы не знаем, что это за женщины рядом, о чем они плачут, как не знаем вообще, была ли после битва с Куриациями, как вели себя Горации. Название картины связывает ее с мифологическим, религиозным историческим, бытовым сюжетом, ведет к определенному сюжетному действию, без знания которого картина не может быть верно понята. Ошибка эмпирической, психологической истории искусства заключалась не в том, что она видела смысл картины в сюжете, а в том, что она этот сюжет понимала формально-логически, не вскрывая его связей с тем же сюжетом в других искусствах, его семантики, способа мышления, упуская выразительные средства

живописи, говорившие о том же мышлении. Название картины не только связывает ее с определенным сюжетом, сценой которого она является, но и указывает на связь живописи с конкретным действием, на необходимость слова хотя бы в виде титра для определения этой связи, о которой говорят живописные элементы в общей и диффузной форме.

В отличие от названия книги, где заглавие, указывая ведущую линию произведения, само, однако, является частью текста, словесное название живописной картины указывает на внеживописный, исторический, религиозный акт, от которого идет картина. Картина — как бы иллюстрация к сюжету, известному для зрителя. Таковы все картины на евангельские тексты, связанные с мистериями, таковы картины на мифологические сюжеты, связанные с античной поэзией или с трагедией и оперой, написанными на сюжетах этой поэзии. Самое словоупотребление «картина на такой-то сюжет» говорит о частном, вспомогательном значении картины для исторически существующих сюжетов. Название и требовало выхода за пределы живописи, к действиям, предшествующим и следующим за изображенным моментом. Сужение значения названия, умаление сюжетного значения картины, умаление или даже отрицание значения связи картины с определенным действием означают борьбу за новый сюжет, а не отрицание сюжета вообще. Так, в эпоху финансового капитализма и империализма лозунг борьбы с идейностью и содержательностью, «литературщиной» в живописи означал борьбу с историческим и бытовым сюжетом, наследием гуманизма; нападки импрессионистов и кубистов на рассказы в живописи, на предметность реалистической живописи, борьба за чистую, независимую живописность, за комбинацию цветоощущений и цветоформ была борьбой за физиологические и энергетические сюжеты, т. е. за космические сюжеты без человеческого носителя этого сюжета.

Рассыпав человеческий театральный сюжет академической и реалистической живописи на малейшие его элементы, эти художники немедленно стали искать связи с целым в биологии или энергетике.

## **Жанры живописи**

Так же, как космогонический сюжет распадался на три жанра: пастораль победительной жизни, любви, молодости, света; трагедию борющейся, страдающей жизни и любви; комедию поверженной, посрамленной смерти, старости, мрака, — так и живопись знает жанры пасторальные, трагические и комические. Установленное академиями деление живописи на историческую и жанровую говорит о том, что общее разделение сюжетов на космогоническую, го-

сударственную трагедию и бытовую комедию было обязательным и для живописи. Исторический род давал серьезные, высокие сюжеты, жанр — веселые и забавные народные сценки. Историческая живопись по своим названиям вела к высоким культовым, античным, христианским и государственным трагедиям, к героическим пасторальям; жанровая живопись вела к бытовым, семейным, частным комедиям и драмам («Неравный брак» Гогарта, «Сватовство майора» Федотова; см. также названия картин русских передвижников). Эстетика много занималась пасторальными и трагическими жанрами и мало — комическим, и то только там, где он становился реалистическим, бытовым; эстетика была самоуверенна в рассуждениях о высоком и прекрасном, но была бессильна перед чудовищной фантастикой уродливых, кошмарных, звериных образин, которые заполняли сцены искушений и наваждений; но эти выходцы подземного мира, соблазнявшие, угрожавшие святости, непорочности, были образами ада, как красота — образом неба. На них строилась карикатура, стремясь принизить, высмеять врага, указать его связь с подземным, низким, отрицательным миром. Фантастика Брегеля, Босха, Калло, вся эта чертовщина, нечисть, оборотни — идут от представлений ада, комических масок мистерий, карнавалов и балаганных представлений. Но и у Гойи, Ропса, Штука, у карикатуристов дьявольские и демонические маски черпаются из этого же подземного мира, как образы Рафаэля, Пуссена, классиков — из надземного мира; но оба они — грани отрицательного и положительного в космогоническом сюжете.

Вместе с телесными формами свет и тени, цвета и краски разделены по жанрам. Самая борьба крайних полюсов, смешение, столкновение прекрасного и безобразного допустимы в трагическом жанре, и то на той его ступени, которая тяготеет к низу, ибо только метафизическое мышление рассекло эти жанры на замкнутые категории; в действительности они, как части целого, тяготеют друг к другу, и в каждом конкретном случае — это определенная ступень тяготения в верхний ряд или нижний. Сюжет трагического жанра построен на диалоге; позы, жесты и мимика контрастны, противонаправлены, говорят о противоречии, а также о воле, силе, напряжении; диалогом же охвачены свет и тени, цвета и тона. Жанр пасторальный, лирический построен на монологе; позы, жесты и мимика лишены борьбы и противоречия, замкнуты в себе, пассивны, безвольны и созерцательны; монологичны и краски, они или локальны, или гармонически переходят друг в друга.

И так же, как трагические и комические жанры являлись сценами целостного сюжетного действия, так и портрет (пейзаж, натюрморт) являются частями, выделенными в самостоятельную тему пасторальных, трагических или исторических и бытовых

сюжетов и служат утверждению или отрицанию одного из сюжетных планов.

Существующая классификация многочисленных жанров в живописи представляет беспомощную попытку формально-логического упорядочения исторически отложившихся трансформаций основного сюжета, борьбы высокого и низкого, духовного и материального, метафизического и диалектического. Поэтому существующие жанры могут быть по своей сюжетной семантике разнесены в один из основных рядов — идеализма и материализма, метафизики и диалектики — и, в связи с ними, в одну из стадий истории мышления.

Именно в этой своей зависимости все так называемые живописные жанры имеют то исторический, то бытовой характер, то трагический, то комический. Те более дробные деления, которые возникли с развитием гуманистического мышления, с усилением индивидуалистических и эмпирических тенденций мышления, — пейзаж, натюрморт — также являются не просто личным субъективным порождением свободного художника, но эмпирическим наблюдением, подчиненным социальному мировоззрительному сюжету, одному из его планов; из бесконечного множества сторон и моментов жизни природы, человека, вещей брались стороны и моменты, подводимые под определенные сюжетные категории.

## Пейзаж

Так, пейзаж — не просто изображение природы, но изображение лирическое, трагическое, бытовое: пейзаж бывает героический, исторический с общими надместными, надындивидуальными очертаниями земли и деревьев, часто со священными деревьями, храмовой и дворцовой архитектурой, мифологическими существами; но пейзаж бывает и реалистическим с местными единичными конкретными видами сел, ферм, животных и человеческого труда; пейзаж бывает пасторальный, тихой идиллической природы с холмами, ручейками, цветами; лирический со всеми оттенками ясности и грусти, но чуждый борьбы и смятения.

Вместе с тем пейзаж бывает метафизический — покоящихся, замкнутых в себе, твердых форм природы, полно и четко моделированных, вылепленных ровным светом (Пуссен, Лоррен); бывает пейзаж диалектический, пейзаж стихий и сил природы в ее могучем, текучем жизненном потоке в борьбе форм, света и теней (романтический пейзаж). Лирический пейзаж дает не только тихую природу, но и юные, тонкие деревья, облачка, тихую речку и холмы, но не старые, изломанные деревья, не море и горы, не тучи; громады стихий несут в себе смыслы борьбы, грозных сил,

и они, как мрак и тени, изгоняются из лирического пейзажа; наоборот, они обязательны в драматическом пейзаже, пейзаже борьбы и столкновений. Соответственно этому и цвет — теплые тона, светлые, интенсивные краски уместны в лирическом пейзаже и холодные, темные тона — в драматическом. Формы природы, свет и цвет повторяют грани того же сюжета, но, выступая в различных эмпирических планах, усиливают сюжетную направленность картины, ее семантическое единство. Но что стихии и мрак, как и покой и свет, семантически родственны, — это показывает их неразлучная связь в пейзажах; эта же связь света и природы, эта же семантика форм природы делают пейзаж и выражением чувств человека, который сам является частью космоса и радостные чувства которого тяготеют к свету и мрачные — к мраку. В мадоннах Рафаэля юные девичьи и детские фигуры, лирически ясные, идеально пропорциональные, округлые и красивые, даны на фоне такого же лирического, тихого пейзажа. В мадонне Коннестабиле тонкие полуголые деревья, спокойная речка, чуть оснеженные верхушки дальних гор говорят о ранней весне, о возрождении света и жизни, а не об осени. Наоборот, у Джотто в «Оплакивании Христа» голое одинокое дерево и склон холма, ведущий вниз, к сцене оплакивания, говорят об осени, умирании природы вместе с Христом, богом солнца. Художники смогли проектировать свои переживания в пейзаже, причем природа и человеческие чувства исторически имели одну семантику, один сюжетный смысл.

Метафизичный, пасторальный пейзаж, драматический, диалектический, бытовой, эмпирический — могут быть на различных ступенях лестницы высокого и низкого, в различных стадиях мышления, но смысл жанра определится именно сюжетным содержанием. Само чувство природы есть сюжетное переживание, т. е. чувство, облеченное в общественно-мировоззвательную форму. Каждый такой пейзаж говорит не просто о видении, о душевных переживаниях художника, а о сюжетном аспекте, в котором идет созерцание природы, о семантической связи образа природы с космическим сюжетным действием. Отсюда пейзаж является расширенным фоном, отпочковавшейся, отделившейся темой этого сюжета в картине (смотри пейзаж Буше и его пасторальные сцены, пейзаж Тициана, Тинторетто и его религиозные сцены, пейзажи так называемых малых голландцев и их жанровые сценки и т. д.).

И натюрморт является вынесением в отдельную картину тех яств, посуды, одежд, которые имели место в исторических или бытовых сценах определенных сюжетов. Отсюда — натюрморт высоких пиршеств, натюрморт серебра и хрусталя и натюрморт базарного прилавка, вывески (Снейдерс), натюрморт парадных зал и натюрморт кухни.

Портрет может быть героический, исторический или бытовой, комический, портрет оды, трагедии и портрет пасторали и мещанской драмы. Основой портрета считают сходство, верность воспроизведения, но это эмпирическое сходство даже физических черт всегда идет в определенном направлении, подчинено определенной идее. Портрет всегда сюжетен. Незначительными изменениями контурной линии черт лицо приближается к типу, т. е. носителю сюжетного смысла. В спиритуалистическом мышлении космический сюжет, иерархия мира и общества так поглощали индивида, что там индивидуального портрета и не было; были иерархические образы верхнего, среднего и нижнего мира. Индивидуальный портрет выдвинуло гуманистическое мышление, как и личные моменты сюжета. Но сюжетность портрета сохранилась. Подлинно человеческим образом (подобием бога) было идеально правильное лицо, лицо божественных пропорций, правильных математических соотношений лба, носа, рта, глаз, ушей. Прообразом были головы античных статуй богов и богинь. Правильность была доказательством божественности; в аристократических портретах черты лица выравнивались, исправлялись в соответствии с идеальными пропорциями; «нос кривоватый можно поправить, грудь гораздо сухую приподнять» и т. д. Наоборот, низкие портреты имели общие черты с животными мордами, т. е. безобразными, бесформенными с точки зрения подлинно человеческого лица чертами. В академических книгах портретирования мы имеем прямые указания на это сюжетное содержание форм лица. Правильные физические черты говорили и о божественности души, неправильные, животные черты — о низкой, животной душе.

Вслед за формой и выражением ту же сюжетную роль играют свет и цвет. Дан ли портрет в идеальном свете, без теней, на границе ли света и мрака, в атмосфере борьбы и победы одного из них, — это играет сюжетную роль для портрета. Различные цвета с их семантикой придают портрету победный торжественный характер или сумрачный, побежденный.

Гуманистическое мышление, открывшее человека, создавшее индивидуальный портрет, не порвало и с сюжетной символикой спиритуализма, но перенесло ее из космического плана в социальный и бесконечно обогатило эмпирическим содержанием.

Все это разнообразие лиц, все эти осанки, позы, жесты, парадные, лирические, элегические, веселые, смешные, все разнообразие выражений — это подача лица через определенный сюжетный план как фигуры определенного действия. Взгляд сверху, прямая,

«величественная», возвышенная осанка обязательны для героя, как взгляд снизу, согнутая, приниженная осанка — для раба, плебея. Вместе с тем герой имеет светлое лицо, светло-розовый цвет лица, плебей — темный, бурый; у первого золотое сияние нимба как бы перешло на лицо, на волосы (светлый лик, просветленный лицом — осененный небом); у второго мрак, чернота входят в кожу и глаза, как признак низа, земли. Еще откровеннее об этом говорят костюм и обстановка, цвет и форма аксессуаров, которые потому и являются определяющими признаками, атрибутами, что включают человека в определенный сюжетный ряд — верхом на коне, на престоле, за работой, в кабинете и т. д. В форме лица мы имеем стремление приблизить, дать оттенки тех черт, которые считаются возвышенными, — дать золотистый тон волосам, лучистость глазам, алость губам, — стремление сгустить положительные признаки и ослабить отрицательные. Живопись, таким образом, имеет метафоры, переносные значения, ведущие к возвышенным или низменным канонам.

То, что обозначают в литературе словами: просветлел в лице, просиял, потемнел, помрачнел, загорелся, погас, живопись дает светлыми, разгорающимися тонами или густеющими, мрачными. Таким же образом радость, смех, юность включаются в свет, наоборот страдание, печаль — в тень и соответствующие холодные тона. Классики давали полноосвещенные, ясные лица своих победительных светлых героев. Романтики помещали лица на грани света и тени, делали их ареной борьбы двух начал и этим придавали им самим драматический характер. Мимика, выражение глаз, губ, лба одевались в соответствующие цвета, которые сгущали и усиливали сюжетный план теми же смыслами. Портрет без красок, располагая только мимикой и светом, дает только часть смыслов, как литература, лишенная метафор и эпитетов, или музыка, лишенная многообразия тембров.

Анализ пейзажа, портрета вне этого сюжетного плана, анализ психологический и эмпирический, только бессознательно занимается, хотя и бессознательно, вскрытием этой же сюжетной семантики. Даже крайние победы метафизичного мышления в живописи, создание абсолютных неподвижных образов (распятие вместо акта распинания, богоматерь вместо поклонения волхвов или пасторали) можно понять только как момент сюжета, как образ, вырванный из действия.

Даже так называемое ню, показ обнаженного женского тела, идет через какой-нибудь сюжетный ряд — высокий, божественный, или же низкий — дьявольских искушений, через пастораль, трагедию или комический жанр. Об этом говорят позы всех этих Данай, Сусанн, Лед, ведьм. Здесь же вскрывается трансформация

сюжета в мышлении, героика статических качеств и страстей, героика динамических, диалектических аффектов и воли, бытовизм характерных черт в портрете, в образе человека.

## Семантика сюжета в живописи

Различные жанры одной семантики — части одного сюжета, расплывленного в процессе живописного закрепления на отдельные грани и элементы. Совокупность этих различных жанров, различных тематических частей дает представление о целом, о движущей силе способа мышления, стиля. Христианские святые и античные герои, Христос и Аполлон, Мария и Юнона, изображаются одинаково как герои то пасторали, то трагедии, то как победившие, то победно сражающиеся носители небесной красоты, так как святость и красота здесь равнозначны. Богоматерь подается как пастораль, рождественская сцена из мистерии, идиллическая сцена юной, спокойной матери с ребенком на фоне ясного, ничем не омраченного пейзажа. Но богоматерь трагедий — скорбящая, плачущая, ломающая руки над мертвым сыном — трагический образ немолодой печальной женщины (Мадонна Моралеса). Но здесь же раскрывается и единая семантика столь отдаленных как будто тем, как Даная, Леда и благовещение — непорочное зачатие от божества.

Опускается ли бог голубем и светом («Благовещение» Джотто), подплывает ли лебедем (Леда), или влетает или входит крылатым ангелом («Благовещение» в классике), — мы всюду здесь имеем семантику неба и духа, солнца, птицы (ангела), оплодотворяющих землю, дающих женщине-земле плодородие. Но единый сюжет в разных способах мышления получил совершенно различные акценты: более мистические, спиритуалистические, либо более эстетические, эротические. У спиритуалиста Джотто, например, на коленопреклоненную Марию спускается голубь, лучи проливаются в виде расходящихся светлых линий; Мария, молитвенно сложив руки на груди, принимает благодать неба. У классиков в зале классической архитектуры крылатый женственный ангел появляется с благовестом перед аристократической Марией. Только крылья ангела и нимб у Марии и идеальные черты обоих говорят о религиозном, небесном содержании сюжета, — в такой мере подчеркнуты чувственные, светские элементы. В барокко, — у Тинторетто, например, — мы имеем сочетание спиритуализма с классицизмом — ангел, голубь и свет врываются бурно в комнату, наполняют смутением Марию и воздух вокруг контрастами света и тени. Рядом с ангелами и голубем — бытовые вещи, щетка, корзина, сбитая штука-турка и пр. Тема благовещения — тема непорочного зачатия, небесного оплодотворения земной женщины, оплодотворения ма-



тери-земли богом-солнцем — наполняется эмпирическими, человеческими чертами, стремясь превратиться в тему послания с брачным предложением (смотри «Благовещение» Пуссена, где благообразный старик — бог, умиленно приложив руки к груди, смотрит влюбленными глазами на Марию, а ангел, учтиво склоняясь перед ней, одной рукой указывает ей на бога, как бы заверяя в серьезности его намерений, другой передает голубя). Эмпирические черты стремятся разрушить грань между мифологической и бытовой темой, но, подчиненные религиозному принципу, они относят к нему реальные наблюдения, делают их частью религиозного сюжета, как, впрочем, всякий свадебный обряд с его таинствами является сколком культового бракосочетания неба и земли. Здесь благовещение сближается с Данаей и Ледой, где откровенно дается любовное объятие красивой девушки и лебедя, или золотой дождь. Эстетические, эротические темы, эмпирические наблюдения и здесь наполняют мифологический сюжет все более земным содержанием, иррациональное остается тонкой оболочкой над чувственным содержанием; мы видим людей, костюмы, нравы эпохи, но иррациональное говорит о космогоническом сюжете в житейских сценах. Так, Леда у Леонардо да Винчи(?) — идеальная девушка, к которой прижимается лебедь; у сенсуалистического Корреджо это уже купающиеся девушки, т. е. действие мотивировано обстановкой, не говоря о том, что фигуры полны живого движения и фон — природа — охватывает их. У барочного Тинторетто в Леде появляется птичник, из которого прислуга извлекает птиц; здесь же кошка дерется с уткой, высунувшейся из-за решетки. Самое оплодотворение птицей-богом дается то в своей кульминации (Пуссен), то в приближении к этому моменту. Эта борьба чувственно-конкретного и космогонического выступает и в Данае. Еще у Тициана — это золотой дождь; семя божества проливается на Данаю, но тут же старуха в передник ловит золото. У демократического гуманиста Рембрандта Даная — невеста, ждущая возлюбленного, т. е. любовь стала чисто человеческой, и Даная получила психологическую выразительность.

Смысл картины не в показе религиозной легенды в более или менее мистической или чувственной форме, а в борьбе космогонического сюжета самой легенды с реальным эмпирическим содержанием, борьбе, которую картина подает в определенном аспекте идеального и материального, в аспекте определенной стадии мышления и реальной общественной жизни. Конкретный смысл картины — в борьбе эмпирических элементов (эротики, любовного предложения) с космогоническими, в борьбе реалистических тенденций с религиозными символами. Античная мифология позволяла дать эротическую сторону сюжета без прямых конфликтов с церковью,

позволяла гуманистическому мышлению побеждать мистическое. Найти этот смысл — значит найти философское, мировоззрительное содержание картины и конкретный способ мышления, которым она осуществлена, а следовательно принципы, по которым работал художник. Тайная вечеря — тема еды и приобщения к божеству за жертвенным столом. В борьбе, которая шла между гуманизмом и спиритуализмом в эпоху развития буржуазного общества, тайная вечеря трактовалась то более мистически, как жертвенное приобщение к богу (фра Анжелико), то более психологически, драматически (Леонардо да Винчи), или же в сочетании религиозных элементов превращения хлеба и вина в плоть и кровь и драматических — обнаружения предательства Иуды (Тинторетто). Вместе с трактовкой сюжета меняется характер самой живописи. Ясность и фронтальность у Леонардо да Винчи, сумрачный, контрастирующий свет, диагональное построение у Тинторетто. Тема страшного суда — фаза гибели в эсхатологическом сюжете — была использована феодалами для устрашения масс сценами страшных наказаний и мучений всех непослушных; феодалы превратили эту тему в образ своего суда и расправы. Оппозиционная буржуазия взяла эту тему, чтобы показать гибель насильников и власть имущих, поглощение их чертовщиной и геенной огненной; оппозиционная буржуазия превратила темы страшного суда в образ своих революционных чаяний. Но религиозный эсхатологический смысл остался в обоих.

Не только в религиозных и мифологических картинах высокой живописи обнаруживаются космогонический сюжет, но и в бытовых, эмпирических. Уже самая метафизичность этих картин, отсутствие внутренних духовных сил в фигурах, в вещах, отсутствие исторического смысла, мелочность, частность их тем, загроможденность, беспорядочность — говорят о их связи с миром земли, подчиненным материальным миром, т. е. тем же космогоническим сюжетом, но нижним его планом (малые голландцы, Гогарт, Федотов). Эмпиризм, который здесь стоит на переднем плане, подчеркнутое отсутствие законов, правильности, закономерности говорят об этой связи с космическим. Как только эти картины выходят из эмпиризма, начинают искать движущих сил, так они попадают в общечеловеческий психологизм, т. е. человеческую духовность (Рембрандт), и включают немотивированный свет и тень, свет во мраке, как бы озаряя мировым светом тьму и страданье земли (Караваджо, Рембрандт).

## Анализ картины

И в спиритуалистической, и в гуманистической трактовке религиозных и житейских тем мы обнаруживаем различные стадии

мышления и, следовательно, стадии сюжета. Указать на семантику сюжета без стадии мышления — значит указать на общее, что есть в классовом мышлении, но упустить конкретное, что отличает одну стадию мышления от другой, а следовательно один живой акт мышления от другого, одну картину со всеми ее живописными средствами от другой. Один начальный сюжет распадается на ряд исторических планов, необъяснимых каждый в отдельности эмпирически. Но то, что относится к фигурам, относится и к свету, цвету, к отдельным формам и элементам, составляющим картину. Художнику может быть неизвестен космогонический смысл его темы, но это доказывает глубокую, неразрывную связь, взаимопроникнутость стадий истории мышления, существующую вопреки эмпирической ограниченности мышления художника. В трактовке сюжета и применении отдельных живописных средств выступает способ мышления, трансформация сюжета на разных стадиях. Именно семантика сюжета, а не формально-логическое и психологическое объяснение, раскрывает картину. Но этой сюжетной семантики эмпирико-психологический метод не видел и сводил сюжет к индивидуальной точке зрения, единичному психическому переживанию автора. В то же время само рассказывание сюжета картины, отправлявшееся от ее названия, говорило о сознании недостаточности немой сцены, о выпавших из нее, но необходимых словах, которые комментатор восполнял своим повествованием. Здесь фактически рушится положение о том, что живопись, в отличие от литературы и музыки, непосредственно обращается к глазу и самодостаточна. Живопись для своего понимания требует той же связи с другими речевыми средствами, с живым действием, как и литература и музыка. Она только не требует, как словесная и музыкальная письменность, умения превращать графические знаки в звуковые, умения читать эти вторичные знаки; она требует той же грамотности, что и звучащая словесная речь и музыка, т. е. умения связывать частные зрительные знаки с мышлением, связывать видимое с сюжетным действием, с его семантикой. Отличие художественных музеев как хранилищ картин и скульптур от библиотек именно в том, что здесь перед зрителем все развернуто, показан сам живописный язык, даны сами знаки. И этот живописный язык требует не только культуры глаза, умения различать цветоформы, но и способности видеть в них сюжетное действие, мышление, т. е. внезрительные элементы, которые художник пытался выразить и закрепить зрительными средствами. Семантика художественного произведения всегда есть синтез, единство зрительных и внезрительных элементов; этого и требует реальность, которая не знает односторонности зрительных, слуховых, профессиональных схем. Этого требует общественное

мышление, которое из множества разрозненных профессиональных операций образует единую систему, единый общественный акт. Формалисты, которые утверждают, что для живописи нужна чистая культура глаза, что область живописи — совершенно особая область цвето-формовых соотношений, должны последовательно прийти к беспредметничеству, т. е. к наиболее абстрагированной живописи пространственных отношений. Супрематизм, однако, не бессодержательная игра пространственных форм, а враждебное нам, антигуманистическое, антидемократическое искусство: космические пространства своими ритмами рассекают земные поля и человека, охватывают его своими геометрическими вселенскими планами, окружают беспредельными пустотами, показывают бессилие и затерянность в энергетических мирах эмпирического человеческого тела. Так живопись здесь не только вступает в связь с инженерией, с конструктивизмом, с империалистическим мышлением, но и дает метафизико-идеалистическую линию энергетического мышления.

Но видеть во всей истории живописи, гуманистической в особенности, внесюжетные цветоформы значит оказаться как раз либо невежественным зрителем, не понимающим многообразного языка живописи и читающего все на один конструктивистический лад, либо быть сознательным идеологом антигуманистического искусства. Формализм и есть неграмотность, незнание исторической семантики живописного языка. Сюжет картины надо раскрывать, раскрывая способ фиксированного в ней мышления.

Эмпирическое содержание картины может быть утрачено, забыты имена и личности портретов, фабулы и герои многофигурных композиций, но исторический смысл картины, ее значение в истории художественного мышления не могут быть утрачены, ибо они даны в самой картине, в языке ее форм, цвета, пространства, композиции; а этот язык говорит о мировоззрительном сюжете, о философии пространства и времени, о которых, может быть, и не думал художник, но которые он необходимым образом решал в своих частных, конкретных темах как общественный человек. Стремясь только показать предмет, животное, человека, художник их неизбежно связывает с метафизическим или диалектическим, идеальным или материальным бытием, с различными историческими стадиями этих способов мышления. Даже показывая частное, случайное, единичное само по себе, без связей, без общего, художник связывает этот образ с вульгарно-материалистическим мышлением. Но художники показывали в эмпирическом, частном общее, ведущее, показывали сущности, и здесь с очевидностью обнаруживается, как ломалась эмпирическая видимость ради общих идей.

Для социалистического реализма основой сюжета является действие историческое, действие разложения капитализма и победы социализма; в каждом эмпирическом факте, в любом поле зрения разворачивается эта гигантская победная борьба социализма с капитализмом. В любой эмпирической конкретности действует эта логическая сущность нашей эпохи. Именно через этот всемирный исторический сюжет борьбы социалистических форм жизни, форм сознания с капиталистическими — выступает видимый мир перед художником. Человек, вещи, природа — в тех же столкновениях и борьбе побеждающих, преобразующих сил, возносящих человечество из тьмы до-истории, из дикости межживотных отношений, из хаоса и неистовства империализма, грозящих гибелью и катастрофой всей культуре. Условные, относительные в своем охвате эмпирические точки пространства и эмпирический момент времени получают твердые, определенные очертания в действии, которое через них проходит, которое связывает их историческими закономерностями. Единство диалектического действия и историческая связь элементов определяют единство картины, а не эмпирическая оптическая связь точек и моментов. Видимость должна раскрывать социалистический сюжет, а не подавлять его своими эмпирическими формами. Видимая действительность не противоречит социалистическому сюжету, но ему противоречит эмпирическая трактовка его, т. е. метафизическое мышление. Ограничить себя эмпирической видимостью значит исключить силы, пронизывающие любой уголок действительности, ради чисто оптического поля зрения, значит стоять вне реальной истории, единственного исторического мировоззрительного сюжета нашей эпохи, значит средства живописи, цвет, форму, композицию замораживать, уводить в сторону от пути ее развития.

Неподвижная живопись, прикрепленная к стене, является органической частью здания; она может синтезироваться с архитектурой, быть дополнением ее плоскостей, разворачивать ритм, цветоформы, пространство здания, давать в своих сюжетах сюжет здания, его общественное назначение, общественное мышление, которому оно служит. Но только кино сделало живопись динамическим искусством, движущимся, как музыка и литература, кино же сделало возможным синтезировать живопись с литературой и музыкой.

## Средства кино

**И**зобретение немого кино было изобретением движущейся (кинематической) живописи, т. е. живописи, способной передавать движение видимого мира и развертывать сюжетное действие.

Изобретение звукового кино было изобретением звучащей, говорящей, поющей живописи. Звуковое кино не только сочетало звуковой и зрительный образы, разрушило обособленность между живописью, словом и музыкой, но и между фиксированными искусствами и нефиксированными — театром, драмой, оперой, балетом. Звуковое кино позволило фиксировать живое, многогранное театральное действие в его видимых и слышимых гранях, но на экране, на плоскости, т. е. как живопись, и в неизменном механически воспроизводимом виде, без тех вариантов, отклонений и сдвигов, которые всегда вносит живой актер в свою игру. Сделав возможным сотрудничество живописи, литературы и музыки, кино воспользовалось всем арсеналом средств, выработанных этими искусствами; а в создании характера и форм их сотрудничества, способов синтеза кино оперлось на театр, где это сотрудничество было основой спектакля.

Но методы синтеза кино находило также в той исторической общности средств различных искусств, которая делала их выражением одной идеологии, гранями одного мышления, взаимно поддерживающими друг друга. Возможности и средства синтеза лежали в самих искусствах, в художественном мышлении, которое они фиксировали, в семантике их речевых средств. Эта скрытая, разорванная на грани, общность искусств смогла получить в кино явную и реальную жизнь и организованным сотрудничеством искусств бесконечно расширить и обогатить сюжетные и художественные средства искусств. Теория кино является продолжением и развитием теории старых искусств, понятых как мышление. Историческая семантика линий, ритма, динамики, света, цвета, тона, тембра лежат сознательно и бессознательно в основе работы режиссеров кино.

Синтез музыки, слова и зрительного образа в кино имел неизмеримо большие возможности, чем их синтез в театре и опере. Используя все их достижения, достижения актерской игры, пения, программной музыки, звуковое кино должно было выраба-

тивать синтетический язык, в котором звук и свет были свободными и гибкими средствами, анализирующими и интегрирующими явления действительности в их реальном течении. Именно здесь возможен был синтез звукового и светового движения, соединение тех качеств, сторон бытия, которые неразделимы в реальном мире и разорваны в ремесленных искусствах вследствие их технической ограниченности. Старые фиксированные искусства давали связи и отношения явлений в одном только плане, по линии одного рода качеств — либо зрительных, либо слуховых. Немое кино также было ограничено видимостью, оно обеззвучивало мир и направляло наше мышление через видимые признаки к слышимым. Оно поневоле, как старые искусства, замещая недостающие звенья, растягивалось в длину, в последовательности, договаривало дополнительными кадрами недоговоренное звуком. Речь оно передавало титрами, т. е. прибегало к письменной литературе с ее мертвыми буквенными строками, абстрагированными от тембров, интонаций и дикции живого голоса. Звук оно передавало образами предметов и их движений, производящих звук, или условно графически (расходящиеся круги и волны вокруг звука) или через реакцию окружающих: вздрагивание, испуг животных, людей на выстрелы, взрывы. Эти видимые реакции на звуковое действие, хотя сами были побочными и даже излишними деталями сюжетного действия, но становились необходимыми как заместители существенного, но недостающего звена действия — звука. Так сюжет, толкаемый мышлением, напрягал выразительные возможности немого кино, заставляя его выискивать средства выражения в его ограниченной сфере для недостающих звеньев реального действия, всегда синтетического и многокачественного. Мышление же заставило технику выработать средства многокачественной светозвуковой фиксации действительности, а следовательно и развертывания сюжетного действия. Свет и звук стали одним энергетическим потоком, звук трансформировался в свет, и свет обратно возвращался в звук. Свет и звук зажили одной жизнью, и синтез их стал так же доступен искусству, как прежде синтез качеств одного только звука или только света. Стали доступны дифференциация отдельных звуковых и световых качеств — силы, тона, длительности, протяженности — и перекрестное интегрирование разложенных элементов звука и света. Звуковое кино, являясь новым средством фиксации реальной живой действительности, дает новые средства дифференциации и интеграции своих фиксирующих средств, поэтому дает мышлению и искусству возможность создавать связи и отношения разных качественных планов, строит фразы и сюжет по линиям совершенно неизвестным, невозмож-

ным ни в старых фиксированных искусствах, ни в театре. Кино-глаз и кино-ухо набегают на мир, активно выбирают отдельные его качества — световые, звуковые, — выдвигают на передний план одно качество и оттесняют в общий другое. Кино не знает того объективизма, равноценности элементов внешнего мира, которых требовало эмпирическое мышление от искусства. Объективизм легко был преодолен кино, когда он стал орудием диалектического мышления. Качества света и звука, сохраняя свое семантическое значение, технически выступали как энергетические величины, поддающиеся бесконечным изменениям. Свет, отражаемый от поверхности и фиксируемый на фотопленке, наливался электроэнергией излучаемого и проецируемого света, давал силу и яркость самостоятельной, а не отраженной световой жизни. Звук, издаваемый механическими инструментами, наливался электроэнергией, и звуковые волны получали небывалую мощь звучания, не доступную ни одному механическому инструменту. Именно в проекции на экран свет и звук жили неотраженной, активной энергетической и совместной жизнью. Звуковое кино не только снимало дуализм пространства и времени, живописи и музыки, мысли и видимости в движении, но и оттесняло последовательность, однолинейную смену как единственную форму движения. Звуковое кино давало систему одновременного и последовательного движения качеств вместо однокачественной горизонтально вытянутой линии. Оно уподоблялось полифонической музыке, где голоса, имея самостоятельное движение, в своем совместном одновременном движении образуют содержание произведения. Но голоса здесь и речевые, и звуковые, и световые. Здесь кино предоставляло огромные возможности новому мышлению, искавшему диалектических связей, отвергшему плоский эмпиризм. Но главное — звуковое кино восстанавливало целостность человека, единство его видимой и слышимой стороны. Впервые в фиксированном искусстве встал живой, многогранный человек, думающий, говорящий, поющий, движущийся. И эти видимые и слышимые качества, рассыпанные в старых искусствах, вновь соединились, но уже на том высоком уровне, которого достигли старые искусства в своих разрозненных областях. Это — человек, стоящий на высотах многовекового развития, имеющий для выражения литературу, музыку и живопись различных стадий мышления, сложных семантических образований. Отправляясь от реального человека, его видимых и слышимых качеств, кино привлекало для их фиксации и те мимические и зрелищные богатства, которые сохранила живопись, те интонационные богатства, которые сохранила музыка, и те богатства словесной мысли, которые сохранила литература.



Но кино не только охватило человека во всех его проявлениях; оно подошло к нему ближе, чем любое из старых искусств, рассмотрело в нем и показало крупным планом такие качества, такие нюансы психической жизни, мимических движений, такие оттенки интонации, которые пропадали для эмпирического глаза и уха и для искусств, опирающихся на эмпирические органы чувств. Единство искусств осуществилось в такой полноте, о которой и мечтать не могли буржуазные гуманисты. И только социалистический гуманизм, для которого самое ценное в культуре — человек, может развивать и двигать это единство, давать кино сюжеты нового человека, строителя нового мира. Но над звуковым кино тяготеют не только традиции старых искусств, — тяготеет еще их обособленность, как тяготела она над театром; тяготеет потому, что мертвые метафизические способы мышления еще цепляют, хватают живое диалектическое мышление. Еще до сих пор кинематографическим сценарием, фильмом называют такой сценарий и фильм, который оперирует зрительными образами по преимуществу, как будто звуковые, словесные и музыкальные образы — побочные, второстепенные и дополнительные. Режиссеры развивали немые кадры живописными средствами, но как только появлялись диалог, песня, они переходили к формам театра. Картина в целом строилась мозаично из чисто живописных и театрально-словесных кусков, пейзажей, диалогов, портретов. Единство действия, где каждый художественный язык выступает, в зависимости от сюжета, то как ведущее звено, то как подсобное, где все вместе — то разделяясь, то сливаясь — всегда органически связаны, — еще не достигнуто. Кино синтезирует не просто звук и свет в их абстрактном динамическом и ритмическом движении, хотя попытки такие делались и делаются (кинокартины Леже, например), — попытки, сознательно и бессознательно исходящие из родственной семантической роли динамических и ритмических форм звука и света: кино синтезирует световые и звуковые образы, т. е. семантически осмысленные, связанные с мышлением изобразительные, речевые и музыкальные качества и образы, а не первичные элементы звука и света; благодаря этому оно явилось дальнейшим развитием всех речевых средств, выработанных старыми искусствами.

Так же, как изобразительная сторона кино явилась дальнейшим развитием достижений живописи, так звуковая сторона явилась дальнейшим развитием литературы и музыки.

Произведения прежних искусств были не только историческими памятниками, зрительными, звуковыми и словесными первоисточниками, без которых нельзя было создавать исторические картины, но они были образцами художественного мышления

различных стадий истории мышления, следовательно содержали в себе в более или менее искаженном, однобоком виде историческое познание действительности и средства его закрепления.

Звуковое кино для исторических картин изучало живопись, гравюры эпохи, ее песни и музыку, ее поэзию и прозу, и из этих одногранных памятников оно создавало многогранные исторические картины.

Но звуковое кино брало выразительные формы, выработанные старыми искусствами, и, очищая их и синтезируя, создавало язык для выражения сложных, многогранных сюжетов современной действительности, подытоживающей все развитие человечества, вступающего в новую эпоху.

## **Живопись в кино**

Фотография — светопись — была механизацией изобразительного искусства. Фотография разрабатывала и вопросы композиции и освещения, опираясь на живопись, имитируя ее художественные формы. Кино родилось из фотографии; оно проектирует, живописует на плоскости светом и тенью видимый мир. Естественно было вести кино от живописи, ставшей динамической, получившей возможность давать непрерывное движение. Но все усилия теоретиков направлялись на отыскание своеобразия, особенности кино по сравнению с театром, на отличие экрана от сцены; смежность и близость казались здесь сами собой подразумевающимися. Кино казалось фиксацией театрального действия, и как фотограф говорил о заснятых предметах, так кинорежиссер говорил о заснятом театральном действии. И так же, как живопись высокомерно отнеслась к фотографии, так и театр высокомерно отнесся к кино.

В действительности живопись сама восходит к театру, тесно с ним связана на всем своем пути, воспроизводит его сцены и образы. Театр — единственное искусство, не фиксируемое до сих пор, не имевшее даже условных знаков записи своего синтетического языка; театр среди всех старых искусств давал наиболее полно сюжетное действие, наиболее всесторонне развивал его. Театр, театральные действия являлись до кино единственной формой, способной дать целостное сюжетное действие. Живопись фиксировала отдельные, прерывные моменты, и то одной, видимой грани действия. Кино начинало путь живописи сызнова. Кино должно было решить задачи, не решенные ни живописью, ни светописью, — задачи изображения действия и раскрытия сюжета. Кино и называлось движущимися живыми картинами, и на передний план были выдвинуты не живописные качества ки-

но, но кинетические. О живописи в кино говорили как о живописи в театре, говорили о декорациях, архитектуре, костюмах, освещении, о театральной, а не живописной композиции кадра. Но кино — это изобразительное искусство: его средством, как в живописи, является свет в различных градациях и интенсивности, от чисто белого до густо черного. Как и в живописи, свет в кино выступает не только как оптическое явление, но и как сюжетное, семантическое: свет — это радостное, высокое, прекрасное, победное; тени — печальное, уродливое, низменное. Огромное семантическое значение света и мрака, позволившее живописи дать без красок сложнейшие психологические темы (например, гравюры Рембрандта), дало и кино исключительные выразительные возможности. Светлое и черное, как и в живописи, выступают то как освещение, как атмосфера, обволакивающая предметы, то как цвет вещей, как черный и белый цвет с градациями серого.

Как и в живописи, способ мышления, а следовательно и сюжет, определяет трактовку и понимание предметных форм как телесных объемов, твердых форм, самостоятельно и материально существующих, или как сгущений и разрежений света, неустойчивых протекающих пятен, поглощаемых атмосферой и не имеющих самостоятельного бытия. Линеарно-пластическая трактовка мира предполагает ритмическую композицию кадра из прерывных форм («Поручик Киж», «Крестьяне»), живописная трактовка — динамическое соотношение темных и светлых пятен (работы Москвина у ФЭКСов, экспрессионисты, особенно немецкие). В первой — глаз ведут линии и объемы, основные формы лежат в переднем плане или в центре; во второй — глаз ведут свет и освещенные пятна. Первая применяется для рациональных и эмпирических, ясных тем, вторая — для эмоциональных, драматических, иррациональных. Мышление определяет акцент или на световой атмосфере или на предметном мире, дает более иррациональный и беспредметный мир или более логический и предметный смысл картине. Борьба света и теней — борьба двух начал — дает напряженную драматическую атмосферу; победа света — успокоение, разрешение, победа тьмы — отчаяние, гибель. Свет — носитель сюжетных конфликтов — разгорается и потухает вместе с действием, впитывает в себя, берет на себя его коллизии, борьбу и развитие. Как и в живописи, свет и тень, освещение создают атмосферу действия, воздух, окутывающий предметы и фигуры. Оператор, как художник, исходя из сюжета сценария, создает колорит картины в целом и кадров в отдельности, насыщенный светом или тенью, или контрастный. Что свет играет в кино семантическую роль, мы видим особенно ясно

в картинах, где самый сюжет тяготеет к космическим проблемам, к спиритуализму, к энергетизму, например в «Нибелунгах»: Зигфрид всегда окружен светом, он сам светлый, на белой лошади; и природа, архитектура, составляющие ему фон, всегда залиты светом. Брунгильда вся в белом, ярко освещенная. Их объяснение в любви дано на фоне цветущего розового (ярко-белого) куста. Наоборот, нибелунги — в темноте, черноте: Альберих — на фоне туманов и зарослей, Хаген — сам черный, в черной одежде, на темном фоне. Вещий сон Кримгильды весь построен на игре черного и белого — из беспредметных, вздувающихся, растущих пятен черного и белого возникают соколы — белый и черный, — и черный заклеывает белого. Это тематическое проведение белого и черного совпадает с красотой, стройностью Зигфрида и Кримгильды и уродливостью, согнутостью нибелунгов. Режиссер не занимался, конечно, сознательным раскрытием космогонической семантики борьбы бога-солнца Зигфрида и матери-земли Кримгильды с враждебными, гибельными, подземными силами смерти — нибелунгами, но спиритуалистическая семантика света и тьмы, красоты и безобразия тяготеет над ним, и казалась режиссеру естественной для мифологических героев. У экспрессионистов, преодолевавших гуманизм ради «коренных начал» и эмоций, свет и тьма выступают как изначальные космические стихии. Свет — начало жизни, тьма — смерти, гибели. В фильме «Улица» вечерние тени манят и увлекают в улицу гибельных соблазнов и уродств, любви и смерти. Вся жизнь ночного города — игра теней, жуткая и бесследная, как наваждение. Вообще там, где режиссер восстает против эмпирического, частного и ищет обобщений и символов, он прибегает к свету, к конфликтам света и тени. И Эйзенштейн выдвигает конфликты света и тени, их столкновение как самостоятельную выразительную тему: «конфликты масс (объемов, наполненных разной световой интенсивностью)» и «кусков темных и светлых» (Послесловие, Японское кино<sup>36</sup>). Как только свет отрывается от вещей и человека, от реальных условий и начинает играть самостоятельную сюжетную роль, так он переводит сюжет в космический план. В «Старом и новом», в сцене у сепаратора, колебание надежды и сомнения, разложенное на крайние положения радости и печали, дается немотивированным колебанием света, и тени на лицах превращают психологическое состояние в объективное, извне ложающееся на человека. Люди находятся в атмосфере надежды и разочарования.

В сцене молебствия о дожде также надежда и разочарование мелькают, как свет и тени на лицах. Особенно отчетливо выступает космическая эмоциональная семантика света и мрака в «Бе-

жином луге»: черные и уродливые кулаки, светлый, окруженный сиянием, стройный и хрупкий Степа. Реалисты боролись не только за мотивированный свет, но и за свет, подчиненный человеческому выражению. Так, в «Чапаеве», в последней сцене, когда Чапаев на чердаке отстреливается из пулемета от белогвардейцев, на напряженном лице его вспышками мелькают свет и тень. Эмпирически это вспышки выстрелов, но психологически это внутренняя тревога замкнутого, выдержанного бойца. В «Депутате Балтики» ликующий после разговора с Лениным Полежаев зажигает все лампы, заливая комнаты ярким светом.

Таким образом, цвет вещей (тон черного и белого) и атмосферы (светлый и темный), независимое предметное бытие вещей и их растворение в атмосфере имеют сюжетный характер и выступают в более метафизическом или более диалектическом понимании видимости, в более гуманистической или более космической трактовке сюжета. Так как пластически-объемная и живописная, светотеневая трактовка кадра представляет борьбу предметных форм со световой динамикой и большую или меньшую победу одного из способов, то в фильме могут сосуществовать оба способа в зависимости от требований сюжета. Даже в живописи на одной и той же картине, в разных ее частях, может выступать с большей или меньшей силой одна из тенденций. Кино, развертывающее сюжет в последовательности, может в разных кадрах переходить от способа к способу в зависимости от темы (в «Юности Максима», например, первые кадры первой части и кадры катастрофы на заводе; первые и последние кадры в первой части «Петра I»).

Материал кино — свет — благодаря высокой светотехнике является более гибким в руках режиссера, чем краска в руках художника. Осветительные приборы — прожекторы, лампы — заливают равномерным или контрастным светом поле зрения, резко моделирующим, выпячивающим объемы или скользящим, поглощающим, растворяющим формы; кинообъектив может быть наведен на резкий фокус или мягкий, расплывчатый, туманный. Кадры имеют цветовой тон, колорит, как соотношение черного и белого. Плотность этих тонов, их прозрачность, их контрастность достигаются не только освещением и съемкой, но и печатанием диапозитива, которое сильно может изменить это соотношение тонов и колорит (сила света в проекции также играет здесь значительную роль). Но колорит и цветовой тон в кино — это не статическое соотношение тонов; это — движение от черного через серый к белому и обратно: в омрачающихся темах дается погружение в черное, в светлеющих — приближение к белому. Расхождение этих линий действует как контраст (мрачное убийство

и светлое угро в «Крестьянах»). Сочетание съемочных (замедленная съемка) и осветительных средств (быстрая смена силы и направления света) дает кино возможность фиксировать не только освещенный предметный мир: мир в свете или полусвете, но и движение света, движение освещения, самую борьбу света и теней, живую жизнь света в земной атмосфере, дает возможность сгущать, ускорять или замедлять, растягивать эту борьбу. Уже это чисто световое движение, борьба теней и света, движение клубящихся, сумрачных пятен, темнеющих и светлеющих, тяжелеющих и легчающих, густеющих и яснеющих, может давать драматическую тему борьбы, поражения и победы. В гуманистическом мышлении динамика света — это выражение психики человека, а не подчинение человека космической стихии света, или — это реалистическая передача окружающего мира, фона вокруг человека.

## Человек и пейзаж

И все же при всей исключительной роли света и черно-белого цвета, живописующих плоскость экрана, кино было на первых шагах связано с театром. Человека, человеческие действия, жест, мимику, в движении и изменении, до сих пор недоступные фиксации, кино фиксировало и воспроизводило с величайшей точностью. Режиссер мог закреплять свою работу, работу актеров, развитие действий шаг за шагом. Режиссер мог давать свои постановки как законченные, фиксированные произведения, развертывать сюжет в видимых образах, как это могла делать в слове литература. Человек-актер и сюжет-действие прикрепили кино к театру, исходному виду всех искусств. Но уже в театре были элементы, которые указывали живописи в кино дорогу. Это была живопись в театре, задние планы, фоны, на которых разыгрывалось действие, беспомощные пейзажи, леса и моря, зимы, весны, восходы и закаты, лунные дали или города, улицы, площади. Кино здесь прибегло к натуре, к реальной природе. Пейзаж зажил неслыханной в театре жизнью, стал звучать могучей нотой в игре актера. В ранних картинах куски игровые и куски натурные резко противостояли друг другу. В игровых мизанкадрах композиция построена на размещении людей в переднем плане; пространство, место действия — только задник, кулисы, как в классической или эмпирико-реалистической живописи. В натурных кадрах, особенно в пейзажах, природа выступала вперед, обнимала человека, окружала его своей жизнью. Сюжетное содержание пейзажа, семантика пейзажа начинали дополнять игру человека. Режиссер здесь шел не от беспомощных усилий театральных художников,

а от богатейших сокровищ пейзажной живописи, от ее лирической, трагической, бытовой трактовки природы. Семантическая общность движений природы и человека, родство космогонического и гуманистического сюжета, позволившие живописи давать пейзаж как душевное переживание, позволили кино и в пейзаже развертывать те же эмоции, которые изображал актер. Пейзаж в кино, как во всех старых искусствах, взял на себя общее с душевными переживаниями содержание. Весна — освобождение, пробуждение стихийных сил, победное наступление юности, жизни (обычно темы ледоходов, например, в «Матери»). Ясный, тихий утренний пейзаж — темы лирической любви, нежных мечтательных настроений; вечерний чуть туманный пейзаж — тема элегической разлуки, воспоминаний. (В какой мере лирический пейзаж сросся с любовной лирикой, можно видеть в «Чапаеве», где пейзаж идет об руку с музыкальной темой любви; пейзаж долго сопутствует уходящему за «языком» Петьке, и одновременно звучит широко развернутая мелодия любви и тревоги. Мелодия звучит, развертывается изнутри, пейзаж беззвучно развертывается во внешнем мире, но оба они — переживания остающейся пулеметчицы). Кино не дало еще самостоятельных этюдов жизни природы (гроза, утро, осень), как это дали живопись и литература, хотя кино располагает огромными средствами для этого, но оно уже широко включило пейзаж в картины. Пейзаж не только как фон, но как самостоятельный кадр, имеет лирический, трагический и бытовой сюжет благодаря тем же средствам, что и живопись: низкий горизонт — высокое небо, полные воздуха и света дали, тонкие, прозрачные деревья, зеркальная или чуть трепещущая вода; высокий горизонт — низкое небо, давящие тяжелые формы, залитые тенью или охваченные смятением, грозой и бурей, плоские серые постройки и такая же серая природа.

Для тревоги и бурь — бушевание стихий (метель и «конфузия» под Нарвой «Петра I»), волнующееся море (ходячее сравнение), бушующие волны вставляются совершенно независимо от реальной связи с происходящим действием. Но когда эта связь имеется, море и действие сливаются воедино и дают драматическую цельность всем элементам сюжета (бурное море перед восстанием матросов, волнующаяся нива перед крестьянским восстанием или стремительно клубящиеся, летящие облака для выражения тревог — «Гроза», «Мы из Кронштадта»).

Так природа в кино стала рядом с человеком. Войдя через пейзаж, живопись перебралась и на портрет. Портретная живопись воздействовала на характер фиксации лица актера, его фигуры. Свет и ракурс обогатили игру актера и углубили ее сюжетное значение. Портрет, цельнофигурный или только лицевой, сверху,

снизу, сбоку взятый, пластический и живописный, четкий и туманный, светлый и темный, контрастный, темнеющий и светлеющий, поднимающийся и опускающийся, обогащенный мимикой и жестом, — портрет выступает как определенная сюжетная линия, высокая или низкая. Основные персонажи обязательно имеют выделенный крупным планом, т. е. заполняющий весь кадр, портрет, изображающий их в наиболее выгодные, положительные, показательные моменты. Это — лирические, мягко освещенные лица для лирических персонажей (цветочница в «Огнях большого города», Наташа в «Дубровском»), это — контрастные, драматические портреты (Чапаев, Максим, Командир в «Мы из Кронштадта», Полежаев в «Депутате Балтики»).

Но выразительность портрета и в кино — еще больше, чем в живописи — дополняется фоном. Спокойный фон, драматический, бытовой осмысляют портрет эмоционально и логически. Свобода пространственных перемещений в кино дает режиссеру широкие средства незаметного изменения и переключения фона, а следовательно и осмысления портрета фоном. Стенка комнаты становится глубоким, сумрачным пространством, широким солнечным простором, полем, лесом, морем, заводом.

Кино ввело третий жанр живописи — натюрморт — вещи и их формы; это — столы, уставленные блюдами, посудой, всякой снедью (в «Новом Вавилоне» натюрморты сделаны как самостоятельные живописные кадры).

## Композиция кадра

Кино, пользуясь светотеневыми, иллюзионистическими формами, проектируемыми на плоскость, непосредственно опирается на живопись и в размещении тел, и в кадре, и в композиции кадра.

Загроможденные, тесные кадры передают тесноту, скученность, как свободные, просторные — широту и свободу. Наклонные линии, острые углы, кривые формы, беспорядочно лежащие, говорят о подавленном, угрюмом, неприятном. У экспрессионистов — кривые улицы, закоулки, чердаки, подвалы с низкими, косыми потолками, кривыми маленькими оконцами-дырами. Вертикали, уравновешенные горизонталями, правильное расчленение, симметрия говорят об устойчивости, ясности, покое.

Преобладание восходящих вертикалей над горизонталями, преобладание распластанных горизонталей над вертикалями, диагонали, ведущие наискось зрение, все, что выработала живопись в композиции для раскрытия сюжета, — все это вошло и в кино.



Однако экран с его движущимися фигурами и картина с ее неподвижными формами образуют несоизмеримые речевые формы. Живопись вытягивала в пространстве длительность действия, кино же, наоборот, превратило эту протяженность во время. Кино вытягивает в протяженной ленте длительность действия и, приводя в движение ленту, проектируя ее на неподвижный экран, превращает, наоборот, протяженность в длительность. Экран давал действие как театр. И экран с его иллюзорной глубиной и лицами стал сценой и рама — его рампой. Кино стало театром, создав живопись, способную фиксировать театр, и этим решило задачу, не решенную живописью.

То, что было мучительной задачей для живописи — в ряде прерывных моментов дать непрерывность сюжета, — оказалось легко разрешимым для кино. Фотография довела сечение времени до столь малых величин, что эмпирические границы между прерывностью и непрерывностью исчезли, как в анализе бесконечно малых исчезает различие между кривой и прямой. Секунда действия, разложенная на шестнадцать долей, представляется эмпирическому глазу почти неизменным шестнадцатикратным повторением одной видимости. Пущенные проекционным фонарем с той же скоростью 16 снимков дают глазу как бы нерассеченную непрерывность, живое действие. Оставив плоскость неподвижной, кино смогло дать на ней движущиеся изображения, развертывающуюся видимость, а следовательно и непрерывное действие. Проблема раскрытия видимого образа, столь трудная в живописи, решалась приближением искусства к действительности, способностью передавать действие действием, движение — движением. Но этим создавалось принципиальное отличие киноизображения от живописного, отличие кадра от картины. Преодолев прерывность живописи, кино преодолело и разрыв пространства и времени. Кино дает движущееся пространство и предметное течение времени. Кино дает развертывающуюся, изменчивую протяженность и видимую длительность. Перспективная живопись строила пространство, располагая один над другим уменьшающиеся планы и формы. В кино планы сами перемещаются сверху вниз (из глубины вперед), снизу вверх (спереди назад), и планы переходят из одного в другой, и именно этим движением конструируется пространство. В живописи поза человека, ракурс его тела и членов давали направление движения и глубину; в кино — это реальный разворот тела, его действительное движение образует пространство изменчивое, как движение тела. В живописи потухающий и разгорающийся свет лежит пятнами и более или менее тонкими переходами; в кино свет действительно разгорается и потухает, течет более или менее тонки-

ми переходами. Пространство, которое свет строит так же, как формы, благодаря этому течению света само становится текучим. Причем эти переходы могут быть бесконечно долгими и быстрыми; то, что в живописи достигается только протяженностью перехода и его дифференциацией, то в кино достигается еще и длительностью и ее дифференциацией.

Вместе с этим кино располагает и возможностью пространственных статических форм, неподвижного отношения света и тени, но эта неподвижность среди движения получает характер остановленности, т. е. особой длительности, а следовательно особый выразительный смысл (у Довженко в «Арсенале», «Земле»). Контрасты света и тени, переходы от света к тени в кино неизмеримо больше, чем в живописи. Живопись, пользующаяся способностью красок отражать свет, дает ничтожную долю реальных соотношений светлого и темного в природе, потому что краски больше поглощают, чем отражают. Поэтому гравюры, заснятые на фильм и проектированные на экран, получают большие рельефы и глубину пространства; то же — картины, заснятые через определенные светофильтры. Кино приближается к реальным контрастам солнечного света и ночной тени. Давая их резкими и медленными переходами, кино создает не только динамическое, но и неизмеримо более интенсивное световое пространство, чем живопись.

Уже в способе изобразительной трактовки сценария, в композиционном замысле режиссера выступает статическое, живописное и кинетическое понимание кадра. Исходной ячейкой может быть статическая картинная композиция, составляющая как бы зрительную сущность сцены и развертывающаяся вместе с действием. Здесь могут быть положены в основу даже определенные живописные произведения (например, картина Ге в кадре «Петр и Алексей» в «Петре I»). Обычно же это самостоятельно задуманные режиссером картины с определенной композицией и освещением. Но кадры могут быть задуманы чисто кинетически, как развертывающееся сценическое действие. В этом отношении интересно сопоставить кадры Довженко, построенные на живописной композиции, с кадрами Эйзенштейна, построенными на кинетических ритмах.

## Кадрик и кадр

Если сопоставить один снимок ленты (кадрик) с картиной, он окажется неизмеримо менее определенным и бедным сюжетно, чем картина. Картина, стремясь сама в себе разрешить сюжет, содержит несколько моментов времени, несколько моментов дей-

ствия; картина совмещает различные и разновременные движения и выражения (например в одном лице — различное выражение обоих глаз, мимики, левой и правой щеки и т. д. — то, что дает волнующую живость безжизненному изображению). Кадрик дает один момент, долю момента; изменения кадр разлагает на ряд кадров, и только их последовательность дает те переходы, те различные качества, которые живопись совмещала в одном кадре.

Фигуры и их расположение в кадрике дают то абстрактное, диффузное представление, которое может быть повернуто, конкретизировано в различных сюжетных действиях, почти так же, как человек в моментальной фотографии может стать участником разнообразных событий, не выводимых из его образа. Судить и, особенно, анализировать кинокартину по кадрику, говорить о пространстве, композиции — это применять методы анализа живописи к анализу пространственно-временного кадра, т. е. анализировать не кино, а те функциональные элементы, которые в нем имеются как самостоятельный прерывный момент. Однако такой статический анализ линейной и световой композиции кадров, первого, среднего и последнего в кадре, может быть полезен для уяснения характера, направления движения. Такой статический анализ совпадает с обычным в живописи анализом картин и раскрывает на семантике направления линий, на соотношении пятен света и тени сюжетный смысл композиции. Особенно он полезен там, где исходным элементом кадра является кадрик-картина. Однако решающее значение имеет именно кинетический анализ, ибо в развертывающейся композиции могут выдвинуться и получить основной смысл элементы, побочные в вырванном статическом кадрике. И именно движение направлений образует смысл композиции кадра. Поэтому кадром называют в кино поле зрения, заснятое с одной точки, т. е. аппаратом, установленным в одном месте. От фото пленки понятие кадра было перенесено на экран. Четырехугольник кадра стал как бы неподвижной рамой, заключающей подвижную картину. Но если в живописи формы и формат рамы вытекали из сюжета и согласовывались с неподвижной композицией картины, то неизменный квадрат экрана своими неподвижными вертикалями и горизонталями, совпадающими с обычными для человеческого зрения вертикалями и горизонталями, охватывал изменчивую композицию, создавал границы и становился критерием вертикального, горизонтального и диагонального, уравновешенного и неуравновешенного движения фигур и пространства. Но если сюжет требовал иного обрамления кадра, то светом созданное текучее пространство светом же ограждало себя от рамы, создавало свое особое пространство, отделялось от рамы архитектурой, густой

тенью, рассекало квадрат и превращало его в круг, овал, расплывчатое, неопределенных форм, пятно. Только полный свет, дневное действие опиралось целиком на раму и превращало ее в рампу; кадр начал совпадать с явлением сценическим, картиной театрального действия, так как аппарат устанавливался таким образом, что в один прием снимал максимально больше действия; возможно более законченная часть действия происходила в его неперемещаемом поле зрения. Анализ кадра, как само его построение, должен был быть анализом процесса, развертывания, как в литературе и музыке, где не отдельные слова и такты, а фраза в ее исполнении, непрерывном звучании могла быть объектом изучения.

И если в живописи анализ оперирует цветом, силой, тоном и протяженностью определенного сюжетного семантического ряда, то в кино к элементам света, силы, тона и протяженности прибавляется длительность. И этот элемент перестраивает всю систему, пронизывает собой все элементы и делает их динамическими. Портрет живет во времени, жестикулирует, мимирует, дается в разных психических состояниях. То, чем ценна была живопись — стягивание различных моментов в одном неподвижном облике — и в чем была слабость фотографии, — в этом как раз сила кино. Последовательность кадров, однако, не убила одновременности; выступающие в последовательности кадров качества — веселые, грустные, решительные, колеблющиеся настроения — являются в то же время и постоянными качествами человека.

Пейзаж в кино — это не только утро, вечер, солнце, стоящее над горизонтом, длинные тени, но и бег теней, укорочение их, просветление (утро в «Крестьянах» — перебегающие от деревьев тени). Осень — это срываемые, уносимые осенним ветром листья; весна («Любовь и ненависть») — цветение, распускающиеся цветы, почки. Но кино может дать само движение времени года в сгущенном и непрерывном движении (в «Иване» Довженко Днепр в голых снежных берегах, Днепр, ломающий льды, уносящий их глыбы, Днепр, разливающийся широким зеркальным течением; проплывающие берега, чернеющие землей, зеленеющие травой и кустами, наливающиеся тяжелой густой июньской листвой; с полей несется песня косарей и жниц. Течение Днепра и течение весны и лета слились). Кино не может давать абстрактного времени, как литература (идут годы, бегут месяцы, дни), но может давать те качественные материальные изменения, которые несет время — рост, увядание, рассвет, угасание, постарение, т. е. те изменения, которые в силу своей медленности не даны непосредственно эмпирическому глазу, но даны мышлению. Кино способно давать качественные изменения и движения, а не только меха-

ническое движение, которое доступно непосредственно глазу. Мы знаем, что зерно превращается в росток — стебель — почки — цветок — плод, но видим мы только либо зерно, либо стебель, либо цветок, либо плод; эмпирическое видение метафизично; мышление связывает эти формы единой линией развития, смотрит на них как на моменты развития, но только кино показывает их как единое движение, как единую временную форму, как развертывание. Оно снимает их со скоростью, приблизительно соответствующей скорости их роста, т. е. снимает эмпирически ощутимые изменения и затем дает эти прерывные моменты как непрерывное движение. Таким образом возникает натюрморт как развертывающаяся форма, как живое движение, связывающее зелень и плод, цветы и фрукты. Вместе с этим кино решает то, над чем билось левое искусство, стремившееся преодолеть эмпирическое поле зрение, ограниченное одной стороной, и дать вещи со всех сторон, развернутыми (раскрытыми). Кино дает все стороны вещи в последовательности, но дает ее как развернутую одновременность. Кинематограф — вооруженный глаз, технически оснащенное зрение, глубоко враждебное ограниченному, беспомощному эмпиризму. Человеческая мысль, проникшая в электронные ядра, создавшая квантовую механику и теорию относительности, пользуется киноглазом. И это мышление заставляет кино оставить неподвижный штатив, объективистическое евклидово пространство и механические перемещения поля зрения. Не власть старого театра над молодым кино прикрепила аппарат к рампе, к сцене-коробке, а власть эмпирического мышления, с которой вступили в борьбу новый театр, искусство и кино, опираясь на новое мышление.

## Крупный план

Открытие крупных планов, дифференциального подхода к полю зрения поставило кино на собственные ноги, т. е. сделало его прямым средством мышления без посредничества театра. Все это внимательное изучение средств кино стимулировалось и направлялось новым, антиэмпирическим, антиобъективистическим, диалектическим и энергетическим мышлением, которое и в живописи ломало перспективу и вводило крупные планы и смещение планов (экспрессионисты, футуристы). Так называемый крупный план, выделение детали и расширение ее до самостоятельного поля зрения, живопись давно знала. Пейзаж из частного дополнительного элемента картины, фона, стал самостоятельной картиной. Еще резче выделился портрет, даже одно лицо, в самостоятельное целое. Отдельные жанры в живописи могут

пониматься как крупные планы, потому что не абсолютная величина, а выделенность в особую тему одного момента, частности и есть крупный план. Все эти пейзажи, портреты, натюрморты, все это — изолированные кадры крупных планов, не нарушающих благодаря своей обособленности оптического пространства. Догиперспективная живопись (икона) и постгиперспективная живопись давали рядом крупный и общий план и этим нарушением трехмерного пространства наполняли особой значительностью и силой выдвинутый образ. В кино мы имеем оба понимания крупного плана: как эмпирически придвинутого к глазу, как детали, которая должна быть внимательнее рассмотрена, и как формы, которая вырастает из внутреннего напряжения и активности, заставляя, отбрасывая все другое. Крупный план — это отношение выделенного кадра к общему плану, а не самостоятельно существующий кадр; крупный план имеет функциональное, а не механическое, количественное значение. Эмпирический характер сохраняет крупный план, когда он мотивируется зрением персонажа, как деталь, которая закрыла, захватила его поле зрения; но крупный план может быть полон эмоционального, драматического напряжения. Выделенный в отдельный кадр крупный план сохраняет все пространственные значения, направления общего плана: лицо, поданное крупным планом вертикально или наклонно, прямо или опрокинуто, говорит наравне с мимикой — уравновешенной или искаженной. В лице мы видим вертикали тела, его положения со всеми смысловыми значениями этого положения. То же относится к любой вещи, нормальное положение которой в пространстве подчеркивает и весь смысл. И здесь обнаружилось огромные, ранее неизвестные возможности кино, недоступные ни одному из старых искусств средства развертывания сюжета. Так же, как инструменты в музыке, привлеченные для изложения вокальных фраз, бесконечно расширили в диапазоне и ритме выразительные возможности этих фраз и, став прямо, минуя голос, средством музыкального мышления, явились носителями мощных самостоятельных инструментальных произведений, — так и кино, технический инструмент фиксации живого действия, став непосредственным орудием художественного мышления, создал мощные самостоятельные кинопроизведения. Но так же, как инструментальная музыка для создания своих произведений заимствовала интонации и акценты вокальной музыки, так и кино использует выразительные средства театра, и прежде всего игру актера, для своих произведений. Киноаппарат задвигался по всем трем неподвижным координатам евклидова пространства — глубине, высоте, ширине, и неподвижная точка их пересечения, ломая объективистические три измерения,

смещала планы, строила динамическое четырехмерное пространство. Аппарат набегал и удалялся, поднимался и опускался на движущиеся объекты, шел с ними параллельно. Относительность эмпирической конкретности, относительность эмпирической дали и близи, большого и малого, выступила в крупных и общих планах, в их резких смещениях и медленных переходах. Поле зрения стало полем действия активно перемещающегося, схватывающего и раскрывающего сущности явлений глаза. Кино как бы извне поля зрения проникает внутрь его и изнутри устанавливает связи и отношения, схватывает и выделяет звенья действия. Мир дается так, как представляется действующему лицу, а не внешнему зрителю, глазами персонажей, а не наблюдателя. Мир рушится, мутнеет, просветляется, увеличивается, уменьшается, деталь заслоняет целое и целое поглощает частное по силам, лежащим внутри действия. Это может быть применено для показа субъективных ощущений, умонастроений, представлений, где мир дается как видение героя, но это может быть применено и для раскрытия объективной действительности. Крупный план — это звено, ударный момент, за который ухватится действие, чтобы двигаться дальше. Чтобы фиксировать его, аппарат должен идти в глубину поля зрения; но он может удаляться от плана, утрачивающего свое значение, он может идти рядом с объектом, сохраняющим свое постоянное значение. Крупный план дает реальное движение действия, его акценты, его взрывы и плавные переходы, дает как бы саму движущую силу, скрытую за эмпирическими формами. Кадр фильма стал кадром мышления, кадром сюжетного действия, фразой, предложением киноязыка. Разные объекты в разных углах и полях зрения оказываются звеньями или метафорами, оказываются одним кадром мышления художника; наоборот, одно эмпирическое поле зрения оказывается рассеченным на множество отдельных кадров с далеким, несоизмеримым смысловым строем. Свободно перемещающийся вслед за мыслящим глазом художника аппарат делает кино наиболее гибким орудием мышления и притом высшей формы мышления, именно диалектико-материалистического, и его стиля — социалистического реализма.

## Монтаж

Сочетание кадров составило монтаж. Монтаж означает не только последовательность, но и одновременность, т. е. композицию, распространенную на время. Не отказываясь от возможности стягивать в одно поле зрения эмпирически далекие предметы, кино стягивало их и во времени, стягивало в одно поле сознания

эмпирически разноместные и разновременные вещи. Последовательность выступала как одновременность, как рядом стоящее; зритель сам как бы переходил от одного объекта к смежному (человек на земле и аэроплан в небе), но отсюда и разновременное, ставшее одновременным; участие прошлого в настоящем, мотивированное воспоминанием. Композиция прерывных форм в картине дополнилась композицией прерывных моментов; от театральной смены последовательных сцен монтаж перешел к свободному сочетанию различных планов поля зрения, к рассечению поля зрения на множество разнозначных планов и к их соединению.

Монтаж кадров не есть внешняя для содержания кадров операция. Монтаж есть композиция в последовательности, и здесь действуют композиционные законы кадра, но в их кинетике. Тем самым смена внутрикадровых движений в композиции, смена горизонталей, вертикалей, диагоналей — дает в своих восходящих, нисходящих, наклонных, парящих движениях мелодическую линию с определенными долготами для каждого отрезка. Но эта последовательность кадров и характер этой последовательности, синтаксис предложения диктуются сюжетом. Смена уравнивающих друг друга движений — вверх и вниз, направо, налево, наклонно вверх, наклонно вниз и т. д. — дают уравнишенность, покой. Смена неуравнивающих движений, срывы, разнонаправленные движения создают хаос, тревогу, беспокойство. Формальные композиционные моменты монтажа насквозь сюжетны, несут на себе семантику линий графических и мелодических, синтезируют их в себе. Именно монтаж объединяет выразительные средства живописи и музыки в движении видимых образов.

И как в живописи композиция фигур связана с характером фигур и оба определяются пониманием сюжета, так в съемке уже действуют те же принципы, что в монтаже. Аспекты, ракурсы и планы отбираются и поворачиваются так, чтобы, смонтированные, они дали определенный сюжет. Даже долгота и краткость монтажных кадров, ритм их последовательности определяются сюжетом; сюжетная семантика ритмов и масштабов является решающей. Лирические темы — плавный, широкий монтаж; драматические темы — неровный, с укорочениями и замедлениями; страстные, возбужденные, патетические темы — ускоренный; элегические, меланхолические темы — замедленный монтаж. Объяснение в любви в быстром монтажном ритме и паника в медленном монтаже сдвинули бы сюжет в комическую сторону.

Смена темных и светлых кадров в монтаже есть продолжение и развитие сюжетной роли динамики. Свет может смягчать ритм монтажа, сделать переходы ровными, плавными, одинаково освещенными.



щая смежные кадры; но свет может рвать кадры, резко разделять их ярким и темным светом. Свет может сплавлять и разделять кадры, нарастать из кадра в кадр и замыкаться внутри кадра своей особой жизнью. Несогласованность переходов, случайность освещения затуманивают сюжет, вносят ненужные смыслы. Ритм и динамика в монтаже перенесли в кино все богатство их семантических значений.

Монтаж кадров, композиция кадров вводит в кино уже композиционные возможности литературы и музыки. Сочетая согласные и противоположные направления внутрикадрового движения, светлые и темные кадры, ускоряя и замедляя смену движений, монтаж становится переходом от живописной композиции к музыкальной, разрушает границы пространственной и временной композиции. Давая формы и ритмы, изменчивые масштабы и темпы, кино смогло привлечь достижения музыкальной и литературной композиции последовательного и одновременного движения. Кино могло дать полифоническое движение со всеми его разновидностями, выработанными музыкой, проектируя на экран несколько событий, одновременно и параллельно протекающих, контрапунктируя темы, акцентируя то одну, то другую часть сложного кадра, увеличивая одни в силе, в свете, в положении и ослабляя другие.

Что уже заимствовало кино у музыки — это проведение и разработку тем, повторное введение их в измененной ситуации, в новых сочетаниях, по-новому осмысляющих тему. В гуманистическом монтаже кадры следуют за логическим развитием действия, служат установлению связей в последовательности человеческих поступков и переживаний. Гуманистический монтаж по преимуществу гомофоничен.

В энергетическом монтаже кадры перебивают друг друга, смещают эмпирическую последовательность и причинно-следственную связь; монтаж здесь полифоничен. Отсюда такое большое значение в нем имеет соотношение крупных и общих планов.

Крупный план ввел выразительность масштаба, монтаж — выразительность ритма и темпа. Поэтому задержанный крупный план дает малейшие оттенки изменений, дает крупный план времени, сложное, углубленное временное движение, которое в общем плане было бы однообразным; наоборот, стремительная смена крупных планов дает напряженный бег, полет времени, бурный ритм движения. Свободное движение объектива относительно мира и монтаж заснятых кусков сделали кино равным литературе по гибкости и богатству средств выражения идей и представлений. Видимая действительность могла быть дана со всеми смыслами,

отношениями, которые лежат вне эмпирического поля зрения, но связаны с самой сущностью этой действительности. Монтаж позволил ввести в кино сравнения, метафору как проходящий образ, устанавливающий связи объекта и включающий его в определенный ряд. И так же, как в литературе метафора не имеет своего самостоятельного предметного значения и является только качеством определяемого объекта или действия, так и в кино метафора, устанавливая отношения явлений, включая отдаленные качества и связи, составляет мощное средство мышления и существенный элемент сюжета. Как и в литературе, метафора может быть идеалистической и эмпирической, возвышающей и снижающей предмет, метафизической и диалектической, сводящей предмет к типичным категориям или делающей его переходом к другим объектам. Метафора стала возможна благодаря монтажу. Все средства литературной метафоры, иносказания благодаря монтажу смогли войти в кино, смогли сделать наглядными незрительные качества (лирический пейзаж — для субъективных переживаний, буря, волнующееся море — для смятенных чувств и т. д.). Монтаж явился могучим средством мышления, раскрытия связей реального мира. И только от способа мышления зависел его характер. Уже не мимика актера, не эмоциональный тон композиции, освещения, а представление, образ, кусок действительности, сам не имеющий значения, будучи вмонтирован в фильм, осмысляет актера и его игру, связывает его с определенным планом бытия. Эйзенштейн, который явился теоретиком монтажа как основного средства мышления режиссера, двойится между раскрытием связей реальных, социальных, и космических, интеллектуальных. Так, засыпающий кулак в «Старом и новом» и черпак, погружающийся в квас, говорят о тупой сонной дреме, тупом квасном бытии. Блеяние овцы и молитва священника говорят о бессмысленности и беспомощности молебствия; в «Октябре» тараторит меньшевик и балалайка играет: меньшевик — балаболка. Но беременный живот и набухшая туча в «Старом и новом» говорят о космическом плодородии, творческих силах мира, частицей которого является человек. Монтаж, переносящий центр тяжести от человеческого действия на осмысляющие его ассоциации и представления, растворяет действующего человека в сравнениях, атрибутах, извне накладываемых на него, делает человека подчиненным элементом сюжета.

Интеллектуальное кино действовало по методу живописной аллегории и программно, как аллегорическая живопись. Накладывание изобразительных форм и частей форм, имеющих самостоятельное логическое значение, друг на друга, независимо от их эмпирической разделенности, разноместности, давало общие

представления, идеи (см. главу Живопись). В кино формы и их элементы накладывались в последовательности. Атрибуты разворачивались друг за другом, образуя общую идею, представление, а не единичные, конкретные образы. Интеллектуальное кино, как живописная аллегория, стало «между языком логики и языком образов»: не человек своей мимикой, движением, словом, а поток представлений, космических атрибутов, одним из которых являлся человек, разворачивал надчеловеческий, мировой сюжет. Не монтаж оттеснил человека, а сюжетное понимание человека, преобладание космического над человеческим.

## Мышление и сюжет в кино

Монтаж, композиция кадров, как и композиция внутри кадра, строй картины в целом, составляет средства ее драматургии. Основа всякого сюжета — мышление о реальном мире, представления одновременности и последовательности получают в кино небывалые решения. Кино, обладающее микроскопией и телескопией пространства и времени, могущее расширить точку и мгновение до огромных пространств и длительностей и, наоборот, сжать годы и километры до мгновений и точек, смогло более всех других искусств давать логическую конкретность действия, подлинные пропорции длительности и протяженности, действительные масштабы фигур, поступков, вещей, их действительную одновременность и последовательность. Узкие, ползучие эмпирические представления времени, в котором все, что теперь видит глаз, есть настоящее, что до этого видел — прошлое, которое было и ушло, что теперь мыслит сознание — настоящее, а до этого — прошлое; все эти механистические, ползучие категории и рамки представления, разрушенные историческим мышлением, охватывающим эпохи, народы, кино также смогло легко перешагнуть. Сжимая и расширяя планы времени и пространства внутри кадра, стягивая далекое и разрывая близкое, кино смогло оперировать огромными историческими масштабами, пронизывать частное, эмпирически мелкое большим, эпохальным. Кино нагляднее всех искусств смогло показать логическую конкретность истории в живом движении, без схем, без отвлеченных обобщений, акцентируя ее ударные шаги, поднимая узловые звенья ее движения. Кино смогло стать вершинным искусством социалистической художественной культуры, ее могучего творческого духа, ее интернационального, исторического мышления, ее воли и пафоса в создании нового человечества.

Но в борьбе за социалистический сюжет в кино наметились две противоположные тенденции, боровшиеся внутри всей нашей ху-

дожественной культуры и кинематографии, внутри даже отдельных картин.

Одна, отправляясь от гуманистического мышления, развешивала сюжет на характере, его переживаниях и воле, взятых в психологическом или бытовом плане. Драматические ситуации нанизывались в однолинейно-последовательном причинно-следственном порядке. Это было в то же время и эмпирическое понимание кино как орудия, способного объективно фиксировать видимое поле зрения, а потому целиком зависимого от сцены, от актера, воспроизводящего сценическую игру, как ее видит зритель из зрительного зала. Крупные планы здесь возмещали словесные акценты действия, показывали мимические монологи вместо словесных, но не разрывали объективного хода сценической игры.

Другая тенденция тяготела к энергетическому мышлению. Она рассекала предметы и действие, свободно дифференцировала и интегрировала их в зависимости от системы, которую они строили. Неожиданные планы и ракурсы вещей и людей лишали их самостоятельного эмпирического бытия, делали их функциями динамической системы. Советское кино не знало последовательно конструктивистических произведений, как в кубических кинокартинах Леже, Рутмана и др. Советские режиссеры с энергетическими тенденциями рассекали саму действительность, брали конструктивистические аспекты, разрезы реальных предметов, и эти эмпирические куски интегрировали по функционалистическим принципам: реальную действительность дифференцировали и интегрировали абстрактные ритмические и динамические соотношения; энергетические закономерности подчиняли себе реальную жизнь людей и вещей. У одних имело место полное отрицание актера, игры, а с ним и театрального сюжета; сюжет весь строился на интеграции сколков самой действительности, на документальных аспектах и мгновенно схваченных фактах, подчиненных конструктивным принципам (Вертов); у других же сохранялись игра и актер, но последний играл такую же роль, как динамизированные вещи. Субъективно-психологические мотивы поведения были заменены абстрактно-историческим и космическим пафосом, который пронизывал все попадавшее в поле его действия — машины, людей, животных. Историческое боролось с космическим и уступало ему.

Даже в революционно-историческом «Броненосце Потемкине» эмоции людей, напряжение машин, моря слиты воедино, живут общими космическими эмоциями. Фильм берет «коренные» биологические эмоции: сон и еда, ярость возмущения и восстания. У Довженко в «Земле» биологические силы и инстинкты,

жизненные силы плодородия и роста имеют тот же сверхиндивидуальный космический характер.

Энергетические тенденции давали перевес одновременности над последовательностью. Сюжет мыслился сразу весь, данный как готовое, как замкнутая система граней, эпизодов, определяющих в совокупности смысл целого. Каждый эпизод имеет самостоятельное значение, не вытекает из предшествующего, но в сочетании с другими образует замкнутый смысл картины. Порядок эпизодов определяется не развитием предшествующего в последующий, но отношением к системе сюжета в целом. Вместе с этим человек-личность, как ось сюжета, как носитель действия, выпал; индивидуальный человек сам стал гранью массового действия, одним из качеств, а не ведущих сил сюжета. Примерами этого понимания сюжета могут быть «Арсенал» и «Иван» Довженко, «Стачка», «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна. Но, справедливо борясь за исторический сюжет, полный больших исторических эмоций и пафоса борьбы, борясь против эмпирического внеисторического индивида с его мелкими, частными субъективно-психологическими переживаниями, сторонники историко-монументального сюжета впадали в энергетизм, забывали, что, кроме мелкобуржуазного человека, есть человек — носитель, творец истории, человек, чье эмпирическое бытие пронизано историческими силами и личные чувства и мысли которого несут пафос и силу исторической борьбы. Они забыли, что именно этот человек с его исторической мыслью и эмоциями, творящий историю, является носителем сюжета. Не вне его, а в нем скрещиваются линии борьбы, он является узлом и активной силой, вершителем событий. Не его уносят события, а он управляет ими, т. е. является воплощенной движущей силой сюжета. Борьбу этих тенденций, противоположные тяготения между эмпирическим, бытовым человеком и историческим пафосом дает большинство картин, включая даже наиболее реалистическую среди немых картин — «Мать» Пудовкина, где образы Павла и матери колеблются между бытовыми рабочими фигурами и революционно-историческими; они то несут на себе действие, то являются только качествами действия (демонстрация — ледоход). Так в борьбе двух сюжетных линий обнаруживается борьба идеализма и эмпирического реализма, понимание движущей силы сюжета как силы, стоящей над человеком и его поступками, и понимание индивидуального человека как самостоятельного, независимого субъекта, носителя сюжета. Здесь же идет борьба метафизических и диалектических тенденций, понимания сюжета как развивающейся или замкнутой системы эпизодов, понимания общего как типической категории или как движущей силы единичного. Путь советского кино — путь

вытеснения эмпирического и энергетического сюжета диалектико-материалистическим. «Мать» Пудовкина как раз сильна тем, что пытается дать само перерастание бытовой фигуры в историческую. А «Броненосец Потемкин» пытается в идеально-историческое внедрить конкретно-единичное. Наиболее отчетливое решение вопроса об историческом сюжете и человеке дал «Чапаев». Чапаев — плоть от плоти народа, полуграмотный, одаренный, анархический как вся крестьянская стихийная масса, обуздывается организованностью и дисциплиной пролетариата и сам становится носителем этой исторической организованности и сознательности, борцом и творцом нового человека, новой жизни. «Петр I» стремится слить государственное и личное в образе Петра, его реформаторскую волю и личные влечения.

Понимание сюжета определило и монтаж и композицию кадров; имея ведущего героя, режиссер, не боясь разрывов, нанизывает на него кадры действия; внутри кадра герой — центральная фигура; его глазами даются предметы, крупный план его лица — момент действия. Отдельные кадры, не имея самостоятельности, уясняются присутствием героя. Наоборот, сюжет без ведущих персонажей должен оперировать обобщенными, обезличенными эмоциями; крупные планы неизвестных лиц — только эмоциональные грани массы; человек и вещь — машина — равно могут быть гранями действия. Постоянная смена форм требует и быстрых ритмов, монтажа острых, прерывных моментов. Развертывание сюжета из динамических эпизодов без ведущих персонажей говорит об идеалистическом мышлении, ибо движущие силы сюжета стоят над людьми, господствуют над ними; историческое и человеческое разорвано, и абстрактно-историческое движет и человека и вещи, тогда как реальной движущей исторической силой является общественный человек. Особенно остро проявился разрыв исторического и человеческого в комическом жанре. Если трагический жанр дает борьбу положительного и отрицательного, борьбу поступательных сил с реакционными, а реакционные силы выступают как угрожающие, губительные, то комический жанр дает эти реакционные силы побежденными, смешными. Они лишены внутренней жизни и разума, они бессмысленны и забавны. Комическое, веселое — это глупое; трагическое — это серьезное и глубокое. Наши комедии, высмеивая пережитки капиталистических отношений между людьми и капиталистического сознания, подчас по традиции дают глуповатых, придурковатых и ограниченных героев («Три товарища», «Горячие денечки», «Веселые ребята» и т. д.).

Они смешны старыми смешными штампами алогизма, бессмысленности, анекдота; но для социалистического сознания

смешно и забавно многое из того, что серьезно и умно в капиталистическом мире: многое из их трагедий, многие из их исторических драматических героев. Для социалистического мышления доступна философская и историческая комедия. И звуковое кино всего более способно дать такую комедию, не только пародируя пасторальные и трагические мотивы, но и показывая глупость, алогичность, ограниченность капиталистических пережитков в человеческих отношениях и в сознании.

Кино в комедии располагает всем арсеналом комических средств литературы, музыки и живописи. Кино может давать обманы зрения, фарсовые двусмысленности («Веселые ребята»); для этого оно использует оптические средства, линзы и зеркала необычной формы, создает монтажом каламбуры кадров, игру двусмысленностями. Карикатура, получив динамику благодаря мультипликации, получает широкие возможности издевки, утрировки. То, что карикатурист давал в обостренной позе, искаженной форме, то в кино становится обостренным движением, вытягивающейся или сокращающейся формой. Кино берет у графической карикатуры ее метод изображать комическое либо утрируя фигуры, акцентируя в них связи с низким и отрицательным, либо через сопоставление контрастных фигур, через создание нелепых ситуаций между ними, но и тому и другому оно дает динамику и подвижную изменчивость внутри кадра, и в монтаже кадров усиливает бесконечно выразительные возможности карикатуры.

## Музыка в кино

Кино с первых дней своего существования искало союза с музыкой. Еще немое, чисто изобразительное, оно нуждалось в звуковом фоне, который нарушил бы неестественную тишину беззвучного экрана, наполнил бы его звучащей жизнью. Именно движение зрительных образов, развертывание, кинетическая жизнь кино требовала музыки, ибо немая, но неподвижная живопись не нуждалась в музыке. В звучащих ритмах и динамике музыки, в ее радостных и печальных, лирических и драматических темах кино находило поддержку для ритмики и динамики своих зрительных образов, для раскрытия их внутреннего содержания. Рояль соло, трио, квартеты, всевозможные симфонические составы сопровождали игру немых фигур экрана. Это называлось музыкальным сопровождением кино, т. е. музыка исполняла в отношении зрительных кадров ту же роль, какую она исполняла в отношении пантомимы, балета. В пантомиме и балете музыка кино находила исторические формы и принципы музыкально-

го раскрытия видимого действия, ритмической поддержки видимых кадров. Но режиссеры вели кино от ранних примитивов к все более сложным драматическим сюжетам со словесными диалогами (титрами), и музыкальное сопровождение необходимо должно было переходить к более сложным драматическим формам. Киномузыка должна была поддерживать не только мимику, но и речь, сложный драматически детализированный сюжет; и музыка в кино стала опираться на инструментальное сопровождение, применявшееся в театре, опере и вокальной музыке. Как в вокальной музыке сопровождение подчеркивало интонации голоса, гармонией и инструментовкой вносило смысловые оттенки, которые голос сам давать не мог, вводило фон, обстановку действия, звуковой пейзаж, ритмику действия — так точно и в кино сопровождение дополняло и расширяло музыкальными средствами видимое действие, раскрывало его внутренний эмоциональный тон, ритмику и динамику его движения. Но там, где в опере и вокальной музыке сопровождение замещало отсутствующий фон — пейзаж (например, в песнях Шуберта), там киномузыка своими изобразительными средствами просто поддерживала реальный пейзаж и, наоборот, там, где в вокальной музыке сопровождение поддерживало интонации голоса, там киномузыка сама должна была давать, подсказывать эти интонации. Но общность здесь была в том, что вокальная музыка, опираясь на слово, повествует, говорит об определенных сюжетных переживаниях и делах, а киномузыка, опираясь на кадры, говорит о том же; общность была в конкретности слова и кадра, в программности музыки, их сопровождающей. Музыка в кино была с самого начала программной. Это была музыка исключительно инструментальная, чьи отвлеченные от слова, обобщенные интонации и ритмы могли сопровождать кинофильм своим общим эмоциональным и сюжетным значением. В отличие от вокальной музыки, где голос сам излагает свою мелодическую тему и сам непосредственно связан с сопровождением, в кино музыкальное сопровождение к изобразительным кадрам излагало и мелодическую тему, и музыкальный фон эмоционального и звукописного порядка.

Все вопросы программной музыки, вопросы сюжета и изобразительности в музыке встали перед киномузыкантами. В программной музыке содержался не только огромный арсенал изобразительных средств, но были и законченные произведения, которые могли стать как бы готовым сопровождением к кинокартинам.

И здесь были всевозможные музыкальные пейзажи — мирные и бурные, леса, моря, пустыни, горы, времена года; были танцы



различных эпох и народов, шествия триумфальные и траурные; были, наконец, всевозможные лирические, драматические и жанровые пьесы.

И вся огромная музыкальная литература была призвана для сопровождения кинокартин. Увертюры, симфонии, сонаты, оперные сцены, песни в инструментальном переложении привлекались по общему соответствию их сюжетного содержания сюжету картины.

Видовые картины сопровождались музыкальными пейзажами; драматические картины — героическими, лирическими и веселыми пьесами. При этом в видовых картинах музыка подбиралась не только по принципу жанровой близости (пасторальные пейзажи, элегические, драматические) и принципу места (степь, горы, море), но и по принципу народности: музыкальные пейзажи давали возможность конкретного выбора соответствующих пейзажей благодаря введению соответствующих народных мелодий: восточных, русских, французских, испанских и т. д. Таким же образом и в драматической музыке подбирался не только общий эмоциональный строй — лирический (певучее анданте), трагический (адажио) и комический (аллегро, скерцо, танцы), но и историческая эпоха; отбиралась музыка композиторов соответствующей эпохи и страны. Для средневековых тем — полифонисты Франции, Германии, для XIX века — композиторы этого периода соответствующих стран: для России — Глинка, Чайковский, для Германии Шуберт, Мендельсон и т. д.

Иллюстраторы кинокартин поступали здесь так же, как режиссеры, которые для исторических эпох пользовались картинами художников этих эпох. Так, немое кино с первых шагов пользовалось теми принципами синтеза, которые были заложены в фиксированных искусствах. Иллюстраторы составляли по картине музыкальный сценарий, который должен был следовать за кадрами картины, образовать с ним органическое единство. И в кино музыканты держались то более конкретного содержания эпизодов, то более общего настроения картины; по своему усмотрению они акцентировали то одну, то другую сюжетную линию, обращали основное внимание то на переживания действующих лиц, то на общую характеристику действия. Таким образом, независимо от режиссера, иллюстраторы по-своему музыкально трактовали картину, изменяли подбором музыки ее драматургию. Примером различной иллюстрации одной картины может быть музыка к «Коллежскому регистратору» Желябужского по повести Пушкина «Станционный смотритель». Ее обычно сопровождали «Неоконченной симфонией» Шуберта или мелкими пьесами Чайковского. Неоконченная симфония своей вступительной

драматической темой должна была говорить о мрачном, печальном содержании картины в целом; побочная лирическая тема — о Дуне, о светлой, ясной жизни ее со стариком-отцом. Однако протяжная драматическая тема, звуча под идиллические первые сцены, омрачала их, забегала драматургически вперед, преждевременно вносила трагические ноты. Поэтому киномузыканты, искавшие более тесного слияния музыки с картиной, предлагали для русской картины вместо немецкого романтика Шуберта русского композитора, и не симфонию, а монтаж мелких пьес. Так, композитор Д. Блок рекомендует следующее: «Эпизод первый: Россия, зима, уют, ласка, нежная любовь отца к Дуне. У Чайковского найдем пьесу «У камелька» (из «Времен года»), которая по своему характеру безусловно подойдет к этому эпизоду. — Эпизод второй; содержание: завтрак, птичка в клетке весело щебечет; старик кормит птицу; радость; улыбка Дуни. Из «Восьми русских народных песен» Лядова «Былина о птицах» прекрасно характеризует содержание этого эпизода... Эпизод третий; содержание: снежное поле, постепенно приближающаяся тройка. Пьеса Чайковского «Тройка» по своей изобразительности, ритмике и характеру также отобразит происходящее на экране... Эпизод четвертый; содержание: веселье, радость, игры. У Чайковского «Масленица» из «Времен года» по своему содержанию, жизнерадостному мажору и ритму будет лучшей иллюстрацией беззаботного веселья... Эпизод пятый; содержание: «однажды в зимний вечер». Буря, приезд Минского. Сильный ветер рвет двери. Минский грозно требует лошадей. Буря завывает, Дуня записывает подорожную. «Буря» Чайковского от 18-го такта после литеры Д (*allegro moderato* до  $3/4$  *andante non quasi moderato*), исполненная динамических нюансов (сцены на дворе вести *ff*, сцены в комнате *pp*), дает полную картину разыгравшейся бури, подойдет по характеру взаимоотношений между действующими лицами на экране» (Блок и Богуславский, Сопровождение в кино, стр. 82). Так в привлечении музыкальных произведений классиков трудность заключалась не в отыскании исходной сюжетной общности, а в согласовании движения киносюжета и музыкального сюжета. Картина, развертывавшаяся по своей внутренней драматургической логике, решительно расходилась с сюжетной логикой музыкального произведения. Последовательность и длительность эпизодов картины и музыкальных тем не совпадали. Приходилось предпочитать короткие музыкальные произведения, позволявшие составлять монтаж, более гибко следовавший за кадрами картины; но приходилось брать и отрывки больших произведений ради их сюжетной изобразительности. Эти трудности согласования классической музыки с кинопьесами вызвали к жизни

импровизаторов, которые более или менее искусно модулировали от пьесы к пьесе, заставили композиторов писать специальную музыку к кинокартинам (например: Эдуард Майзель к «Броненосцу Потемкину», Архангельский к «Поликушке», Шостакович к «Новому Вавилону»). Здесь хронометраж картины диктовал композитору строгие рамки музыкальных эпизодов, заставлял подчинять язык музыки длительности кадра, требовал лаконизма и дисциплины, хотя иногда режиссер уступал композитору и давал черные пустые кадры ради окончания музыкального эпизода (например, когда была экранизирована опера Рих. Штрауса «Кавалер роз», композитор, переделавший свою музыку, потребовал пустых кадров для музыки, длившейся дольше зрительных эпизодов). Так не только программная, но и так называемая абсолютная музыка получила прикладное значение в кино, поддерживала своим изобразительным и общеэмоциональным содержанием психологию и действия героев экрана. Музыка раскрывала видимое действие, а не озвучивала немые действия, не включала отсутствующие звуки, не была иллюстративной. Только в том случае, если на экране играл пианист, скрипач, оркестр, сопровождение как бы озвучивало самые образы экрана, но в основном оно раскрывало их внутреннюю жизнь. Шумы, стуки, взрывы, громы, эмпирические звуки, воспроизводящиеся из иллюстративных целей в кино, так же как в музыке, считались низким родом и допускались, главным образом, в комических жанрах, в пародийных сценах. В серьезных драматических картинах музыка должна была изображать страсти, переживания, драматические перипетии. Вся историческая музыкальная литература была пересмотрена с этой точки зрения, сюжетно квалифицирована и драматически определена. Этим самым были заложены основы работы композитора в звуковом кино. Музыка в звуковом кино была прямым продолжением музыки в немом кино.

Композиторы, писавшие музыку к немым картинам, продолжали ее писать по тем же методам и для звуковых («Одна» Шостаковича). Озвучивались немые картины классиками музыки по тем же принципам, что раньше иллюстрировались. «Бесприданница», например, озвучена пятой симфонией Чайковского, драматические, певучие и элегические интонации которой весьма далеки от «темного царства» Островского. Страстные лирические, скорбные темы *andante cantabile* также не совпадают с мечущейся психологией героини, не совпадает, хотя и менее остро, и *аллегро* с буффонадой на пароходе. Но замысел: страдающая русская героиня семидесятых годов и композитор печали Чайковский — такое же примитивное сюжетное понимание, что и в подборе музы-

кальных иллюстраций начального периода кино. В «Песне о счастье» героиню татарку, потрясенную и опечаленную поведением возлюбленного, неуместно сопровождает «Меланхолическая серенада» Чайковского: тема скорбного, отрешенного одиночества и пессимистических дум серенады по сюжету и интонациям расходится со строем психики девушки.

## **Драматургия звука в кино**

Звуковое кино открывало перед музыкой совершенно новые возможности, а главное — делало ее органической драматургической частью фильма. Из простого сопровождения музыка становилась активным элементом целого, заместителем звеньев зрительного действия, участником синтеза. Между дифференциальными элементами живописи и музыки исчезла разделявшая их грань. Литература и музыка в своем старом бытии могли бы сочетаться с кино, если бы темпы, динамику живого исполнения можно было подчинить точному движению фильма. Такие попытки, однако, кончались неудачей именно потому, что старые искусства продолжали двигаться в своих ритмических формах, в своем особом синтаксисе. Открытие средств фиксации живого звучания, т. е. шумов, музыки и речи в их конкретном тембровом и динамическом, а не только ритмико-интонационном движении, дало тоническим искусствам устойчивость и неизменность, неизвестные этим искусствам при графической записи с неустойчивым и изменчивым исполнением. Оно дало временному явлению определенность и постоянство как бы пространственного бытия. Звукозапись впервые открыла искусству звучащую сторону мира в такой полноте, как видимую сторону — немое кино. Это наметило возможность синтезировать звуковое и видимое движение, пронизать их друг другом и взаимно усилить. Тон и сила звука слились с тоном и силой света, слились протяженность и длительность звукового и светового движения, они стали едины в ритме. Фонограф, который был только фотографией звука, не мог еще дифференцировать и интегрировать звуковые элементы как кинофонография, для которой звук становится гибким, управляемым и соединяемым электроэнергетическим материалом. Кинофонография, в отличие от механической фонографии, располагает средствами не только записи и репродукции звука, но и трансформации и обогащения его в тембровом, динамическом и ритмическом отношениях; явилась возможность давать звучания в масштабах, недоступных существующему оркестру. Кинофонография располагает всеми средствами электроинструментов, всеми огромными перспективами электроэнергетиче-

ской звукотехники. Разрушая границы тембров, свободно переключаясь от тембра к тембру, звучащий экран способен устанавливать связи, давать звуковые метафоры и эпитеты, неизвестные старой музыке: человек говорит трубой, флейтой, скрипкой, и наоборот, инструменты говорят человеческими голосами. Стихии, природа могут наполняться голосами человека, и человек может быть окружен голосами стихий (бурей — лесной, морской; шумом дождя, метели), может говорить голосами стихий. Звучающий экран открывает огромные технические средства музыкальному мышлению, дает ему возможность конкретно озвучивать те метафоры, сравнения, которые применяет литература для характеристики голоса и звука: голос нежный, как арфа; голос оглушительный, как пароходная сирена; «раскаты грома слышались в его голосе» и т. д. Звучащему экрану равно доступны все шумы и звуки, которые сопровождают явления природы и действия человека, но кино может их оставлять в их эмпирическом бытии, может их переплавить в музыкальные темы, разрушая границы музыкального и немusического звука. Таким образом движение от неопределенных шумов к звукам определенной высоты и наоборот, как вообще движение от шума к музыке и обратно, само получает многообразное сюжетное значение, неизвестное музыке самой по себе. Шумовая музыка, о которой кричали футуристы, музыка, которая должна была вытеснить классическую гуманистическую музыку, в кино становится вспомогательным средством реалистической передачи мира, получает свое сюжетное место, поддерживая человеческие мелодико-интонационные голоса и фигуры.

Вся звуковая сторона мира, все шумы и звуки природы и общественной жизни смогли стать в кино элементом сюжета, служить познанию и раскрытию действительности. Звуки и шумы могли говорить о месте действия, заменять изобразительный фон (шум леса, моря, стук машин, колес — вместо самого леса, моря, завода, поезда). Звуки и шумы могли говорить о времени действия (шум утра в городе, в деревне, шумы полевых работ по временам года, шумы ледохода, шорох опадающих листьев, шум ветра в весеннем, осеннем лесу; у Тургенева: «По одному шуму можно было догадаться, какое это было время года»).

Но самый тембр этих шумов и звуков, то более глухой, то более звонкий, проявляясь и омрачаясь, легчая и тяжелея, мог создать и настроение звукового фона, дать эмоциональный тон. В области динамики, таким же образом, экран бесконечно расширяет диапазон громкого и тихого, дает вместе с тем более конкретно пространственное бытие звука, его удаление и приближение в чрезвычайно расширенных границах. Кино может

приблизить тихий звук к самому уху, дать крупным планом шорох, шепот, заполнить ими поле слуха и может отдалить самые сильные грохоты и звуки, оттеснить их из поля слуха, а следовательно из внимания и сознания человека. Тем самым звуковое кино стало орудием диалектического мышления, которое синтетично по существу своему. Диалектическое мышление никогда себя не ограничивает установлением связей одного качественно-го ряда: зрительных со зрительными, слуховых со слуховыми. Диалектическое мышление открывает связи световых качеств со звуковыми, звуковых с материальными — тяжести, плотности и т. д. Диалектическое мышление не знает разграничения, как не знает его реальный мир.

Кадры человеческого мышления включают и звук, и слово, и шум, и музыку. И в звуковом кино кадр, сочетающий и видимое и слышимое в тех связях и опосредствованиях, которые открывает мышление, становится действительным кадром синтетического художественного сознания. Живопись, преодолевая свою изолированность, сливается вместе со скульптурой и архитектурой, образуя синтез пространственных искусств; кино, беря достижения изобразительного искусства, сливает их со словом и музыкой и создает синтез динамических искусств. Это новое синтетическое искусство. Споры вокруг специфики звукового кино — это борьба за способ мышления, за стиль, орудием которого должно стать новое искусство. Сами попытки определять эту специфику с точки зрения исторически возникших и изменяемых видов искусства, попытки рассматривать звуковое кино с точки зрения выработанных литературой, музыкой, живописью средств выражения, как с каких-то абсолютных исходных основ и критериев художественной культуры, а не с точки зрения мышления, исторической функцией которого явились эти искусства, — такие попытки тянут назад и диалектическое мышление, и новые технические средства. Только эстетикам-спецификаторам звуковое кино казалось либо кинооперой, либо кинодрамой, либо кинобалетом; они допускали в кино только традиционные жанры и виды и новые широкие возможности подчиняли старым канонам.

Кино должно было обратиться к самой действительности, к роли слова, жеста и звука в жизни, к поведению и поступкам живых, действующих людей, чтобы понять ограниченность театрального действия, где пространство, время и человек связаны сценой, рампой, зрительным залом, чтобы понять необходимость и широкие возможности синтеза в звуковом кино, его гораздо большее приближение к действительности без условностей и ограничений.

Так же, как композиторы изучали обособленно интонации речи для своих речитативов, как художники изучали выделенную мимику и жесты живых людей для своих картин, так режиссер должен изучать сотрудничество мелодической и декламационной речи, жеста и мимики, чтобы давать синтез видимых и слышимых речевых средств. Как композитор и художник отбирали, расширяли, углубляли интонационные и мимические движения, так и режиссер должен расширять, углублять сотрудничество речевых средств и искусств существующей реальной жизни для достижения полноты и силы своих сюжетов. Кино дало возможность не только фиксировать эмпирическое сотрудничество видимых и слышимых речевых средств человека, но, опираясь на внутренний принцип этого сотрудничества, творчески развертывать их, создавать синтетические произведения. Но те же принципы сотрудничества отдельных речевых средств в поведении человека лежали в общественной практике, в сотрудничестве искусств, в роли, которую играло каждое искусство в различных сюжетах, жанрах и стилях. В одних сюжетах преобладало пение, в других — речь, в третьих — видимость; в разных сюжетных ситуациях менялся характер сотрудничества, менялась роль искусств в сюжете; искусства уступали друг другу первенство, иногда лишь выступая совместно.

В темах лирических и элегических преобладают песни, в темах трагической борьбы — слова, в темах комических — телесные движения, мимика, жестикуляция, пляска и т. д. Это не значит, что трагические темы исключали пение: трагические темы исключали лирическую песню, но допускали драматическую и речитативную музыку. Следовательно, всего более музыки имеют лирические и комические жанры, где вокальная музыка и лирические инструментальные номера имеют широкое применение. Такова музыка Бродского в «Петере», музыка Дунаевского в большинстве омузыкаленных им картин. Здесь песня даже останавливает сюжетное действие, являясь его существенным моментом (Песня о капитане в «Детях капитана Гранта»).

Но в драматических жанрах, где много диалогов, музыка выступает там, где кончается слово, и не потому, что одновременное звучание речи и музыки мешает друг другу, но потому, что музыка драматически необходима только для внутренней мысли, молчаливых дум и переживаний; например, музыка в «Чапаеве», «Депутате Балтики», «Мы из Кронштадта». Вопрос о дозировке музыки в картине определяется сюжетом. Только в тех драматических картинах, где главным действующим лицом является музыкант, там по необходимости музыка играет основную роль: «Петербургская ночь» с ее скрипачом (музыка Кабалевского), «Песнь о счастье» с ее флейтистом (музыка Лобачева).

## Синтез музыки и зрительных кадров

Сюжетное сотрудничество было принципом синтеза. Идея синтеза искусств, восстановления их единства, которая никогда не умирала, ибо опиралась на требования живой жизни, здесь наконец могла найти свое разрешение. Инструментальная музыка, будто несоизмеримая с живописью, как время с пространством, инструментальная музыка, передающая ритмы отвлеченных телесных движений и эмоциональных переживаний, в кино соединилась с покинутой некогда гранью целостного сюжетного действия, получила утраченные конкретные связи и смыслы. И кино смогло поднять многовековое развитие музыки и включить его в свои богатые ритмические и динамические формы. Музыкальные пейзажи, портреты могли слиться с пейзажами и портретами живописи и литературы в согласном течении. Но кино смогло обогатить динамические и тембровые возможности оркестра, смогло включить звуковой мир не эмпирически, а функционально, дифференцируя и интегрируя его элементы, как в зрительных кадрах видимые образы.

Семантические представления о соответствии светлых, ярких тонов высоким звукам и легким ритмам и, наоборот, темных, сумрачных тонов низким звукам и тяжелым, тягучим ритмам, представления о соответствии музыкальной и живописной лирики, драмы сразу нашли воплощение в звуковом кино. Нет ни одной картины, где молодость, радость, счастье не сопровождалось бы обилием света, белого, сверкающего, яркоосвещенного, и такими же прозрачными высокими тембрами и тонами и порхающими легкими ритмами; и наоборот, страдание, горечь, уныние даются не только затемненными, мрачными, бессветными формами, но и глухой, протяжной музыкой.

У Чаплина в «Огнях большого города» слепая девушка дана светлой, крупным планом, окруженной белыми цветами, и здесь же звучит романс «Цветочница» в высоких струнных регистрах; богач, собирающийся кончать самоубийством, дан на черном фоне лестницы и набережной, и его сопровождает нисходящая мрачная тема в низких регистрах фаготов и струнных. У Васильевых в «Чапаеве» стан красноармейцев в занятой деревне — шумливый, светлый, залитый солнцем с веселой частушкой «Приходи ко мне, миленок»; штаб белых — среди унылых, сумрачных, загроможенных пакгаузов с тревожными, глухими гудками паровозов.

Вместе с тем динамика звука получает в кино большее пространственное значение благодаря связи с перемещениями кад-



ров. Переход из комнат на открытый воздух, меняющий резонанс и звучность удаления и приближения от едва видимых и слышимых до закрывающих все поле зрения и слуха образов и звуков, требует от музыки в кино гораздо большего динамического диапазона, чем в опере и симфонической музыке для передачи пространственных отношений.

Необходимость быть фоном для звучащего слова и, наоборот, звучать среди грохота и шума опять-таки делает роль силы звука в кино более сложной, чем в опере.

Особенное значение получила пауза. Немой кадр в звуковом кино — это именно пауза, оцепенение, остановка, имеющая музыкальный смысл. Звуковое кино получило благодаря этому возможность дать тишину, напряжение молчания. Когда кадр, полный патетической музыки, голосов, шумов, становится беззвучным, это дает впечатление либо конца борьбы, либо затишья перед бурей. Звук среди тишины, наоборот, дает особое напряжение тишины. Роль паузы в звуковом кино далеко еще не использована, как использована остановка зрительного движения в изокдрах (у Довженко, например, оцепенелые фигуры и кадры). Но и в чисто музыкальном плане кино потребовало большей широты динамических оттенков и их соответствия общей и светотеневой динамике кадра. Светлые, спокойные кадры требовали ровной, нежной динамики; драматические кадры, полные мрака и пятен света, требуют контрастной динамики. Именно потому, что динамика является сюжетным элементом, музыкант и режиссер легко могли найти здесь согласные формы. Но единство требовало, чтобы сам стиль музыки, а следовательно и конкретный характер динамических оттенков, был общий; классическая динамика, оставляющая пластический характер формам и звукам, романтическая динамика с ее живописностью, контрастами больших масс света и тени, форте и пиано. Вместе с регистрами и динамикой в кино сразу обнаружилось семантическое родство ритмов изобразительных и звуковых вместе с направлением движения этих ритмов. Широкие пейзажи, ширь рек, степей, бесконечные горизонталы вызвали широкие, плавные мелодические линии, и протяжный голос над широким простором сам казался бесконечной горизонтальной ширью (песни над Волгой в «Грозе», в «Песне о счастье», над Невой в «Петербургской ночи»). Наоборот, горы с подъемом и спусками, вершинами и ущельями, с массивными формами вызвали восходящие и нисходящие тяжелые ритмические фигуры (Стрельников, «Путешествие в Арзрум»). Шостакович дает широкими пассажами изобразительное восхождение и нисхождение (например в «Любви и ненависти» спуск в шахту).

В звуковом кино слились пейзаж живописный и музыкальный. Пасторальные гобои и флейты звучат под мирные деревенские просторы, и, наоборот, грохот, завывание, стремительные ходы всего оркестра — под бури и грозы. Но так как пейзаж и в кино часто — проекция душевных движений, а музыка стремится в пейзаже тоже более к выражению чувства, то пейзажи музыкальный и живописный вместе поддерживают переживания героя. Так дает грозу Желобинский в «Партийном билете», изображая одновременно грозу в природе и бурю пробуждающейся любви в душе героев.

Согласованность музыки с внутрикадровым движением необходимо относится и к монтажу кадров.

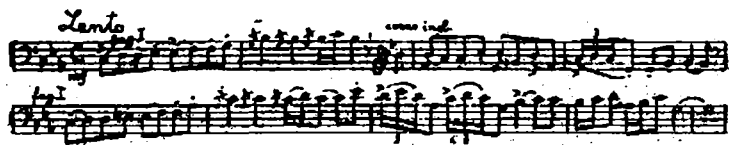
Плавность, широта, спокойствие лирических тем одновременно давали ровное течение кадров на очень плавном монтаже и ровное широкое течение мелодической линии; наоборот, драматические темы, с их неровным движением, перебоями, переходами, внезапными сдвигами, давали неровное движение кадров, монтаж разно построенных, разно освещенных кадров и неравномерное движение коротких мотивов в музыкальной фразе, смену их ритмического и интонационного движения.

В лирических кадрах обычны песни с их широким мелодическим движением, в драматических темах — взволнованные речитативы и страстное движение струнных. Но это общее лирическое и драматическое движение имеет конкретный характер конкретных народностей и эпох. Так же, как кадры строятся на местных образах, костюмах, нравах, жестах, так и музыка строится на национальных интонациях и песнях, русских, украинских, грузинских, узбекских (см. «Чапаев», «Я люблю», «Искатели счастья», «Дарико», «Алмас»). Так, звуковое кино широко, в размерах неизвестных до сих пор, привлекло музыкальный фольклор, дало не только народные напевы в связи с народными образами, но сделало интонации народной песни исходными для своих лирических и драматических тем. Вместе с тем и инструментальные тембры в звуковом кино стремились к конкретному, местному колориту. Зазвучали и внесимфонические народные инструменты, оркестры, которые усиливали местный колорит. Но и симфонические составы, с их более универсальным языком, опираясь на мелодические интонации народности, местности, эпохи, могли давать и национальный колорит, и переходы к более интернациональным темам эмоций.

Исходя, как и режиссер, от сценария, композитор намечал общий характер своей музыки, отдельные ее эпизоды. Он мог писать музыку прямо по сценарию, но после менять ее, подгонять под кадры. Кадры могли подсказывать композитору иную трактовку

эпизода; но композитор мог подсказывать и режиссеру иное построение кадров.

Так, Щербачев, написавший прогулку купцов в «Грозе» Петрова по сценарию, должен был написать ее наново, когда увидел это статуарное, медленное, важное движение толстых фигур, заснятых на низком горизонте, и достиг при этом замечательного единства зрительных и звуковых образов. Марш, танец, песня, написанные по сценарию, часто оказываются несоответствующими ритму и строю кадров. Однако и кадр может оказаться несоответствующим песне и маршу, которые иными не могут быть по историческим или местным причинам. И тогда задача режиссера — дать кадры, которые по длине своей, по внутреннему строю, ритму и образам соответствовали бы музыке.



Дать кадры под музыку — не менее сложное дело, чем дать музыку под кадры. Для этого требуется музыкальный режиссер, понимающий сюжетное значение музыки; но для создания синтетических фильмов «музыкальность» режиссера так же важна, как «живописность» композитора. Именно в звуковом кино осуществлялось сотрудничество композитора и режиссера для создания единого произведения.

Для композитора, который имел за собой огромную музыкальную культуру, веками выработанный язык музыкальных форм, самое трудное было укладывать свои темы в строгие и непривычные рамки секунд пробегающих кадров. Музыка должна была быть не только программной, но и хронометрированной. Кинокадры, перемещая свободно свои темы в пространстве и времени, давали огромную, известную только одной инструментальной музыке, свободу развертывания тем, но в то же время они требовали еще неизвестного композиторам режима времени, дисциплины, длительности музыкальных эпизодов.

Однако главная трудность заключалась не в этом ограничении времени, а в отыскании тех тем, которые драматургически необходимы для фильма и могут быть изложены только музыкой. Композитор, ознакомившись детально с сюжетом, определяет ту звуковую атмосферу, которая должна звучать под зрительные образы этого сюжета, песенные и речитативные интонации, ритмы, тембы, оркестровку; композитор должен знать и внемузыкальные

звуки и шумы, которые будут звучать в картине, чтобы музыка не шла в разрез с ними по тембрам, динамике, общему характеру. Звуки и шумы являются в звуковом кино, как и в программной музыке, низшим, иллюстративным элементом, эмпирически воспроизводящим мертвый, косный мир. Вой бури, метели, шум дождя, плеск волн, топот ног, звон колоколов, тиканье часов, однако, не только восполняют зрительный образ, дают ему значительность и полноту, но могут и замещать этот образ, говорить его смыслами, — тиканье часов — тишина, протекающее время, колокольчики — тройка, дорога, поле и т. д. Но этот косный звуковой материал может превращаться в эмоционально-музыкальный драматический материал. Хрюканье свиней в «Крестьянах» у Пушкина превращается в могучую тему плодородия и обилия; производственные шумы завода, лязг железа, стуки молотов, шум машин во «Встречном» превращаются у Шостаковича в симфоническую музыку заводского труда с соответствующей окраской — напряженной, бодрой, приунывшей; там же каменщики, разбивая камни в «Белой ночи», выстукивают (ксилофон) бодрый марш. В «Трех подругах» паровоз, прорывающийся через фронт белых, своими ритмами и свистами исполняет «Интернационал». У Щербачева в «Петре I» колокола вызванивают старинные звоны и дают мелодии печальные или светлые. Обратный переход музыки в натуральные шумы также одушевляет шум, наполняет его смыслами музыки, например, переход из широкой победной темы в мощное гуденье пропеллеров в «Аэрограде» у Кабалевского дает этому гудению эмоционально-победный характер. Но основную роль играют для композитора песни и речевые эмоциональные интонации, заложенные по сценарию в голосах и психике людей. Здесь драматическое чутье композитора играет решающую роль. Композитор, сочиняя музыку, может исходить из общего эмоционального строя сюжета или эпизода, но может исходить из психологии отдельного лица. Композитор может следовать за содержанием кадров, сопровождать переживания действующих лиц, раскрывать их психологию; но он может давать собственное отношение к действию и оттенять индивидуальные переживания действующих лиц; передавать иронически печальные переживания разорившегося буржуа, высмеивать расставание помещика со своей усадьбой. И в то время, как в кадре люди страдают, музыка проходит веселая, пародийная.

В характеристике эпизодов и персонажей композитор может следовать за перипетиями действия, но может выражать их сущность лейтмотивами. Лаконизм и четкость музыкальных характеристик, требуемых кино, делают лейтмотив с разными его трансформациями особенно частым в кино (Пашенко в «Дубровском»:

лейтмотив Троекурова — «Гром победы раздавайся»; Дубровского — героическая драматическая тема; повстанцев — «Дубравушка» и т. д.).



Особенно усиленно разрабатывает лейтмотивы персонажей и ситуаций Чаплин. В «Новых временах», в «Огнях большого города» главные персонажи имеют не только общий лейтмотив, но и лейтмотивы основных ситуаций, например, мотив бродяги и мотив его бедственного положения в «Огнях большого города». Устойчивые звуковые характеристики могут замещать зрительный образ, напоминать о нем, внедряться а любой кадр как голос героя, означать его присутствие. Звуки, относящиеся к определенной ситуации, имеют ограниченный характер, необходимо являются внутрикадровыми по преимуществу. Они подсобны и вторичны наряду со зрительными образами, основными носителями сюжетного развития.



В выборе качеств и сторон, подлежащих музыкальной интерпретации, композитор может акцентировать иные моменты, чем зрительный кадр. Композитор по времени может строго придерживаться содержания кадра, но может опережать действие, готовить его, выдвигать вперед побочные, оттесненные в данном кадре (в данную минуту) темы, но становящиеся главными и решающими в следующих кадрах. Музыка может быть по темам одновременной зрительному кадру и разновременной, отстающей (отголоски прошлого, невидимые, но действующие) или уходящей вперед (предвестие еще невидимого будущего). Так, Попов в картине «Жить» дает тревожную драматическую музыку к ясным, спокойным кадрам, в которых герой еще не чувствует надвигающейся беды; или, наоборот, вокруг мятущегося героя

звучит светлая лирическая тема, как жизнь, которую он любит и которую боится потерять. Вертов в «Симфонии Донбасса» вплетает в грохоты, шумы и стуки машин торжественные марши демонстраций и, наоборот, в музыку демонстрации — шумы машин, соединяя в одно напряженный труд и победные шествия рабочих. Это «контрапунктическое» ведение зрительных и музыкальных тем не только требует усложненного внимания, предполагает смысловую самостоятельность и самостоятельность каждого из искусств, но и разрушает причинную последовательность сюжета, делает одновременными разновременные сюжетные эпизоды, превращает сюжет из последовательного ряда в систему; словом, обнаруживает конструктивистические тенденции. Именно поэтому антиэмпирически, антипсихологически настроенные режиссеры и композиторы выступали за контрапунктическое ведение музыкальных и зрительных фраз, за музыкальный «антимонтаж» («Заявка» Эйзенштейна, Александрова, Пудовкина, статьи Эйслера).

Примером может быть тема отправления мобилизованных на войну. «Психологисты, — говорит Эйслер, — выразили бы этот кадр в музыке таким образом: они создали бы печальную мелодию, которая передавала бы ощущения солдата, то, что происходит в его душе в момент прощания. Моя музыка была построена (в фильме «Ничья земля», реж. Тривас) по-иному, по принципу антимонтажа. В то время, когда на экране происходит траурная сцена разлуки (проводов), в музыке подается бурный стремительный марш. Первоначальное пиано переходит в форте и фортиссимо. Музыка становится все громче и оглушительнее. Это как бы боевые возгласы, оглушительный патриотический рев, который показывает, как буржуазия вовлекает рабочих в империалистическую бойню» (Эйслер о музыке в звуковом кино. «Кино», 17 июля 1935 г.). Дунаевский в «Первом взводе», в сцене проводов крестьянских парней на войну, дает элегическую пастораль на гобое и звон сельской церкви, которые гармонируют с мирным деревенским пейзажем и говорят о тоске разлуки с родными местами. Дунаевский раскрывает психологическое содержание разлуки, Эйслер — шовинистический угар, но можно было бы дать и протестующую музыку, возмущение бойней, что было в психике мобилизуемых рабочих и крестьян среди печали разлуки и шовинистического угара и что было бы важнее для дальнейшего развития сюжета; можно было бы дать музыку боя как то, что давит сознание уезжающих и провожающих. Композитор в выборе музыкальной темы имеет бесконечное множество ассоциаций, сторон явления. Акцентируя темы, имеющиеся в кадре, но оттесненные и невидимые, следя за психикой человека, за разновременностью

его воспоминаний, предчувствий, переживаний настоящего, полифоническое ведение музыки и живопись дают богатые средства для раскрытия содержания и установления связей. Так, Дунаевский в «Трех товарищах», в кадрах, где добродушный герой по ошибке яростно ревнует жену и страдальчески мечется по комнате, готовый покончить самоубийством, музыка насмешливо и гротескно квакает в засурдиненных трубах под такт его трагическим движениям; музыка разоблачает сущность действия, и мнимая трагедия становится трагикомедией; но зритель уже знает, что страдание это ложное, и кваканье труб поддерживает юмористическое отношение к герою.

Музыка располагает полифонией, средствами одновременно изложения двух тем, двух сюжетных линий. И там, где в кино идут параллельно два действия или сталкиваются две сюжетные линии, композитор дает, вместо обобщенной характеристики обеих линий в одной теме, полифоническое сплетение музыкальных тем. В «Грозе» у Щербачева церковное пение — мучительные переживания Екатерины. У Пашенко в «Дубровском» в сцене боя повстанцев и царских солдат — полифоническое сплетение «Дубравушки» и солдатского марша. У Прокофьева в «Поручике Киче» в сцене венчания — церковное пение и барабанный бой шагистики — лейтмотив павловщины. У Шостаковича в прологе к «Юности Максима» контрапунктически соединены краковяк и ойра — буржуазные танцы, однако тема революционеров-подпольщиков, идущая в кадрах параллельно сценам разгула, в музыке отсутствует, хотя последняя именно должна была бы идти полифонически.

Но музыка в кино должна не только поддерживать и раскрывать то, что дается в кадре, но и сама вызывать ассоциации, устанавливать связи по линии слуховой и зрительной. В «Чапаеве» (муз. Попова) полковник играет «Лунную сонату» (европейская культура, лирика), но в ушах денщика она звучит в симфоническом составе драматическими голосами гнева и возмущения, сопровождая не полковника с его внешним самодовольством, но денщика с его расширенными от гнева глазами и сведенными бровями. В «Грозе» Щербачева тема Бориса — мещанский шарманочный романс — в ушах влюбленной Екатерины звучит просветленно-лирически на струнных, так как Борис ей кажется светлым видением среди купеческого темного царства. В «Мы из Кронштадта» похоронная музыка звучит и тогда, когда Артем хоронит комиссара, и когда матросы, выходящие из моря, видят могилу комиссара; но здесь похоронная музыка постепенно переходит в гневную, боевую, маршеобразную, говоря, что из скорби рождаются воля и готовность к дальнейшей борьбе.

В «Петербургской ночи» (муз. Кабалевского) скрипка начинает петь голосом погорелицы, убаюкивающей своего сына, или хором голосов, разливом массового пения демократических слушателей. Музыка дает не эмпирическое звучание, а то, что скрыто за ним или то, что слышит в нем ухо действующего лица. Музыка как бы сама раскрывает себя или раскрывает свое преломление в сознании слушателя, т. е. дает ход его мышлению. Здесь музыка может вызывать и зрительные образы; не музыка тогда сопровождает кадры, а кадры сопровождают музыку. В той же «Петербургской ночи» под музыку скрипача появляется кадр поющей погорелицы, окно дворца под воздействием музыки превращается в замерзлое оконце тесной крестьянской избы. В «Песне о счастье» (муз. Лобачева) песня по радио рождает у Ковыля образ Волги и родных мест. Музыка вызывает зрительные кадры, как в реальной психике, где ассоциации звуковых образов со зрительными чрезвычайно сильны; художественная литература обилует описаниями картин видений, возникающих под музыку («Певцы» Тургенева).

Кадры составляют ту конкретную действительность, в которой композитор устанавливает связи, вскрывает стороны, о которых он музыкально мыслит. И стиль композитора, его способ мышления обнаруживаются здесь особенно наглядно: в стремлении к изображению психических движений или, наоборот, внешних, телесных, в стремлении к иллюстративности, программности, или к обобщенным сущностям. У Шостаковича, например, явно предпочтение к предметным, телесным движениям и оттеснение личных переживаний (в «Юности Максима», в прологе, основное — танцы, в «Возвращении» — игра на бильярде, блестяще сделанное катанье шаров). Переживания он дает в обобщенно-эмоциональном плане, напряженном, но лишенном личных, индивидуальных интонаций (траурный марш там же). Попов дает эмоции, но как бы изнутри; не он сам характеризует происходящее для зрителя, но — через переживания действующих лиц, через их слух и чувства; он как бы работает крупными планами психики персонажей. Отсюда напряженность и разорванность музыки на грани, лежащие в разных планах слуха. В «Чапаеве» полковник начинает «Лунную сонату», но далее мы ее слышим через слух денщика. В «Жить» тему девушки — фокстрот — мы слышим через уши матроса — гротескной.

У Дунаевского стремление к общим лирическим местам, благозвучным песенным темам дает внешнее эмоциональное движение без драматической характеристики эпизодов; в то же время он идет по линии близких реалистических ассоциаций.

Щербачев идет по линии психологической, драматической и лирической характеристики эпизодов и персонажей. Музыкаль-

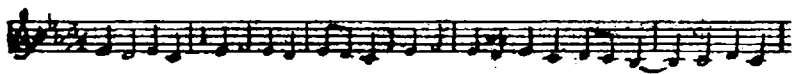


ная интонация есть для него выражение внутреннего человека, выражение сущности его (тема Дикого, тема Бориса в «Грозе» и т. д.).

Эта особенность подхода композитора к сюжету фильма обнаруживается в характере и строении киноувертюры. Каждая звуковая кинокартина по традиции от немой имеет «шапку», заглавие, графические вступительные кадры, дающие название фильма, режиссеров, операторов, актеров и т. д. Обычно это сухие деловые титры, как бы заглавия открывающейся книги. Изредка эти надписи плывут на фоне изобразительных тем самого фильма, составляющих как бы зрительную увертюру к картине (море в «Новом Гулливере», тайга в «Золотой тайге», поющий Максим в «Юности Максима» и т. д.).

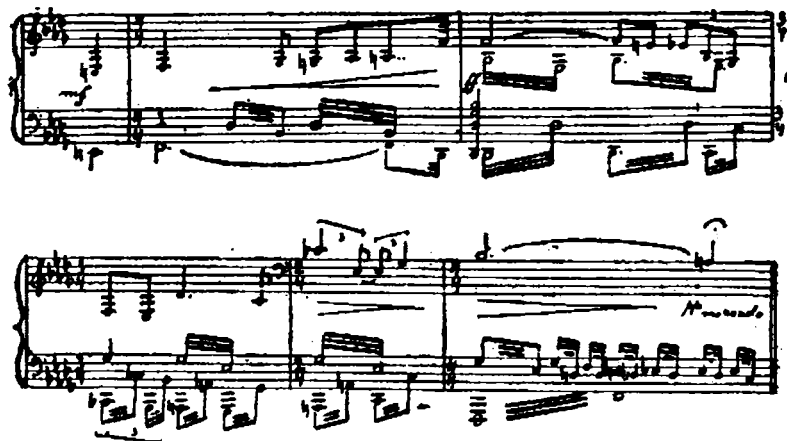
Звуковое кино до сих пор предпочитает давать графическую, а не слуховую «шапку», где видимый человек или голос на фоне зрительных тем с музыкой или без музыки мог бы называть картину и ее авторов, вводить в сюжет. Но к этим титульным кадрам «шапки» в звуковом кино дается музыка, вводящая в общее настроение фильма и составляющая увертюры, музыкальные вступления в кино. Такие увертюры строятся по типу оперных увертюр и антрактов; обычно они состояются из ведущих тем музыки фильма и тем самым вводят в музыкальный и, следовательно, общий синтетический сюжет фильма. В увертюре звучат центральные песни, основные лейтмотивы, дающие эмоциональный тон, сущность сюжета. Так, Попов в увертюре к «Чапаеву» дает боевой трубный сигнал и тему наступления красных, Кабалевский к «Аэрограду» — марш летчиков, Дунаевский в «Еврейском счастье» — еврейские танцы и протяжные песни и т. д.

Щербачев в увертюре к «Петру I» дает две темы: одну — перестраивающейся петровской Руси, мрачную, драматическую, но волевою, полную сурового самоутверждения; другую — уходящей вотчинно-боярской Руси, унылой, покорно-печальной, безнадёжной.



В «Депутате Балтики» Тимофеев хотел бы дать траурную увертюру под начальные кадры памятника Тимирязеву. Но это омрачило бы всю картину, давало бы ей смысл гибели, поражения, а не победы и силы; а в этом и был смысл памятника ученому, который смело пошел работать с пролетариатом и получил у него благодарное признание. У Тимофеева тема Полежаева и построена как упорно и порывисто восходящая, волевая и жизнеутверждающая, окрашенная суровыми тонами скорби и возмущения.

## Рассорились



## Пение и песня в кино

Звуковое кино включило в экран вокальную музыку, пение, а следовательно и поющего актера. Кино располагало вокальной музыкой со всеми ее формами, сольной и хоровой песней. Кино стало рядом с оперой и музыкальной драмой и смогло воспринимать их формы. Однако, так же как человек в кино располагает иными возможностями, чем в театре, так и поющий человек в кино иной, чем в опере. В опере актер — прежде всего певец; голос и музыкальное исполнение стоят на переднем плане; драматическое исполнение, жест и мимика находятся на втором плане; опера тем легче мирится с пониженной сценической одаренностью при высокой музыкальной, что звук доходит во всех своих оттенках до зрителя, дает и форте и пиано, а лицо и фигура всегда остаются в общем плане и детали их движений пропадают. Проектор мог акцентировать, направлять глаз зрителя на поющего актера, но не мог делать видимым его мелкие лицевые движения. Кино, наоборот, требовало отчетливой и выразительной мимики, драматической, актерской игры, так как часто придвигало актера к зрителю, давало его крупным планом. И здесь обнаружилось противоречие между мимикой, диктуемой драматическим положением и движением лицевых мышц, вызываемых пением на высоких и сильных нотах — раскрытый рот, глаза навывкат. Пародия на мимику поющего актера дана в «Новом Гулливере» у поющих кукол. Но кино легко дифференцировало певца и актера, голос и тело, взяло каждое в отдельности в их лучших проявлениях и затем синтезировало, создавало новый повышенный в своей художествен-

ной выразительности образ поющего актера. Редкое в жизни сочетание вокальной и актерской одаренности кино достигает синтезом. Так же как с отдельным актером, кино поступает со сценой, пространством и временем действия. Прямая засъемка сценической оперы, без применения широкого арсенала средств звучащего экрана, дает только обедненную театральную оперу. Такова «Наталка Полтавка», где почти не показаны натуральные украинские пейзажи, природа и где исключительную роль играют декорация и пространство сцены. Наталка поет «Викот витры», идя за водой на фоне деревни. Кино здесь могло бы дать ту связь переживаний Наталки с природой, о которой говорит песня: сначала на фоне песни — буйный ветер, гнущиеся деревья, а затем на словах «ой, як болит мое серце» — поющую девушку. Кино могло раскрыть народно-фольклорные метафоры и образы оперы не только на человеческих фигурах, но и на всем содержании пьесы, сняв или сильно ослабив искусственную опереточность приглашенного фольклора. Украинская природа, как в фольклоре, могла окружить героя светлыми и смутными настроениями своих богатых пейзажей. Эта возможность связи человека с природой, свободы движения, перемещения человека в пространстве и изменения пространства вокруг человека дает и поющему актеру совершенно иные средства, чем в опере, где только цветной свет (прожектор) меняет атмосферу вокруг героя. В «Петербургской ночи» скрипач Егор, зайдя к Шульцу, напевает песню погорельца: «Дайте копеечку», протянув руки и медленно двигаясь; серый фон стены становится сумрачным, растворяется, и в сумрачном пустом пространстве действительно движется дрожащей походкой бездомный: поднятая кверху рука и умоляющий взгляд поддерживают жалобную мелодию, поднимающуюся секвенциями вверх; так Егор связывается с истоком своих песен — страдающим народом. Одна и та же песня может звучать в разных местах, перебрасываться от сцены к сцене, от человека к человеку, связывая их.

В звуковом кино поющий актер гораздо более актер, чем в опере, где он певец по преимуществу. Кино требует большей мимической подвижности и гибкости, чем опера, требует более, чем опера, сотрудничества видимого и слышимого человека. Это сотрудничество может быть параллельным — грустная песня, грустная мимика — и противоречивым — грустная песня, забавные движения. Орлова в «Веселых ребятах» поет тоскливую песню о безответной любви и одновременно свирепо давит и бьет комаров, превращая ситуацию в комическую.

Выбор песни должен соответствовать интонациям героя, его психическому складу, его народности, т. е. песня должна быть частью сюжета. Поэтому салонный любовный романс, который по-

ет в «Партийном билете» сын кулака, вредитель Павел, плохо вяжется с героем, если даже толковать романс как маску. Но очень характерны еврейские песни у Дунаевского в «Искателях счастья». В армянских и грузинских картинах («Пэпо», «Последний маскарад») песня является показателем национальной и антинациональной, следовательно великодержавной, ориентации героя (Пэпо и купец Хаджибеков, крестьяне и чиновники в «Последнем маскараде»).

Так песня включается в драматическое действие, песня становится действием; как и в драматическом театре, она может быть выражением внутренней мысли, пением про себя. Инженер-вредитель во «Встречном» поет «Мне грустно от того, что весело тебе», раздраженный успехами Чушкина и завода в целом. В «Трех товарищах» страдающий Лацис напевает «Каховку», ища опоры и утраченной бодрости.

Отсюда переход пения в речь, в драматическое слово.

## Слово в кино

Литература, уже в немое кино вошедшая как письменность — титр, надпись, письмо, телеграмма, газета, объявление, — в звуковое кино вошла как живая речь, как звучащее слово со всем многообразием синтаксического строя, интонаций, ритмов, тембров, известных поэзии и прозе, живших в быту и на сцене, но не имевших закрепленных, фиксированных форм. Кино еще расширило динамический диапазон повышений и понижений, сделало явленным для любой аудитории самый тихий шепот, малейшие оттенки динамики. Кино дало слову крупные и общие планы, дало пространственную жизнь близи и дали. Кино давало говорящего человека; речь стала словесным действием. И здесь кино берет все, что сохранилось в традиции театра, в искусстве актера, декламатора и чтеца, всевозможные интонации живого произношения.

Уже немое кино, экранизируя литературные произведения, показало, что зрительные кадры вполне заменяют литературный рассказ, повествование, описание. В картине не нужны были литературные описания, распространенные ремарки между диалогами, говорящие о внешности, о месте, о видимых и даже слышимых условиях действия (место такое-то, человек такой-то, голос такой-то, говорит так-то). Только слово-действие говорящего человека, слово-реплику, мысль изокадры не могли заменить и давали его титрами. Звуковое кино, включив звучащее слово, отвело литературе в драматическом развитии сюжета только диалог, монолог, реплику, т. е. грани действия, носителем которого и в реальной жизни является слово. В описаниях, повествованиях, где литерату-

ра сама являлась заместительницей видимого действия, кино восстановило роль наглядных образов и оттеснило слово. Но даже в речи людей кино взяло жесты, мимику, все, что в реальном разговоре действует как слово, чтобы сжать само слово. В реальной жизни только ораторская речь имеет законченный строй, живой разговор ведется на полуфразях, жестах, интонациях и даже вещах. В звуковом кино наглядно выступила эта несамостоятельность, органическая включенность слова в действие. Режиссеры восстанавливали роль видимого действия, непосредственную роль мыслящего глаза. Внимательное чтение литературы показывает, сколько в ней зрительных и звуковых представлений. Режиссер должен определить сотрудничество видимых кадров и слова, выделить его в часть действия, лишив его роли заместителя действия.

Слово-реплика всегда является одновременно и личным выражением мысли конкретного человека, и выражением общественной, логической мысли; поэтому слово разом характеризует говорящего и осмысляет ситуации. Дозировка слова определяется наличием в сюжете словесного действия, словесной речи. Драматический жанр больше тяготеет к слову, чем лирический и комический жанры. В «Чапаеве», «Юности Максима», «Крестьянах», «Депутате Балтики», «Мы из Кронштадта», «Последней ночи» — имеются развернутые монологи и диалоги, говорящие о психоидеологической борьбе, о высокой роли принципиальной словесной мысли. В комедиях — короткие, порой каламбурные или двусмысленные, реплики: «Веселые ребята», «На отдыхе». «Петер», «Три товарища». В последнем фильме сцена заседания райкома имеет драматический характер, построена на речах. Чаплин, встающий против большой роли разговорного слова в кино, именно в своих комедиях легко заменяет слово инструментами, имитирующими и пародирующими интонации разговаривающих. Логический смысл слова в комедии невелик; поэтому речевые фразы, изложенные в тех же интонациях голосом или инструментом, передают эмоциональный тон речи, а тембры юмористически и сатирически дают характер говорящего. В «Огнях большого города» на открытии памятника процветания парадная, напыщенная и пустая речь ораторов прекрасно передана нечленораздельным низким голосом мужчины и попугаеобразным, визгливым голосом женщины. Диалоги хозяина и бродяги переданы гневным низким речитативом саксофона и робкими, умоляющими звуками скрипки. Полисмен говорит трубой, хозяин фаготом, девочка скрипкой и т. д. Здесь показана не только близость звучащих слов к музыке, но и возможность замены слова в кинокомедиях речитативом инструментов, раскрывающим более характер, чем это могут делать малозначительные слова. В самом сюжете за-

ложены распределение драматических функций каждого искусства и роль слова.

В «Чапаеве», где организованная, дисциплинированная сила и мысль борется и обуздывает анархию и стихийность, слово несет на себе эту функцию рационального и организующего. Наиболее развернутая, чисто ораторская речь Чапаева и есть речь о дисциплине перед крестьянами. Но речь о роли командира в бою становится наглядной благодаря игре картошкой и трубкой; без этой иллюстрации речь звучала бы абстрактно, не говорила бы о чапаевской конкретности и практическом знании военного дела. Несомненно, кино от слова требует той же сжатости и лаконизма, что и от музыки; но так же, как в лирической теме песня определяет метраж, так в драматической теме определяют метраж монолог и диалог. Отсюда в звуковом кино — говорящие портреты, где лицо человека раскрывается в его видимых формах и мимике, а также в речи (портрет подпольщика-большевика в «Юности Максима»; портрет комиссара в «Мы из Кронштадта», данный на фоне клубящегося черного дыма, говорящий о революции и борьбе; портрет депутата Балтики на собрании Петроградского совета, говорящий о любви ученого к революционной родине, и т. д.).

Это выделение из общего плана в крупный лица говорящего человека — новый, не известный старым искусствам жанр говорящего портрета, придает повышенное значение и лицу и словам, делает узловым говорящий образ — портрет. Поэтому центральные идеологические образы в драме всегда имеют эти говорящие портреты. Бесконечно расширяя динамические возможности голоса, кино увеличивает и исполнительские требования речевой фразы. Мелодико-интонационное движение должно быть не только психологически мотивировано жестами и мимикой, манерой держать себя, но и историческими требованиями жанра и стиля, иначе получается разрыв между интонацией и видимым образом человека. [Так, в «Юности поэта» молодой Пушкин (Литовский) читает свои стихи певучими интонациями декадентов с характерными для них затухающими кадансами, или, наоборот, Троекуров (Монахов) в «Дубровском», стремясь передать властные интонации важного барина, декламирует прозу Пушкина с приближением к интонациям классической трагедии.]

В кино еще более, чем в театре, играет роль тембр говорящего человека. Кино может подменять голоса, как оно делает в отношении поющего актера, но в речи гораздо теснее связь тембра с фигурой говорящего, чем в песне, где «поставленный» поющий голос тем самым как бы выключен из бытового плана. В речи фигура человека и тембр его голоса эмпирически и семантически связаны: крупная, полная фигура — средний и низкий регистры; мелкая,

хрупкая фигура — высокий регистр. Несовпадение этих линий — солидная фигура и визгливый голос, легкая фигура и массивный голос — вызывает своей противоречивостью пародийный смысл (обычный комический эффект: ребенок, говорящий басом, мужчина, говорящий сопрано, и женщина — басом). Поэтому при подмене голосов (например, при переводах речей героев с одного языка на другой) помимо расхождения артикуляционной мимики, несоответствие тембров голосам дает себя остро чувствовать. Так, в «Человеке-невидимке» это несовпадение фигур и тембров чувствительнее, чем расхождение движений губ и издаваемых ими звуков.

Звуковое кино не упразднило в фильме письменности; наоборот, письменность со своим отвлеченным языком явилась и для кино необходимой для составления схем сценариев, его драматических сюжетов. Однако письменная литература, способная говорить о любых мыслимых и чувственно воспринимаемых явлениях, о цветах, запахах, вкусах, еще недоступных кино, должна была в сценариях повернуться к возможностям кино, т. е. давать видимые, слышимые образы и уже через них другие качества мира и человека.

Слово в кино, благодаря лаконизму и сотрудничеству с зрительными кадрами, несет на себе гораздо больше смысловых значений, функций, связей, чем в театральной драме; оно связывает сцены, относится одновременно к различным моментам и граням сюжета. В «Чапаеве» сцена, где Петька ловит денщика Митьку и тот умоляет отпустить его, обрывается, и конец ее раскрывается в вопросе Чапаева: «И ты отпустил его?» Эта реплика характеризует горячность и гнев Чапаева, но она же связывает две сцены, замещает рассказ Петьки о своей разведке и дает отношение командира к его поведению. Кино делает слово свободным, перемещающимся качеством, звеном действия, как видимый образ. Слово можно монтировать с видимостью, пересекать речевую фразу изобразительной, строить из них единую фразу. Слово, как музыка, может отделяться от говорящего, звучать в кадрах, где его нет, и тем самым устанавливать связь говорящего с другим полем слуха; таким обычно является слово оратора над кадрами массы слушателей; в диалогах реплики часто звучат в кадрах слушающего, а не говорящего. В «Чапаеве» голос, начинаясь в кадре с говорящим лицом, продолжает звучать в кадрах со слушателями. И эти внекадровые звуки настолько естественны, что самый неподготовленный слушатель понимает их значение, хотя в кадре и нет говорящего. В «Чапаеве» это вообще обычный метод сцепления монтажных кадров. Но когда реплика имеет общеидейное и общесюжетное значение, например, реплика: «В гражданской войне

тыл решает исход, говорит Ленин», — эта реплика, имеющая кардинальное смысловое значение для сюжета «Чапаева», звучит вообще вне кадров, в черных кусках, как чисто звуковой, тезисный кадр, и только в продолжение — «и в этом большевистский вождь прав» — уже введены зрительные кадры с говорящим полковником, в устах которого слова получают зловещий, самоубийственный смысл.

Речь Сталина о проекте конституции в картине звучит над городами, селами, полями с комбайнами, над заводами, площадями, в частных квартирах, вскрывая дыхание этой речи в широких просторах социалистической родины и в миллионных массах ее трудящихся. Слово в кино свободно относительно пространства, оно не только, как в радио, преодолело свою ограниченность, слабость своего звучания, но и перемещается из кадра в кадр вслед за движением мышления, требующего этого слова и там, где эмпирически оно не звучит.

И говорят кадры, в которых нет говорящих; они несут слова людей, физически в этих кадрах отсутствующих, но действующих в них. Словесная тема не только сопровождает зрительные кадры, но и порождает их, как ассоциации. Стихотворение в прозе Тургенева «Как хороши, как свежи были розы», где строки забытых стихов звенят в ушах, вызывают картины покоя и лирической ясности среди сумрачной печальной действительности, это стихотворение показывает рождение и монтаж зрительных кадров из словесной темы. Литература давно знала и широко применяла эту роль слова, его способность вызывать потоки зрительных представлений, воспоминаний. В кино эта роль становится синтезом реальных зрительных и словесных кадров. Кино разрушило границы слова и живописи. Слово и звук стали средствами построения пространства, перспективы и движения, поддерживая и дополняя зрительные средства. Кино повернуло к себе литературу звуковой, динамической стороной и открыло в ней новые речевые возможности. Говорящее кино смогло ввести в свой сюжет и философские идеи, сложные идеологические процессы отвлеченного мышления, как речи героев, как элементы философских характеров, которых немое кино избегало. Говорящее кино расширило сюжетные возможности картины, смогло дать самые сложные словесные идеи, философские характеры мировой литературы. Немое кино, которое давало только видимую грань действия, необходимо выключало вместе с речью всю идейно-философскую сторону сюжета, излагавшуюся в монологах и диалогах («Гамлет», «Преступление и наказание»), и искажало его. Говорящее кино смогло целиком идти за сложнейшими сюжетами литературы во всех ее видимых, слышимых и отвлеченных линиях.



В звуковом кино впервые в истории художественной культуры осуществляется синтез выразительных средств общественного человека, живых движений говорящего, жестикулирующего, играющего человека; единство этих средств у живого человека синтезируется на высокой технической базе, каждое телесное движение наливается колоссальной энергией и становится элементом монументальных произведений.

## Монтаж звукового фильма

Сюжет — предопределяющий планы, ракурсы, монтаж, все содержание фильма, соединяющий драматургию и исполнение, в звуковом кино располагал одновременно тремя искусствами, из которых каждое в отдельности могло развертывать сюжет. Именно поэтому монтаж звукового кино потребовал совершенно новых принципов по сравнению с немым. Звук оказался новым качественным элементом, перестраивавшим систему киноязыка, а не механическим обогащением его. Звук, внедряясь в ткань фильма, менял изобразительные кадры, врвался в их световые планы своими звуковыми, перекрещивался с ними, замещал их, сливался с ними. Режиссер звукового кино мог не только дифференцировать и интегрировать звуковые и световые стороны мира, но в каждой из этих сторон дифференцировать и интегрировать их компоненты в пересечении с компонентами другой. Монтаж звуковой картины потребовал от художника синтетического мышления, преодоления однобоких сюжетных построений и старых искусств, и немого кино.

Кадры зрительные, звуковые и словесные не идут параллельно, но переходят границы друг друга, составляя непрерывную ткань синтетического языка фильма. Звуки и слова часто являются внекадровыми по отношению к зрительным кадрам, и зрительные кадры — внекадровыми в отношении звуковых. Спор о кадровом и внекадровом звуке есть в сущности спор о равноценности звуковых и зрительных элементов, спор немого кино с звуковым за свою ведущую роль. Когда в немом кино кадр с основными фигурами прерывается вводным, показывающим поле зрения основных фигур или дающим метафоры, никто этот вводный кадр не называет внекадровым, ибо он связывает героя со средой, показывает содержание и ход его сознания. Когда в кадре звучат слова, песни, раздаются звуки, издаваемые предметом, находящимся вне зрительного кадра, звук называется внекадровым, хотя он звучит в ушах, в сознании внутрикадровых объектов; отличие вводных зрительных кадров и внекадровых звуков заключается лишь в том, что вводные кадры требуют прерыва основного кадра, вставляя-

ются как последовательное звено; звук же звучит в самом кадре, одновременно с движением основного кадра. Но это говорит только о смысловом лаконизме, сгущенности во времени звукового кино наряду с немым, о превращении однолинейной последовательности в многопланную одновременность. Но ведь именно однолинейная последовательность есть формально-логическое рассечение сосуществующих явлений в причинно-следственный ряд, есть ползуче-эмпирическое понимание действительности. Внекадровые звуки были уже в театре (голоса за сценой, шум, крики, выстрелы), но театр не знает кинематографического монтажа с его сменой кадров и возможностью пронизывания различных кадров единой темой. Внесценические мотивы ввел Вагнер в своих операх, где лейтмотив героя, вещи звучит при каждом их упоминании, хотя их самих на сцене и нет. Звуковое кино устанавливает связи данных в кадре видимых глазу образов с невидимыми, но данными в мышлении.

Кадр этот — кадр мышления, а не кадр эмпирической видимости, и в него входит все, что содержит такой кадр мышления, все связи и отношения, которые оно устанавливает. Фраза соединяет звуковые и зрительные мотивы, акцентирует то одно, то другое, то их дает одновременно для энергичного акцента всего узла. Подлежащим может быть слово или звук, сказуемым — зрительный образ, и наоборот; слово или звук могут быть эпитетами, метафорами, а зрительный образ — определяемым, или же звук может на себя принять значение видимого образа и замещать его, т. е. звучать там, где движутся уже другие, но внутренне связанные с первым зрительные образы. Каждый момент сюжета выдвигает соответствующие положению, реалистически мотивированные речевые средства и оттесняет другие, или же дает все одновременно tutti. Каждое из речевых средств, равно динамическое и непосредственно говорящее слуху и глазу, может быть то ведущим, то подчиненным, то связывающим, то связываемым. Синтаксис, дающий вертикальное и горизонтальное движение, меняет и сюжетосложение. Звеньями сюжета, носителями связи сюжетного действия может быть каждое из качеств звуко-светового образа. Монтаж звукового фильма не может строиться на основе простой последовательности зрительных кадров и их обогащения словом и музыкой. Уже разная длина музыкальных, словесных и зрительных фраз, излагающих одну общую тему, вызывает конфликт при монтаже этих фраз; так, в выражении эмоций музыка всего длиннее, хоть и конкретнее, чем мимика и слово: дико расширенные глаза, перекошенное лицо в зрительном кадре мгновенно передают ужас; так же мгновенно действует выкрик слова; музыка должна развить мятущиеся, помраченные ин-

тонации; музыка же говорит там, где мимика и слово уже выразились, кончились, но психика еще полна волнения. Музыкальная фраза может обнимать, соединять зрительные и словесные фразы, охватывать даже различные эпизоды, давать в своем обобщенном движении сущность протекающих кадров. Если в монтаже немного фильма, как в литературе и музыке, художник должен был сознать, куда ведет каждый кадр, сознать через последовательность, то в монтаже звукового фильма режиссер должен расширять рамки одновременности за счет однолинейной последовательности, дать в кадре, в мгновении, заложенные в нем будущие действия, давать сущность сюжетного действия. Композитор пишет свою музыку, оператор и художник освещают и строят сцены, драматург находит слова, исходя из сущности целого сюжета, а не отдельных сцен. Звуковой монтаж и позволяет одному искусству говорить более конкретным, эмпирическим языком, другому — более общим языком, самой сущностью, переплетать эмпирическое и общее и создавать сюжетную систему. К этому и стремятся наши лучшие фильмы. Музыка с первых тактов стремится не иллюстрировать, а раскрывать трагическую, лирическую атмосферу сюжета посредством музыкальных тем, связанных с конкретным содержанием кадров («Гроза», «Дубровский», «Петербургская ночь»). Монтаж музыкальных и зрительных кадров требует укорочения одних фраз и удлинения других не ради единства метража, а ради темы, ради драматургии. Чаплин дает исключительное господство зрительным кадрам и подчиняет им музыку, делая ее мозаичной и местной; музыка и не поднимается до трагического юмора его актерской игры и до драматической сюжетной идеи. Колеблясь между комическим и трагическим, она мелодраматична. Монтаж звуковых и зрительных кадров, кропотливый и тщательный, все же сюжетно упрощен; но и у Чаплина музыкальные эпизоды длиннее зрительных кадров, музыка объединяет ряд кадров в эпизоды. Кино позволяет разворачивать симфоническую музыку самых драматических сюжетов как философско-эмоциональную подоснову эмпирического действия. Признание равноправности искусств, понимание преимущественной ценности каждого из них для различных тем, моментов сюжета, понимание синтеза как сотрудничества — является основой монтажа звукового фильма. Возможность дифференцировать и интегрировать качества явлений по требованию мышления, давать многокачественное движение, разнородные опосредствования конкретных явлений делает монтаж в звуковом кино бесконечно более сложным, чем в немом кино, и одновременно — наиболее послушным орудием диалектико-материалистического мышления.

Каждое новое техническое завоевание кино, обогащая его средства фиксации действительности, обогащает его палитру и выразительные средства. К звуку, к слову в настоящее время прибавляются цвет и объем.

Боязнь стереоскопии и хромоскопии в кино как излишне натуралистических элементов говорит об идеалистическом мышлении, о боязни действительности, неумении ее дифференцировать и интегрировать для художественных целей. Передача объема не означает простого восстановления эмпирической перспективы, а наоборот, позволяет давать пространственные соотношения, недоступные плоскостному кино. Еще более цвет, став в кино окрашенным, гибким светом, сможет дать такое движение и соотношение цветов, цветовых тонов, о каком и думать не могла живопись с ее неподвижными красящими веществами. Уже ранние наивные попытки окрашивать целые куски в один цвет, кроме чисто эмпирических целей (пожар — в красный, лунная ночь — в зелено-синий цвет), ставили себе и семантические задачи (кадры любви — розовые, радости — золотистые, печали — бледно-голубые; вообще, радостные эмоции — теплые тона, печальные — холодные). И среди многочисленных грубо окрашенных кусков попадались удачные, углубляющие сюжетное значение картины, показывающие, какие огромные выразительные возможности лежат в цвете.

Цветовое кино взяло сюжетное значение цвета у живописи и театра. Цвет, как свет и тень, мог быть цветом предмета, как и цветом атмосферы, цветовым освещением. В окраске предметов незначительным сдвигом тона в сторону теплых или холодных цветов можно омрачать и смягчать облик предмета. В «Груне Корнаковой» вначале — светлое, розовое лицо у радостной и беззаботной девочки; при похоронах, на заводе, при расставании с матерью — темное с сине-зелеными тенями. Работницы, печально слушающие песню Груни, имеют темные, буровато-синие лица. Кино дало новые средства для передачи портрета, раскрытия качества лица. В изменении цвета лица, покраснении, побледнении, резком, незаметном, быстром, медленном, в покраснении век, глаз — цветное кино располагало богатыми, недоступными черно-белому кино средствами фиксации и передачи душевных эмоций. При этом, в отличие от живописи, кино могло дать сами покраснение и побледнение в их протекании, а не просто красноту и бледность; кино еще могло ускорять и замедлять процесс, давать вспышки (в «Кукараче» вспыхивающее гневом быстро багровеющее лицо хозяина подано пародийно). Но цветное кино может

устанавливать связи, тяготения людей, вещей посредством цвета, как литература — цветовыми эпитетами и метафорами; кино может давать золотистые волосы, алые губы; накладывать на лицо блеклые цвета осени и светлые тона цветущей весны; переносить краски окружающих человека вещей, природы на его лицо, когда этой природы и вещей уже нет вокруг, но когда они еще живут в его психике. В «Груне Корнаковой» в финале, когда в бою закаляется ее революционный дух, на ее лицо падают отсветы красных знамен грядущего Октября. Еще больше драматургических средств имеет цветовое освещение благодаря цветовой атмосфере. Омрачаясь, холодея, оно кладет тени на предметы и лица, погружает их в печаль; просветляясь, теплея, оно озаряет их. Кадр, тяготея к красному, желтому, оранжевому, говорит о стремлении к радости, к светлому; тяготея к синим, зеленым, фиолетовым — говорит о печальных настроениях.

Черно-белый экран знал только движение от белого, через серый, к черному. Цветной экран знает для каждого цвета движение от светлого к темному (светлоголубой — темносиний), от теплого к холодному (красный — фиолетовый). Белый и черный являются пограничными цветами. И белый среди цветных пятен является особенно сверкающим, черный — особенно густым. Таким образом, свет внутри цвета получает гораздо больше отношений и семантических значений, чем в столкновении только с черным. Свет, разгорающийся и потухающий в оранжевом и в синем, получает различные конкретные смыслы. Семантика света и тени, бесконечно обогащенная семантикой цветов, их борьбой и переходами, дает кадру усложненную жизнь. Сама по себе красочность, приятное гармоническое сочетание и движение цветовых пятен, уже служит успокоенному, эстетическому чувству и пригодна только для лирических тем. В этом отношении показательны пестрые — местами лубочные — кадры «Груни Корнаковой», где красочность расходится с драматической ситуацией: пожар, налет жандармов. Но это результат технического несовершенства. Режиссер явно шел за эмоционально-драматической ролью цвета и давал утасаживающую светосилу и холодеющие тона для мрачных тем, и наоборот: первые светлые кадры благополучия, где много теплых и светлых тонов, кадры отъезда матери, где много темных, почти черных (заря должна была быть темнее, сумрачнее). Ряд осенних пейзажей, по-левитановски грустных, задумчивых, в туманных, в сероватых и золотистых тонах, также выпадает из напряженного драматизма смежных кадров с человеческими действиями. Цвет дал возможность ввести в кино закрепленные живописью драматургические значения цвета: спокойный колорит классических картин, драматический — барокко и романтизма, игривый, пасто-

ральный — рококо, эмпирический — реализма: все это могло брать кино для расцветки кадра в соответствующих темах (в «Груне Корнаковой» портрет жены Кузнецова подан в стиле салонных буржуазных портретов; олеографическая расцветка еще усилила характер пустоты, внешнего лоска этого рода портретов и самой женщины). Но цвет в кино динамичен, он в движении, и здесь — новые, недоступные или связанные в живописи драматургические значения цвета. Кино может дать все переходы рассвета к утру, зари, от светло-желтых к красным, оранжевым тонам, и их растворение в светло-золотом, солнечном. Цвет может дать краски утра, вечера в их движении. Цвет может дать время. Эйзенштейн в «Старом и новом» дает зеленеющее море ржи, а вслед затем волнуемая рожь на глазах зрителя желтеет, готовая к жатве; цвет дал сгущенный переход от весны к лету. В «Груне Корнаковой» даны цветущие яблони, густо покрытые белыми, чуть розоватыми цветами, вслед бутоны, наливные красные яблоки и желтые сморщенные листья: прошла весна — лето, пришла осень.

Так цвет вносит бесконечные цветовые переходы и контрасты, строит многообразие пространства, дает отношения к передним и задним планам, обогащает композицию, эмоциональный тон кадра и устанавливает новые возможности синтеза с музыкой и литературой. Колорит оркестра, связанный с музыкальными инструментами народа и эпохи, теснее сочетается с красками национальных костюмов, зданий, природой, данными цветным кино. Между цветом и тембром восстанавливается то родство, которое создано в истории художественной культуры, восстанавливаются стилевые связи (рококо, импрессионизм с их светлым оркестровым и живописным колоритом, романтизм и реализм — с темным контрастным колоритом). Пример синтеза, правда в комическом жанре, дают сиднеевские мультипликации, например увертюра «Вильгельм Телль» Россини, где музыка как бы рождает из себя цветовые формы, ритмически и красочно совпадающие с музыкой; причудливые насекомые, звериные и предметные формы вздуваются, поднимаются и опускаются, оседают вместе со звуками, ломаются, ширятся и сжимаются вместе с динамикой, светлеют и темнеют вместе с оркестровкой.

Так же, как кино не прикреплено к объекту, а рассекает и поворачивает его в любых планах, так цветное кино не прикреплено к локальному цвету, а направляет его к любому тону, силе. Более того: кино может переносить цвет, как звук, из кадра в кадр, устанавливая посредством его новые связи и отношения. Фразы цветовые и изобразительные, не совпадая границами, переплетаясь, продолжая друг друга, создают непрерывность и усложненность синтетической фразы.

Музеи и библиотеки являются богатыми источниками творчества кино, но в еще большей мере является таким источником современная историческая жизнь человечества, вступающего в социализм. Совершенствуясь технически, овладевая все более точными средствами фиксации и познания мира, все более широким охватом его качеств, цвета, пространства, звуковое кино применяет их не для эмпирической правдоподобности, а для раскрытия реального движения явлений, сложных связей и опосредствований. Именно в социалистическом реализме звуковое кино даст свои вершинные произведения.

Мышление открывает отношения объективной действительности — реального, чувственно воспринимаемого мира. Мышление всегда было мышлением о бытии; само небытие было лишь качеством бытия, т. е. злым, отрицательным бытием, враждебным положительному, благотворному. Небытие в космическом плане было фазой бытия, фазой злых сил — мрака, холода, голода, победивших благие силы: свет, тепло, сытость.

Но идеализм отнес бытие и небытие к планам небесного и земного; подлинным, истинным бытием идеализм назвал дух небеса, бога, идеи; им принадлежало положительное бытие: добро, красота, разум. Небытием он назвал все враждебные духу-богу подземные силы: зло, уродство, безумие. Реальное земное бытие стало полубытием, колебанием между верхом и низом, духом и материей. Метафизика превратила фазы бытия и небытия в ярусы. Круговращения разных фаз бытия стали вечными ярусами, тремя царствами: верхним царством света-бога, нижним царством тьмы-зла и средним царством — человеческим. Космическое перешло с развитием классов в социальное. Господствующие классы связали себя, свои идеи, свое искусство с небом, с истинным бытием, а подчиненные классы и их мышление — с низом, с небытием или полубытием.

До социалистической революции все социальные революции и порождаемые ими идеологические революции были лишь сменой различных форм эксплуатации и эксплуататорского мышления, а следовательно — форм метафизики и идеализма в мышлении и искусстве господствующих классов, а не свержением их. Все революции прошлого, вместе с созданием новых идеалов, воскрешали и мертвые идеалы, тянули вперед и одновременно поворачивали назад, замкнутые в кругу классового эксплуататорского общества, религиозного эсхатологического круга. И вслед за общественно-политической жизнью искусство воскрешало мертвецов и культивировало старые жанры, сюжеты, образы, превращало их в фетишей, идиологов.

Социалистическая революция действительно и до конца отбрасывает метафизику и идеализм из человеческого мышления, разрывает эсхатологический круг и устремляется на путь свободного и поступательного движения. Социалистическое мышление



не знает фетишей и в многовековом развитии искусства видит не только могучие поступательные силы человеческого творчества, но и связывающие, ограничивающие силы эксплуатации человека человеком, видит не только проявление воли и разума, но и звериного насилия, бед, страдания и унижения. Материализм и диалектика влекли мышление вперед, метафизика и идеализм удерживали это движение и поворачивали его в замыкающиеся кривые. Метафизика и идеализм действовали слитно, откровенно в метафизическом идеализме и компромиссно — внутри диалектики и материализма, не давая им соединиться. Только пролетарское, социалистическое мышление впервые в истории выдвинуло диалектический материализм. Тем самым были раскрыты и взорваны тормозящие реакционные силы истории мышления, преодолено казавшееся роковым движение в кругах, создано непобедимое орудие борьбы со всеми пережитками классового эксплуататорского мышления в сознании людей.

Тем самым были освобождены все прогрессивные силы истории мышления, силы, боровшиеся против реакционных сил, ограничивающих, связывающих поступательное развитие. И этой прогрессивной силой был прежде всего гуманизм, гуманистические мышление и искусство.

Социалистическая революция поднимает высшее достижение человеческой культуры — гуманизм, освобождает его от буржуазной ограниченности и превращает в социалистический гуманизм. И все прошлые достижения гуманистической мысли и искусства — достижения первого в истории античного гуманистического искусства, достижения буржуазного гуманизма — становятся органической частью социалистической культуры в борьбе против реакции и фашизма за свободное развитие человечества в свободном сотрудничестве народов. И если буржуазия эпоху своей героической борьбы с феодальной религией, разобравшей народы и натравливавшей их друг на друга, правильно называла ренессансом античности, античного гуманизма, то мы, поднимая знамя социалистического гуманизма, вправе назвать свою эпоху социалистическим ренессансом человечества, великим ренессансом социалистического гуманизма, действительно освобождающим народы от всего античеловеческого, от звериного бытия, в котором фашизм пытается держать человечество.

Фашизм — не новая теория; это концентрация всей метафизики и идеализма, всего реакционного, темного, звериного, что выработали эксплуататорские классы в течение тысячелетий своего насилия и грабежа угнетенных классов и народов. Но и эта мракобесная метафизическая теория расовых культур вынуждена перед лицом пролетарской революции маскироваться в социалистиче-

скую фразеологию, называть себя бессмысленным словосочетанием — национал-социализмом.

Марксизм — подлинно новая революционная теория, впитавшая все усилия и достижения диалектики и материализма всей прошлой истории мышления, осмысливающая и осуществляющая борьбу всего демократического человечества за свободный труд и творчество. Диалектико-материалистический анализ семантики искусства, связывающих его идеалистических и метафизических тенденций и движущих диалектических и материалистических тенденций позволяет оценить достижения прошлого и развязывает силы для творчества нового.

Активность мышления, творческие силы мышления впервые получают свое рациональное обоснование в марксизме. Буржуазный гуманизм оторвал человеческое мышление от личного феодального бога, но не смог освободить его от идеализма, ибо, если началом мышления считались даже чувственные ощущения, получаемые от материальной действительности, то сила, активность мышления, связывавшая эти чувственные ощущения, строившая представления и понятия, была отнесена к духу, объективному или субъективному. Но всякое мышление есть активность мышления в мире действительности. И эта активность порождается, стимулируется и направляется общественным производством материальной жизни, общественным трудом. Искусство является одним из проявлений мышления и творческого труда человека в мире. Произведение искусства есть живой конкретный акт мышления. Социалистическая эстетика и ценит искусство за эту человеческую творческую активность в мире, — ценит тем выше, чем глубже его связь с трудящимся человечеством, с борьбой за прогрессивные силы, чем напряженнее это мышление отыскивает и вскрывает в действительности преобразующие революционизирующие ее силы, ведущие ее к полной победе социалистической человечности.

Отбрасывая конструктивные принципы сюжета досоциалистического искусства, метафизику и идеализм, уводившие от действительности, социалистическое искусство находит новые конструктивные принципы в движущих силах самой действительности. Социалистическое искусство отображает действительность не как косное сложившееся бытие, а как движущееся развивающееся бытие. Социалистическое мышление берет передовые силы этого бытия, устремляется по пути их борьбы и развития, чтобы расчищать им дорогу, помогать их движению, быть участником их победы.

Отдельные виды искусства, давшие огромные ценности художественного мышления, а в своей гуманистической линии являющиеся могучим орудием борьбы за раскрепощение человека и его

мысли, — эти исторически сложившиеся виды искусства не фетишизируются, не рассматриваются как извечно существующие и единственно мыслимые формы художественного творчества.

Молодое, едва полувековое, искусство кино стало рядом с тысячелетними искусствами, впитало их достижения, поднялось на высоты художественного мышления человечества и широко внедрилось в массы, как ни одно из старых искусств.

Оно непосредственно дает уху, глазу, мышлению в целом то, что опосредствованно дает самое могучее орудие человеческой мысли — литература.

Художественное мышление, оснащенное техникой, получило огромные неизвестные старым искусствам возможности творчества. И эти возможности растут с каждым новым изобретением, со всем развитием техники. Они позволяют фиксировать многогранный мир в его оптических и акустических качествах, открывать и устанавливать в них связи, создавать синтетические произведения, недоступные старым разрозненным искусствам. Но никакая техника сама по себе не дает свободы творчества, не освобождает мышление от связывающих его оков. Только оснащенная техникой революционная социалистическая мысль может создать новое искусство и освободить мышление от фетишей и тормозов.

Художественное мышление и творчество, освобождаясь от религиозных констант, от фетишизации сюжетов и обособленных видов искусств, строит свою драматургию, сюжеты на конфликтах и противоречиях реальной действительности, сплавляя разнородные технические средства в едином акте мышления, и само участвует в гигантской победе социалистического человечества над миром темных сил прошлого, над миром империализма и фашизма, участвует в строительстве нового мира, первой социалистической родины свободного человечества.

### Примечания

Печатается по изданию: *Иоффе И. И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Под ред. Б. А. Фингерта и А. А. Адамяна. Л.: Государственный Музыкальный научно-исследовательский институт. 1937. 412 с.

<sup>1</sup> *Легран Б. В.* Социалистическая реконструкция Эрмитажа. Л., 1934.

Борис Васильевич Легран — директор Государственного Эрмитажа в 1931—1934 гг. Именно в годы директорства Леграна работал в Эрмитаже Иоффе. Мнения о его деятельности на посту директора Эрмитажа сильно расходятся.

- ся. Одни ученые дают негативную оценку его работы. По их мнению, Легран неотступно следовал принципам революционного искусства, стремясь представить произведения искусства в качестве доказательства эксплуатации народа царским режимом. Неоднозначна деятельность Леграна в связи с продажей некоторых экспонатов Эрмитажа за границу для получения дополнительных средств для проведения индустриализации.
- <sup>2</sup> «Коммунистический манифест» в 20-е — 30-е годы издавался неоднократно.
- <sup>3</sup> Ленин В. И. Заметки на «Метафизику» Аристотеля // Ленинский сборник. XII. М., 1930.
- <sup>4</sup> Ленин В. И. О государстве // Ленин В. И. Соч. Т. XXIV. М.; Л., 1932.
- <sup>5</sup> Маркс К. Капитал. Т. I. Гл. V: Труд / Пер. под ред. В. Базарова и И. Степанова. Изд. 5. М.; Л., 1930. С. 119.
- <sup>6</sup> Сталин И. В. Речь на Первом всесоюзном съезде колхозников-ударников // Сталин И. В. Три речи. М.: Партиздат, 1935.
- <sup>7</sup> Глез А., Меценже Ж. О кубизме / Пер. Е. Низен. СПб.: Журавель, 1913.
- <sup>8</sup> Книга IV «О поступательном движении, совершаемом нациями» труда Джамбаттиста Вико «основания новой науки об общей природе наций» (1725, переиздавался в 1730 и 1744 гг.); русский перевод вышел только в 1940 г.
- <sup>9</sup> Иоффе цитирует «Учение о цвете» (1810). См.: Goethe J. W. Zur Farbenlehre: Historischer Teil // Goethe J. W. Sämtliche-Werke. München, 1913. Bd. 22. S. 1–2.
- <sup>10</sup> Маркс К. К критике политической экономии / Пер. И. Рубина. М.; Л.: ГИЗ, 1929. С. 55.
- <sup>11</sup> См.: Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 151–152. Ранее письма Н. М. Карамзина издавались в 1797 и 1801 гг. и в составе «Сочинений» в 1803, 1814 и 1820 гг.
- <sup>12</sup> Иоффе И. И. Мистерия и опера (Немецкое искусство XVI–XVII вв.). Л., 1937; См. также наст. издание.
- <sup>13</sup> Толстой Л. Н. Война и мир / Ред. Б. М. Эйхенбаум. Т. III–IV. Л., 1936.
- <sup>14</sup> См.: Гумилев Н. Война // Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 216; С. 347 (разночтения).
- <sup>15</sup> Маринетти Ф. Т. Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобождение слова: Футуристический манифест // Маринетти Ф. Т. Футуризм / Пер. М. Энгельгардта. СПб., 1914.
- <sup>16</sup> Роман А.-Р. Лесажа (1668–1747) «Хромой бес» издавался на русском языке неоднократно.
- <sup>17</sup> «Тезисы о Фейсерахе» К. Маркса первоначально были озаглавлены «К Фейсераху».
- <sup>18</sup> Semper G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1: Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt a/M., 1860.
- Стиль в технических и тектонических искусствах или Практическая эстетика — основной труд немецкого архитектора и теоретика искусства Готфрида Земпера (1803–1879).
- <sup>19</sup> Grimm J. Geschichte der deutschen Sprache. Bd. 1–2. Leipzig, 1848 (или последующие издания 1853, 1868, 1880 гг.).
- <sup>20</sup> Трактат Аристотеля «О небе» на русском языке впервые опубликован в 1981 г. (перевод А. В. Лебедева; см.: Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 3. С. 365.); главы на параграфы не разделяются, источник И. И. Иоффе определить не представляется возможным.
- <sup>21</sup> Konrad von Megenberg. Buch der Natur. Augsburg: Johann Bämle, 1475. (В описании труда «Книга природы» (1348–1350) немецкого энциклопедиста Конрада Мегенберга (1309–1374) допущены ошибки в написании фамилии и года издания).

- <sup>22</sup> *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884). Т. III. Одесса, 1887.
- <sup>23</sup> *Кант И.* Критика чистого разума / Пер. Н. М. Соколова. СПб., 1897.
- <sup>24</sup> *Марр Н. Я.* Яфетические зори на украинском хуторе // Ученые записки института этнических и национальных культур народов Востока. М., 1930. Т. I. С. 1–86.
- <sup>25</sup> *Ньютон И.* Оптика, или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. / Пер. и прим. С. И. Вавилова. М.; Л., 1927. (Классики естествознания, кн. 17). Серия «Классики науки» основана С. И. Вавиловым в 1934 г.
- <sup>26</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Курс эстетики или наука изящного / Пер. В. Модестова. [Ч. 3: Система частных искусств. Кн. 1]: Архитектура, скульптура и живопись. Отд. 1–2. М., 1859. (Ср. перевод П. С. Попова: *Гегель Г. В. Ф. Эстетика*: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 201.)
- <sup>27</sup> «Учение о цвете» Гёте, см. прим. 9.
- <sup>28</sup> *Berlioz H. A Travers Chants. Etudes Musicales, Adorations, Boutades et Critiques.* Paris, 1872. (В книге «Синтетическая история искусств» ссылка на первое издание – 1862 г.)
- <sup>29</sup> *Буало Н.* Поэтическое искусство / Пер. С. С. Нестеровой, под ред. П. С. Когана. СПб., 1914.
- <sup>30</sup> В книге «Синтетическая история искусств» ссылка дана на издание «Божественной комедии» в переводе Д. Е. Мина; публиковались и другие переводы «Чистища» Данте.
- <sup>31</sup> *Ambros A. W.* Geschichte der Musik. Bd. 1–4. Breslau, 1862–1878.
- <sup>32</sup> *Glareanus. Dodekachordon.* Baseliae, 1547. «Додекахордон», музыкально-теоретический трактат швейцарского ученого Глареана (настоящее имя Генрих Лорис; 1488–1563).
- <sup>33</sup> *Marx A. B.* Die Lehre von der musibalischen Komposition. Bd. 1–4. Leipzig, 1837–1847.
- <sup>34</sup> *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. 1–2. Leipzig, 1771–1774.  
Основной труд немецкого философа-эстетика Иоганна Георга Зюльцера (1720–1779) «Всеобщая история изящных искусств» изложен в виде статей, помещенных в алфавитном порядке.
- <sup>35</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Курс эстетики или наука изящного. М., 1859. На с. 139 и 269 указаны разные тома, хотя цитируется одна глава, ср.: *Гегель Г. В. Ф. Эстетика*. В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 207–208. (Третий отдел: Романтические искусства. Первая глава: Живопись).
- <sup>36</sup> *Эйзенштейн С.* За кадром [Послесловие] // *Кауфман Н.* Японское кино. М.: Театрокинолечать, 1929. С. 85.

**Мистерия и опера**

**Немецкое искусство  
XVI–XVIII вв.**



Данная работа по истории немецкой музыки и искусства XVI—XVIII вв. столкнулась с трудностями неизмеримо большими, чем моя предшествующая работа по французскому искусству того же периода. Исторический процесс во Франции имел четкие формы образования централизованной дворянской монархии и доведенной до конца революционной борьбы буржуазии. Развитие французского искусства, борьба художественных течений сосредоточивались в государственном центре — в Париже.

В Германии исторический процесс имел и поступательное, и попятное движение, шел вперед и откатывался назад; страна оставалась распыленной на множество областных политических, культурных и художественных центров. Произведения живописи пребывали закрытыми в замках и дворцах областных владетелей, музыкальные произведения и оперы лежали похороненными в библиотеках и архивах этих замков и дворцов, малодоступные и для немецких исследователей. Только в конце XIX и начале XX в. в Германии стали появляться исследования по истории искусства отдельных княжеских домов и провинциальных столиц. В противоположность этим эмпирическим областным историям выдвигалась (а теперь особенно настойчиво выдвигается) единая расово-национальная история, история развития германского духа. Однако для нас история немецкого искусства XVI—XVIII вв. не может исчерпываться историей местных школ, не может быть историей «немецкого духа», а лишь историей художественной культуры эпохи перехода от феодализма к капитализму в своеобразных исторических условиях.

К трудностям исторического порядка присоединились трудности и теоретического порядка. Принцип синтетического изучения искусств в их исторической взаимосвязи, положенный в основу предшествующих работ автора, требовал дальнейшего развития и углубления. Если считается доказанным, что стиль в искусстве является не личной выдумкой художника или произвольным изобретением творческой фантазии, а общественно-исторической закономерностью, то относительно сюжета, вообще содержания искусства еще весьма распространены субъективно-психологические и эмпирические теории. В действительности сюжет подчинен тем же общественно-историческим закономерностям, что



и стиль. Лиризм, трагизм, комизм, чувственность и духовность, женственность и мужественность, созерцательность и активность, радость и страдание — все так называемые психологические категории, выводимые из народной или авторской души — оказываются в самом своем отборе и проведении связанными с определенными семантическими рядами, восходят к определенным орбитам и фазам истории мышления. Индивидуальный опыт художника, личные ощущения, переживания и чувства художника, его творческая активность, которые являются необходимой предпосылкой всякого творчества, находят себе выражение в определенной семантике, чтобы получить общественное бытие, чтобы стать актом истории мышления. Именно через сюжет, имеющий всегда свою логику, свой строй, общественное мышление проступает в искусстве, связывается с ним единой закономерностью. Различные искусства со своими специфическими средствами именно в мировоззрительных основах сюжета, а не непосредственно через философию, получают свое единство. Необходимо вскрыть закономерность сюжета, семантику сюжета, чтобы получить реальное обоснование взаимосвязи искусств.

Для данной эпохи закономерность эта лежит в борьбе гуманистических сюжета и мышления против спиритуалистических. Если националистические историки утверждают, что сущностью немецкой культуры является спиритуализм, а все остальное — наносным, чужеземным, то только потому, что национал-социализм сам является поворотом назад от буржуазного гуманизма к феодальному спиритуализму. Мы же, чья задача заключается в борьбе за социалистический гуманизм, который унаследовал лучшие достижения буржуазно-демократического гуманизма, утверждаем, что гуманизм был свойствен немецкому духу не меньше, чем духу других народов, что гуманизм в борьбе со спиритуализмом дал высшие достижения немецкой культуры. Однако националистическая теория и история искусств глубоко укоренились в буржуазном, особенно немецком, искусствознании.

Все работы, даже лучших исследователей и знатоков, окутаны густым туманом христианско-германского духа. Явственно выступив уже у писателей реформации, он продолжал настойчиво держаться в следующих веках и непомерно сгустился в удушающей атмосфере национал-социалистской Германии.

Именно благодаря национально-расовой теории, разделившей историю немецкого искусства на родное и инородное, на продукт отечественного духа и продукт иноземного нашествия, искажавшей реальную борьбу художественных течений в их конкретном историческом развитии, немецкое искусство XVI—XVIII вв. осталось мало разработанной страницей истории.

У нас вовсе отсутствуют работы по этой эпохе. Эта книга стремится проследить в хронологической последовательности развитие немецкого искусства XVI—XVIII вв., его сюжетов и жанров, общих для отдельных видов искусства при всем различии их средств. Синтетический метод изучения, стремящийся охватить различные области художественной идеологии в их взаимосвязи, оказывается всего плодотворнее в конкретно-исторической работе, ибо органическая связь отдельных искусств между собой и их сотрудничество выступают здесь как живая неразделимая ткань общественной мысли.

В этой книге намечены только основные линии и этапы истории немецкой музыки в связи с литературой и живописью на основе истории сюжета и мышления. Метод синтетического изучения искусства, примененный к конкретной истории одной страны, необходимо должен следовать за реальным соотношением отдельных искусств в художественной культуре страны. И в Германии со времени реформации музыка стоит на первом плане.

Данное исследование выросло из работы над экспликацией концерта-выставки немецкой музыки XVI—XVIII вв., состоявшегося в Эрмитажном Театре весной 1934 года. В подготовке этого концерта автор принимал участие вместе с коллективом Музыкального Сектора Гос. Эрмитажа.

История искусства отдельных народов настолько своеобразна, самобытна, неповторима, что теория национальной сущности искусства кажется многим весьма правдоподобной. Учения о расе, о климате придают «национальной теории» видимость позитивистического обоснования. История культуры и мышления человечества распадается на самобытные, обособленные, национально-расовые истории. Уходя от общественно-исторических закономерностей, научная мысль попадает в плен эмпирических и позитивистических схем «национального духа». Но этот уход имеет свои исторические причины. Капитализм, которому исторические закономерности железным голосом говорят о закате и смерти, ищет в националистической идее спасение от пролетарского интернационализма. Прогрессивная и революционная в борьбе с вотчинно-феодальной раздробленностью — национальная идея становится сама перед лицом пролетарской революции реакционным орудием раздробления социалистического человечества. И воинствующий буржуазный гуманизм, на чьем знамени некогда были начертаны слова «наука и разум», как лозунг борьбы с феодальной религией и схоластикой, отступает назад перед темными биологическими инстинктами феодальной духо-богоизбранности.

Но пролетариат снова поднимает знамя науки и разума, знамя социалистической науки и мысли, утверждающих возможность научного и разумного устройства социалистического человечества. В эпоху перехода от феодализма к капитализму своеобразие каждого народа определялось силой и характером его буржуазии в борьбе с феодальным миром. Своеобразие «национального духа» было своеобразием прогрессивного класса, носителя развития страны; национальный дух менял не только свою форму, но и самую сущность вместе с историческим движением классовой борьбы. Особенно это очевидно и показательно в истории Германии, где теория исключительности «немецкого духа», его особой исторической миссии, получила космические, всемирно-исторические размеры. Это — теория «романтической сущности» немцев, их идеализма и духовной силы, противопоставленных чувственности и рационализму Франции и Италии. По этой теории, суровый северный климат с тяжелой борьбой за существование выра-

ботал у немцев мужественный дух и страстную волю преодолеть земную действительность, подняться над ней, т. е. идеалистическое и романтическое мировоззрение. Наоборот, ясный солнечный свет и благодатная природа Юга воспитали чувственную любовь к земному миру, созерцательную ясность пластических форм, т. е. материалистическое и рационалистическое мировоззрение; северянин чужд идеальной чувственности, гармонической красоте, в которой живет южанин; северянин ищет сверхчувственного, возвышающегося над природой. Так история немецкой художественной культуры представляется как борьба «Севера» с «Югом», германцев с римлянами, христианства с язычеством, немцев с итальянцами, фаустовской души с античной, готики с классикой, духовной драмы и мистерии со светской оперой и трагедией.

Отсюда выводится и своеобразие видов и жанров искусства у северян и южан; интенсивному развитию пластических искусств в Элладе, Италии и Франции немцы противопоставили исключительное развитие музыки, и именно музыки инструментальной, как искусства наиболее романтического и идеалистического. Величайшие вершины классической живописи (Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан) возвышаются в Италии, высочайшие вершины мировой музыки (Шютц, Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер), окруженные толпой великих имен, принадлежат немцам. И не только массивы мировой музыки, но и массивы мистической и идеалистической философии залегают именно здесь: Бёме, Лейбниц, Кант, Гегель. Эмпирические факты комбинируются в мнимо-позитивистическую теорию. Все буржуазные историки немецкого искусства строят свои концепции на борьбе немецкого и итальянского духа, а в историях музыки исходят из этого положения как из общеобязательной аксиомы.

Но в действительности эта концепция вступает в решительное противоречие с историей и теорией искусства и мышления. Инструментальная музыка и философия если и имеют внутреннее родство, то только в пределах одного способа мышления, только например идеалистическая музыка и идеалистическая философия, и то одних форм идеализма. Существует эмпирическая, реалистическая музыка, враждебная субъективной и идеалистической философии, например те же немецкие зингшпили, родственные эмпиризму в философии. Есть чувственная, пластическая, формально ясная инструментальная музыка у самих же немцев, чуждая мистике и туманной романтике, например симфонии Моцарта, которые бесконечно далеки от готики. Беглое сравнение истории музыки народов, небольшое расширение круга фактов еще более подрывают убедительность расовой сущности

искусства. Готика с ее сверхчувственными иррациональными формами появилась и сложилась в «рационалистической» Франции и оттуда уже перешла в «туманную» Германию. Духовные драмы, мистерии, также пришли из Франции. Музыка, и не только вокальная, оперная, но и инструментальная, расцвела в Италии и Нидерландах гораздо раньше, чем в Германии, и до XVIII в. «гений музыки» по общему признанию (и немцев в том числе) проживал в Италии и Нидерландах, а не в Германии. С другой стороны, Германия, как вообще север Европы, имела перворазрядных мастеров пластических искусств, имела таких живописцев, как Дюрер, Грюневальд, Гольбейн, Крах, Эльсгеймер и другие, Голландия дала величайших реалистов, как Гальс, Рембрандт и Рюйсдаль, а соседняя Фландрия — полного могучей чувственности Рубенса.

Пресловутый «национальный дух», как и его проявление в искусстве, странствовал по Европе, бросал якорь и снимался с него, плыл, оказывается, по ветру торгового капитала, развития буржуазии и разложения феодализма. Идеализм немцев, их философский дух и музыкальность есть исторические, благоприобретенные, а не органические, расовые свойства. Англичане, народ тоже северный, и даже той же расы, имеющие в литературе таких романтических поэтов, как Шекспир, Мильтон, Байрон и Шелли, слынут материалистами и совершенно немusикальными: единственный мировой композитор, работавший у них, Гендель — и тот чужестранец, немец. Кроме того, — и это для пролетарского понимания культуры, для пролетарского гуманизма самое существенное, — раз вершины немецкой музыки и идеалистической философии стали мировыми вершинами, стали частью духовного развития всего человечества, значит они являются звеньями этого развития, носителями поступательного движения всего человечества, значит они много шире и больше местных расовых и национальных рамок; вернее, немецкие гении являются мировыми гениями вопреки ограничивающим местным условиям. На вершины их подняло то, что всегда в истории поднимает вверх, дает интенсивность поступательному движению человеческого сознания: революционная борьба с реакционными тормозящими силами.

Это была борьба буржуазии с феодалами. В области идеологической это — борьба гуманизма со спиритуализмом. Гуманизм утверждает автономность индивида, способность личного, чувственного, опытного познания мира. Спиритуализм отстаивает иерархию мира и общества, лестницу небесного, земного и адского, по которой расположены явления мира и человек. Гуманизм стремится вырвать индивида из иерархического общества и космоса и утвердить личные права человека и его мысли в мире.

И это — только буржуазный гуманизм, это — утверждение общественных отношений капиталистического хозяйства с его анархией и конкуренцией, со стихийным делением общественного производства, материального и духовного. Но это раскрепощение от феодальных зависимостей и связей, это утверждение чувственного человека на материальной земле, стремление выйти из узких феодальных поместных границ к широкой национальной государственности, стремление к широкой всемирной связи стран и народов составляют революционный пафос гуманизма и гуманистов в их борьбе со спиритуалистами. Особенность этой борьбы в Германии заключалась в том, что она была затяжной борьбой за национальное объединение, что она вылилась в религиозные формы и что религиозная музыка и философия сделались одним из основных орудий идеологической борьбы.

Музыка и слово стали выразителями духа реформации, духа восстания против католической феодальной религии, духа восстания против феодализма. Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер, Бёме, Лейбниц, Кант, Гегель были гребнями приливов революционной борьбы, и в этом их величие, а в ограниченности буржуазной революционности — их ограниченность. Так называемая немецкая духовность есть выражение именно этой ограниченности.

Если переворот в феодальном обществе, произведенный наступлением капитализма, проявляется в художественной культуре как бурный переход от религиозного, спиритуалистического искусства к светскому, чувственному, к гуманистическому, от храма к дворцу и от мистерии к опере, то в Германии религиозно-спиритуалистическое искусство, готический храм и мистерия надолго оказались не только устойчивыми формами, в которые укладывалась противоречивая общественная мысль, но и прогрессивными относительно феодально-княжеской идеологии. Первая волна гуманистического мышления, ренессанса начала XVI в. в Германии быстро отступает назад; в общественно-политической жизни основное место занимает реформация, а с ней в искусстве готический храм и мистерия, духовные представления борьбы души и плоти, жизни и смерти.

Реформированная мистерия определяет все частные виды искусства и их жанры как свои отпочкования, отрасли и побег. Живопись, скульптура, музыка, слово дают частные акты мистерии; картины страстей, духовное пение, духовные стихи повторяют ее мотивы, даже не являясь прямо литургическими. И главным образом внутри этих готических и мистериальных форм, на их почве, идет борьба за новые пути эстетики и мышления. И только в XVIII в., со второй волной ренессанса, немецкое общество, с двухвековым запозданием, вступает в эпоху просве-

щенного абсолютизма, оттесняет господство спиритуализма, готики и мистерии и создает чувственное гуманистическое искусство, подчиняя себе религиозное. Классическая архитектура, трагедия и опера чувственного и индивидуалистического содержания становятся ведущими формами, концентрирующими идеологию господствующего класса, и подчиняют себе все частные жанры дифференцированных искусств. Ария, речитатив, лирика, пейзаж, портрет тяготеют в своих интонациях, метафорах, настроениях и мимике к положениям и чувствам сюжетов оперы и трагедии. Борьба за пути мышления и эстетики идет уже внутри, под оболочкой этих жанров.

Готический храм и мистерия, классическая архитектура и опера, являющиеся узловыми формами двух стадий немецкого искусства, по существу являются внутренне родственными жанрами двух фаз развития феодального общества: они оба — служение верховной власти, мистерия — небесной, и опера — земной. А так как небесная власть есть лишь мистифицированная земная, то оба служения различаются большей или меньшей откровенностью своих обрядов, мистичностью или чувственностью. В этом общественном обрядовом служении лежат и пышность, и слитность средств различных искусств, и особое их значение в эпоху разложения феодализма. Борьба с этим мистическим или чувственным служением есть борьба за изменение отношения к богу или королю или даже борьба против них.

Сдвиги в отдельных искусствах, говорящие о сдвигах в общественной жизни и способах мышления, выступают всего последовательнее в тех видах и жанрах искусства, которые в данную эпоху стоят или готовятся стать в центре общественной жизни, которые по средствам своим могут содержать центральные для данного класса мировоззрительные концепции и сюжетные построения.

Для XVI—XVIII вв. в Германии это именно мистерия и опера. Они несли в себе семантику высокого служения, всю полноту мировоззрительного содержания. Они — центры, вокруг которых вращаются искусства в эпоху перехода от феодально-общинного к буржуазно-индивидуалистическому мировоззрению, от спиритуализма к гуманизму. И не эмпирически взятый сюжет — в одном случае евангельски-библейский, христианской мифологии, в другом греко-римский, античной мифологии — делает эти жанры противоположными, но спиритуалистическое и гуманистическое мышление, способы мышления, которые, при всем многообразии конкретно-исторических проявлений, существовали и упорно боролись между собою во всех странах Европы эпохи перехода от феодализма к капитализму. Италия и Франция, далеко опередившие Германию, дальше отошли от спиритуализма в гуманизм

и классику, чем Германия, которая задержалась на ранней стадии разложения феодализма, задержалась на спиритуализме; но гуманизм и классика неизбежно надвигались вместе с капиталистическими отношениями как необходимая стадия развития, а не как «иноземное наваждение».

Поражение ренессанса и гуманизма в XVI и XVII вв., как и победа их над спиритуализмом в XVIII в., есть не поражение и победа итальянской чувственности и материализма в борьбе с немецким спиритуализмом и идеализмом, а поражение и победа буржуазного развития. Борьба немецкой готики и мистерии с итальянским дворцом и оперой в действительности является борьбой двух общественных стадий внутри Германии.

Но и церковная мистерия, и дворцовая опера — искусство только господствующих классов; рядом с ними, борясь с их идеализмом, выступает низовое искусство бюргерских и крестьянских слоев; рядом с мессами и мистериями страстей христовых стоят моралите о борьбе жизни и смерти, пляски смерти, стоят пародийные мессы и масляничные представления (фастнахтшпили); рядом с античной идеалистической оперой стоят балаганные представления и зингшпиль с его злободневным и вульгарно-материалистическим содержанием. Борьба различных стадий идеалистического, высокого искусства обостряется и усложняется враждебной им всем тенденцией реалистического искусства, которое принимает активное участие в борьбе спиритуалистического и гуманистического мышления, готики и классики, национализма и космополитизма, являясь интенсивным орудием буржуазного развития. Действительная история немецкой идеологии гораздо сложнее, чем борьба между готикой и классикой. Спиритуализм и гуманизм не только враждебны друг другу, но и внутренне противоречивы и содержат различные борющиеся друг против друга тенденции. Немецкий дух знал в философии, как и в искусстве, не только идеализм. В Германии был и материализм, как необходимый антагонист идеализму, была диалектика, как антагонист метафизике, был реализм и сложная борьба за пути развития общественного сознания и мышления, за формы художественной культуры. Борьба идеалистических и материалистических, метафизических и диалектических тенденций приобретает здесь особенно сложные и запутанные формы, так как материализм и диалектика бессильны прямо противостоять идеализму и метафизике, развить восходящее, наступательное движение, завоевывать у идеализма позицию за позицией, как это было во Франции, где материализм, правда метафизичный, стал основой философии буржуазии; материализм сам часто уступает свои позиции, пробивается в дебрях торжествующего идеализма, приспосабливается к его формам.



Слабость материализма в философии, реализма в искусстве была слабостью бюргерства, результатом его жалкого положения рядом с дворянством. Устойчивость идеализма в философии и искусстве была силой аристократических слоев дворянства и патрициев. Но многообразие форм идеализма, безостановочное изменение его и развитие стимулировались все же бюргерами, бюргеро-плебейскими слоями, растущими товарно-денежными отношениями, заставлявшими идеализм приспособляться к новым условиям. Великие немецкие философы, художники, поэты и музыканты не потому велики, что были идеалистами, а потому, что их идеализм впитал лучшее и прогрессивное, что было в общественной мысли, и в этом черпал свою живую силу. Бюргеры развивали страну, служа аристократии, ее трансцендентной власти; материальный мир оказался в оковах духа. История немецкого искусства — это трагедия долгой борьбы бюргеров с давящей, засасывающей и самодержавной силой землевладельческой аристократии, феодальных традиций, религиозных пережитков.

Таким образом, если в Германии спиритуализм оказался более живучим, чем во всех других странах, и развил при этом наиболее прогрессивные свои тенденции, то гуманизм более чем в других странах развил свои идеалистические тенденции. Вместе с этим тот огромный переворот, который знаменует переход от феодального общества к буржуазному, получает здесь особенно затяжной характер, идет в замедленных темпах и дает растянутые, преувеличенные формы, неизвестные ни одной другой стране. Борьба готики и классики, мистерии и драмы, борьба измерений высоты и глубины в живописи, полифонии и гомофонии в музыке, спиритуалистического и гуманистического сюжета, метафоры, эпитета в литературе — разворачивается здесь особенно широко и многообразно. Отсюда особый интерес, который представляет история немецкого искусства XVI—XVIII вв. для нас, пересматривающих наследие капиталистического искусства, законы перспективы и гармонии, сюжета и образа. А в фолиантах книг, партитурах, картинах и гравюрах этой истории лежат огромные художественные ценности, длительные усилия творческой мысли, волнующие нас своим внутренним напряжением, трагизмом своей борьбы и упорством наступления, лежат общечеловеческие ценности, на которых воспитывались Маркс и Энгельс и которые войдут в социалистическую культуру.

Эпоха разложения феодализма и развития буржуазного общества, эпоха беспощадной борьбы за новые общественные отношения и новые формы эксплуатации, эпоха кровавых восстаний и жестоких гражданских боев протекала в Германии особенно мучительно, медленно, с задержками, отступлениями и новыми медленными подъемами. Германия не была окружена морями, как Италия, Голландия, Англия, не знала той интенсивной морской торговли, того развития городов и промышленности, которое характеризует эти страны; но через Германию проходили торговые пути, соединяющие южные и северные моря и страны. И она втягивается в общую орбиту экономической жизни Европы; с опозданием и в ней начинается та борьба против натурально-хозяйственных феодальных отношений за товарно-денежные, которая шла и в других странах Европы.

На севере возникает купеческий союз городов Ганза, объединяющая от 70 до 100 городов, с такими как Любек, Кельн, Гамбург, Данциг и т. п. Ганза держит в своих руках всю торговлю вокруг Северного и Балтийского морей. Ганзейские торговые подворья имеются в Лондоне, Бергене и Новгороде, Амстердаме и Ревеле. Ганза втянула в товарно-денежное хозяйство Европы страны, которые стояли до сих пор в стороне. Ганзейцы не только сознают себя превосходными дельцами (поговорка: «Мы покупаем у англичан лису за грош и продаем им лисий хвост за гульден»), но чувствуют себя большой политической силой, вмешивающейся в государственные и королевские дела.

На юге, где немецкие города имели сношения с передовыми итальянскими и французскими городами, развитие идет еще интенсивнее: здесь выдвигаются такие промышленные центры, как Нюрнберг с его металлическими изделиями, Ульм с бумажейным производством, такие финансовые центры, как Аугсбург со знаменитым банкирским домом Фуггеров<sup>1</sup>, имевших свои фактории в Риме, Венеции и впоследствии в Лиссабоне, Индии, Южной Америке. И здесь купцы и промышленники получают огромную политическую силу, тесня родовые феодальные отношения. Яков Фуггер пишет в 1523 г. Карлу V: «Известно всем, что без моей поддержки Ваше величество никогда бы не получили короны священной Римской империи». Но если вновь возникшая буржуаз-

ная знать наступает на феодальную, захватывает ее привилегии и срастается с ней, то ремесленники и рабочие в свою очередь поднимают борьбу против буржуазной аристократии, захватившей власть в городском управлении и в цехах. Демократические слои восстают против цеховых уставов, дающих мастерам широкие личные права и оставляющих подмастерьев, учеников и нецеховых рабочих совершенно бесправными.

Ломка старых отношений личной зависимости в городе и деревне, выход экономики за пределы натурально-хозяйственной вотчины, реорганизация форм эксплуатации, экспроприация мелких собственников, закрепощение крестьян, пролетаризация ремесленников, усиление оппозиционных и революционных движений бюргеров и крестьян, — все, что характеризует эпоху первоначального накопления, выступает и в Германии. С XV в., нарастая и учащаясь, вспыхивают восстания городов и деревень. Рушится патриархально-феодальный уклад, прикрепленность человека к семье, общине, цеху. Пролетаризация мелких производителей и перераспределение производительных сил порождают бродяжничество, разбои, воровство.

Kuten, roten dat en is ghein schande  
Dat deint die besten van den Lande  
(Бродяжить, воровать вовсе не позорно,  
Это делают лучшие в стране), —

говорится в песенке XV в. Эти люмпен-пролетарии и пролетарии, продукт образования буржуазного общества, составляют революционный фермент, вызывающий брожение и борьбу против иерархии феодальной сословности, против крепостничества в жизни и идеях и — конкретно — против феодалов и попов, представителей и носителей феодальной идеологии. Города богатеют, ремесленники — если не пролетаризируются, то превращаются в зажиточных бюргеров, становящихся значительной социальной силой наряду с дворянством. Светское образование, естественные и исторические науки выступают против церковных.

Именно на севере, в германских землях появляется новая теория мироздания — гелиоцентрическая система Коперника в противоположность геоцентрической Птолемея. Не земля, а светящееся солнце становится в центре вселенной; планеты и звезды бегут вокруг него по гармоническим кругам. Смесь религиозных и эмпирических представлений о вращении солнца вокруг земли, о восходах наверх и закатах вниз, путанные пути планет — сменяются стройной, рационально-идеальной картиной мира. Вся книга о новой системе мира, *De revolutionibus orbium coelestium*, про-

питана эстетическим чувством радости и восхищения перед стройностью и правильностью «прекрасного храма природы». Вместе с этим и те моторно-осязательные представления тяжести, устойчивости, горизонтальности и вертикальности, которые в спиритуализме получили космический характер и одновременно религиозно-моральный смысл, эти представления верха — духа — света, низа — тяжести — греха, подчинились представлениям световым и зрительным. Тяжелая земля плывет, как светило, в небе, восходит и заходит, как бы лишенная своей тяжести и косности. Земля перестает быть единственной мировой ареной борьбы бога и сатаны, света и тьмы.

И земля вообще перестает быть центральным телом мира; не ради нее и не вокруг нее движутся светила и вращается вселенная, но сама она бежит и вращается вокруг светоносного центра — солнца, как и другие планеты. Система Коперника — одно из наиболее ярких доказательств победного наступления нового гуманистического мышления против мышления религиозного, патриархально-феодалного, спиритуалистического. Освобожденная от исключительной опеки небесных сил, земля освобождается и от угроз адских сил. Сверхчувственное в его обеих крайностях доброго и злого, божественного и дьявольского, оттесняется чувственно постигаемым, земным, человеческим. С земли изгоняются дьяволы и ведьмы, — уродливые порождения подземного мира — ада.

Изобретенное Гутенбергом в 1448 г. книгопечатание распространяет образованность в среде бюргерства. Рядом с евангелием печатаются классические авторы. Схоластические университеты, готовившие церковников, все более теряют престиж и слушателей. Молодежь стремится изучать античных поэтов и вместо глоссариев и комментариев сочиняет стихи, издеваясь над старыми богословами и схоластами: «Теперь же студенты хотят слушать Вергилия, Плиния и других новых авторов», — жалуется старый магистр богословия. Раньше «заниматься поэзией считалось великим преступлением. Когда кто-нибудь на исповеди сознавался, что слушал тайно Вергилия у какого-нибудь бакалавра, — тогда священник налагал на него тяжелую эпитимию, а именно — поститься каждую пятницу или же ежедневно читать семь раз покаянный псалом. Магистр этот клялся мне своей совестью, что видел, как одного магистра лишили ученой степени за то, что один из экзаменаторов застал его в постный день за чтением Теренция. Ах, если бы и теперь были такие порядки в университетах, то я бы и не подумал служить здесь при курии. А теперь что нам делать при университетах? У нас нет никакого дохода, так как студенты больше не хотят заниматься в бурсах и у магистров. Из двадцати

студентов разве только один стремится получить ученую степень, все же остальные хотят заниматься науками гуманистов» («Письма темных людей», перев. Куна, ред. Егорова, стр. 242)<sup>2</sup>.

Гуманизм, отстаивающий реального человека и его логический разум против богословия, отстаивающий чувственное познание материального мира против церковщины и схоластики, борющийся за развитие и прогресс против неподвижного и неизменного бытия схоластов и метафизиков, выдвигает такие крупные имена, как Пиркхеймер, Эразм Роттердамский, Рейхлин, Брант, Ульрих фон Гуттен<sup>3</sup>. У них человек и природа перестают иметь двойственную сущность, раздираемую борьбой духа и плоти, небесных взлетов и адских падений. Человек с его чувственностью и разумом находится целиком на земле, является гармоническим слиянием духа и материи и сам в себе несет основу своего бытия и критерий вещей. Это примирение души и тела было в то же время освобождением индивида от патриархально-феодальной космогонии, от посулов небесного рая и угроз подземного ада, от мистериальной борьбы неба и земли, святости и греха, одним из проявлений которых феодальный человек считал себя. И в этом примирении души и тела, неба и земли все явственнее выступает ведущее начало тела и чувственности. Отсюда — острая критика всей идеологии, утверждающей зависимость человека от небесных и адских сил и греховность чувственности как адской, антидуховной силы. Плоть, говорила эта критика, никогда не переставала предъявлять своих требований, и человек не только удовлетворял их, но и создавал условия для их удовлетворения; только приниженная официальным богословием, отнесенная им к низкому миру греха и смерти, плоть стала грубой и извращенной. И гуманисты, активные борцы новой идеологии, обрушиваются прежде всего на церковников, богословов и монахов, на их темное невежество, животное тупоумие, ханжество, жадность, паразитизм. «Что до богословов, — то, быть может, лучше было бы обойти их здесь молчанием, не трогать этого смрадного болота, не прикасаться к этому ядовитому растению. Люди этой породы весьма щекотливы и раздражительны. Того и гляди набросятся они на меня сотней своих конклюдзий (заключений) и потребуют отречения от моих слов, а ежели я откажусь, вмиг объявят меня еретичкой. Они ведь привыкли страшать этими громами всякого, кого не взлюбят» (Эразм Роттердамский, Похвальное слово глупости, стр. 138)<sup>4</sup>. «Что касается епископов и священников, то они сражаются воинским обычаем за право десятины, обороняя ее мечами, копьями, камнями и прочим оружием. Люди весьма глазастые, они вычитывают в старинных грамотах все, чем можно навести страху на простой

народ и заставить его вносить более, чем десятую часть урожая» (Там же, стр. 172).

Но больше всего жестокая ненависть и ядовитая сатира Эразма и Гуттена, как и гуманистов других стран, направлены против главы европейского феодализма, римского папы, который захватил «поля, города, селения, налоги, пошлыны, владельческие права. Ревнуя о Христе, папы отстаивают все это огнем и железом с немалым пролитием христианской крови и свято верят, что они по завету апостольскому охраняют невесту христову — церковь — и доблестно сокрушают ее врагов» (Эразм, Похвальное слово глупости, стр. 170). И если богословы ищут защиту у римской курии от выпадов гуманистов, то гуманисты изображают богословов вместе с папой как одну разбойничью шайку. «Будь я император, я велел бы повесить всех тех, которые отправляются в Рим и учатся там всяким гадостям. Там они надувают друг друга, чтобы получить бенефиции, и притесняют тех, которые имеют бенефиции в Германии. Благодаря им деньги из Германии уходят в Рим» («Письма темных людей», стр. 166).

Эти сатиры, открывающие у монахов те именно качества, которые заклеимены самой церковью как низменные, порочные, греховные, как власть дьявола и тьмы, — сатиры, полные реализма правдивых описаний действительной жизни церковников, срываю-ют с культа и его служителей атрибуты небесного и идеального как пустые, а часто и шутовские маски. Вместе с этим крепнет гордая вера в силу нового мировоззрения, в его разумность, в его неизбежную победу над уходящим феодальным миром. Культовая латынь, которой богословы отгородились от материально-производственной жизни, сделав непонятные, чуждые народным массам слова единственно священными, магическими формулами, несущими силу и разум божества, — эта латынь высмеивается как варварская, безграмотная и темная речь. Искаженные слова и неправильные обороты, связанные с суеверием и невежеством, делаются средством комической характеристики. Священный, божественный разум богословских писаний оказывается вульгарным и смехотворно уродливым. Над ним гуманисты поднимают, как действительно высокое и разумное, подлинную классическую латынь и греческий язык, а вместе и поэзию и философию, полные чувственной силы и разума.

Однако эта классическая образованность, которую выдвигали гуманисты против феодального богословия, далеко не была народным, бюргерским национальным явлением. И гуманисты, в основном принадлежавшие к патрицианско-дворянским, буржуазно-аристократическим слоям, не считали достойным излагать свои серьезные философские и поэтические мысли на род-

ном языке, который они считали низменно-практическим и ограниченным. Классики боролись с богословами на территории, лежащей вне круга интересов народных масс. Они группировались вокруг видных представителей феодальной знати, герцогов, королей и, в особенности, императора, ища в их лице меценатов, покровителей гуманистических наук и искусств. И феодальные дворы, короли и князья, втягиваясь в хозяйственное и политическое движение, начинают выходить из узкого местно-вотчинного бытия, стремятся окружить себя для возвеличения и восславления своей особы поэтами, философами и художниками. Оттесняя, захватывая власть и силу духовных владык, император и короли создают рядом с духовным культом светский культ царя, привлекают новых поэтов, художников и музыкантов как служителей нового придворного культа. Феодальная сущность обоих культов позволяет просто приспособить иконописцев, церковных музыкантов, проповедников и слагателей духовных стихов к придворным служениям; сдвиг здесь заключается в том, что гуманистические науки и искусства, вызванные к жизни развитием торговли и промышленности, вливаются в художественную культуру двора.

Гуманистические тенденции, оттесняя сверхчувственного бога чувственной красотой, сами, однако, становятся подспорьем феодальной власти. Латинские стихи и песнопения с греческими богами и богинями отличаются от латинских же стихов и песнопений с христианскими божествами, написанными для торжественных актов церкви, только чувственным содержанием. И те и другие являются возвеличением, благодарением, просьбой о милости. Гуманизм при дворах еще тесно связан с феодализмом и его культом сюзерена. Но само допущение гуманистических наук и искусств в феодальный двор является тем противоречием, которое шаг за шагом взрывает феодальное мировоззрение. Так, император Максимилиан (1459—1519) покровительствовал ученым и художникам, говоря, что «они должны быть правителями, а не подданными, потому что бог и природа предпочитают их другим людям». Он интересуется географией и историей, но ограничивает последнюю историей своей династии, описанием геральдических эмблем. Гуманистические тенденции не могут побороть феодальных традиций. Максимилиан сам пишет аллегорические истории, в которых рыцарские предания и христианские легенды перемешаны с самовозвеличением. Художник Бургкмайр<sup>5</sup> иллюстрирует их и изображает Максимилиана как знатока и покровителя наук (астрологии, теологии, логики), ремесла и искусств. Дюрер составляет ему проекты триумфальных ворот и шествий по образцу арок римских императоров, привлекает греко-римское, античное искусство

для прославления феодального императора, т. е. становится служителем тех королевских празднеств, которые оттеснили церковный культ и получили такое развитие при абсолютизме.

Князья, реакционные в отношении гуманистического образования, но задетые новыми хозяйственными тенденциями, тоже заводят придворных поэтов и декламаторов, охотно принимают хвалебные оды. Но основными носителями космополитического, идеалистического гуманизма являются патрицианско-дворянские круги. Здесь культ красивой чувственности, часто эротики, в сочетании с рационализмом, с презрением ко всему сверхчувственному и иррациональному, выступает особенно ярко. Здесь разрабатываются проблемы чувственно приятной формы и совершенного мастерства. Человек, как идеальная телесная форма, и любовь, как идеальное телесное влечение, являются основной темой их искусства. Между женщиной — порождением дьявола и женщиной — непорочной богородицей они утверждают женщину — Венеру, создание красоты, телесный и любовный идеал. «На земле нет ничего более прекрасного, чем женщина, которую бог создал как орудие наших наслаждений», — говорит поэт Целтис<sup>6</sup>, который пишет латинские стихи, любовную лирику и создает «Представление о Диане», где поют и танцуют античные боги, богини и нимфы; это — прообраз тех музыкально-балетных представлений, опер, которые позднее культивировались при дворах. Весь этот гедонистический, эстетический мир, который гуманисты пытались воздвигнуть в феодально-крепостной Германии, был столько же отходом от феодализма, сколько и разрывом с бюргерством, с реальной борьбой демократических масс за переустройство общественной жизни.

Поэтому гораздо радикальнее и последовательнее боролись против духовных и светских феодалов буржуазно-демократические, бюргерско-крестьянские слои. Здесь на основе весенних и осенних празднеств, карнавалов, игр, танцев, песен, на местном обыденном, практическом языке создаются сатиры реалистически-бытового содержания. Они очень далеки от изящной и благородной поэзии классиков, но тем последовательнее в своих выпадах задевают не только монахов, но и сеньоров и патрициев. Комическими характерами и в комических ситуациях, одураченными и осмеянными оказываются духовные и светские господа. Таков рассказ о приключениях плутоватого крестьянина — «Тиль Эйленшпигель», представляющий собой ряд шванков о развратных монахах и попах, о ловких проделках со священными реликвиями, о жадности помещиков; таковы произведения башмачника, поэта и музыканта Ганса Сакса<sup>7</sup>, идеолога народной реформации. Сакс продолжает линию цехо-



вого мейстерзанга, но от библейско-евангельских тем переходит к комическим сюжетам, пишет басни, шванки, святочные фарсы, масляничные представления, где дает жанровые картинки, реалистические наблюдения, полные издевки над людьми и нравами феодального общества и прежде всего над священством. Крестьянин говорит:

...Мой осел,  
Право, патера умнее.  
Мой осел приходит живо  
К роднику, воды попьет,  
И домой опять идет.  
Поп же этого уменя  
Не имеет с дня рожденья.  
Напиваясь каждый раз  
В кабачке, он с пьяных глаз  
Не умеет сделать шагу,  
Так что под руку беднягу  
Довести должны домой.

Фарсы, масляничные представления-игры являются еще синкретическим действием, в котором танцы, пение и пантомима играют более значительную роль, чем слово. Они — как бы начало комедии и комической оперы. У Ганса Сакса, однако, слово уже является ведущим элементом. В этом сказывается на нем влияние гуманистических тенденций, как и в заимствовании некоторых сюжетов из античной истории. Но эти тенденции сочетаются не с идеальной чувственностью, а с реалистической характеристикой, бытовой сатирой и моральным поучением.

В масляничных представлениях (фастнахтшпилях), фарсах и шутовских рассказах выступает связь реализма не только с народными играми-представлениями, но и с той частью культовых действий, которая относилась к темным и низким (подземным) силам. Пьянство, обжорство, распутство (частично даже физические отправления, желудочно-кишечная, мочева и половая невоздержанность), глупость, беспомощность, являющиеся здесь качествами низких, нечистых существ, становятся качествами социально-определенных лиц: попов, монахов, а часто и купцов и дворян. (В «Письмах темных людей» у богословов, раздраженных гуманистами, обычны желудочные, мочевые и половые реакции.) Пресловутая непристойность, грубость этого реализма проистекает из его свободы от высоких условностей и масок приличия; комедия вся построена на масках неприличного, запретного, отрицательного, допустимого лишь как объект издевки,

насмешки. Отсюда, из культовых игр, связывая их маски с реальной жизнью, реализм берет не только сюжеты, но и образы, словесный материал, поговорки, пословицы, песенки.

Так, Брант в своем «Корабле дураков» берет сюжетом обычай карнавального шествия, где тянули по воде или по суше корабль, наполненный шутовскими фигурами. Само слово карнавал — *car naval* — означает морскую колесницу; в масляничные гуляния, весенние празднества воскресения бога-природы, освобождения его от смерти-зимы, от водных пучин, община возила водяные божества на корабле по воде или, поставив корабль на колеса, по суше. На этом корабле, передвижном помосте, алтаре, сцене, помещается не только светлый бог воскресения, оживления, но и темные боги смерти — нечистой силы. В их свите образ оплодотворения, любви — фаллос, он же дьявол-шут, дурак, был основной фигурой. Эти зверино-шутовские процессии и сохранились в карнавалах. Но Брант сажает на корабль не только пьяниц, обжор, распутниц, но и дворян и духовенство. Перечисляя всевозможные разновидности дураков, он задевает женщин, крестьян, но особенно нападает на власть имущих и знать:

Горе стране, где правит старый дурак,  
Ничего не видящий впереди...  
Горе правосудию, где наверху сидят дураки.

Родовитости он противопоставляет личные качества, бюргерскую добродетель:

Кто добродетели не знает,  
Ни стыда, ни чести, ни приличий,  
Того я благородным не считаю,  
Даже будь он родом князь.

Он сам делает рисунки для гравюр к «Кораблю дураков»; они имеют лубочный, жесткий и резкий характер. Это — контуры предметов, не объединенных единой точкой зрения, лишенных пропорциональности и перспективного расположения; но фигуры людей даны в характерных поворотах и жестах. Стихи представляют развернутые поговорки, превращенные в публицистику. Изображения и текст образуют здесь единое целое, являясь переходом от лубка к летучим листкам, столь распространенным в это время.

Кому не нравятся эти строки,  
Кого они ничему не научили,  
Тот узнаёт себя в гравюрах

(т. е. в фигурах с шутовскими колпаками), говорит Брант в предисловии.

Так в этих произведениях с гораздо большей отчетливостью и решительностью, чем у космополитических гуманистов, выступает национальное самосознание, стремление к политическому объединению раздробленных феодальных вотчин-княжеств в целостное национальное государство. Эти две струи нового мировоззрения: первая — буржуазно-демократическая, национально-реалистическая, а вторая — буржуазно-аристократическая, антично-космополитическая, — не текут отдельно, но образуют единый противоречивый поток, взаимно окрашивая, усиливая друг друга. Так, одни писатели, как Эразм, поднимаются над местным, национальным движением, черпая силы и идеи для борьбы с феодально-схоластическим миром в общечеловеческом эллинизме, другие, как Гуттен, Фишарт<sup>8</sup> и Брант, совмещают местное и античное, третьи, как Ганс Сакс, опираются главным образом на окружающее местное и в нем черпают силы для борьбы. Но все они — против феодально-вотчинного мира и его орудия — церкви.

Материальная жизнь с чувственно-практическими потребностями теснит религиозно-духовный мир. Перестраивается весь уклад жизни: нравы, быт, обстановка. Мебель, посуда, ткани, одежда становятся отраслью светского прикладного искусства; вместо эмблем святости и заговоров от злых чар чувственно-приятное, идеально-эстетическое становится основой материального и духовного производства. Ремесленники-живописцы получают все больше заказов, обрастают подмастерьями, учениками. Заказчиками все более выступают, рядом с князьями духовными и светскими, бюргеры. И здесь в пластических искусствах наблюдаем такой же блок противоречивых тенденций в борьбе с феодальным мышлением, с культовыми атрибутами и готикой. И здесь совместно и противоречиво классические и реалистические тенденции, чувственная красота и эмпирическая правдивость выступают на борьбу с мистикой и сверхчувственностью культового искусства.

Рядом с иконами, сценами рождества, поклонения, распятия, воскресения и т. д. — сценами, являющимися воплощением рождественских, пасхальных и других церковных обрядов с их мистикой и духовностью, — появляются мифологические фигуры богов, богинь, нимф, часто обнаженных и чувственных, говорящих об идеализации плоти, о гармонии духовного и телесного в чувственной красоте. И здесь космополитический классицизм и национальный реализм теснят иконопись, абстрактную и эмблематическую, как культовая латынь. Классицизм, стремясь порвать с местным феодальным культом, порывает с местным вообще ра-

ди общечеловеческого идеала красоты. Реализм, наоборот, развивает местное на основе тех оппозиционных элементов, которые уже имеются в феодальном искусстве. Отсюда — национальный характер реализма.

В этом переходе к новому искусству, в этих немецких примитивах мы имеем борьбу двух тенденций: чувственной красоты и характерной выразительности. И именно в аристократической иконописи классические тенденции выступают больше и явственнее, придавая чувственность и лирическую выразительность мадонне, ставя ее в трехмерное пространство. Духовные темы становятся человеческими, религиозные образы телесно-красивыми и телесно-выразительными; христианское и античное, немецкое и классическое перемешиваются. В то время как гуманисты вводят античную поэзию, образы греческой мифологии в свою литературу и драму, — живопись вместо христианских святых начинает изображать нимф, богов, сатиров, весь чувственный языческий Олимп, который был порождением греха и сатаны для феодальных бюргеров. Если особенность этой буржуазно-аристократической линии заключается в переработке сверхличного феодального искусства в чувственно-идеальное, типическое, то особенность буржуазно-демократической линии заключается в переработке того же искусства в чувственно-эмпирическое, в характерно-индивидуальное. Но гораздо явственнее вторая линия выступает в гравюре.

Обилие в гравюрах комических фигур, непристойных и комических сцен говорит об их родстве с фарсом, с играми-представлениями. Подобно тому как шванки являются записями фарсовых, комедийных, игровых диалогов, соединенных описательными и пояснительными ремарками, так эти гравюры дают только видимость, костюмы, позу и жесты фарсов и игр. Обычно диалог или песенка даются внизу, как в «Корабле дураков» Бранта; это и есть начальная форма лубка. Одно искусство, один и тот же сюжет расходится в различные стороны профессиональных искусств. Демократическая гравюра, связанная с книгопечатанием, в особенности со страницами реалистических описаний мест и нравов, со страницами рассказов, шванков, новелл, дает бытовые жанровые фигуры и сцены. Не только библия, но и сатирические листки, памфлеты снабжаются иллюстрациями, серии карикатур образуют наглядные сатирические повести. Огромное распространение гравюры в Германии доказывает интенсивность демократического движения. Гравюра замещала книгу для неграмотных, стремилась говорить понятным языком бытовых форм и движений. Неуклюжие, резкие, угловатые контурные рисунки, назначенные для раскраски, становятся к концу XV в. тонкими,

округлыми, получают зачатки теневой штриховки, а главное — стремятся передать не только телесное движение, но и в мимике и жесте внутреннее выражение и характеристику. Наивно-реалистические очертания безличных вещей и людей сменяются моделированными объемными телами, углубленными пространственными планами, воздушной перспективой и живописными эффектами. Гравюра дает выразительные драматические сцены, говорящие об индивидуальном человеке, его страстях и борьбе, сцены, полные гуманистических идей и настроений. От Вольгемута<sup>9</sup>, иллюстрировавшего «Всемирную хронику» Шедела<sup>10</sup>, и Бранта до Шонгауера<sup>11</sup> и листов Дюрера и Гольбейна проходит сложный и быстрый путь развития гравюры, усваивающей тонкую и гибкую технику для передачи всех новых эстетических и религиозно-философских течений бюргерства, поднимающегося против феодализма. Гравюра на этой стадии своего развития выступает как равноправная по выразительности и содержательности с живописью отрасль изобразительного искусства (Шонгауер, «Несение креста» и «Поклонение волхвов»); она становится таким же орудием борьбы за новое мировоззрение в его разноречивых тенденциях, как и живопись.

Но именно в силу своего огромного значения и распространения гравюра воздействует обратно на картину. Картина, украшающая церковный алтарь, и гравюра, иллюстрирующая библию, одинаково могут отстаивать бюргерское характерно-драматическое толкование христианской мифологии или, наоборот, аристократическо-чувственно-эстетическое толкование. Так, внутри живописи идет борьба между повествовательно-реалистическими элементами и эстетически-формальными. Уже у Шонгауера (ум. в 1491 г.) сталкиваются характерное и идеальное, комическое и красивое. Так, в его поклонении пастухов, рядом с идеализованным лирическим лицом Марии и благообразным Иосифом с их абстрактными позами и выражением — характерные, грубые лица пастухов, рядом с бытовыми немецкими костюмами и вещами — идеальные мантии, рядом с реалистическим соломенным навесом — идеальный пейзаж («Поклонение волхвов»). Эстетизирующие и характерные тенденции противостоят у него тематически как божественное и земное, аристократическое и народное. Особенно это видно в гравюрах на сюжет страстей христовых: солдаты, палачи и народ имеют крепкие, резкие, неправильные, но местные, типические черты. Наоборот, Мария и ангелы имеют идеализованные, правильные формы.

Вместе с этим у Шонгауера идет борьба между перспективным построением пространства и эмблематическим, готическим, между глубиной и высотой, горизонталью и вертикалью. Размещение

тел в трехмерном пространстве, по планам передним и задним, на реальной земле с уходящими далями, геометрическая и воздушная перспектива, контрастирующая и нюансирующая игра света и тени борются с выразительной ролью вертикали, ведущей кверху, строящей фигуры и композицию по ярусам нижним и верхним. Деревья, травы, контуры вещей и тел, складки платья образуют то сплетение и движение линий, которое дает предметному содержанию сюжета религиозно-духовный смысл устремления к небу и божеству. Последние работы Шонгауера говорят о победе эмпирических, чувственно-пространственных, чувственно-телесных тенденций и об оттеснении религиозно-духовных, спиритуалистических. Но этот рост чувственности идет в двух направлениях. Шонгауер стремится заменить религиозно-высокое эстетически-высоким, а греховное земное дать как социально-характерное; первая тенденция говорит о сильнейшем воздействии аристократии на его бюргерское мышление.

Еще дальше идет Гольбейн старший (умер в 1524 г.). У него не только тела имеют большую правильность форм и поз, линии — округлость, пространство — трехмерную определенность: он уже является мастером индивидуального портрета, он передает не только лица в их анатомическом своеобразии, но и их эмоциональную жизнь. И именно эта выразительность, духовность сопротивляются требованиям эстетизма и идеализирующей красоты, идущей от классики. Человек для Гольбейна, как после для Дюрера и младшего Гольбейна, — не просто чувственно воспринимаемое существо более или менее совершенных телесных форм, а духовное, носитель разума и духа, т. е. небесного и божественного («Варвара и Елизавета»). И чем дальше от феодальной иконографии, тем острее эта борьба двух тенденций, тем напряженнее каждая из них стремится стать ведущей, достигая предельной силы в величайшем художнике немецкого ренессанса — в Дюрере.

Но реальным носителем гуманизма и космополитической классики в европейском искусстве была Италия, где в основном господство принадлежало буржуазно-аристократическим слоям. Реалистическое же искусство развивалось особенно сильно в Нидерландах, где напряженная борьба с феодалами заставляла буржуазию блокироваться с демократическими слоями. Искусство этих двух стран, передовых по своему развитию городского хозяйства, игравших ведущую роль во всей Европе и огромную в хозяйственной жизни Германии XV—XVI вв., стало знаменем аристократических и демократических тенденций в немецком искусстве. Нидерландское и итальянское влияния здесь сталкиваются как борьба тенденций местных, реалистических и классических, идеальных, надбытовых. То сходясь и совместно перерабатывая, ре-

формируя, революционизируя старое искусство, то расходясь и напряженно борясь между собою даже внутри творчества отдельных художников, эти две тенденции образуют небывалый расцвет немецкого искусства той эпохи, не менее богатой гениями и мировыми шедеврами живописи, чем южные страны: Шонгауер, Гольбейн старший, Пахер<sup>12</sup>, Бургмайр, Дюрер, Грюневальд, Гольбейн младший, Крахан и другие. Такого множества больших своеобразных талантов в живописи никогда после Германия уже не имела. И это искусство — глубоко национальное в своей связи с местными историческими условиями. «Германский дух» мыслил живописно и пластически не менее интенсивно, чем все другие народы эпохи выступления капитализма. Но уже в сильной струе непреодоленной готики и спиритуализма этого искусства, в бессилии бюргеров вырваться, освободиться от средневековых и феодальных традиций крылся сдвиг от гуманизма к реформации и поворот «немецкого духа» от пластического и образного мышления к музыкальному и философскому.

В музыке начинающегося немецкого ренессанса мы имеем те же противоречивые тяготения к молитвенной церковной песне и к чувственно-любовной лирике, имеем тенденции преодоления абстрактного культового пения то народной, то светской, то чувственно-красивой, то характерно-выразительной песней.

Пение монахов и проповедников вызывает такие же насмешки, как их латынь. «Вы спрашиваете, отчего мы, братья-проповедники, поем более грубым голосом, чем остальные монахи. Отвечаю: я думаю, это происходит по той причине, о которой сказано у Исайи: «Все мы ревом, как медведи, и стонем, как голуби». Посему я и думаю, не хотел ли святой Доминик исполнить это пророчество» («Письма темных людей», стр. 243).

В приходских церквях община поет народные песни, но они имеют еще нелитургический характер. Народная песня на рынках и ярмарках, на крестьянских праздниках, в фарсах и играх полна характерных интонаций, плясовых ритмов и реалистического комического содержания. При дворах образуются капеллы, оркестры, которые обслуживают и богослужение, и увеселения, маскарады, представления, балеты королевских празднеств. Здесь равнение по иностранным дворам (особенно итальянским) перестраивает музыку в сторону большего благозвучия и красоты, соответствующих пасторальным темам этих представлений.

Рядом с общинной культовой музыкой выступает музыка частной жизни разбогатевших бюргеров, музыка увеселений и празднеств, дополняющих дома культовый обряд. Любовные песни и танцы выдвигают и разрабатывают музыку более чувственную, гибкую и подвижную, чем монотонная псалмодия церкви. Духов-

ные музыканты уделяют все более внимания этой светской музыке, выполняют светские заказы, как и живописцы. Среди композиторов, в произведениях которых обнаруживаются классические и реалистические тенденции, можно указать на Генриха Изаака (1443—1517) и его ученика Людвига Зенфля<sup>13</sup> (ок. 1492 — ок. 1555), которые обрабатывают и сочиняют народные песни, пишут светскую музыку на итальянский лад. У обоих мы имеем пробуждение народных, национальных и гуманистических тенденций. Изаак пишет итальянские карнавальные песни, а Зенфль перелагает на музыку стихи Горация; у обоих культовое многоголосие получает теплоту и задушевность внутреннего движения чувства.

Отправляясь от музыки нидерландцев, которые обогатили культовую полифонию реалистическими интонациями и звукописными изобразительными элементами, Изаак, а за ним и Зенфль усилили эмоциональную интонацию драматических тем и развернули песенные лирические мотивы, ввели мелизмы и фиоритуры в темах ликования и славы (алилуйя, *benedictus*). Этим они не только придали голосам большую ритмическую легкость и подвижность, но и узорный акустико-декоративный характер. Усиление эмоциональных интонаций и чувственно-декоративных элементов говорит о наступлении гуманистических тенденций на культовую музыку. Изаак уже знает значение гомофоно-аккордового изложения темы как средства выражения согласия, слитности, единства и в то же время как средства акустического ее выделения из контрапунктического сплетения голосов в центральную и самостоятельную мысль. Зенфль идет далее в развитии характерных интонаций в каждом голосе соответственно его тембру. Драматические интонации, особенно в «страстях» Зенфля, полны суровой силы — обстоятельство, которое привлекло к нему Лютера.

Таким образом, и в Германии во всех областях идеологии намечаются те же линии разрыва с феодальным мировоззрением и развития в сторону гуманизма, индивидуализма, что и в других странах Европы. Своеобразие германского искусства — это не своеобразие «немецкого духа», а своеобразие стадии развития, задержанного и акцентированного в одном своем историческом моменте. Германия задержалась на ранней фазе разложения феодализма и акцентировала в этой фазе бюргерско-оппозиционные элементы. Это в свою очередь было вызвано положением Германии среди других европейских стран эпохи становления буржуазного общества.



## Бюргерская реформация и спиритуализм

Запоздание и отсталость хозяйственного развития сделали Германию более других стран зависимой экономически и политически от Италии, прежде всего от феодально-католического сюзерена — папы и его вассалов — духовных князей. И потому борьба с феодализмом, стремление к политическому объединению и национальному освобождению совпадают, и все вместе получает антикатолический, антипапский характер. Особенность немецкого гуманизма по сравнению с итальянским как раз заключалась в том, что в нем выступали на первый план антикатолические, антиримские черты. Но в этом антикатолицизме скрывалась как антирелигиозность, так и борьба за национальную религию: стремление к ликвидации власти церкви вообще и стремление к ликвидации только иноземной церковной власти. Когда в связи с великими географическими открытиями международные торговые пути переместились от средиземноморского бассейна к атлантическому, от Италии к Испании, и на север, в Англию и Голландию, — начался хозяйственный упадок не только Италии, но и Германии, игравшей роль транзитной страны между севером и югом. В Германии происходят задержка и ослабление ее буржуазного развития. Задержка и упадок экономического развития Италии сопровождаются умалением ее экономического значения для Европы и в особенности для немецких городов. Между тем папа продолжал смотреть на Германию как на свою вотчину. «Что случилось бы с римским престолом, если бы Германия прекратила платежи? Он впал бы в оскудение и нищету» — говорит папа Пий Второй. Так хозяйственный упадок в Германии совпадает с усилением сопротивления Риму, ростом стремлений к независимости и мощным освободительным движением, которое охватывает все классы — князей, дворян, бюргеров, крестьян. Завязывается узел сложных классовых столкновений и противоречивых блоков.

Реакционные феодальные князья оказываются одной из оппозиционных сил, союзником в деле национального высвобождения Германии из-под феодально-католического господства. Они боролись только за свою княжескую независимость и господство; им было враждебно национальное объединение, к которому стремились рыцари и бюргеры; но они до известных границ могли блоки-

роваться с этими классами, стремясь возглавить борьбу против сюзерена-папы и его верных вассалов — аббатов и епископов. Дворянство, восставая против феодальных князей, боролось за свою гегемонию в деле политической централизации страны, т. е. за феодальную монархию; буржуазия боролась за свою ведущую роль в деле образования национального государства, т. е. за буржуазное государство; крестьянство же, пролетариат и ремесленники боролись против всех господствующих классов и эксплуататоров. Характерна гравюра круга Дюрера, говорящая о предреформационных настроениях. Тиран (феодал) надменно восседает на Бедном простом осле (народе), Жадность (купец) сдирает с него живьем шкуру. От ярости и боли осел сбрасывает наземь Лицемерие; Разум кормит осла из пустого мешка, Правосудие сидит в колодке, только Слово божие держит меч и библию.

То, что объединяло все эти разнородные, противоречивые и противоположные движения, была ненависть к паразитарному феодально-католическому духовенству, готовность «броситься с оружием на развратителей-кардиналов, на шайку римского содома и умыть руки в их крови» (Л ю т е р). «Если их (т. е. римских попов) неистовое бешенство будет продолжаться и далее, то, как мне кажется, нет лучшего средства покончить с ним, чем если бы короли и князья пустили в ход силу, поднялись и напали на этих вредных людей, которые отравляют весь мир, и раз навсегда положили бы их игре конец оружием, а не словами. Если мы наказываем воров мечом, убийц виселицей, а еретиков огнем, то почему бы нам не напасть на этих вредных учителей гибели, на пап, кардиналов, епископов и всю остальную свору римского содома, со всевозможным оружием и не омыть наших рук в их крови». (Цит. по Э н г е л ь с у, Крестьянская война в Германии, Партиздат 1932, стр. 37)<sup>14</sup>. Между реакционными князьями и революционным крестьянством и плебеями среднее место занимают бюргеры; они благодаря роли городов пытаются сыграть ведущую роль в исторической борьбе. Они объединяют все оппозиционные элементы сверху донизу, не исключая самых радикальных. Но они не собираются бороться ни против бога, ни против власть имущих, а только против чужеземных наместников бога на своей земле. Антифеодальное движение суживается и получает религиозный, реформистский, характер. Бюргерство — слишком слабое, чтобы восстать против феодалов в целом, и духовных и светских, — борется только за частную задачу — уничтожение духовных феодалов, и эту частную задачу возводит в абсолютную и конечную цель. Но этим буржуазия не только помогла светским феодалам в победе над их конкурентами-эксплуататорами, не только укрепила власть своих князей, но сама остановилась на

полпути от феодальной общины к буржуазному обществу, закрепила оппозиционные общинно-цеховые стремления как предельный революционный порыв. Внутрицерковная борьба, подобная старой борьбе еретиков против господствующей церкви, становится главным руслом оппозиционных движений; церковь остается центром общественной жизни, как в феодальном городе. Лютер выступает с церковной кафедры и свои антипапские тезисы вывешивает на церковных дверях. Молодое возрождение наук и искусств, материализм и рационализм зажимаются в религиозно-духовную форму. Гуманизм перерождается в реформацию, отступает в спиритуализм. Духовное развитие делает шаг назад к феодальному мировоззрению. «Опаснейшим врагом *реального гуманизма* в Германии является *спиритуализм* или *спекулятивный идеализм*, который на место *действительного индивидуального* человека ставит «самосознание» или же «дух» и вместе с евангелистом учит: «Дух животворящ, плоть немощна» (Маркс и Энгельс, Соч., т. III, стр. 23<sup>15</sup>).

Особый характер «северного возрождения», «немецкой идеологии» заключается в этом феодально-бюргерском спиритуализме, получившем напряжение и силу буржуазного развития эпохи первоначального накопления. Спиритуализм пронизывает все искусства, пронизывает их реалистические и классические тенденции, придает им тот особый «готический» характер, одухотворенность и напряженность, которые именуются «христианско-германским духом». Над всем материальным бытием господствует активный животворящий дух, одушевляющий немощную рабскую плоть, дающий сознание и душу человеку. И если тело бречно, то всякая душа может возноситься к небу добрыми делами, побеждая свою немощь, поднимаясь над земной темнотой и страданием к небесному свету и благу. «Мы должны помнить, что природа каждого христианина-человека двойственная: духовная и телесная. По отношению к духовному человеку — очевидно, что ничто внешнее не может его сделать свободным и благочестивым. Потому душе не поможет, если на тело наденешь священное платье, как это делают священники и духовные. Ибо это — только духовное господство, которое управляет и в телесном угнетении, т. е. я могу душевно так улучшить все, что и смерть и страдание будут служить мне и будут мне полезны для блаженства. На земле существует только повышение и понижение. Туда поднимаются только добрые дела. Здесь человек не должен бездельничать, он должен приучать свое тело постом, бодрствованием, работой и всяким умеренным упражнением, чтобы оно было послушно внутреннему человеку и вере» (Лютер, О свободе человека-христианина, *Gesammelte Werke*, herausg. v. Erlanger, том 23, стр. 21<sup>16</sup>).

Это утверждение внутренней воли как части божественной воли и власти есть утверждение единства общинного духа и его силы над миром. Человек — еще не особенный индивид, каким он стал позже: он еще не оторвался от общинных связей. Душа человека — часть родовой общинной души, и в общинном богослужении, в общинной молитве человек поднимается к божеству. Эта двойственность духа и материи, божественного и человеческого, сверхчувственного и телесного была в Христе. Образ Христа с его двойственной природой — божественной и человеческой — становится идеалом всякого человека; история страданий, страстей Христа становится проекцией реальной борьбы с темнотой и злом мира, за лучшую жизнь, — той борьбы, которую вели бюргеры. И образ страдающего Христа, освобождающегося от земной немощной плоти для вознесения к небу, к свету, стоит в центре реформации, как в феодальном спиритуализме.

Спиритуализм еще не имеет тех теоретико-философских воззрений, тех абстрактных понятий, которыми позднейшая философия прикрывала чувственно-конкретное содержание своего сознания; спиритуализм — это религиозно-драматическая концепция, в которой весь мир полон борьбы злых и добрых начал, где восхождение от материи, земли-камней-растений-животных к человеку-душе и к духу-богу-небу и обратное нисхождение, где борьба восхождения и нисхождения в каждом явлении, теле, существе представляет реальное содержание мира.

Эта борьба бога света и плодородия с богом тьмы и смерти имела в первобытном культе реальный хозяйственный смысл круговращения светил и растительной жизни, рождения и увядания, прихода и ухода источников света, тепла и питания. Круговращение получает характер восхождения и нисхождения уже в патриархально-родовом строе, причем жизнь-свет связывается с небом, а смерть-тьма — с подземным миром. Эмпирические факты смены лета и зимы, дня и ночи, наблюдения над движением светил, их круговращением включились в культ, стали частью хозяйственного мира и мышления родового общества. Мир раскрывался человеку через хозяйствование. Боги стали небожителями благодаря небесным светилам. Рожденные на земле, в пастушеском и земледельческом хозяйстве, связанные с определенными социально-производственными актами, имеющими в этих хозяйствах строго сезонный характер (время появления дичи, прорастания и созревания плодов и злаков, разлития рек), боги-тотемы жили в лесах, полях и реках, имели чисто земной, растительный и животный характер. Они живут и умирают, циклически живут и уходят, появляются и исчезают. Они не вечны и не вездесущи. Но времена года и циклы земной природы связаны с движением светил. Земные

признаки возвращения времен года и божества непосредственно связаны с небесными светилами и прежде всего с солнцем. Круговорот небесных светил слился с круговоротом хозяйства, светила вещают и вызывают возрождение и смерть божеств; светила стали обителью богов: из рощ, из рек, из полей боги вознеслись на светила. Именно движение звезд, движение, слитое с появлением дня и ночи, весны и зимы, а следовательно с хозяйственной деятельностью, включило звезды в общественную жизнь. Светила впитали силу и значение земных тотемов, светила стали хозяйственными божествами. Доказательством переселения богов на звезды в связи с сезонным движением последних является то обстоятельство, что после солнца и луны именно планеты, т. е. движущиеся звезды, первые стали носителями божественной силы, а не неподвижные звезды. Само пространство разделилось на верхнее и нижнее благодаря движущимся светилам. Именно движение блестящих светонесущих светил, их восходы и заходы, появление над горизонтом, подъемы вверх и спуски вниз, погружения в глубину, под горизонт — создали верхнее и нижнее пространства.

Но вместе с тем верхнее пространство сделалось священным, высоким, животворящим пространством, а нижнее — темным, немощным, мертвящим. Эмпирическое знание растворилось в культово-идеологическом. Феодалы закрепили это деление мира, связав себя с верхним пространством, с небом, а крестьян — с нижним пространством, с землей. Патриархально-общинная семантика пространства наслоилась феодальной, классовой. В христианстве, являющемся тем же феодально-патриархальным мышлением, боролись общинные и феодальные тенденции. (Христос, сын солнца, рождается под звездой, и волхвы, ведомые звездой, пришли ему поклониться; он опускается на землю для страдания и смерти и возносится на небо, победив смерть, грех, страдание). Феодалы видели в Христе царя царей, сюзерена, бюргерская община — сына человеческого, наделенного духом. Он — бог воскресения и жизни, дух, побеждающий смерть и холод земли и плоти. Он — воплощенный образ страдания и победы небесного, духовного, над земным, материальным. Бюргерская община превратила патриархальную эсхатологию увядания и возрождения реальной природы в моральную мистерию, в страдание и воскресение духа, в спиритуализм. Феодалы акцентировали разделенность мира на верх и низ, метафизичные элементы эсхатологии, а бюргерская община — борьбу начал и их взаимодействие, диалектические элементы эсхатологии.

Но мир и у тех и у других имеет пространственный характер вертикального здания. Птолемеевская система, по которой земля стоит в середине мира, а солнце и звезды восходят над ней вверх

и опускаются вниз, соответствует спиритуалистическому мировоззрению с его верхним небом — светом-раем, подземным миром — тьмой-адом и серединой — чистилищем-землей, где борются свет и тьма. Поэтому-то коперниковская система, уничтожившая геоцентрическое и антропоцентрическое здание вселенной, была резко отрицательно встречена Лютером и реформаторами как еретическая и антиспиритуалистическая. Выступая против иерархии и метафизики вечных форм, реформация выступала и против чувственных рационалистических начал гуманизма, закрепляя вместе с оппозиционной спиритуалистической диалектикой реакционные идеи и пережитки.

Сюжетно-драматическое начало патриархально-родового культа о смерти и воскресении, увядании и оживлении бога-природы получило космический характер. Человек стал в середине лестницы между небом-духом-богом и животными-растениями-землей. Человек здесь — человек-община, человек-коллектив, а не индивид с его личными переживаниями и настроениями. Борясь за жизнь, свет, небо, общинный человек должен преодолеть земное, животное, чувственное. Сюжетно-драматическое ядро этой религиозной концепции и спиритуализма является основой мистерии и искусства.

Готический храм, вознесенный к небу, и мистерия страстей христовых — основа культового искусства феодального бюргерства реформации. В этом спиритуалистическом искусстве обрез мира, образ человека, движение мысли и чувства — все пропитано восхождением и стремлением снизу от земли вверх.

Пространство здесь понимается не как простая физическая протяженность с тремя одинакового значения измерениями. Верх и низ здесь не геометрические точки относительно человека, но абсолютные, неизменные точки небесного и земного. Сам человек определяется положением между верхом и низом. Движение вверх и вниз — это не просто механическое перемещение, а движение к одухотворенности или к материализации, к просветленности или к затемненности. Пространство здесь — не однородная, безразличная, нейтральная среда; оно дает, своими ярусами верха и низа, телам и движению смысл высокого и низкого. Мир имеет архитектурный характер, где верх, твердые сферы неба, небесная твердь — сферы божества, а низ, тяжесть, земля — сферы материи. Рай-небо, чистилище-земля, ад-подземный мир — это в спиритуалистическом мировоззрении реальное устройство вселенной.

Вместе с этим и восток, место рождения солнца, восхода — страна света, жизни; запад — место захода, заката — страна теней, увядания и смерти. То же — север и юг. Север — страна холода, мрака, смерти, зла и печали, юг — солнца, света, жизни-добра

и радости. Север, расположенный налево, когда человек лицом повернут к востоку, а юг направо, имеют и смыслы левого, неправды, зла, гнева — шуйцы, а юг — правый — праведный, справедливый. Одесную бога сидят праведники, слева — грешники. Рай расположенверху справа, ад внизу слева.

Так все три измерения имеют религиозно-космический характер, и человек в пространстве, в положениях, в движениях отнесен к благим или злым силам.

В отличие от метафизического мира феодалов, где ярусы земли и неба разделены непереходимыми гранями, где небесное безраздельно господствует и управляет подчиненным ему земным, где каждое тело имеет свое предопределенное место в мире, спиритуализм бюргеров содержит элементы диалектики, хотя в мистической форме; он утверждает непрерывную борьбу небесного и материального, противоречивую двойственность всего земного, пропитанность материального духовным и возможность перемещения вверх и вниз. Каждая точка земного пространства охвачена этим противоречивым стремлением и борьбой, и в каждой точке происходит космическая борьба света и тьмы, духа и материи. Искусство, которое здесь является служением божеству, должно давать это стремление к небу и свету, борьбу против материи и тьмы.

Так строился готический храм — дом бога и стремления общины к богу-духу. Высокие легкие пучки колонн, переходящие в высокие стрельчатые арки, тонкие рамы огромных светлых цветных окон — все тянется, возносится кверху, откуда льется яркий небесный свет, все говорит об одухотворении, просветлении и преображении материального и темного по мере приближения к небожителям и божеству. Снаружи — те же легкие ритмы вертикали, остроконечные башни и шпицы, высоко уходящие в небо. Храм — дом бога — должен показывать победу духа над материей, неба над землей.

Так строился сюжет мистерий — духовных представлений о борьбе бога и сатаны, неба и ада, жизни и смерти. Именно пасхальные представления, т. е. патриархально-феодалные весенние культовые действия о воскресении и жизни, побеждающих смерть и гибель, являются основой всех церковных драм; воскресные службы в малой форме воспроизводят пасхальные акты. Пасхальная драма и названа *ressurrectionis mysterium* — мистерией воскресения. Кладут ли в гроб чучело или распятие, икону, или ограничиваются положением реликвии и поднятием монстранцы, является ли литургия более конкретным драматическим действием или более символизированным обрядом, — основой ее остается соединение духа и материи, преобразование плоти духом, победа света (бога солнца — Христа) над мраком (богом тьмы — сатаной).

При всех разнообразных формах остается неизменным центральный смысл мистерии и построение ее сюжета: земля, страдание, смерть — и воскресение, радость, небо. Отсюда — тройственный состав мистерии: комические сцены (где действуют силы ада, подземного мира), трагические сцены (страдания небесных сил в борьбе с адскими силами, со смертью) и пасторальные сцены (победной любви и славы). Эти три яруса или момента единого сюжета мистерии, разбившейся потом на частные жанровые сюжеты, здесь выступают как целостное космическое действие. Так строилась сцена мистерий с ее тремя ярусами или зонами; действие происходило часто одновременно наверху (в небе), на земле и под землей. Победа на земле святости (светлости) над греховностью (грязным, низким) отдается ликованием на небе, в раю, и скрежетом, неистовством под землей, в аду, и наоборот, при поражении высокого — печаль в небе, веселье в аду. Каждое земное событие имеет космический характер. Над распятым Христом плачут ангелы в небе, ликует сатана в подземном мире; при вознесении Христа поют и играют ангелы и злобствуют сатана и нечисть. Действующие лица и действия в зависимости от степени духовности или плотскости размещались в различных зонах: ангелы и святые вверху, черти внизу, а община в середине. Так размещались священнослужители и народ в церкви. Миряне — внизу, в корабле церкви, ибо они целиком земные; духовные — на хорах, выше мирян, ближе к божеству.

Так размещались и образы внутри фресок. Многофокусность, несведенность к одной точке зрения пространства этих картин определялась не незнанием перспективы, а непризнанием нейтрального геометрического пространства, пространства, лишённого религиозной семантики, подчиненного чувственному глазу. Таково же было и понимание человеческой фигуры. Голова и тело — это не просто анатомические верхние и нижние части тела: голова — это обитель души, разума, света, слова; тело — плоть,местилище низменных инстинктов и грубых, греховных отправления. Поэтому бог, даже когда он изображался не только в виде руки или ока, но в виде человека, давался без нижних частей, обычно полуфигурой. Также и ангелы вначале имели только голову, грудь и крылья. Нижние конечности они получили, когда спустились на землю, но это уже был переход к гуманизму, когда и духи стали чувственно-человечными. Во всяком случае, они оставались бесполоыми и бескишечными существами, т. е. без низменных органов. Но и в фигурах святых анатомические формы, мускулы, сочленения, определяющие материальную тяжесть и устойчивость тела, скрыты одеждой, восходящие складки которой устремлены к голове, ведут к духовному центру. Эти удлинен-



ные тела, резкие заостренные углы и жесты — не результат незнания анатомии, пропорций и движения, а результат непризнания равноценности всех частей тела, непризнания чувственно-материального значения плотских форм без семантики духовного и материального. Отсюда — напряженная выразительность и работанность лиц, особенно глаз и рта (уст), как органов света и слова — логоса.

Глаза здесь не только воспринимают свет, но и излучают, несут в себе и испускают лучи разума-света. Рот здесь — не едящий и пьющий, т. е. материальный и низменный орган, а говорящий, глаголящий, изрекающий, т. е. совершающий священные акты логоса-разума. Именно эти их качества, — активно воздействующие, а не пассивно воспринимающие, — дает живопись.

Как внешний человек, так и внутренний человек — эмоции, влечения, чувства делились на небесные и земные. Самые низкие эмоции — эмоции комического, забавного, смехотворного порядка, эмоции, связанные с желудочно-половыми отправлениями и физиологическими телодвижениями, в которых духовное отсутствует. Средину занимают эмоции страстей, страданий, печали, скорби, борьбы духовного и материального начала. Чем ниже, тем страсти бурнее и мучительнее, ибо дух тяжело борется с самым низким и темным. И, наконец, наверху покой и ясность очищенного духа, победившего материю, немеркнувший свет и радость. Развитие так называемого чувства пространства или трехмерной перспективы, чувства пропорций человеческого тела и психологии равно есть результат борьбы гуманистического мировоззрения со спиритуалистическим, борьбы индивидуалистических и чувственных тенденций, тенденций реализма и классицизма, против надличных духовных сил. Но в Германии в отличие от Италии и Голландии эти тенденции остались связанными реформацией и ее спиритуализмом.

Ветхий и новый завет в живописи трактуются не как собрание неподвижных образов богов, святых, пророков и священных эмблем, а как история роковой борьбы бога со смертью, неба с адом, борьбы, полной поражений, жертв, но и конечной победы жизни. Титульный лист лютеровской библии 1541 г. дает ряд сцен этой борьбы. Здесь и непорочное зачатие, где небесные лучи проливаются на Марию (небо-солнце оплодотворяет мать-землю), и гибель израильтян от змей в пустыне (змей — символ греха и смерти), и грехопадение (тоже гибель от змея, начало смерти на земле), и Христос, поправший смерть — скелет и чудовище; здесь и обреченные грешники, гонимые смертью (скелетом) и дьяволом в ад, где на огне жарится папа и кардиналы, здесь и распятие — вечный залог искупления и избавления. Библия и евангелие, понятые как

борьба, гибель и возрождение, и составили страсти, в которых человеческая воля играет активную роль.

Это же спиритуалистическое понимание мира определило характер музыки, ее полифонический язык. Звуки — не чувственно-гармоническое явление, а спиритуалистическое; музыка имеет тоны более духовные и более материальные, сферы небесные и земные. Повышение и понижение звука означают здесь не психическое движение внутри индивидуального человека, а космическое — небесное и земное, духовное и материальное. Тон — звук определенной высоты — здесь выступает не в своих акустических отношениях, а в тяготении кверху или книзу. Тон есть тяготение восхождения или падения, через него проходит космическая сила взлета и срыва, сила движения к небу, свету, радости, или к земле, мраку, скорби, в нем борьба начал, преодоление и поражение. Интонации личного чувства сами являются только частью, частичным выражением космической борьбы. Последовательность тонов, ладовый строй, образование мелодии здесь подчинены этому спиритуалистическому значению звука, этой борьбе спиритуалистических тяготений, а не акустико-гармоническим отношениям. Мелодия не знает гармонических последований и кадансов. Последовательность звуков в звукоряде имеет характер восходящий или нисходящий, победы тяготений кверху или книзу. Отсюда — последовательность тонов имеет пространственный, а не временной поступательный характер. Что интонационное движение понималось как движение вверх или вниз, показывают еще средневековые невмы — линейная извилистая запись мелодии, где движение голоса дается более или менее крутыми и отлогими, острыми и плавными подъемами и спусками отрезков графической линии. Эмпирическая связь, существующая между низкими звуками и громоздкими, тяжелыми телами, с одной стороны, и высокими звуками и легкими телами, с другой стороны, здесь абсолютизируется и превращается в пространственное качество звука в вертикальном готическом мире; это пространственное понимание сохранилось и у нас как пережиток спиритуалистической семантики, как восхождение и нисхождение голоса для выражения личных чувств.

Внутреннюю динамику голоса, ведущее начало его движения образуют именно восхождение и нисхождение, а не усиление и ослабление. Отсюда — статуарный характер этой музыки, не взрываемой мгновенными динамическими акцентами; усиление и повышение голоса, ослабление и понижение здесь обычно совпадают, в отличие от гомофонической музыки, где динамика и высотность могут идти в противоположных направлениях. Это и создает пластический и эпический характер полифонической

музыки. Вместе с этим движение голоса меняет как бы его характер или сущность — низкого или высокого; движение преобразует голос, просветляет и затемняет. Бас, восходя, стремится к тенору, а тенор к сопрано, и наоборот, сопрано, тяжелея, тяготеет к альту и тенор к басу.

Существенна здесь та неотрывность голоса от тембра, понимание которой было утрачено в гармонической музыке. Тон не через абстрактно взятую высоту, а через звукоокраску получает свое символическое значение. Есть тембры высокие и низкие, небесные и земные, и движение голоса в определенном тембре придает ему его смысл. Предельное напряжение баса, подъем в высокие регистры есть крайнее стремление преодолеть свою тяжесть и низость, и наоборот, спуск сопрано в самые низкие свои регистры есть омрачение, утрата ясности, погружение в скорбь. Регистры человеческих голосов — сопрано, альт, тенор, бас — это прежде всего тембровые планы. Сами названия голосов говорят о спиритуалистической семантике. Тенор, который является средним голосом, получил свое название от *tenere* — держать, держать основной голос — *cantus firmus*, — голос общины, которая в храме была именно серединой; обращенная к богу, молящаяся, она порывалась снизу вверх, пребывала как бы в чистилище. Дискант, обозначавший одновременное с тенором пение, стал обозначением второго голоса, который помещался над тенором как небесный голос. Дискант стал обозначать высший голос и получил название сопрано, *supremus*. Но для голосов мальчиков, которые пели в церкви верхний голос, до сих пор применяется название дисканта (женщины к богослужению и пению в церкви не допускались; *mulier taceat in ecclesia* — женщина в церкви пусть молчит). Бас означает — нижний, внизу, в основании лежащий. Введенный позже альт, расположенный между тенором и дискантом и называвшийся контр-тенор, содержал в обозначении и акустические элементы; альт — высокий и звонкий. В полифонии голоса имеют именно этот моральный характер вознесенных и сниженных движений, но еще не индивидуальный, личного качества. Голоса — еще не лица, а космические силы.

И так же как ангелы имеют всегда юные и женственные тела и лица, так и голоса отроческие и женские поют о небесном и райском; о земных делах и скорбях поют голоса пожилых и мужественных. Юность, молодость, детство — это торжествующая жизнь, одержавшая победу над смертью; старость, увядание, умирание — победа смерти. Так называемая женственность — это тоже девичье, т. е. юное существо, в лице которого нет ни морщин, ни мимики — напряжения и страстей. Для музыки это высокие регистры, чистые и звучные тембры, в отличие от сильных, низких,

с плотными, тяжелыми тембрами мужских голосов. Высокие регистры в легких ритмах говорили о небесной ясности и радости, средние голоса в сдержанных ритмах — о борьбе и порываниях, о драматических противоречиях между небом и землей, низкие голоса в медленных, тяжелых ритмах — о страдании, тяготах земли. Так определялись еще в XVI в. голоса. Георг Форстер<sup>17</sup> в предисловии к сборнику песен, изданному в 1539 г., пишет:

«Дискант: Вы, мальчики и девушки, невинны, звучит ваш голос прекрасно, учитесь же дисканту без принуждения, никакой другой голос вам не подходит.

Альт: Альт свойствен юным душам, которые без усталости бегут вверх и вниз. Таков и характер альты, поэтому учитесь альту с прилежанием.

Тенор: Мой характер и манера лежат в середине относительно других голосов, его внимательно изучают мужчины, которым я более всего подхожу.

Бас: Мой чин в низшем положении. Потому, кто возраст солидный имеет и рычит, как медведь, тот приходит ко мне».

Хоры располагаются как сцены мистерии, как фрески на стенах, а вслед за хорами — и голосоведение. В феодально-бюргерском мышлении верх и низ, дух и материя неразрывны; снизу из глубины и мрака душа может взывать, возноситься к небу. Страдание есть томление души внизу в движении кверху, преодоление сковывающей ее плоти. Отсюда — голоса не только полны страстных интонаций, порывов, но они и расположены не параллельными планами, а идут восходящими и нисходящими линиями. И здесь основной голос — средний голос, тенор, а не верхний, как в гармонической музыке; но это — голос общины, взывающий к богу. Общинный голос, хорал (мелодия, исполняемая общиной), идет окруженный фигуральными высокими и басовыми голосами. Но это пространственное понимание звука и его расположения имеет не статическое, метафизическое значение, а динамическое, диалектическое, диалектики восхождения и нисхождения. В каждой точке, в каждом тоне борются силы восхождения и нисхождения, вознесения и падения. Так понимаются общинные эмоции, так строится музыка, выражающая эти общинные эмоции.

Эмоции имеют не субъективный, внутренний характер, а космический; они — проявления, отзвуки борьбы неба и ада в душе человека. Эмпирические переживания становятся частью всемирной борьбы бога и дьявола, личные чувствования возводятся в космогонические акты, имеющие независимое от человека бытие. Музыка дает эмоции, как мистериальные страсти: смятение и тревогу, как томление в земной юдоли и стремление к вознесению,

просветлению, успокоению; грусть и печаль, как помрачение небесной ясности, нарушение покоя и падение вниз. Музыка выражает эмоции в этих космических планах неба и земли, в планах нижнего, верхнего и среднего.

Символика голосов, дополненная богатой тембровой семантикой, выступает в инструментах. Различные семьи струнных и духовых, различные регистры этих инструментов имели свой спиритуалистический смысл, как небесные, более светлые звукоокраски или тусклые, земные.

Таким образом, полифоническая музыка является не только линейной, восходящей или нисходящей, но движущейся в верхнем плане, нижнем и среднем, а не в переднем и заднем планах, как в гомофонической музыке, где звуки влекут за собой атмосферу призывков и на каждом отрезке каждая мелодия имеет акустически и ритмически поддерживающий ее звуковой фон. Подобно тому, как в перспективной живописи основные фигуры даны масштабно более крупными, более освещенными, в более теплых тонах, и этим составляют передний план, так и в гармонической музыке основная мелодия дается преимущественно в верхнем регистре, в большем динамическом и ритмическом движении, что акустически выдвигает ее на передний план. Полифония не знает переднего и заднего акустического плана. Она строится не в отношении индивидуального уха, личного слухового поля слушателя, а в отношении космоса борьбы неба и земли; звук выступает в тяготениях верха и низа, а не в функционально-гармонических; полифония не знает разделения на объект и субъект, она — звуковое действие мировой мистерии, частью которой является община. Поэтому здесь нет личной близости и дали, переднего и заднего; голос движется не по горизонтали, как это принято говорить на основании музыкального письма, уложенного в горизонтальные строчки. Нота в спиритуализме — это момент движения вверх или вниз, это участок линии, тянущейся вверх или вниз, из одного плана в другой. Поступательное движение — это именно движение вверх или вниз, а не вперед или в глубину, как в гармонической музыке. Сопровождающие голоса также не только линейны, но линейно-вертикальны, т. е. идут рядом или обнимают основной голос, совершают в своем звуковом плане те изменения, которые соответствуют изменениям главного голоса. Если в нем проходит тема страдания, то в верхних голосах она будет более лирической и прозрачной, а темы радости — более сдержанными и светло-спокойными.

Полифония возникла не из механического расположения голосов по пространственным ярусам, не из простого воспроизведения в голосоведении строения мира. Полифония возникла из

стремления передать в музыке борьбу, противоречивое движение различных начал, сил. Органум, диафонное пение, дискант означали только расхождение и схождение голосов, противопение и согласное пение, т. е. борьбу и примирение голосов. Но так как противоположное мыслилось только в планах небесного и земного, доброго и злого, высокого и низкого, а голоса мыслились разделенными по тем же двум планам, то и противопение означало движение вниз или вверх относительно другого голоса, а согласное пение означало слитное или параллельное движение с ним. Таким образом, не только движение отдельного голоса говорило о борьбе верха и низа, но одновременное движение нескольких голосов говорило об этой борьбе, о согласных или противонаправленных эмоциях в верхних и нижних голосах. И именно в XII—XV вв., в эпоху развития феодальных городов и буржуазии вырастает вместе с готическим соборами, вместе с готическим искусством, и полифония, складываются все ее сложные многообразные формы. Именно феодальное бюргерство, утверждая борьбу небесных и адских начал в земном мире, в каждом человеке, утверждает и искусство, выражающее эту борьбу, эту двойственность земного мира и возможность личными усилиями вознестись, подняться вверх.

Основной голос богослужебного пения здесь — голос общины, борющейся против зла мира ради очищения его, ради достижения блага. Этот голос связан со словом, со священным текстом, говорящим о борьбе, страданиях и победах духа; вокруг этого голоса, согласно вторя ему или расходясь с ним, диалогизируя с ним, идут вверх и вниз высокие и низкие голоса; и именно в темах борьбы они особенно расходятся и сливаются в единство в темах мира и покоя. Учение о контрапункте, об имитациях было учением о сложении и противосложении голосов, о подражаниях, следовании голоса за голосом, верном согласном повторении его и неправильном, измененном повторении, введении нового движения, новых оттенков музыкальной мысли. Ибо подражать — значит следовать, считать образцом, идти за кем-то, повторять манеру, быть согласным, поддерживать, продолжать то же движение. Точное следование, слегка измененное, сильно расходящееся и возмражающее движение образуют различные формы согласного и противоречивого движения голосов, монологического и диалогического развертывания темы. Голоса одновременно в верхних и нижних регистрах ликуют и печалются, поддерживают, усиливают движение друг друга. Развитие полифонии заключалось в разработке движения каждого голоса соответственно его регистру, характеру его тембра. Верхние голоса развертывают больше ликование в легких и подвижных ритмах, нижние — печаль, скорбь

в широких медленных движениях. Но это означало и высвобождение голоса из-под исключительной власти слова, строгих, обязательных для всех голосов интонаций словесных фраз. Полифония строгого стиля вся еще построена на слове, и имитация означала прежде всего повторение словесно-мелодической темы, а не музыкальной самой по себе. Голоса, начинаются ли они все вместе или подхватывают друг друга, привязаны к словесной теме, ее повторяют, движутся вокруг нее, и благодаря этому музыкальная тема имеет архитектурный характер, характер пучка готических колонн, восходящих вокруг одной оси, движущихся в одном направлении; гармония, акустически согласное движение голосов, является частным случаем согласия, слитности небесных и земных голосов, проявлением мировой гармонии. И голоса могут расходиться в зависимости от текста; могут просветляться или омрачаться, усиливаться и выпадать (басы в пасторальных местах, сопрано в трагических местах), голоса могут говорить о дисгармонии, космических разрывах, несогласиях.

Для гомофонической музыки, построенной на субъективном, личном поле слуха, на акустических соотношениях, консонансы и диссонансы говорят о согласных и несогласных движениях личной психики, о мире и раздоре индивидуальной души. Так называемое развитие «гармонического чутья» было высвобождением из-под власти спиритуалистической семантики и вместе с тем высвобождением индивидуального чувства и интонации из-под власти общинных эмоций. Таким образом и в музыке, как в живописи, мы имеем борьбу измерения глубины и измерения вертикали как борьбу индивидуалистических эстетизирующих тенденций с духовно-религиозными общинными. Борьба этих индивидуализирующих и чувственных тенденций с всеильным спиритуалистическим мировоззрением составляет процесс развития музыки эпохи реформации.

Эта же борьба составляет основу литературы. Религиозная драма и стихи подчиняют себе субъективную лирику и изображение характеров. Человек выступает как существо, разрываемое небесными и адскими вожделениями, и как часть космической борьбы бога и сатаны. Христос и святые, праведники и грешники, люди обращенные к небесному свету или к земному мраку, являются основой сюжета. Духовные стихи дают религиозные эмоции и страсти. Показательно здесь, как метафора религиозно-духовная, преображающая, включающая чувственное в сверхчувственное, метафора света и неба, тьмы и ада подчиняет себе эмпирические сравнения, сопоставление чувственного с чувственным, метафору рационалистического и объективистического содержания.

Реформация внесла в это спиритуалистическое искусство напряженность, драматизм и пафос борьбы поднимающейся буржуазии с феодальным католицизмом, вложила все ранние порывы зарождающегося общества, силы развития товарно-денежного хозяйства, все, что было приемлемого в гуманизме. Реформация акцентировала эмпирико-материалистические элементы спиритуализма и придала взаимодействию его элементов центральную роль в мировоззрении. Реформация сосредоточила всю свою силу не на божественном, небесном, пасторальном, и не на адском, подземном, комическом, а на их борьбе, на их столкновении и взаимопроникновении, на переходах и движении в земном мире, т. е. на трагической части мистерии. И в этой борьбе реформация усилила активную роль человека, значение его свободной воли как одной из могучих сил, способных возродить или погубить человека и природу.

Если феодалы связали себя с верхом, небом, а крестьян и ремесленников с низом, адом, то реформация, утверждая взаимопроникновение и борьбу неба и ада в этом мире, выдвигая борьбу начал как основу мира, утверждала бюргеров как ведущую социальную группу, выражала их оппозицию религиозному и социальному миру феодалов. Это усиление эмпирико-материалистических элементов и диалектических тенденций внесло значительный сдвиг в спиритуализм эпохи реформации. В искусстве этот сдвиг выразился в усилении реалистических и диалектических драматических элементов, в перемещении сюжета мистерии в сторону борьбы и столкновений сил в реальном мире.

Католическая церковь символизировала обряд смерти, воскресения, преображения, и эту символизированную, эмблематическую литургию окружила пышностью и блеском утвари, нарядов, пения и слова. Литургия утратила не только характер драматического действия, но и общинный характер. Непосредственно носителями божества, святости является священник; простой смертный только через его посредство может общаться с небом. Община стала пассивным зрителем, а не активным участником культового обряда. Реформация стремится вернуть обряду его реальный драматический характер и сделать общину снова активной участницей культа. Община становится действующим лицом культового обряда, а пастор — только одним из участников. Вместо символических формул — живое действие, одушевленное внутренним чувством, где религиозные и реальные переживания сливаются, куда открыт доступ повседневным мыслям и настроениям. Символизированный, застывший в обрядных формулах, сочетавший мистику и роскошную чувственность католический культ все дальше уходил от церковных драм и представлений, их



реалистических трагических и комических элементов, создавая пышные зрелищные служения и процессии. Так, в представлениях рождества тема нужды и заброшенности рожденного в яслях уступает место церемонии поклонения, где цари (волхвы стали царями) несут богатые дары царственному младенцу. Отсюда — и пышный культ Марии, воспевание и славословие царицы, матери мессии — царя царей. В церковную драму включаются оперные и пасторальные элементы придворного служения и чувственной красоты и благозвучия. Драму пасхальных страстей оттесняют процессии тела господня, драматические элементы в лице библейских и евангельских фигур сохранены, но связаны и оттеснены торжественностью шествия, богатством церковных нарядов и утвари. Наоборот, в народном богослужении, на которое опиралась реформация, из слов библии и евангелия, из пения церковных гимнов и народных припевов, еще до реформации вытесняющих латынь, составились мистерии страстей. Страсти есть борьба народной драмы против символической мессы. В страстях играла община: высоких лиц — ангелов, святых и жен-мироносиц — играли клирики, нечестивых и чертей играли бюргеры. Клирик, как знаток библии, составлял текст, сочинял вставные духовные стихи и эпизоды, кантор, как знаток церковных напевов, составлял и сочинял музыку, бюргеры разыгрывали и распевали пьесу.

Протестантские духовные представления сохраняют и усиливают реалистические трагические и комические элементы этих литургических драм. В сцене рождества Мария и Иосиф — муж и жена; они обмениваются репликами и песнями о своей бедности, о любви, о ребенке. Иосиф переругивается с женщинами, готовящими колыбель, с танцующими пастухами, которые играют здесь большую роль.

В пасхальных представлениях рядом с трагической сценой оплакивания Христа сохранились комические сцены, такие как покупка специй и кокетство Магдалины, хвастовство и трусость стражи, охраняющей гроб; наконец, комические черты получил старый апостол Петр, едва поспевающий, ковыляя, за быстрым Павлом. Эти комические черты сохранились еще у Генделя в его пассионах. Были в этих духовных драмах и чисто шутовские персонажи — сатана и черти из ада, которые носили уродливые маски и наряды и не только выли, шумели, но и плясали, кувыркались вокруг грешных, искушаемых и увлекаемых душ.

Драматизированное евангельское повествование, расширенное жанровыми, комическими и фарсовыми эпизодами, давало возможность вводить реальных людей и характерные бытовые черты. Накануне и во время реформации сатирические черты прикрепляются к определенным социальным группам: легкомыс-

ленная и кокетливая Магдалина — аристократка, хвастливая и трусливая стража — рыцари, плутоватый торговец специями — немецкий купец-еврей. (Антисемитизм, как результат торговой и ремесленной конкуренции немецких и еврейских бюргеров, как ненависть к торговцам и ростовщикам со стороны крестьянства, был широко распространенным явлением в отсталой Германии; антисемитизм проявлялся по каждому возможному поводу и в мистериях, в евангельских и библейских сюжетах, особенно роль Иуды). Но главные стрелы комических сцен направлялись по адресу католических попов и монахов. И если в католических областях страсти сохранились только в маленьких городах и деревнях, то в областях, охваченных революционным движением, они становятся существенным общинным и церковным актом.

В соответствии со сдвигами в спиритуализме, в сюжете мистерии, изменяются и все отдельные искусства. В противоречии мистики и реализма, сверхчувственного и чувственного, которое разрывало спиритуализм между духом и материей, реформация выдвинула и разработала язык чувственного, реального, но дала ему страстность и одухотворенность своего спиритуалистического мировоззрения, основой которого были преодоление немощной плоти животворящим духом и активность души, побеждающей в борьбе и страданиях ограниченную земную действительность. Действительность, материальный мир занимает огромное место в этом искусстве, но не в эмпирическом своем бытии, а в борьбе духа с ним, в подчинении и преображении его. В противоположность иерархическому феодально-аристократическому искусству, где, как в католическом богослужении и мессе, безраздельно господствуют эмблемы и символы верховных сил, а реальный мир исключен, — здесь, как в протестантском богослужении, реальность со всеми ее грубыми, тяжелыми, уродливыми формами является необходимым полем деятельности духа, его мучительных борений и радостных побед. Вся эта нечисть, уроды, чудинца, черти, которые появляются то здесь, то там, то отдельными образами, то толпой наводняют картины и сцены немецкого искусства, — все эти преодолеваемые темные силы ада, подземного мира, кошмара и угроз, столь чуждые чувственно-красивой классике, являются воспроизведением различных сцен пасхальных и рождественских страстей, выражением спиритуализма, устремленности кверху, одухотворенности и преодоления плоти. Это — два полюса двух миров, святости и греховности, идеальности и безобразности, но эти миры находятся в непрерывной борьбе и столкновениях. Их охватывает реальный человеческий мир, двойственный по своей природе, разрываемый этой борьбой двух начал. Оппозиционные настроения бюргеров усиливают реалистические элементы

спиритуалистического искусства и оттесняют мистические. Но бюргеры, неустойчивые и неуравновешенные, покидая мистику, попадают в чувственный эстетизм, в метафизический идеализм аристократической классики. Поставив в центре землю и земную борьбу, реформация в ее бюргерско-патрицианской линии допустила чувственно-идеальное, очищенное от искажений и уродств, допустила метафизическое, как совершенное и возвышенное, в свое искусство. Тенденции классики и реализма, метафизики и диалектики тянут реформацию в разные стороны.

Только более революционные тенденции ведут к реалистическому, объективному изображению мира. Борьба этих двух тенденций — реалистической и классической, на базе диалектического и метафизического спиритуализма, — борьба затяжная, упорная и неравная, как сам процесс разложения феодализма в Германии, — то продвигаясь вперед, то отступая назад, образует содержание искусства предреформационной и реформационной эпохи, кривую путей лучших мастеров. Страдание как борьба духа с материей, как воля души к преображению плоти, и красота как чувственная успокоенность, телесная гармония, — эти два противоположные начала образуют тематику и язык так называемого «северного возрождения».

С осязательной очевидностью можно наблюдать, как аристократия стремится преодолеть мистику чувственной красотой, а демократия — эмпирической конкретностью, как художники в зависимости от политической ситуации клонятся то направо, то налево. В самой реформации идет эта борьба гуманистических и спиритуалистических начал; в лице Лютера бюргерская реформация нерешительно и колеблясь отталкивается от гуманизма (Эразма Роттердамского) и решительно и твердо от народной реформации, утверждая прогрессивные элементы спиритуализма. И спиритуализм остается основой реформационного искусства. В этом искусстве пластика и живопись должны давать духовную жизнь, а не образы, возбуждать и вызывать возвышающие чувства, а не требовать поклонения. Весь культ направлен на одухотворение человека, приближение к небу и божеству, преодоление плоти и тяжести земной жизни. Вместо икон, особенно образов богоматери, которая занимает исключительное место в католической церкви, здесь центральное место занимают страсти, история страданий, смерти и вознесения Христа, т. е. эсхатологическая легенда об умирающем и воскресающем боге. Эти страсти — драматические действия, которые представляют собой единство слова, пения, действия и музыки.

Все эти картины поклонения Марии, несения креста, распятия, оплакивания, где народ одет в обычные немецкие бюргерские

костюмы, а Мария, Иосиф, Ирод — в восточные костюмы или условные мантии и плащи, где выражения умиления, злобы и горя так серьезны и непосредственны, — все эти евангельские и библейские картины непонятны без сцен мистерии, без процессий праздников, где народ рядился, играл драматические действия. Наоборот, многие детали в этом смешении реалистического-немецкого и фантастического объяснимы именно из этих действ. Участие в этих представлениях, имевших священно-обрядовый характер, считалось полезным и душеспасительным, а фиксирование их в живописи — религиозным актом. Если сравнить те точные предписания, которые давались исполнителям духовных драм и процессий относительно костюмов, поз и жестов, с картинами и гравюрами на духовные сюжеты, — связь живописи с мистериями станет наглядно убедительной. Ангелы в белых хитонах с крыльями, Ирод в чалме, с кривой саблей, как турок, Ева в белой одежде или нагая, черти со звериными образами и т. д. равно встречались в действиях и в живописи. (В какой мере живопись была не произволом художника, а воспроизведением мистерий, видно из того, что мы имеем часто изображения актерских аксессуаров. В миниатюрах жены-мироносицы изображены с паникадилами в руках, из чего явствует, что Марии представлялись священниками).

Сюжет, понимаемый как акт мистерии, обязывал художников к определенному языку, к развитию этого языка для идеи мистерии. В рукописи XVI в., заключающей наставления для актеров, участвующих в религиозной процессии, говорится: «Мария, идущая за крестом, должна держать голову поникшей, руки скрещенными на груди и в одной руке носовой платок. Временами она должна заламывать руки, вытирать глаза и так проникнуться настроением, чтобы лить слезы; если же плакать ей не удастся, то пусть, по крайней мере, протирает глаза померанцевой коркой. Временами она должна поднимать взоры к небу; так она без сомнения получит больше спасения и счастья». Мария Магдалина у подножия креста «должна рыдая всплескивать руками, заламывать пальцы и, держа в руках носовой платок, по-настоящему плакать, часто и горестно всматриваться в Иисуса на кресте, скрещенные руки прижимать к груди, порою печально ронять голову, однако с девичьей скромностью, как и прежде кающаяся Мария привлекала великой славой и хвалой внимание народа» (Приведено у Winterfeld, *Zur Geschichte heiliger Tonkunst*<sup>18</sup>, стр. 301). Здесь же дано описание костюмов, вида и поведения других персонажей, вплоть до самого бога-отца, который «должен иметь высокое, прямое, крепкое и правильное сложение, приличную, длинную седую бороду». Фантазия актеров, которая проявлялась

в пределах этих предписаний, закреплялась и дополнялась творческой фантазией художников, которые переводили на язык живописи живописную видимость этих сцен, подчиняя их спиритуалистическому, вертикальному пониманию пространства и плоскости холста или стены.

Библейско-евангельские сюжеты для художника существовали не как чисто литературные, а как наглядные сценические действия, из которых он черпал свои образы. Сцены мистерий определяют сюжеты живописи во всех ее частных отраслях и жанровых разделах: в евангельских сценах страстей, в портрете, в пейзаже. Каждый образ является частью этой непрерывной борьбы, спасения и гибели, вознесения и падения, чистоты и порочности. Но живопись здесь прежде всего алтарная; готический храм не знает горизонтальных планов и плоскостей, он весь — движение к небу; здесь нет места для фресок. Но алтарь, по существу — церковные подмостки, место совершения таинств и страстей, — имеет дверцы, створки, которые и покрываются снаружи и внутри отдельными образами и сценами на темы мистерий. Над алтарными изображениями и работают все немецкие мастера. И лучшие произведения немецкой живописи — это именно алтарные произведения: Дюрер, Грюневальд, Гольбейн дали здесь свои шедевры. Готический характер этих произведений объясняется не тем, что они, являясь частью алтаря, отвечали его линиям (как в свою очередь линии алтаря отвечали линиям храмовой архитектуры), но спиритуалистическим мировоззрением, стилем, который подчинял себе все отдельные отрасли. Готический храм, как дом бога, дает вознесение, преодоление материи и торжество духа; живопись дает борьбу, страдание, порывы к небу и связанность с землей и плотью. Оттого здесь так много образов земли, реалистических передач грубой действительности, плача и страданий; только в темах освобождения, вознесения дается свет и радость. Вместе с тем и композиция имеет не просто восходящие линии, устремленность вверх, но борьбу линий восходящих и нисходящих, взлетающих и падающих, сплетение ломаных и кривых, взаимно проникающих и пересекающих друг друга; и в этом сплетении и пересечении создается драматизм целого. Вместе с этим и свет-цвет полон динамики и драматизма. В сумрачных тенях и полосах света, в клубящихся облаках, в контрастных и расплывчатых переходах цветовых пятен выражается внутреннее напряжение и страстность борьбы света и тьмы, просветления и помрачения, духа и материи.

У двух крупнейших художников, Дюрера (1471—1528) и Грюневальда (между 1470 и 1475—1528), мы можем видеть две противоречивые тенденции спиритуалистического искусства предрефор-

мационной эпохи. У обоих спиритуалистическое понимание мира, борьба духа и материи, но у Грюневальда дух-свет борется, преодолевает, растворяет материю-мрак; у Дюрера материя, не утрачивая своих твердых предметных контуров, устремляется через их восходящие линии вверх, к небу. Грюневальд как бы берет для своей живописи свет льющийся, спускающийся из огромных цветных окон, заполняющий готический собор. Дюрер берет восходящие линии колонн и стрельчатых арок. У Грюневальда бог, ангелы — светоносные существа, сгустки света, лишенные определенных очертаний; у Дюрера они имеют тот же линейный пластический характер, что и земные предметы. Наоборот, уродливые существа, чудища, черти, нечисть, все это обилие кошмарного, ужасного, образов ада и греха, которое имеется у обоих, у Грюневальда не только имеют определенные телесные очертания, но окутаны тенью, чернотой; у Дюрера они — только искаженные, карикатурные маски и формы. Если Дюрер дает символическое понимание линии, то Грюневальд — символическое понимание светотени и цвета. Свет и краски имеют символическое значение восхождения и нисхождения, верха и низа, а не объективно-пространственное; золотой цвет — символ солнца, небесного сияния, красный — власти и страстей, голубой — верности и чистоты. Принимая эту феодальную символику красок, Грюневальд не оставляет их замкнутыми зонами; они полны переходов и движения, но это движение есть движение сверху вниз и обратно, в отличие от движения в глубину и даль, как в барокко. В этом иррациональном, сверхчувственном понимании мира, в этом внимании к цветотоновым переходам, в этом утверждении духа-света как высшей реальности заключается консервативный и аристократический характер Грюневальда по сравнению с буржуазно-демократическим рационализмом и реализмом Дюрера.

В Изенгеймском алтаре, главном произведении Грюневальда, выступает это спиритуалистическое понимание мира. В центральной части — поклонении богородице — бог, ангелы и мадонна в разных масштабах и пространственных зонах. Наверху светящимся видением витает бог, вокруг в облачном сиянии — ангелочки: свет струится вниз, обливает Марию и младенца. Слева — золотой готический храмоподобный алтарь, где ангелы играют на виолах и поют славу Марии. Кровать, лоханка, горшок, бытовые вещи — только подчиненные аксессуары, оттесненные повествовательные элементы этого духовного, небесного действия. Алтарные формы в колонках и цветах устремляются кверху, как божественный свет вниз. Между ними улыбающаяся, идилическая мадонна. Это — более католическое восхваление, чем эпизод поклонения, чем эпизод страстей, так распространенных у художников рефор-

мации. В боковых створках Изенгеймского алтаря художник дает земные сцены. Одна — искушение Антония — полна тех рогатых, пернатых, хвостатых чудовищ, которые выскакивали из устроенной с левой стороны сцены пасти ада на подмостки мистерий и проделывали вокруг искушаемой, увлекаемой в ад души смехотворные действия, забавлявшие зрителей как интермедия. Здесь образины чертей, состоящие из дикого сочетания наиболее уродливых форм — птиц, гадов и зверей, — обступили благообразного седобородого Антония, угрожают ему, хватают его, путают, а он кричит со страху перед адским наваждением.

Но художником, воплотившим идею мистерий в бюргерском понимании, давшим им силу и страстность религиозно-оппозиционного духа надвигающейся реформации, обогатившим спиритуализм тенденциями гуманизма, тенденциями классической правильности и четкости, но и реалистической характерности, — был Дюрер. Его путь — путь напряженной борьбы между готикой и классикой, поисков синтеза прогрессивных тенденций обеих.

Дюрер развивает реалистическую линию спиритуализма. Земные формы, в которых он дает движение духа, говорят о внимательном наблюдении и изучении натуры, полны житейских подробностей и черт. Но все подробности и детали охватывает единое движение и стремление; здесь нет пассивного страдания и лирической созерцательности Грюневальда. Духовное и высокое имеет четкие телесные формы и полно властной сокрушительной силы. Так, уже в апокалипсисе, изображавшем ожидание конца мира к 1500 году и ставшем эпохой в истории гравюры на дереве, мы видим воинствующих ангелов, в гневных решительных движениях повергающих коронованных владык, пап, кардиналов и рыцарей. Здесь уже выступают реформационные устремления Дюрера, ненависть к насильнической духовной власти, не только предсказание ее гибели, но и призыв к ее свержению, — так энергично и неумолимо занесены карающие мечи ангелов. Изображение имеет три плана, один над другим: внизу казнь грешных владык, в середине апокалиптические всадники, наверху бог и ангелы, трубящие боевую тревогу страшного суда. Небесное и земное связано одним движением, снизу вверх и сверху вниз. Охватывающая, вычерчивающая образы вещей четкая контурная линия стремится не к идеальной, успокоенной в себе форме и не к изолированности эмпиризма, а к единству спиритуалистического движения кверху, к духовности, к единству драматической борьбы общего, духовного, в земном, частном. Особенность линии Дюрера именно в том, что она не замыкает, не изолирует форм, а включает их в общее движение вверх или вниз. Каждый поворот линии полон тяготения кверху или книзу; каждая точка линии есть отно-

шение разнонаправленных тяготений. В этом отличие линии Дюрера от формальной классической и от эмпирической реалистической. Это же относится к формам в целом. Они не пребывают в себе, но взаимно продолжают друг друга, усиливая движение кверху или книзу. Композиция имеет поэтому не механический характер сложения, а характер диалектического единства, диалектики восхождения и нисхождения, взаимопроникновения форм, их обусловленности целым. Отсюда — огромный драматизм и пафос Дюрера при внимании к деталям, мелочам, отсюда — пронизанность всего множества линий и форм единым движением и выразительностью. Даже передача трехмерного пространства, на которое его толкает развитие гуманистического мировоззрения, подчиняется этому ритму восходящих линий, движению снизу вверх; глубину заполняет это движение, лишая его сходящихся, уводящих в глубину по горизонтали линий. Только там, где, встав на путь гуманизма, Дюрер, противоречивый как все бюргерство, пытается опереться на эстетические закономерности классицизма и ищет типической красоты и правильности — там его линия утрачивает движение и из восходящей и выразительной делается более формальной и округленной («Адам и Ева»). Тема Адама и Евы — часть мистерии, ибо в ней дано грехопадение, подпадение человеческого рода, его телесной сущности под власть сатаны. Пасторальную часть этой темы, — Адам и Ева до грехопадения в раю, — тему с нагими фигурами, классицизм превратил в торжествующую чувственность молодой и красивой наготы. В Адаме и Еве Дюрера выступает эта борьба гармонической чувственности и духовной выразительности. Это — идеальные фигуры, но в них нет свойственной классицизму лирической успокоенности и созерцательности; их позы и лица говорят не только о греховных помыслах, страстном желании, но и о борьбе с ними. Телесное побеждает, но еще не победило духовное. Дюрер ассимилирует классические формы, подчиняет их своим задачам. Характерно, что поворот к классическим формам совпадает с переходом от демократической гравюры на дереве к более аристократической гравюре на меди.

Двойственность человеческой природы, как духовной и материальной, стала двойственностью идеального и эмпирического, общего и частного. Дюрер ищет синтеза единичного и закономерного, индивидуального и идеального. И так же как на первом этапе своего пути он никогда не покидал реальной почвы ради духа, так и здесь он никогда не впадает в чисто типическое, идеальное, успокоенное в себе, гармоническое, чувственное. Пропорции и симметрия для него — идеал, к которому стремится единичное, и в этом приближении — его индивидуальность, его



особенность. Отсюда — огромная содержательность Дюрера, неприемлемость для него формализма и эстетизма как самоцели. И это потому, что спиритуализм всегда лежит за всеми его образами. Но в противоположность Лютеру, который скатился к религиозности и мистике, Дюрер искал закономерностей реального мира не в трансцендентальном, а в мере и числе, в законах самого материального бытия. Классика с ее идеализированной телесностью вела его от спиритуализма, и в этом ее прогрессивность, как вообще в истории мышления в эпоху перехода от феодализма к капитализму; но классика же вела в сторону от материализма и реализма, вела к новому идеализму. И Дюрер, реалист в своей основе, вовремя остановился, не подчинился до конца метафизическим канонам и божественным пропорциям классики, ибо божественное в земном есть борьба духовного с материальным, а не воплощение в материальном абсолютных совершенных форм-идей. Классицизм изгнал нагроможденность и спутанность форм, создал упрощение и упорядочение, рациональное членение, уравновешенное расположение в пространстве, но не подавил выразительных сил, активности, драматизма. Основная линия творчества Дюрера — не гармоническая успокоенность материи в идеальной форме, а борьба и движение духа в материи. В сюжете мистерии он акцентирует его центральную часть: трагедию страданий и борьбы, а не земную комедию и не небесную пастораль воскресения. Борьба небесного с земным, духовного и материального, идеального и уродливого, составляет основу его сюжетов. Только на границах он знает бытовые, комические сцены, которые становятся у него чисто реалистическими, и идеальные пасторальные темы, которые одеваются у него в классические идеальные формы.

«Страсти» он дает сериями, рядом гравюр, изображающих последовательно сцены-эпизоды евангелия. Эта серийность — «Апокалипсиса», «Жизни Марии» и обеих «Пассион», большой и малой, — говорит о понимании Дюрером сюжета как действия, ряда актов, имеющих начало и конец.

В центре стоят темы мистерий, страданий Христа, преодолевающего в муках свою земную природу, чтобы дать победу духу над материей. Здесь с особенной силой выступает способность художника воплощать борьбу и напряжение, мрачную скорбь, выражение горечи, боли, внутреннего страдания. Распятие для Дюрера — именно тема страстей, духовной патетики, а не повесть о казни, о пытках («Оплакивание»). Апостолы и близкие отчаянно заламывают руки, хмуро склоняются, сурово плачут, взывают. Но нигде нет расслабленности, безвольного уныния: это — страдание мужественной силы, упорного духа, пробивающихся к победе. С осо-

бенной силой выступает эта спиритуалистическая одухотворенность в образах Христа и апостолов, имеющих человеческий, телесный характер, но поднятых на высоты духовности. Такова голова Христа в терновом венке, где человеческое страдание стало выражением мучительного порыва к небу. Таковы его четыре апостола, в крепко стоящих на земле могучих формах которых господствует все же голова с ее духовной силой. Тело скрыто плащом, плавные восходящие линии которого ведут к лицу («Апостолы»). Образ Павла, этого евангельского героя, признанного реформацией как идеал, полон властной пронзительной силы. Библия и меч, обычные атрибуты этого апостола, при этом одухотворенном властном лице получают значительность и силу орудий реальной борьбы. В нем нет чувственной красоты, благообразия аристократических старцев, но он носитель духа, христианской воли и решимости бороться за чистоту веры. Здесь Дюрер, этот художник, архитектор, гравер, поэт, публицист, начавший до Лютера переводить библию на немецкий язык, дает живописный идеал реформации, как Давид — живописный идеал Французской революции. Он преуказывает Лютеру религиозно замаскированный образ борьбы. И если Давид вместе со всей французской буржуазией, беря для революционных картин и маскарадов предания римской истории, оставался на почве академизма, доказывая ограниченность своей революционности, ее реформистский характер в отношении дворянской государственности, то Дюрер вместе со всем немецким бюргерством, вызывая духов прошлого из библейских и евангельских преданий, доказывал ограниченность своей революционности, ее реформистский характер в отношении феодально-католической церкви и феодализма в целом.

Дюрер стоит на почве спиритуализма, как Давид на почве классики. Как Давид, он противоречив и непоследователен. От апокалипсиса, рушащего короны, он переходит к триумфам короля, от реалистических крестьянских сцен и фигур — к рыцарю, который бесстрашно едет вперед, невзирая на сопутствующих ему звероподобного черта и уродливую смерть на кляче с песочными часами. Этим противоречием материи и духа особенно сильны портреты. Они все — лица мистерии, соучастники таинств борьбы духа и материи. Отсюда — их энергическая суровая сила, их внутренняя содержательность. Они не знают успокоенности и лирической мягкости классического портрета, но глаза и рот говорят о волевой борьбе и страсти, о власти страданий, юдоли скорби или света, ясности. Вместе с этим индивидуальное выражение борется с общинным духом, личное чувство — с мистериальным. Они — выделяющиеся, но не выделившиеся лица мистерии; рядом, как бы за рамой, идет сцена страстей, борьба духа, и они полны гневного

и скорбного напряжения. В них так же нет бытового, частного, случайного выражения, как в фигурах мистерии. Выражение длящегося, устойчивого переживания, выходящего за рамки мгновенного движения, характеризует их. Но в портрете, как в телах, выступает эта противоречивая тенденция индивидуализировать, обособить лицо в независимую личность, то посредством классической идеально-эстетической трактовки, то посредством характерной реалистической трактовки («Автопортрет», «Портрет матери»). Лицо матери — все в нижнем плане мистерии, лицо скорби и мучений, лицо старости, морщин, искажений. Наоборот, его автопортрет, идеально ясный, спокойный и правильный, хриstopодобный, отнесен к верхнему — победному — плану мистерии.

Такую же часть мистерии представляет пейзаж, в его восходящих острых формах, взаимопроникающих друг друга планах. Передний, средний и задний планы здесь еще представляют нижний, средний и верхний планы, настолько лишены пейзажи глубины и дали, так полны они вертикалей; это же поддерживает и цвет, темный впереди, светлый посередине и голубоватый ультрамариновый наверху. Особенно эта связь пейзажа с мистерией, эта спиритуалистическая устремленность всех форм природы видна у последователя Дюрера — Альтдорфера<sup>19</sup> (1484—1538). У него заострены кверху деревья, горы, крыши, господствует ритм вертикали восхождения. Будто вся природа объята, как готический храм, этим стремлением к небу, полна страстного порывания преодолеть тяжесть материи. Это еще не индивидуалистическая лирика природы, не интимное созерцание ее, но тот же общинный, суровый, спиритуалистический дух, говорящий о стремлении земли к небу.

Дюрер, как крупнейший идеолог бюргеров, отражает все их противоречия, все их колебания между аристократией и плебеями. Усвоив вековое развитие европейского феодально-бюргерского искусства, ассимилировав и подчинив ему классические тенденции, наполнив его оппозиционными настроениями, Дюрер поднял спиритуалистическое искусство на последнюю вершину его исторического развития. В живописи Дюрера мистерияльные драмы религиозно-спиритуалистического мировоззрения находят ту полноту и силу выражения, которых живопись впоследствии, став частью дворца и чувственной оперы, более не знала. Сила и слабость живописи Дюрера и лежат в силе и слабости бюргерского движения против феодализма.

Либерально-оппозиционные бюргеры боятся далеко идущих революционных движений эксплуатируемых масс, но, толкаемые и увлекаемые на борьбу с феодальным порядком, изображают себя всенародными освободителями и маскируют ограниченность

и слабость своей революционности евангельским преданием. Возрождение наук и искусств античности, которыми гуманизм хотел вытеснить схоластику, заменяется возрождением раннехристианской общины и ее героев, с помощью которых реформация думает вытеснить католическую церковь. Лютер переодевается апостолом Павлом, он несет чистое, неиспорченное раннехристианское евангелие иноязычным народам, т. е. немцам, отбрасывая все парадное великолепие католического богослужения, его ложное искусство, его эмблематичные формы, его непонятный народу латинский язык, и вводит в культ национальный немецкий язык, национальные народные песни, чтобы каждый мог общаться с богом на своем родном языке. Бог понимает немецкую речь и является национальным немецким богом. Иностранный язык, латынь, является только помехой в этом общении. Национальным языком Лютер делает язык правительственных канцелярий Саксонии, обогащая его народными словами и оборотами. Библия, переведенная на этот язык, ставшая самой распространенной книгой как орудие реформации, делает его действительно национальным, создает единство литературной речи вместо пестроты множества диалектов феодальной Германии. Образование единого национального языка является одной из самых значительных побед реформации. Но и здесь Лютер шел на компромисс. В дидактических сочинениях, проповедях, духовных песнях и баснях у Лютера фольклор борется с высоким канцелярским языком, бюргерское самоутверждение — с покорством и преклонением перед знатью.

Так же компромиссно он реформирует богослужение. Вместе с латынью, которую знал только священник, Лютер выбрасывает все эмблемы и символы, все театральное великолепие, которое окружало богослужение, отделяло его от общины, являлось актом священника, а не действием общины. Реформация была по существу своему иконоборческой. Борясь против посредников между общиной и богом, против наместников бога на земле, она боролась против внешней иерархии и против атрибутов и эмблем. Реформация борется против образов и икон, против чувственных зрелищ богослужения, ибо основа религии есть внутреннее общение души с богом. Таким образом, первые реформационные стремления Лютера пытаются не только отбросить католическую иерархическую лестницу между человеком и богом, но и феодальную иерархию вообще, утверждая демократический характер религии, возможность непосредственного общения земного и небесного, человека и бога, минуя феодальных посредников.

Отсюда проистекает оттеснение пластики и живописи из протестантского культа, как основных элементов пышного чувственно-зрелищного католического богослужения, и утверждение сло-

ва и музыки — этих двух наименее зрелищных, наиболее бесплотных и духовных искусств, как основы протестантского богослужения. Слово и музыка являются в сравнении с изобразительными искусствами более динамическими, более активными, требующими исполнения, все новых усилий воли, чувства и мысли. Передавая их исполнение общине, Лютер делает их действенными и даже центральными участниками спиритуалистической мистерии. В мистерии он выдвигает ее трагическую часть, борьбу бога — жизни и сатаны — смерти, а не славословящую новорожденного бога пастораль и позорящую дьявола комедию. Общину Лютер делает активным героем этой борьбы, ибо общение с богом есть усиление неба и поражение сатаны. Община в религиозном мировоззрении становится а центре космической борьбы, в центре мира. (Недаром Лютер был так решительно настроен против Коперника, заставлявшего землю, а с ней и общину, вращаться вокруг солнца, как заурыдную планету). Оттеснив ликование и радость победившего воскресшего бога — солнца и глумление и шутничество посрамленного дьявола, Лютер утверждает не только страсти, страдание и мужественную волю, борьбу, но и взаимодействие, столкновение, взаимопроникновение противоположных сил, утверждает активность и свободу человеческой воли в этой борьбе. Слово и музыка являются основными орудиями этой активности и волеизъявления. Слово было воплощением бога; вначале было слово, и слово было бог; слово было носителем божественного духа и разума. То же и музыка.

«Нет сомнения, что в сердцах, доступных влиянию музыки, скрываются зародыши многих прекрасных добродетелей. Те же сердца, в которых музыка не оставляет следа, имеют, как мне кажется, сходство с чурбанами и камнями. Ведь злым духам музыка ненавистна, и они ее не выносят. Я того мнения, в чем не боюсь открыто сознаться, что и для богословия не существует искусства, которое можно было бы приравнять музыке, так как после богословия она единственное искусство, которое дает нам то, что только в состоянии дать богословие: покой и радость сердцу. Не служит ли доказательством этому предположению то, что дьявол, виновник тяжелых забот и тревожных скорбей, при звуке музыки бежит так же, как от слова божия. Вот причина, почему пророки не прибегали ни к какому другому искусству, кроме музыки. Тем, что они не употребляли для своего богословия ни геометрии, ни арифметики, ни астрономии, а пользовались музыкой, они тесно связали ее с богословием и возвещали правду посредством псалмов» (Письмо Лютера к Л. Зенфлю от 4 окт. 1530 г.).

Вся борьба Лютера против католического богослужения была направлена против пассивного созерцания, против чувственности

пасторали, куда все упорнее перемещался католический культ, сосредоточиваясь вокруг поклонения и славословия богоматери. Музыка и слово в католическом культе служили неизменному пластическому образу, окружали его чувственный облик звучными гимнами любовных восхвалений. Лютер делает музыку и слово орудием трагического действия, выражением страстей бога и общины, волевого устремления на врага-сатану (и папу), активности и решимости; пластические образы должны подчиниться этой музыке и слову, должны изображать страсти и волю общины. Так с перемещением центра тяжести мистерии перемещается и роль отдельных искусств.

Музыка всегда была частью культа, частью действия, танца или слова и, укладывая их в свои ритмико-мелодические формы, придавала им особый сакральный смысл, особую магическую семантику. Но Лютер утверждает связь музыки с богословием, с религиозно-философским мышлением, он требует от музыки правды религиозной мысли и чувства. Этим, будучи сам более богословом, чем музыкантом, создав в искусстве количественно и качественно лишь немного, он наметил путь развития того музыкально-религиозного, музыкально-философского языка, который получил такое колоссальное развитие в протестантской музыке, вокальной и инструментальной, дал таких гигантов, как Шютц, Бах, Гендель. Лютер реформирует литургию, выбрасывает из католической мессы все, что не соответствует евангелию, «всю роскошь чувственных вещей», что «превратила ее в чистую ярмарку и денежный промысел», но не порывает радикально с католицизмом и сохраняет в основном текст мессы, переводя его на немецкий язык. Он создает протестантский хорал, который, в отличие от григорианского, исполнявшегося обученным хором на возвышении за алтарем, поется всей общиной. При этом он перерабатывает григорианские напевы, отбирает немецкие народные духовные песни, которые пелись не в литургии, а на храмовых процессиях, в духовных представлениях, а нередко включает и светские народные напевы. «Лютер вычистил не только авгиевы конюшни церкви, но и конюшни немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того пропитанного чувством победы хорала, который стал марсельезой XVI века» (Энгельс, Диалектика природы, ИМЭЛ 1930, стр. 109)<sup>20</sup>.

Революционно настроенное немецкое бюргерство позднее возвращалось к этому гимну как к своей боевой песне.

«Песня, с которой он вступил в Вормс, сопровождаемый своими сподвижниками, была настоящей боевой песнью. Старый собор задрожал от этих новых звуков, а вороны испугались в своих темных гнездах на вершинах башен. Эта песня, марсельеза рефор-

мации, до наших дней сохранила свою воодушевляющую силу, и быть может скоро, в подобных же битвах, грянем и мы эти громкие, закованные в железо старые слова:

«Бог наш — сильная крепость, наша охрана и оружие; он спасет нас от всех бед, обрушившихся теперь на нас. Старый злой враг теперь принялся за дело серьезно, большая сила и много коварства — его жестокое оружие, и нет ему подобного в мире.

«Сила твоя не поможет, скоро ты погибнешь; за нас бьется муж правды, сам господь его избрал. Хочешь знать его имя? То Иисус Христос, господь Саваоф, нет иного бога, кроме него. Он нам даст победу.

«И если бы свет был полон чертей, и они вздумали пожрать нас, мы все-таки не боимся; наше дело, в конце концов, удастся. Хоть царь здешнего мира и очень разгневался на нас, он не причинит нам вреда. Он осужден, одно словечко может низвергнуть его.

«Слово они не посмеют тронуть, и мы за то не скажем спасибо. Слово между нас с его духом и дарами. Пусть берут они наше тело, скорб наш, честь, детей, жену — пусть берут, ничего они из того не добудут; царство все-таки останется за нами» (Г. Гейне, К истории религии и философии в Германии, стр. 38, изд. Маркса, 1904, т. III<sup>21</sup>).

Протяжной псалмодии, абстрактным вокализмам и условному схематическому голосоведению обученных хоров Лютер откровенно противопоставляет живую интонацию народной песни, мужественный голос чувства; сложному хоровому многоголосию — унисонное пение общины, прихожан и пастора. К Лютеру присоединяются соратники, профессионалы-музыканты, например Иоганн Вальтер<sup>22</sup>, которые выпускают сборники протестантских хоралов. Здесь идет интенсивное включение народных напевов в культовую музыку, часто с незначительным изменением текста; например, вместо: Инсбрук, я тебя покидаю, — О мир, я тебя покидаю. И католическое богослужение включало народную песню в свой музыкальный обиход, но маскировало ее, подчиняло своей псалмодии, абстрактным акцентам своего голосоведения. Лютер это делает откровеннее и последовательнее, передав хорал прихожанам. Однако Лютер был только реформатором, и очень осторожным. Католический композитор Зенфль является его другом и советником в устройстве евангельского церковного пения, и музыку Зенфля Лютер ставит в пример протестантским композиторам. Из католической же церковной музыки перешли псалмопение Евангелия и ряд напевов григорианского хорала. Лютер не отбросил и многоголосия, сохранил и *cantus firmus*, но придал ему новый характер, так как поручил общине, прихожанам, петь в нем близкие им народные напевы. То, что в католическом богослуже-

нии допускалось только как внелитургическое, то здесь стало обязательным элементом литургии.

Но Лютер и в реформе музыки не был последователен. Колеблясь между бюргерско-демократическими и аристократическими тенденциями, он то отстаивает унисонное общинное пение на народно-песенной основе, то, высмеивая, подобно Гуттену, пение монахов как ослиный рев и крик, он допускает чувственно-акустическую красоту и фигурированное многоголосие католических церквей. «Когда же настоящая музыка очищена и облагорожена посредством искусства, там видна и понятна премудрость господина в его славном творении — музыке, в чем прежде всего так странно и достойно удивления, что если кто-нибудь запоем какой-либо простой напев, и вместе с ним поют три, четыре или пять других голосов и как бы с ликованием и как бы играя и прыгая окружают этот наивный простой напев и чудно украшают его всевозможными трелями и звуками, подобно небесным хороводам, приветливо встречаясь, ласкаясь и обнимаясь, то те, пониманию которых это доступно, будучи этим глубоко проникнуты и поражены, выразят мнение, что после подобного пения многих голосов уже ничего более чудного на свете быть не может» (Лютер, Предисловие к псалмам<sup>23</sup>). Многоголосие лежало в самом спиритуалистическом мышлении Лютера, и он над земным хоралом общины допускал фигурации высоких голосов (хор мальчиков); но Лютер исключил низменное и греховное, т. е. пародийное и комическое, из богослужения, которое должно очищать и возносить человека. И нижние голоса были голосами общины в своих мрачных, суровых, страдальческих движениях.

Протестантское богослужение не отбросило многоголосия вышколенных хоров католического пения, но, передав хорал общине, оно допускало хор то поддерживать прихожан, то дополнять, украшать их пение. Наряду с усилением тенденций уравнивать в многоголосом пении ценность всех голосов с *cantus firmus*, в протестантской музыке все явственнее выступает стремление перевести основной голос наверх. Это делало его более доступным, акустически уловимым для общины, но это перестраивало строгое церковное многоголосие на более чувственный лад, вводило тенденции нового звукопонимания, новых законов музыкального мышления, развернувшихся полностью в гомофонической музыке. Поэтому голосоведение получило более простой и упорядоченный характер. В протестантской церковной музыке, как и в живописи, выступает эта связь со страстями, страданием и вознесением Христа. Вместо католических песнопений, гимнов царице небесной (*Ave Maria*, *Regina coelorum*, *Salve regina*) — духовные песни о крестных муках, распятия, смерти и т. д. Отсюда —



напряженный, драматический и скорбный тон песен. Музыка получает мужественный, энергический характер борьбы и воли, в отличие от славословящей, хвалебной и любовной, как бы женственной, музыки католицизма. В протестантизме в центре стоит культ страдающего Христа, в католицизме — культ прекрасной и любвеобильной женщины-царицы.

Но противоречивая бюргерская реформация сама склоняется в песнях ликования и благодарения к аристократической чувственной красивости, любовно-песенным интонациям, к гармоническим звуко сочетаниям, говорящим об успокоении и ясности пасторали и уходе от трагедии: музыка стремится от трагических печалей и борений общины к радости и свету небесных пасторалей, стремится и социально переместиться снизу вверх.

Так бюргерская реформация в мистерии, во всех отдельных искусствах, отрицая феодальную иерархию, утверждая реализм, борьбу и активность земного человека, обнаруживает сильные тенденции классики, идеальной чувственности и упорядоченности, тенденции отхода от демократического реализма.

**З**а спиной Лютера стояли революционно настроенные плебейские массы городов и деревни — «плохо скроенные, но крепко сшитые и сильные фигуры» великой крестьянской войны. Для них религиозная борьба имела целью не смену чужеземных владык национальными, римско-католической церкви немецкой, но уничтожение всякой церковной, а также и светской власти, как эксплуататорской. Их антицерковная борьба имела другие цели, и ересь — другой характер. «Разделяя все требования бюргерской ереси по отношению к попам, папству и восстановлению раннехристианского церковного строя, — она (народная реформация) в то же время шла бесконечно дальше. Она требовала восстановления равенства, существовавшего в отношениях между членами ранней христианской общины, и признания этого равенства в качестве нормы и для гражданского мира. Из равенства сынов божьих она выводила гражданское равенство и даже отчасти уже равенство имуществ» (Энгельс, Крестьянская война, стр. 34).

Не бог и князья, а революционное восстание явилось их крепостью и силой. Они хотят смести все небо и социальный верх, их угнетающий, и черпают свои силы в том низком и тяжелом мире, который считался социальным адом. В отличие от бюргеров, крепко держащихся за свои дома и собственность, крестьянские и мелкобуржуазные массы бросают свои жилища и, вооруженные дубинами, вилами и пистолетами, собираются партизанскими отрядами, чтобы вести гражданскую войну против притеснителей.

Вождем, центральной и величественной фигурой народной реформации явился Томас Мюнцер. В противоположность Лютеру, верившему в бога и в дьявола, стоявшему целиком на спиритуалистических позициях, Мюнцер отрицает всю метафизику спиритуализма, потусторонний мир и личное божество, отрицает извечную низменность земли и плоти. У Лютера власть имущие уподобляются страдающему богу, Христу; они поднимают бремя управления, берут на себя тяготы и заботы общественной жизни ради блага подданных. «Но всего этого мужики не видят, они закрывают глаза на тяготы управления и думают, что управлять — это носить куньи шапки. Поэтому они при восстании и говорили: мы тоже желаем куньих шапок и золотых цепей, мы тоже хотим

наедаться куропатками. Поведай мне, кому живется лучше, спокойнее, безопаснее, нежели бюргеру или крестьянину... Под куньей шапкой спрятано такое великое множество дум и забот, сколько волос на этой шапке. Я же страшно разгневан на крестьян, которые вздумали сами править, не сознавая своего великого богатства, не ценя спокойствия жития своего, подарка и предмета опеки князей» (Из проповеди Лютера. Цит. по Егорову, Источники по истории реформации<sup>24</sup>). У Лютера мистерияльное страдание — борьба за очищение, освобождение — превращается в страдание власть имущих господ, т. е. перемещается кверху, к метафизике нерушимой власти и зависимости от нее. У Мюнцера, наоборот, власть имущие — носители зла, подлежащие уничтожению. «Посмотри — главной поддержкой ростовщичества, воровства и грабежей являются наши князья и владыки. Они присваивают себе все живущее; рыбы в воде, птицы в воздухе, растения на земле — все должно принадлежать им; при этом они издали для бедных заповедь божью и говорят: «не укради», но их самих это не касается. Они притесняют и грабят всех людей, земледельца, ремесленника и всех живущих. И если кто-нибудь захватит самую ничтожную вещь, его вешают. А доктор Лгун (Doctor Lügner — Лютер) приговаривает: Аминь» (Цит. по Schossel, Leben und Schriften Thomas Münzers, стр. 51—52<sup>25</sup>).

Для Мюнцера страдание — борьба есть путь освобождения от власти, насилия, от владык духовных и светских, утверждения трудящихся как основы человеческого общества.

«Его теологическое и философское учение нападает на основные пункты не только католицизма, но и христианства вообще. Под христианскими формами он проповедует пантеизм, обнаруживающий замечательное сходство с современными спекулятивными воззрениями и местами соприкасающийся даже с атеизмом. Он отказывается видеть в Библии исключительное и непреложное откровение. Настоящее и живое откровение, по его мнению, есть разум, откровение, которое существовало во все времена, у всех народов и существует еще до сих пор. Противопоставлять разуму Библию — значит убивать дух мертвой буквой. Ибо святой дух, о котором говорит Библия, не есть нечто существующее вне нас; святой дух и есть наш разум. Вера есть не что иное, как пробуждение разума в человеке, и потому иметь веру могли и язычники. Через эту веру, через пробудившийся разум, человек достигает блаженства и становится подобным божееству. Поэтому небо не есть что-либо потустороннее; его нужно искать в этой жизни, и призвание верующего состоит в том, чтобы установить это небо, т. е. царство божие, здесь, на земле. По-

добно тому, как нет потустороннего неба, нет и потустороннего ада и вечного осуждения. Точно также нет иного дьявола, кроме злых страстей и похотей человека» (Энгельс, цит. соч., стр. 43). То, что Лютер половинчато реформирует, заменяя одни виды культового служения другими, одно церковное искусство другим, то Мюнцер целиком и решительно отвергает. «Если не идти дальше нападков на монахов и попов, то не стоило браться за дело», — говорит он и бросает библейский лозунг: «Вы должны разрушить их алтари, разбить их столбы, сжечь их идолы, ибо мы — народ священный».

Массы претворяют слово в дело; они врываются в монастыри, ломают иконы и церковные украшения, распевая при этом:

Мы господа бога хотим упросить,  
Господи помилуй,  
Чтоб он разрешил нам попов перебить,  
Господи помилуй.

Уже не хоралы, но песни восстания и боевого призыва являются их марсельезой.

Бюргерская реформация дала сильное развитие церковной духовной песне; народная реформация дает такое же развитие крестьянской песне, превращая ее в походную, боевую, связывая ее со своей политической борьбой. В этой революционной борьбе не могло быть высокого искусства храмовых мистерий, живописи алтарей и музыки страстей. Ярмарочные листки, частушки, песенки, лубок и гравюра служат основой их агитационного и реалистического искусства. Если Лютер превратил хорал в боевую песнь, то крестьяне свои сатирические песни, частушки, исполнявшиеся вместе с танцами на базарах и ярмарках под волынку и барабан, превращают в боевые песни. Эти внецерковные, даже запретные танцы и пение, связанные с патриархально-земледельческими празднествами, имеют еще характер культовых пережитков, полны крепких телесных движений, откровенных жестов и мимики. Бродячие музыканты этих празднеств и ярмарочных увеселений не только наигрывают музыку, но и отпускают прибаутки, остроты, декламируют стихи; они — носители не только песенок, но и идеологии крестьян, выразители их общественных стремлений. В веселую обрядовую песню и действие вкладывались слова и интонации, говорящие об истинном положении крестьян, их страданиях и возмущении. Волынщики становятся проповедниками, агитаторами восстания, имеющими огромный успех. Деревенское празднество превращается в политическую сходку, бродячий музыкант — в трибуна. Так, рассказы-

вается о волынщике Гансе Бегейме, который перед собравшимся народом вместо забавной музыки начал излагать социально-утопические идеи, призывать к убийству священников, свержению князей и господ, превращению их в поденных рабочих, и поддерживал свои слова соответствующими стихами и мелодиями. Он говорил, «что явилась-де ему сама дева Мария и велела ему сжечь барабан, который до сей поры служил ко греху и пляскам... Велела-де ему проповедовать, что не должно быть отныне ни императора, ни князей, ни вообще каких-либо духовных и светских властей, но что следует покончить со всеми ими; все должны быть друг другу братьями, все обязаны добывать пропитание работой рук своих, никто да не имеет больше другого: уничтожены должны быть аренды, подати, платежи, поборы, помочи, десятины и пр., и никогда впредь они не должны взиматься; все леса, воды, луга должны быть для всех свободны», и т. д., и т. д. (Лоренц Фриц, Вюрцбургская хроника, привед. в «Хрестоматии по социально-эконом. ист. Европы» под ред. Волгина<sup>26</sup>, стр. 123).

Отсюда — хилиастические ожидания, ожидания конца мира зла и насилия, прихода тысячелетнего царства на земле, когда не будет ни богатых, ни бедных, а всеобщая справедливость и братство, когда установится полнейшая гармония между человеком и обновленной природой и будет мир и благоденствие на земле. Хилиастические чаяния таким образом восходят к раннехристианским эсхатологическим верованиям, к апокалипсису с его откровением о последних днях мира, о бедствиях этих дней, о страшном суде и воцарении мессии-Христа. Эти социально-утопические идеи под религиозной оболочкой имели не пассивно-выжидательный, а активно-революционный характер. Рушится все мироздание, звезды падают на землю, небо сворачивается, как свиток, а из бездн ада выходит дым, помрачающий воздух, и змеи и гады, губящие людей. Перемешиваются три плана спиритуалистического мира — небо-земля-ад. Весь мир вступает в последнюю схватку со злом, подвергается смертным мукам, чтобы очиститься в них, победить и возродиться. Рушится и социальная лестница. Ангелы-каратели выступают против нечестивых людей, против царей земных, вельмож и богатых, тысяченачальников и сильных, чтобы освободить землю от зла. Поэтому не образы апостолов — рассадников религии, а образы карателей, разрушителей несправедливой власти вызывают они из евангельских преданий. Отсюда — обилие апокалиптических гравюр, подобных дюреровским, изображающих более революцию, чем религиозные видения; неумолимо занесены мечи карающих всадников; на землю летят короны пап и князей. Гневным власт-

ным лицам ангелов противостоят растерзанные жалкие лица поверженных владык.

Это — суд над старым миром, над его правителями и власть имущими, это — очищение и обновление мира, очищение от феодальных владык и насильников и обновление справедливостью и равенством. Бог и ангелы заговорили языком буржуазно-демократических слоев, выполняя их акты мести и революции, ибо сами массы были слишком слабы, чтобы действовать и говорить о своих политических желаниях вне узаконенных религиозных форм.

Сюда же относятся широко распространенные фрески, гравюры с плясками смерти, где смерть увлекает богачей, аристократов и монахов, где так много реалистических черт и злой сатиры. Пляски смерти, которые мы теперь знаем по отдельным разрозненным искусствам, — в виде фресок или гравюр, изображающих танцы, в виде стихов, в виде песен, — были единым духовным действием, моралите, где танцы, пантомима, диалоги, пение составляли единое целое. То обстоятельство, что мы часто встречаем изображения этих танцев на стенах монастырей и кладбищенских церквей, указывает, что эти драмы исполнялись как страсти или месса. Темы плясок смерти — это моралите, представление о грехопадении, гибели и возрождении человека и человеческого рода в целом, т. е. та же мистерияльная борьба «живота со смертью».

Это — именно «прения живота со смертью», борьба, диалог<sup>27</sup>. Слово пляска имеет здесь еще первоначальный смысл борьбы, схватки, а не мирного марша, хоровода, кружения, пасторали. В этой борьбе победительницей является смерть, а побежденной — жизнь. Само словосочетание пляска смерти, танец смерти (Todtentanz, как и Danse macabre) указывает на связь смерти с пиром, балом, связь идеи смерти с идеей регенерации, возрождения, как связаны поминки с едой и питьем. По фрескам и гравюрам видно, как шествие, процессия, возглавляемая смертью, превращается в хоровод (хоро-вод), в круговое шествие на месте, в танец; траурная процессия превращается в пляску, где представители всех сословий, обнявшись со смертью, идут в хороводе. Затем хоровод рассыпается на отдельные сцены — диалоги смерти и представителя сословия. Сцены-диалоги, сцены распыленной на отдельные частные акты мировой борьбы объединяются, однако, и общими темами мистерии: 1) создание человека и рай, 2) грехопадение — победа змея-смерти и изгнание из рая, 3) смерть — труд — брэнность (смерть за спиной Адама-пахаря), затем отдельные сценки сословий и профессий, увлекаемых смертью, и в заключение — Христос-искупитель, повергающий

смерть, или страшный суд — конец бренного мира. Таким образом, «страсти» и «пляски» идут вместе. Страсти тоже часто начинались с грехопадения, если давали развернутую историю борьбы жизни со смертью. Но в страстях главной фигурой является Христос — божество света и вечной жизни. В плясках же смерти в центре стоит смерть — божество тьмы и гибели. Смерть — злая сила подземного мира — персонифицирована, имеет личное бытие, воплощена в уродливом образе черта, а позже — скелета. Одержав в грехопадении победу над вечной жизнью, получив место на земле, злое божество оспаривает каждый шаг в земной жизни, власть бога-света и небесной жизни. Как враждебный, болезнетворный, отрицательный дух смерть имеет безобразные черты и то угрожающее, то шутовское, дурашливое поведение. Здесь все связано с землей, с низменным, материальным, здесь много комического, фарсового и комедийного. Смерть выступает не как трагическое существо, а как комическое, часто с демонами и чертями, как Христос с ангелами и святыми. Смерть выступает не в виде ангела, уносящего душу, крылатого гения с потухшим факелом или женщины в трауре, словом, не в виде идеального посланника неба, а в уродливой форме посланника ада. Ее ужимки, поклоны, нежные объятия, вкрадчивые улыбки и глумливые призывы — все говорит о дьявольской, шутовской ее сущности. Она лишена мрачной силы и величия, она танцует, играет, поет пародийные куплеты.

Пляски смерти, изображая падение вниз, поглощение смертью, адом, являются по существу пародийной мистерией или мессой. Шутовской, комический образ смерти, противоположенный трагическому и высокому образу Христа, говорит о ее побежденности и слабости рядом с жизнью и светом. Но, побеждаемая и подчиненная, она становится в этих плясках самостоятельной и всемогущей, властной над заместителями бога на земле. Это превращение культовой пародии, служащей очищению, освобождению от смерти и греха, в социальную пародию освобождения от властей и есть путь идеологической борьбы, берущей историческое наследие для своих конкретных задач.

Тема плясок смерти о ничтожестве и бренности земной жизни становится темой ничтожества и бренности власть имущих и феодальной власти в целом, светской и духовной. Под религиозной формой ведется критика феодального мира — папы, императора, короля, рыцарей, всей теории нерушимости, незыблемости их господства и могущества. Смерть и дьявол, как Христос и бог, привлечены для революционной борьбы. Смерть выступает как грозный карающий судья, произносит обличительные речи, а власть имущие, застигнутые врасплох, стоят перед ней жалкие,

униженные, поверженные, — они добыча дьявола и тлена. Если Христос, бог, есть метафизическое начало — вечная справедливость, то смерть — изменчивость и время. В руках у нее обычно песочные часы — символ времени и бренности. Она играет человеком, жизнью, делает их изменчивыми, преходящими. Именно здесь игра-борьба становится игрой-забавой, игрой-потехой, шутовством. Смерть — часто пародийный двойник того, кого она увлекает в танцы: перед молодой красавицей она является в виде сморщенной старухи с отвислыми грудями, перед инвалидом она является с обломанной ногой, на костыле (базельские фрески). Она в костюме и в движениях пародирует вызываемого ею партнера. Скелетом смерть выступает в поздних гравюрах; это говорит о проникновении анатомических знаний и гуманистических идей в эти изображения. Вначале на фресках в Базеле, Любеке и Берне она дается как худая телесная фигура, одетая в трико, с явно разрисованными ребрами и с маской безглазого черепа. Такой фигура смерти выступала на карнавалах в свите адских духов, демонов подземного мира, такой костюм (трико трупного цвета с нарисованными ребрами и черепной маской) предписывается для процессий и представлений (например, в Цизатской рукописи, *Cysats papier*). В базельских фресках только перед доктором смерть появляется в виде скелета:

Герр доктор, разгляди-ка анатомию мою,  
По правилам ли сделана она.  
Сознайся, кой-кого ты такими сделал,  
Какой я выгляжу сейчас.

Моралите пляски смерти разыгрывались, по-видимому, в дни поминовения мертвых; это были или процессии, где смерть, играя на флейте, вела за собой людей всех сословий, начиная от папы, или хороводы, также всех рангов, где каждый живой имел своей парой смерть, или же танцы парами, где смерть каждого в отдельности приглашает, вызывает танцевать с ней. У Бранта в «Корабле дураков» говорится о смерти:

Все должны за ней идти,  
Танцевать в свой черед:  
Папа, император, король, епископ.  
И тот, кто о ней не думал,  
В хоровод тот вовлекается.

Ко времени реформации фигуры и реплики принимают все более злободневный и конкретно-политический характер. Здесь



гораздо более, чем в мистериях, можно было развернуть пародийные и сатирические выпады. Изгнанные вместе со всем пародийным, комическим и сатирическим из церкви, пляски смерти, еще более усилив сатирические элементы, расцвели в эпоху реформации в песне, гравюре и лубке. Здесь все повернулось против власть имущих — пап, кардиналов, князей, королей, богачей, всех наслаждающихся благами жизни за счет чужого труда, нужды и лишений. Создание человека и грехопадение, как и страшный суд, стали только введением и заключением; все остальное — хлесткая, насмешливая сатира на могущество земных владык, которых сокрушает, свергает всемогущая смерть в минуту их наибольшего упоения властью и благами жизни. Такими их представляют фрески и гравюры; стихотворные диалоги и реплики смерти и казни-мого даются в виде текста к ним. Смерть выступает как обличитель, как насмешливый и едкий обвинитель\*.

Мотив антипапства — наиболее общий в них.

На фресках в Любеке смерть говорит папе:

Идем, старый отец, идем, это решено.

Покинь свой Ватикан для этого гроба.

---

\* Однако немецкие бюргеры никогда не решаются на такие откровенно политические выпады, как французская буржуазия XV в.:

О безумные, дурно мыслящие люди!

Когда я вижу вашу роскошь,

Обилие одежд и нарядов,

Ваши пьяные пиры

И неправду, что вы творите,

Когда не останавливаетесь ни перед чем,

Чтобы удержать свою власть;

Когда я вижу ваши несправедные дела,

Великие обиды, оскорбления,

Которые выносят те, кто трудится,

На полях работают на вас

Оборванные, стонущие и кричащие от голода;

Когда я вижу такое управление,

Я хочу, чтоб вы внезапной местью были казнены,

Чтоб ни времени, ни места

Вы не имели воскликнуть.

Вы думаете вечно тут править,

Безумные злодеи, в злой час явившиеся в свет,

Вечно вести такую жизнь —

Никогда, ни за что! Вы должны умереть!

(Dits du trois morts et trois vifs<sup>28</sup>, конец XIV в.). В немецких плясках смерти политические идеи связаны религиозными, одеты в шуточные, смягчающие маски.

Здесь череп твой оденет не золото тройной короны,  
Убор слишком велик, теперь тебе тесней придется.

Папа отвечает:

Как? Смерть не пугают мой блеск и пышность,  
Не помогают жезл и тиара?  
Но остается мне власть освобождать и карать.  
Как? Умереть, как будто не имею ключей от неба.

На базельских фресках такой же диалог:

Смерть: Идем, старый отец, достойный муж,  
С тобой открою танцы.  
Индульгенции тебя не спасут,  
Ни крест двойной, ни тройная корона.

Папа: Святым я на земле почитался,  
Именем бога я правил самовластно на земле.  
Индульгенции мне много доходов дали,  
А смерть меня не хочет отпустить.

Еще резче стихи, написанные поэтом Денкером к гравюрам  
Гольбейна.

Так, под гравюрой с папой смерть говорит:

О папа, сущий антихрист,  
Ты богом земным желаешь быть,  
Когда ты просто гнусный человек.  
Теперь ты должен быть осмеян,  
Чтоб видел целый свет,  
Если он тебя и чтит,  
Что любишь не бога, а роскошь и деньги.  
Довольно долго это длилось.

Проповеднику смерть говорит:

Ты, проповедник, всех учил  
Покорным смерти быть.  
Посмотрим, как ты сам  
Тому последовать желаешь.

В ответ на горделивые заявления императора, что он верховный глава, властитель мира, кому покорны дворянство и народ, смерть заявляет:

Но имя смерти я ношу,  
И я всевластна над тобой.

.....

Хоть император ты, но должен  
Познать, как все, мое ярмо.

Но, саркастическая и глумливая к власть имущим, к богатству, роскоши, надменности, кокетливости, смерть полна сочувствия к простонародью, к его горькой тяжелой жизни.

Смерть в базельских фресках говорит торговке сыром:

Ах, бедная женщина,  
Что не имела ни полушки,  
Что продавала сыр  
В этой драной корзине.  
Если ты столько терпела  
В своей бедственной жизни,  
Ты без горечи и ропота  
Пойдешь по моей стезе.

Торговка: Я охотно смерть встречаю.

Так как в мире ничего не имела.  
Солдаты грабили мой заработок,  
И сержанты похищали мои пожитки.  
Я была отбросом города,  
Ко мне не знали жалости,  
Презирали мой возраст и вид;  
Всякий бежит от бедности.

Но, в отличие от мелких бюргеров и люмпен-пролетариев, крестьянин, несмотря на свое бедственное положение, чужд этой резиньяции. Лучше страдать, чем умереть, заявляет он смерти (тема последующих басен: смерть и крестьянин, смерть и дровосек).

Смерть часто аккомпанирует своей песенке. У нее в руках то лютня, то волынка, то труба, то барабан. Инструменты подобраны в соответствии с сословным положением лица, приглашаемого смертью. Пляски смерти, утратив ритуальный характер, получив все более сатирические и реалистические черты современной социальной жизни, приобрели политический характер, стали орудием борьбы против господствующего строя. И концовка — страш-

ный суд, наказание всех грешников и установление царства справедливости — была обобщением этих революционных выпадов и социально-утопических чаяний.

По существу, сюжет мистерии страстей и моралите пляски смерти один и тот же: тленность и бренность материального земного бытия, освобождение в смерти от страданий, преображение в смерти; но если в страстях представлена бренность всякой плоти, победа животворящего вечного духа над бренной плотью и вознесение над ней, то в плясках — бренность всякой власти, победа социальной справедливости и равенства над злом и угнетением.

Страсти остались трагедией, космогоническим действием мировых сил и героев, пляски смерти стали комедией, полной бытовых сцен, фигур и положений. Мистерия давала общее и ведущее, пляски смерти — частное и единичное, поэтому в них было много эмпирических моментов, в мистерии же — моментов отвлеченных, надэмпирических.

Поэтому страсти остались церковным обрядом, а пляски, как недостойные слугители бога, были изгнаны на кладбища и улицы и получили распространение в демократической гравюре. И здесь они обратились против церкви. Об этом говорят наиболее знаменитые гравюры плясок смерти Гольбейна младшего, этого вообще гораздо более Дюрера аристократизировавшегося, ушедшего по линии классики и внешней правильности художника; но в годы подъема реформационной волны, толкаемый, как и все бюргерство, наиболее радикальными стремлениями народных масс, Гольбейн дает гравюры, изображающие, как смерть-уравнительница срывает корону с головы императора перед лицом растерянных и коленопреклоненных приближенных, врывается к пирующему королю, выхватывает копьё у воинствующего рыцаря, уносит золото ростовщика, увлекает судью, готовящегося брать взятку, проповедника, разглагольствующего на кафедре перед слушающим народом, вырывает митру и скипетр у аббата, разлучает монахиню в келье с юношей; все слои общества, и главным образом власть имущие, захватываются врасплох за несправедливыми делами и, невзирая на крики и протесты, увлекаются танцующим скелетом. Вместе с тем даны характерные действия, позы, обстановка, сценки, полные издевки и сатиры.

Здесь еще нет индивидуальных портретов, но движения, жесты имеют типический характер, дают испуг, изумление, гнев соответствующих сословных фигур, захваченных внезапно за их типическим занятием. Острый, гибкий рисунок говорит о реалистическом наблюдении не только условий жизни, но и манеры держать себя людей различных сословий, профессий, возрастов.

Но и в высоких картинах, даже в портретах, образ смерти с песочными часами выступает как спиритуалистическая тема бренности. В гольбейновском портрете Броуна Тука выступает особенно откровенно эта борьба и сосуществование спиритуализма и чувственных классических тенденций. Рядом с живым, чуть улыбающимся, меланхолически выразительным, ласковым, полным мысли и чувственности лицом — на том же фоне спинки кресла — насмешливый безглазый и безносый череп. Смерть охватила одной рукой кресло, другой указывает на песочные часы и латинскую надпись о краткости бытия, на которую показывает и сам Тук. Но он не повержен, не жалок, он спокоен и ясен, он знает о бренности земного бытия. Скелет включает портрет не в пляску мертвых, а в мистерию, где угрозы смерти бессильны перед светом разума и духа. Черная шапка и черное шелковое оплечье с золотистыми рукавами, золотое распятие на груди подчеркивают эту связь портрета с мистерией; но обобщенные индивидуальные телесные черты и выражение говорят о тяготении к идеализирующим формам, к чувственной красновости классики.

Эта противоречивость спиритуализма и классики, боровшихся в Гольбейне и позволивших ему создать такие различные произведения, как пляски смерти и вакханалии, религиозные и мифологические темы, была широко распространенным явлением среди художников-протестантов.

Это мы имеем и у художника Мануэля Дейтша<sup>29</sup>.

В сделанных им фресках плясок смерти в Берне мы имеем уже портреты императоров Франциска I и Карла V, папы Климента VII, портреты кардиналов, монахов, торгующих индульгенциями. Фигуры не только конкретизированы, но получили объемность и телесность, поставлены в трехмерное пространство. Смерть и здесь играет шутовскую роль: то обнимает и ласкает куртизанку, то хватается за бороду монаха, то разбивает медику его колбу, сует юристу взятку и т. д. Четверостишия внизу под фресками полны уже откровенно реформационных идей, выпадов против католицизма, папы и его духовных вассалов. Эти четверостишия, написанные самим художником, стоят в прямой связи с его фастнахтшпилями «Папа и его священники», «Торговец индульгенциями», «Болезнь мессы». Выпады против торговли индульгенциями, против доходов от служб, обрядов и от заупокойных месс (тут католические монахи выступают как трупопожиратели) сопровождаются защитой протестантских идей; смех и шутка соединяются с поучением и моралью. Поэт и художник Дейтш, который до того писал чувственные, эротические картины на античные мифологические темы, увлекаемый реформацией, дает реалистические и сатирические произведения.

Но темы народных комедий и моралите, апокалипсиса и плясок смерти, темы тех ожиданий разрушения старого мира и сокрушения социальной несправедливости, которые явились основой народной реформации, не надолго могли увлечь бюргерских художников и поэтов. Радикализм этих идей, дух мятежа и восстания против эксплуататоров всех видов — и итальянских, и немецких, и дворянских, и бюргерских, требования имущественного и социального равенства оказываются направленными и против устоев бюргерского мира. Низовое искусство с его реализмом, с его конкретным политическим содержанием, все резче противопоставляется искусству бюргеров с его эстетическими и гедонистическими тенденциями.

**Б**юргеры и вождь реформации Лютер, испуганные революцией снизу, кидаются в союз с князьями. Бюргеры, как раньше феодалы, смотрят на восставших крестьян как на подлую чернь, порождение ада, нечистую силу, не подчиняющуюся духу. «Бейте их как бешеных собак», призывает Лютер. Бюргеры предали революцию и революционные элементы реформации. Лютер «составил на основании библии настоящий дифирамб установленной богом власти, лучше которого не в состоянии был изготавить ни один блюдолиз абсолютной монархии. С помощью библии были освящены и княжеская власть божией милостью, и пассивное повиновение, и даже крепостное право» (Энгельс, Крестьянская война, стр. 41). Крестьянское восстание было потоплено в потоках крови, а лютеранство только по форме явилось национальной, а по содержанию — феодальной церковью с ее нерушимыми догмами, отрицанием свободной воли, рационализма и научной мысли.

«Бюргерская реформа должна была, по мере того как она все резче и резче отделялась от плебейских крестьянских элементов, все более и более подпадать под контроль вставших на сторону реформации князей. Сам Лютер все более и более становился их рабом» (Там же, стр. 40). Лютеране преследуют Кеплера, отказываются принять исправление календаря (так называемое григорианское летосчисление) как сатанинское измышление враждебного папы. Лютеранство оказывается позади даже католической церкви, которая в условиях буржуазного развития эстетизировала религию, облекала ее аристократической чувственностью, включила в нее элементы гуманизма и античности. Лютеранство, отказавшись от своих собственных революционных тенденций в отношении католической церкви, отступает на предшествующую стадию религиозного мышления. Вместе с этим и искусство реформации утрачивает свой героический пафос, свою победную силу. Провинциальные канторы вместе со своей общиной сохраняют еще демократический характер, суровость и простоту протестантских хоралов, непосредственность чувства религии сердца. В больших же городах, в резиденциях князей духовная музыка аристократизируется, эстетизируется, получает смягченное, лирическое движение. Былая «марсельеза реформации», унисонная

песня общины, в руках придворных музыкантов украшается лирическими фигурациями, утрачивает свою мужественную поступь, получает характер песнопений и молитв, который свойствен католическим «магнификатам».

Этот отход от спиритуалистической драматической выразительности и сближение с католическим искусством выступают и в живописи, особенно очевидно в образе мадонны. Юность, женственность, соединенные с красотой, как символы вечной жизни, стали в классицизме содержанием образа богоматери и оттеснили феодальную царицу. В Германии классический образ вступает в компромисс со спиритуалистическим образом, с его реалистическими тенденциями; идеал юной девушки сочетается с бюргерской матерью, с портретными чертами и с бытовой драматической мимикой материнских чувств. Но вместе со спадом революционных тенденций реформации мадонны все чаще получают вместо сосредоточенной и характерной выразительности чувственную красоту и созерцательность. Все чаще появляется мадонна не как действующее лицо страстей христовых, а как аристократическая жена или мать. Вместо страданий и страстей — коленопреклонение и служение императрице, княгине в короне. Таковы мадонны Гольбейна младшего, произведения которого, являясь развитием дюреровских принципов, гораздо более проникнуты классической упорядоченностью, симметричностью в построении пространства и фигур, в сочетании красок.

«Мадонна бургомистра Мейера»<sup>30</sup> дает синтез классической красоты, юности и женственности с феодальной царственностью. Строгая, стройная, с идеализированными портретными чертами, она несет царственную корону на голове. Бургомистр и его семья стоят на коленях с выражением покорности и преданности. Идеализирующие классические тенденции выступают особенно явно на лицах юных и женственных — на мадонне с младенцем на руках и на девицеобразном сыне Мейера, также держащем младенца. Они оба отвечают друг другу и этим как бы сближают небесную юность и жизнь с земной. Лица остальных членов семьи глубоко характерны — реалистичны, индивидуалистичны, но, как все портреты Гольбейна, дают не мгновенное выражение, а сущность, типическое содержание характера. Вместе с этим возникает тенденция к обобщающей, типизирующей, а часто и идеализирующей трактовке контуров. Это и придает портретам Гольбейна их чувственную силу и монументальный характер. Этому же содействует и строгая, упорядоченная композиция. В «Мадонне» симметрическое расположение фигур охватывает и объединяет ниша с консолями и раковиной, округло завершающей группу. В отличие от Дюрера, у которого спиритуалистическая одухотво-



ренность и выразительность подчиняют себе эмпирические черты, у Гольбейна выразительность опирается на обобщенные, идеализированные телесные формы и чувственно упорядоченное пространство.

Вслед за героизирующей и идеализирующей драматической линией Дюрера и Гольбейна, третий, самый молодой представитель художников реформации — Лукас Кранах старший (1472—1553), — а за ним и младший (умер 1586), намечают линию пасторали, бюргерски трактованную: пассивные чувства, расслабленные формы, лишённые суровой патетики и упорядочивающих сил. У Кранаха мельчают формы и чувства, все пропитано сердечностью, примиренностью, и лирические фигуры, одетые и нагие, не получают ни идеальных пропорций, строгой правильности, ни волевого напряжения. Узкие плечи, втянутая грудь, выступающий живот, вялость всех мускулов, мечтательная задумчивость лиц — все говорит о расслабленности, разряженности этих тел. Человек перестает быть носителем мирового духа и рациональных канонов, — он только пассивный примиренный созерцатель. Из трагического плана он перешел в лирический, пасторальный. Экспрессивность и суровость Дюрера и Гольбейна сменил слащавый сентиментализм. Фигуры утратили активность и субъективную силу: они стали пассивными, покорными, «женственными». Мадонны стали сентиментально красивыми, идиллическими и идеализованными. Спиритуализм, дававший множеству деталей и форм единую устремленность, ассимилировавший у Дюрера элементы классицизма, ушел, оставив аристократизированную разноречивую смесь разных стилевых тенденций, оставив формы, лишённые внутреннего движения и жизни, лишь внешне, эстетически согласованные.

Мистерии, бывшие трагической борьбой жизни со смертью, от изображений которых у Дюрера веяло мужеством страдания, роковой гибелью и несокрушимой верой в победу, — мистерии утрачивают свой внутренний дух, соскальзывают к созерцательным формам, становятся символами веры. Таково распятие Кранахов (старшего и младшего). В центре распятия — Христос, безжизненно и вяло поникший; сзади смерть — скелет — преследует согрешившего Адама. Справа — Христос живой попирает смерть — скелет и чудовище. Но эта борьба жизни со смертью лишена драматизма и действия, она — символ борьбы. И агнец впереди с крестом говорит об этом. И Лютер, стоящий справа, с библией в руках, торжественно и твердо показывает на буквы писания.

Реформация, утрачивая революционный дух, сама становится догмой, сковывающей движение. Борьба классических и спиритуалистических тенденций завершится не только победой клас-

сики, но и перемещением из трагического плана в пасторальный, из плана борьбы в план подчинения, покорности. Усиливаются идеализирующие, эстетизирующие тенденции. Спиритуализм отходит назад, начинается борьба между классическими и реалистическими тенденциями целиком на базе чувственно-эмпирического понимания мира; и идеализирующая чувственность теснит эмпирическую характерность.

Искусство реформации пошло по линии все большей зависимости от аристократии. Все значительные музыканты и художники оказываются служителями дворов князей, которые поднялись и окрепли после поражения революции и реформации. Более того, потерпевший поражение протестантизм оказался более реакционным, чем католицизм. Идея национальной религии, утверждение возможности общения с божеством на своем национальном языке, была интернациональной идеей европейской буржуазии в борьбе с феодальной церковью. Она охватила Англию, Францию, Голландию. Но в Германии, с поражением реформации, эта прогрессивно-национальная идея сделалась шовинистски-националистической, стала сектантским ограждением от иноземных религий и влияний. Поэтому европейский католицизм, стоявший на высоте европейской культуры абсолютных монархий, оказался впереди протестантизма. Вместе с тем, лишенное революционного духа реформации придворное искусство протестантских князей оказывается ниже и позади искусства сохранившегося в Германии католического культа, связанного с Италией и ее искусством и музыкой.

Обычное противопоставление искусства католических областей (главным образом южных) искусству протестантских областей (главным образом северных) происходит из воззрения, согласно которому религия является основой и «матерью» искусства. Но с тех пор как протестантизм стал официальной государственной религией феодальных князей, идеологическим орудием их господства, он по существу ничем не отличался от феодального католицизма. С другой стороны, в католических областях подавление реформационного движения не означало прекращения борьбы бюргеров с феодалами и вообще буржуазных отношений с феодальными. Не исключало оно и проникновения бюргерских тенденций в господствующее искусство. Католические области становятся средоточием живописи, которая была совершенно вытеснена в протестантском богослужении, но поощрялась, как зрелищный элемент, в католической церкви. В католические княжества не только привлекаются иностранные мастера, но сюда переселяются и протестантские художники. В Мюнхене, Вене и Праге работают крупнейшие иностранные и немецкие художни-

ки — Спрангер, Сустрис, Кандид, Аахен, Шварц, Роттенгамер<sup>31</sup> и другие. Но если при королевских дворах создаются пышные, эротические, с нагими мифологическими фигурами фрески и картины, которые развивают маньеристскую линию классики, сочетают спиритуализм и изнеженность, вычурность и патетику, то в капеллах и соборах, с их богатой обстановкой и обрядами, с их богатыми обученными хорами, продолжает развиваться христианско-религиозное искусство и музыка.

Католики, как и протестанты, делают народную песню орудием богослужения. Они переделывают ее на католический лад, не стесняются брать лютеранские напевы Яна Гуса, но перекладывают их на католический текст и иногда слегка изменяют мелодию в соответствии с католическими напевами. Так излюбленные народные мелодии, положенные на строго католический текст, становятся орудием католицизма. Но включение их говорит о том, что католическая церковь должна была также идти на частичные уступки и реформы в сторону бюргерских вкусов. Так, протестантские и католические песенники имеют множество одинаковых мелодий, как народных, так и сохранившихся от дореформационного богослужения и заимствованных друг у друга. Более того, в католических областях получила место церковная песня на немецком языке, несмотря на то, что служба шла по-латыни. Католические композиторы, от Зенфля до Орландо Лассо, сочиняют мелодии на немецкие духовные стихи, часто протестантского содержания.

В центре католического богослужения стоят не страсти, а месса, роль которой у лютеран была ограничена. Если страсти дают живую историю страданий, распятия и преображения Христа, то месса дает то же спиритуалистическое действие, но как символическое приобщение к телу и крови Христа в хлебе и вине. Месса дает «тайную вечерю» в символическом плане, окружает таинство жертвенного искупления и слияния с божеством, таинство пресуществления пышными обрядами, костюмами, музыкой, молениями (*Kyrie eleison*), славословиями (*Gloria*), исповедью веры (*Credo*) и т. д. Тайная вечеря, которая устраивалась будто бы в воспоминание о последней вечере Христа, в действительности была патриархально-культовым обрядом воскресения и смерти весеннего бога, обрядом принесения жертвы, заклания и поедания тотемного животного, приобщения к существу тотема поглощением его частей. Эти весенние тотемные жертвоприношения и пиршества и являются основой тайной вечера, которая сопровождалась не только едой и питьем, но и плясками, веселыми и эротическими пантомимами и действиями, как полагалось празднику весеннего воскресения и оплодотворения бога. Феодальная церковь все

время борется против этих недостойных и непристойных в христианском обряде языческих элементов. Феодальная церковь все более отрывает литургию от патриархально-родовой религии, делая ее все более символической и эмблематической, превращая ее в обряд служения небесному феодальному богу. Вместо плоти давали хлеб, вместо крови — вино; этим олицетворялись патриархально-тотемические евангельские слова: «приимите, ядите, сие есть тело мое» и «приимите, ядите, сие есть кровь моя». Сущность символического обряда заключалась в том, что жертва — здесь земледельческие земные продукты — посредством произношения над ней молитвенных формул получает божественную сущность, и вкушающий ее вступает в общение с божеством, приобщается божественной жизни. Но приобщение к богу, к его плоти остается основой литургии, это — приобщение к небожителям, к вечному духу. «Ибо какой верующий христианин может сомневаться, что в час жертвы небеса открываются священным словом, хоры ангелов при таинстве присутствуют, высшее с низшим сливается, земное с небесным связуется, и видимое становится единым с невидимым» (Григорий Великий, *Dialogi*, IV, 58)<sup>32</sup>.

В анонимной гравюре XV в. месса изображена как вознесение души священника к богу. Коленопреклоненный священник буквально возносит душу в виде голого младенца (душа-жизнь-юность-рождение) кверху, где виден патриархальный папообразный бог. Здесь наглядно показано, что месса есть акт возрождения, победы жизни, вознесение души — частицы вечной жизни — из греховной, смертной плоти к вечному бытию — богу.

Центральная часть мессы — *credo* — является сжатым изложением драмы страстей умирающего и воскресающего бога.

«7. Кто ради нас, людей и ради нашего спасения спустился (*descendit*) с неба.

8. И воплотился через духа святого и Марию и стал человеком.

9. Был распят за грехи наши при Понтии Пилате и похоронен.

10. И воскрес на третий день по писанию.

11. И вознеся (*ascendit*) на небо и воссел одесную бога.

12. И возвратился со славой судить мертвых и живых, и не будет конца его царству».

Вместо живого драматического действия с реальными фигурами страстей, в мессе имеется догма, формула спиритуализма и торжественное зрелищно-слуховое действие, выражающее религиозно-феодальные эмоции. И все же в выражении этих эмоций в музыку мессы, там, где она свободна от строгой псалмодии текста, проникают народные песни, печальные и лирические, более или менее эстетизированного порядка. Вместе с этими народными бюргерскими тенденциями здесь сильны и классические

тенденции; синтез народных и гуманистических тенденций давал силу музыке эпохи дореформационной. Именно в католических областях продолжают борьбу и синтез реалистических тенденций с чувственно-идеализирующими тенденциями классицизма; равняющаяся по католическому богослужению Италии культовая музыка немецких капелл и соборов делает следующий шаг за Изааком и Зенфлем, обогащая их достижения достижениями итальянских мастеров.

И именно при дворе католического герцога Альбрехта баварского акклиматизируется и выдвигается такой гигант музыки, как Орlando Лассо, «князь между музыкантами» (ок. 1532—1594). Не случайно именно католицизм, а не побежденная реформация создает вершинные произведения немецкой музыки XVI в. Католические дворы, не порвавшие с Италией, были более открыты влиянию передового в культурном развитии феодального Рима, чем протестантские. Музыка и искусство при дворах католических князей носят более космополитические черты, чем у протестантов. Прекрасно обученные придворные хоры и оркестры позволяют поднять культовую музыку на высоты многовекового европейского развития, придать ей богатство и мастерство, которое было недоступно молодой протестантской церкви. Орlando Лассо и является вершиной музыкальной культуры католичества, продолжателем Изаака и Зенфля, произведения которых были высшей точкой развития немецкой внереформационной музыки времен Лютера. Орlando Лассо в своих покаянных псалмах, в своих хвалебных песнях богородицы и в Magnificat достигает огромной драматической выразительности в скорбных и хвалебных чувствах, в торжественном нарастании и убывании, подъемах и падениях голосов. Орlando Лассо пишет немецкие церковные песни; некоторые из них являются переработкой протестантских напевов, а слова одной из них принадлежат самому Лютеру — в такой мере близки были устроению католиков некоторые протестантские темы. Культовая музыка Лассо имеет тот же спиритуалистический характер движения вверх, преодоления страданий радостью, внутренней правдивости религиозных эмоций, к которому стремилась и протестантская музыка, но до сложности и трудности которого она не могла подняться, имея музыкально неграмотную общину необходимым участником пения.

Лассо пишет еще целиком в строго полифоническом духе. Он или придерживается *cantus firmus*, окружая его фигуральными голосами, либо дает голоса равноценными, уделяя каждому самостоятельное ритмико-интонационное движение. Но он не знает в духовной музыке тех тенденций перемещения основного голоса наверх, которые все резче выступали в музыке протестантской.

Голоса в духовных композициях движутся не только все одновременно и в переднем плане, но по высоте и тембру еще относятся к определенному плану неба или земли. Как спиритуалист, Лассо живописует духовное и эмоциональное движение движением вверх и вниз, и наоборот, пространственное движение или положение — *ascendit, descendit*, жизнь, смерть, небо, землю — как эмоциональное движение. Отсюда — та изобразительность его музыки, когда он, например, дает нисходящие и восходящие интервалы, как переход от земли к небу, от тяжелого к легкому, темного к светлому и наоборот. Как Изаак и Зенфль, Лассо вводит в мессу, там, где он не связан канонической евангельской декламацией, лирическую песню, которая оттесняет декламационный строй ритмико-мелодическим движением печальных и светлых чувств. Отсюда — лирико-мелодическая широта его *Kyrie, Sanctus*. Мессы Лассо интернациональны по включению в них песенных тем различных народов, наиболее удачных музыкальных форм светской музыки Италии, Франции и Германии. Религиозные эмоции призывов, восхвалений, жалоб и ликований в различных частях мессы, кроме разве наиболее строгого *Credo*, получают, благодаря этим напевам, характер живого непосредственного движения чувства, где эмпирически пережитое, внутренне осмысленное получает типические обобщенные контуры.

Лассо не знает той лирической, ясной, упорядоченной красоты, которой достигло аристократизированное католическое богослужение в те же годы в Италии, например, у Палестрины. Лассо полон суровой драматической силы и массивности, в которых отдаются реальные бюргерские чувства. В то время как Палестрина тяготеет к верхнему плану спиритуалистического мира, Лассо тяготеет к среднему, к драматической борьбе. Отсюда — и реалистические элементы в его музыке, способность «выражать в искусстве страсти», изображать природу, «волны, реки, огонь, облака, горы, небо, ад, вечер, утро, день, ночь», как говорили его ученики. В выражении религиозных эмоций он связывает богословие с музыкой, как того хотел реформатор Лютер. Но культовая музыка католицизма обязывала его писать мессы и музыку церковных процессий, например, как процессии тела господня.

Орландо, как и его предшественники, был мастером народной песни, моресок и вилланелл, реалистической изобразительной и пародийной юмористической музыки. Рядом с торжественной ритуальной музыкой эти вилланеллы, состоящие из танцев, пения и мимики, ведут нас к народным играм, представлениям и карнавальным сценкам с их шутовскими и характерными элементами. Они считаются низшим видом искусства. В предисло-

вии к сборнику вилланелл, выпущенному в 1581 г. Реньяром<sup>33</sup> (Regnart), говорится:

Пусть тебя не отпугивает,  
Что здесь я не применил  
Всех украшений музыки.  
Знай, что вообще не водится  
Блистать в вилланеллах,  
И кто хочет чрез них прославиться,  
Напрасно потратит силы:  
В иных местах живет искусство.

Эти вилланеллы, как часть игр и празднеств, распеваются крестьянами и ремесленниками и вне представлений, за работой, в лесу, в поле, дома. Так называемые народные песни являются всегда осколками культовых празднеств веселого или серьезного порядка; меняя текст, интонации и ритм, образуя множество вариантов, они становятся орудием повседневной жизни, выражением текущих политических и бытовых настроений. Но в другую сторону перерабатывают их бюргерско-патрицианские круги. Орландо их облагораживает, смягчает и выравнивает акценты в мелодии. Крестьянин предстает приглашенным идиллическим «поселянином». Эти идиллические на итальянский лад и на итальянском языке подачи танцующего, поющего и играющего простоватого и влюбленного крестьянина получают в это время после подавления крестьянской войны широкое развитие и в изобразительных искусствах. Самое привлечение тем народной песни и комедии говорит о стремлении изобразить крестьянина мирным пасторальным существом. Но все же эти произведения открывали доступ народной песне в аристократическое искусство. Так в Лассо сталкиваются культовая музыка высоких мистерий и начатки комической оперы. Лассо именно в вилланеллах и моресках следует итальянизирующему вкусу, приближает комические игры к эстетизированным пасторальям. В своей же культовой музыке он держится спиритуалистического феодально-общинного духа.

Католический культ размежевал непреходимой чертой эмоции и музыку богослужения от светских, житейских эмоций и музыки. В богослужении — суровое покаяние, скорбь, сокрушение о грехах и славословия; в быту — случайные переживания, любовные и плотские чувства. Этим католичество стремилось утверждать чистоту и неизменность своего богослужения от вторжения бюргерских настроений. И Орландо Лассо, суровый и скорбный в духовной музыке, весел и юмористичен в светской. Если в его мессах уже борются две тенденции — канонической декламации

и песенной лирики, — то еще резче разрывают его творчество в целом две несоизмеримые струи. Первая остается связанной церковной спиритуалистической традицией, вторая идет за всеми чувственно-эстетическими течениями патрицианско-аристократической светской жизни. Но именно поэтому в культовой музыке Орlando Лассо сохранил чистоту спиритуалистического бюргерско-общинного духа нидерландских мастеров, сохранил правдивость и искренность внутреннего выражения. Именно этим спиритуализмом и реализмом Орlando Лассо удержал на высоте культовую музыку и оказал глубокое влияние на бюргерско-патрицианскую протестантскую музыку.

Содержание идеологии и культуры патрицианских слоев католиков и лютеран было однородно. Победа князей означала крушение идей политического и национального объединения Германии, укрепление феодальной раздробленности. Это в свою очередь породило борьбу за поместные феодальные границы, за феодальные права наследия и соподчинения. Германские князья втянулись в долгую и опустошительную для немецкого народа тридцатилетнюю войну за пути и формы провинциальной централизации. От идей национального объединения осталось столь же мало, сколько от гуманизма начала XVI в. и революционных идей реформации. Буржуазного развития хватило только на местное провинциальное объединение, но и оно потребовало огромного напряжения сил, в конец опустошившего города и деревни. Искусство в эту эпоху «второго издания крепостничества» опустилось.

Тридцатилетняя война истощила и обескровила страну: города обезлюдели, деревни уничтожены, народ отброшен назад в своем культурном и хозяйственном развитии. Поступательные силы, придавленные политической реакцией и хозяйственным регрессом, становятся едва заметными, как бы иссякшими ручьями. Особенно резко это падение в аристократическом придворном и дворянско-патрицианском искусстве, требовавшем значительных материальных ресурсов.

«Мы утверждаем, поэтому, что если наша Германия раньше гордилась своим превосходством, Альбрехтом Дюрером и его преемниками, то потом, под влиянием злосчастной войны, она лишилась как многих других, так и этого украшения. Заглохли и исчезли у нас любовь к искусству и упражнение в искусстве писать картины. Царица Германии видела, как погибали в огне украшенные картинами дворцы и храмы, и глаза ее так затуманились от дыма и плача, что у нее не осталось ни сил, ни желания мечтать об этом искусстве, которое, казалось, погружалось в вечную ночь. Забвение покрыло его, а те, кто им занимались, были обречены на бедность и презрение. Они бросили палитру и вместо кисти взяли



в руки копые или нищенский посох, а знатные люди стыдились отдавать своих детей в учение к столь презренным людям» (Sandrart, Teutsche Academie, 1764)<sup>34</sup>. Множество мастеров эмигрирует в Италию и Нидерланды, подчиняясь господствующим здесь стилям, и прежде всего той чувственной идеализированной красивости, которая была свойственна итальянскому аристократическому искусству. Германский дух склонился перед иноземным не потому, что истощен был междоусобной войной, а потому, что его буржуазия утратила свою силу революционного сознания, стремление к национальному единству, склонилась перед князьями и вместе с ними перед итальянской аристократией. Римского папу сменила рефеодализирующаяся аристократия, римскую церковную службу — королевское служение по римскому образцу. Это не значит, что механически восстанавливается искусство феодально-вотчинное, дореформационное. Это значит, что в откатившейся назад хозяйственной и культурной жизни Германии феодальные тенденции выступают с новой силой и вступают в борьбу со способами мышления, формами искусства, созданными в годы развития и поступательного движения. Реализм оттесняется обратно в бюргерско-плебейские слои. В остальных группах идеализм теснит не только реалистические, но и рационалистические тенденции. Начинается борьба вокруг классики, вокруг упорядочивающих эстетических правил и догм.

Уже реформация, восставая против феодальной иерархии в церкви, развивая спиритуалистическую диалектику, с ее взаимопроникновением небесного и земного, отрицала и классику с ее идеальной чувственностью и метафизичным, формальным пониманием красоты, отрицала во имя внутренней активности земного мира, духовной воли человека, его способности изменения своего положения и даже окружающего. Поражение реформации ведет не только к победе идеализма над материалистическими и реалистическими тенденциями, но и к победе метафизических тенденций над диалектическими. Метафизика и мистика выступают на передний план. Метафизика подчиняет себе гуманизм, деля его правила и законы свойством идеальных сущностей, божественных идей. Материальные формы должны быть уложены в эти идеальные меры и числа, чтобы приблизиться к высокому. Но эта метафизичная классическая теория красоты является прогрессивной рядом с теорией иррациональной зависимости материальных форм от потустороннего. Чувственно-красивое является только эмблемой, атрибутом небесного и не имеет в себе ни субъективной воли, ни разумных правил. Дворянско-княжеские круги, сохраняя чувственность, эстетическую красоту, стремятся подчинить ее сверхчувственному, потустороннему, связать

ее с атрибутами и эмблемами феодальной иерархии. Эту реакционную линию называют стилем контрреформации, иезуитизма или маньеризмом.

В другую сторону отходят от рассудочности и логической ясности классицизма тенденции барокко в бюргерско-патрицианских кругах. Иррациональное, спиритуалистическое получает гуманистические черты, субъективную динамику и волю. Это — наиболее прогрессивная линия идеалистических течений, так как она пытается преодолеть метафизичность классицизма и сделать материальную форму носительницей мирового духа, его воли и силы. Эта барочная линия, таким образом, пытается идти от спиритуалистических тенденций диалектики, движения снизу вверх — к поступательному движению, романтическому устремлению вперед.

Все эти прогрессивные и реакционные тенденции вторгаются в мистику, меняют трагический характер ее сюжета о борьбе света и тьмы, жизни и смерти, меняют внешний и внутренний образ человека в искусстве; человека двойственного (в грехе и святости, в страдании и радости) замещает либо рационально-уравновешенный человек с идеальными, совершенными состояниями чувства, либо вычурно-изнеженный с неопределенными расплывчатыми эмоциями, либо патетический, волевой, с эмоциями бурного порыва и напряжения. Вместе с тем мифология и опера вступают в борьбу с мистикой, внедряются в нее, противостоят ей.

Так классицизм, окрашенный то маньеризмом, то барокко, течет расплывчатой струей эклектики, объединяя различные тенденции в академизме. Академизм, представляющий попытку подчинить рационалистическим нормам классицистические тенденции других стилей, утвердился в Италии и Франции с победой дворянства. Он выразился в создании государственных школ, где ученики воспитывались в строгих канонах и нормах творчества, где сюжеты и техника были строго предусмотрены, регламентированы. Он выразился в создании эстетических и теоретических руководств по искусству, которые закрепляли практику, придавали ей канонический, нормативный характер. В Германии эти попытки имеют менее интенсивный и четкий характер, но тенденции академизма проявляются и здесь. Зандарт пишет «Teutsche Academie», Преториус — свою «Syntagma musicum»<sup>35</sup>, Опиц — «Deutsche Poeterey». Эти труды должны быть руководствами, собраниями правил живописи, музыки и литературы. Распыленность, отсутствие крупных государственных центров не позволяют Германии создать руководящие художественные центры и академии, но самые эти тенденции говорят о поисках немецкого государственного искусства, подобного итальянскому и французскому, о стремлении к консолидации немецкого дворянства. Вопреки историческим легендам

не только реализм, но и классицизм, маньеризм и барокко имеют почвенный, а не наносный чужеземный характер, являются дальнейшим, искаженным и замедленным развитием гуманизма и реформации в условиях наступившей реакции.

Особенно это наглядно в литературе. В годы реформации духовные стихи получают широкое распространение. Здесь вероисповедные размышления, поучения, молитвы, славословия и стихи на церковные праздники, на дни святых, исполнены искреннего религиозного чувства, полны гордого сознания, что евангельская истина снова открыта, найдены пути спасения. Чувство свободы и религиозная мысль сочетаются здесь в борьбе с папством и католицизмом. Но уже с середины XVI в., с поражением реформации, этот мужественный, воинственный пыл духовных стихов утрачивается; духовные стихи получают более сектантский и догматический характер. Религиозность становится лояльной и нетерпимой, изгоняет свободу мысли и вообще общественно-политическое содержание. Основой духовных стихов остаются псалмы, религиозная лирика молитв и восхвалений, жалоб и ликований; вслед за библией они являются наиболее популярным чтением и пением у протестантов; они — прообраз духовной лирики; псалмы или просто перелаживаются в рифмованные строки, или их темы подвергаются более свободной обработке; к тем и другим подбираются народные мелодии; в таком виде с тридцатых годов беспрерывно выходят псалтырные песенники, говорящие о широком распространении духовного стихосложения.

Но рядом с этой духовной поэзией на немецком языке все больше усиливается ученая латинская литература. Основное завоевание реформации, единый национальный литературный язык, в эпоху реакции оттесняется на второй план латынью. Латынь — язык образованности и образованных; по-латыни пишут стихи и прозу, ведут ученую переписку. Немецкий язык употребляется лишь для повседневных, практических дел. Так называемые стихи на случай, стихи на рождения, именины, браки, победы, похороны высокопоставленных лиц — пишутся тоже по-латыни. Эти стихи имеют характер служений, ибо все так называемые «случаи», на которые они пишутся, санкционированы как постоянные значительные государственные акты, подобные церковным празднествам. Все они — оды, гимны, обращения — имеют канонические формулы и правила. Но у протестантов язык богослужения и духовных стихов — немецкий. Богослужение и дворослужение вступили в противоречие. Это противоречие стремится преодолеть Опиц (1597—1639); он стремится сделать язык высокой поэзии тоже немецким, т. е. писать высокие светские стихи на языке национального культа. Он не снижает высоких тем до уровня будней,

до бытового немецкого языка, но поднимает немецкий язык до высоких жанров, до трагедий и лирических поэм. Здесь он целиком стоит на почве классики. В своей «*Prosodia germanica, oder Buch von der deutschen Poeterey, in welchem alle ihre Eigenschaft und Zugehör gründlich erzählet und mit Exemplen ausgeführt wirdt, verfertigt von Martin Opitzen*»<sup>36</sup> (1624 г.), он говорит: «Трагедия по величию сходна с героической поэмой, хотя и редко допускает к себе введение лиц низших классов и дурных вещей, потому что она повествует о царских повелениях, убийствах, отчаяниях, отцеубийствах и детоубийствах, пожарах, кровосмешениях, войнах, мятежах, криках, рыданиях и тому подобном. О ее свойствах пишет по преимуществу Аристотель и несколько обширнее Гейнзиус, у которого об этом можно читать. Комедия составляется из дурных дел и людей, она говорит о свадьбах, пирах, игре, обмане и плутовстве прислуги, хвастливых мужиках, любовных делах, легкомыслии юношей, скупости стариков, сводничестве и подобных вещах, которые каждодневно происходят между простолюдинами. Таким образом, сильно заблуждаются те, которые пишут теперь комедии, вводя в них царей и власть имущих, ибо это совершенно противно правилам комедии. Эклоги или пастушеские песни говорят об овцах, козах, жатве, растениях, рыболовстве и других сельских делах; все, что сюда относится, как например любовь, смерть, связи, празднества, обыкновенно изображают в простом деревенском духе. В элегиях писали прежде только о печальных вещах, потом также и о любовных делах, жалобах влюбленных, желании смерти, стремлениях к отсутствующим, воспоминаниях о собственной жизни и тому подобном» (Изд. 1624 г., стр. 29).

В этой тематической классификации жанров, обычной у классиков, явно выступают три яруса мистерии — пасторальный, трагический и комический, но перенесенные из космогонии в историю, из мира божественного в мир социальный. И если Лютер завоевал для немецкого языка темы спиритуалистические, то Опиц стремится завоевать уже гуманистические темы. Самое его раздвоение между языческими одами и песнями и христианскими духовными стихами и псалмами говорит о неуверенности гуманистических тенденций Опица. Образцы античных стихов он берет у французских аристократических поэтов. Лютеровская реформа языка получает эстетизированный характер. Считая немецкий язык достойным поэзии и стихотворства, Опиц отрицает как народное песенное стихосложение, так и латинское силлабическое, построенное на счете долгих и коротких слогов. Он вводит тоническое стихосложение, ритм которого основан на чередовании ударных и неударных слогов; при этом допускает самый симметрический размер — двухсложный ямб. Псалмы и духовные сти-

хи, которые опирались на ритм народной песни, он укладывает в размеренные ямбы и хорей, правильно чередующиеся ударения, рифмованные строки и строфы. Его псалмы могут быть примером как снижения эмоционального напора, так и эстетизации духовных стихов:

Боже, не карай меня  
За недобрые дела,  
Если даже злодеянье  
Гнев великий вызывает!

В своей «Немецкой поэтике» он требует внутри языка строгого разделения высокого и низкого стилей, строгого деления литературы по жанрам.

Так он переместил границы высокого и низкого внутрь немецкого языка и этим настолько же принес победу национальной литературе, сколько и поражение бюргерскому национальному духу. Ибо его стихи были по мифологическому содержанию и идеальной форме теми же латинскими. Здесь те же боги и богини, что и в латинских стихах, те же метафоры и образы, те же оды и гимны на рождения и победы, утешения и плачи на смерти и поражения. В годы разрушительной тридцатилетней войны он поет в тон феодалам:

О Марс, пою тебя, всесильный бог войны,  
Защитник справедливости, побед даритель,  
Смиритель сильных; приди сюда, тебя пою,  
О вождь земли!

Но самый переход от латинских стихов к немецким, борьба за чистоту языка, изгнание ненужных иностранных слов, грубых диалектизмов, борьба за правильное и общеобязательное грамматическое словообразование говорили о прогрессивных гуманистических тенденциях его мышления в эпоху феодальной реакции. Порядок и правило, закон и мера, которым он подчиняет стих, даже песню, которые он находит в словесном материале самом по себе, независимо от условий произношения, от переживаний и эмоций, говорят о рационализме классики, идеалистической линии гуманизма.

Линию барочную намечает более иррациональный, но и более патетический Грифиус (1616—1664). Он полон трагических эмоций, мрачных порывов и смятения; спиритуализм с его стремлением к сверхчувственному у него получает субъективные, индивидуалистические черты. Личность стала носительницей мировой

борьбы добра и зла, света и мрака. Отсюда — напряженный тон его стиля, ведущий к лирике «мировой скорби». Его духовные стихи полны романтической силы и личного лирического чувства. Писанные, как все этого рода стихотворения, на церковные праздники, на пасху, на страсти, распятие, вознесение Христа, они дают не схоластическую богослужебную поэзию, не канонические наставления и поучения, а космическое религиозное чувство, полное субъективных переживаний, психологического движения. Но это сочетание спиритуалистической тематики и субъективных эмоций он укладывает в форму сонета с его правильной конструкцией (два четверостишия и два трехстишия — 14 строк). Итальянский сонет в это время академических стремлений имеет широкое распространение, но Грифиус дает ему спиритуалистическую содержательность драматической борьбы. Таковы его «Son- undt Feyertags Sonnete», 1639 г. Таков, например, пасхальный сонет с чисто спиритуалистической победой добра над злом, света над тьмой.

Где ада зло? где стрелы смерти?  
Где ночь греха? где жало змеи?  
Где гнев, который только обрекал?  
Разбит, низложен и развешан! Где крепкие оковы,  
Что грех ковал? В короткий миг распалось царство сатаны!  
О дивный муж и агнец, раб и царь, ты это совершил!  
О жизнь, победа, торжество, воспрянь душа!

Духовные стихи обычно имели predetermined эмоции: жалобы и благодарение, оплакивание и славословие. Грифиус дает им множество субъективных оттенков. Поэзия на религиозные случаи, на церковные темы перемещается к личным переживаниям, событиям личной жизни, психологическим потрясениям; и если вначале это еще только любовные чувства, радость ожидания или скорбь утраты, то постепенно все впечатления внешнего и внутреннего мира становятся основой лирики. У Грифиуса это движение от религиозно-спиритуалистической поэзии к субъективной лирике особенно очевидно. Рядом с индивидуализированными духовными сюжетами он дает светскую лирику, где личные размышления имеют религиозные черты.

Мрачные образы действительности пронизываются нотами спиритуализма о бренности земного, тленности власти, богатства, удовольствия. Эти ноты перерастают в пессимизм и мировую скорбь; все пропитано страданием, нет радости и смеха, которых не отравляла бы тайная боль и сердечная тревога. Поэтому, в отличие от Опица, он находит трагические слова для ужасов тридцатилетней войны.

Мы уж не целая страна, но целиком опустошенная.  
 Племен враждебных полчища, гремящая труба,  
 И кровью обогранный меч, грохочущие пушки —  
 Сожрали все, что добыто трудом и потом.  
 Огнем пылают башни, поруганы соборы,  
 Во прахе ратуши лежат, и власть повержена,  
 И девы опозорены; куда ни кинешь взор, —  
 Огонь, чума и смерть нам сокрушают дух.  
 По городам и селам потоки свежей крови,  
 И много лет подряд, как наши реки,  
 Запруженные трупами, замедлили течение.  
 Но я молчу о том, что горше смерти,  
 Ужасней, чем чума, огонь и голод:  
 Что самый дух насилью подвергся.

(Стихотворение написано в 1636 г., когда в Силезии началась контрреформация и протестанты насильственно обращались в католичество).

Трагедии Грифиуса полны борьбы и гибели, но и волевого пафоса и силы. Введя в них буржуа («Карденио и Целинда»), а не одних королей и придворных, он лишает этот жанр его абстрактной героики, приближает к драме. Но реализм гораздо резче выступает в его комедиях, где имеются жанровые картинки и бытовые фигуры. Так, тяготея к среднему плану, миру борьбы и страстей, Грифиус захватывает и нижний план с его реалистическими темами.

В условиях реакции и упадка даже в буржуазно-аристократических кругах не прекращается, особенно в литературе и музыке, основных искусствах реформации, носителях так называемого национального духа, ни движение к национальному и политическому единству, ни развитие гуманизма. Менее очевидно это развитие национальных идей в живописи, которая культивировалась главным образом в католических областях и по языку своему более интернациональна, чем литература; живопись не нуждается в переводах, а ее идеалистические формы, абстрагированные от местного и конкретного, легко получают космополитические черты. И если для буржуазно-аристократических слоев идеализм в искусстве был важнее, чем национальное чувство, а реализм враждебнее, чем иноземное, то академизм необходимо стал основой их искусства. Таким образом, в живописи, сосредоточивавшейся главным образом в католических областях, национальные тенденции теснит чувственная эстетика классицизма, барокко

и маньеризма, заимствуемая у итальянских буржуазно-аристократических кругов; и здесь классика переходит в барокко, выдвигая то более иррациональные пантеистические его элементы, то более реалистические, рациональные элементы, в зависимости от исходной точки.

Это особенно показательно на отношении человека к природе, фигур к пейзажу. Пейзаж играл большую роль в спиритуализме, где природа была частью борьбы духа и материи, телесных и земных сил. Классика, наоборот, оттеснила пейзаж; он стал только фоном для идеальных фигур, носителей пропорций, меры и числа. Барокко снова развивает пейзаж, но превращает небесные высоты спиритуализма в земные дали, дает широкие просторы и глубину. Человек снова становится частью природы, но уже земных пространств; от переднего плана он перемещается в глубину, входит в пейзаж, сливается с ним, становится носителем его жизни. То же происходит со светом: он не ведет вверх снизу, как в спиритуализме, не моделирует пассивно, как в классике, а ведет в глубину, связывает передний план с задним, но при этом остается одухотворяющей силой, внутренней жизнью пейзажа. Так на переходе спиритуализма в барокко создается пантеистический пейзаж. Причем, если носителем силы и движения являются сами земные пространства, земные дали, мы имеем тогда барокко. Если же носителем силы является небо, небесная высь и свет, а земное пространство вытянуто кверху, мы имеем маньеризм.

Первое можно видеть у Эльсхеймера<sup>38</sup> (1578—1610), развивавшего далее понимание света и цвета спиритуализма в сторону барокко, в сторону передачи движения земных далей, земных перспектив. Он дает пейзажи с двойным — земным и небесным — светом, со сложной борьбой светотеней и цветовых переходов. Свет от факелов или костров сталкивается со светом от луны или зари; фигуры людей на границах двойного света получают драматическую выразительность конфликтов света. Так в «Бегстве в Египет» Иосиф и Мария даны на границе света от луны и костра. Иосиф и Мария спешат от пустынных лунных далей к уюту и теплу пастушьего костра. Люди у Эльсхеймера — только часть сюжета, а пейзаж у него — не фон, не задний план, а охватывающая действие среда, одухотворяющая его своей внутренней жизнью, придающая ему таинственную напряженность и драматизм. Так, его пейзаж с деревом дает пантеистическое, барочное понимание природы. Вместо заостренных, устремленных деревьев и очертаний почвы, как у Альтдорфера, дано мощно круглящееся над земными далями широколиственное дерево, омываемое светом, льющимся сбоку и сзади. Человеческие фигуры погружены в природу как среда, слиты с ней. Свет и тени, линии и формы говорят о космиче-



ском, могучей силе земной природы. Эта слитность природы и людей, одухотворенность и единство мира являются победой гуманизма и пантеизма, в котором возможен переход к пейзажу как самостоятельному, человечно-эмоциональному сюжету. Пейзаж благодаря свету, борьбе света с тенями, получает характер драматического действия. И именно потому, что Эльсхеймер чаще берет пейзаж вечерний, ночной, где свет едва пробивается сквозь сумрак, где господствуют тени и полумрак, в его картинах много внутренней динамики и жизни, в противоположность маньеризму с его неопределенным безжизненным пространством и классике с ее замкнутым геометрическим пространством. Но вместе с тем этот драматический, живущий борьбой света и теней пейзаж окутывает не бытовые, реальные тела, но идеальные, мифологические и религиозные; в этом его отличие от психологизма (Рембрандта), хотя отдельные реалистические элементы в интерьерах («Юпитер и Меркурий у Филимона и Бавкиды») и намечают возможное движение к нему. Эльсхеймер не решается включить в одухотворенную атмосферу, носительницу мировой жизни, обыденные, земные, низменные формы и предпочитает им идеальные, несущие сами на себе печать высокого.

Классику с тенденциями барокко в пластически-линейном плане дает Зандрарт (1606—1688). Он — типичный представитель того академизма, который, борясь против изломанности и вычурности маньеризма и против демократических тенденций реализма, пытается эклектически соединить нормы классики и барокко, чтобы утвердить их над крайними реакционными и революционными тенденциями в искусстве. И Зандрарт, как академист, да еще в отсталой немецкой художественной культуре, поддается и маньеристским и реалистическим тенденциям.

Если в мифологических сценах он продолжает классико-барочную линию, дает позирующие движения и аффекты как состояния, то в портретах он дает более реалистическую линию с типизированным выражением. В религиозных сценах он дает идеализированные на классических началах фигуры, дает им смягченные, облагороженные драматические движения страдания и печали идеально личного, идеально человеческого порядка. При сравнении «Оплакивания Христа» зандрартовского и дюреровского становится очевидным, насколько утрачены трагический пафос борьбы и мужественная воля страданий, насколько внутренняя одухотворенность заменена внешней красотой и лирической сдержанностью. У Зандрарта, как у Эльсхеймера, реалистические формы допускаются как подчиненный элемент, но Зандрарт в отличие от Эльсхеймера рационалистичен и рассудочен. Реалистические фигуры у него тоже не самоцель: они — ал-

легории, общие представления, а не конкретные объекты. Так, писанные для курфюрста Максимилиана аллегории времен года дают реалистические полужанровые образы деревенской жизни: здесь торговец рыбой и морскими животными олицетворяет март, девушка с фруктами — сентябрь, охотник с дичью — октябрь, и т. д. Но рядом с этими реалистическими тенденциями, идущими из Голландии и говорящими о национальном, бюргерском чувстве, стоят маньеристские вещи, полные аллегорий и славословий, как изображение Фердинанда III в виде Юпитера, окруженного богами войны и любви (причем Марс стоит около пушки). Всего сильнее он там, где ему удастся сочетать реалистическую изобразительность с типизирующими формами, в групповых портретах, например «Обеде послов Нюрнбергского конгресса мира» (1650 г.). «Teutsche Academie», в которой он, подражая Вазари, дает жизнеописание мировых и немецких художников, является столько же попыткой национального самоутверждения, сколько и отрицанием готического искусства как варварского и нехудожественного. «Академия» стремится доказать, что германцы — такой же одаренный народ, как и другие — располагают высоко одаренными мастерами, которые пользовались любовью и покровительством властителей других стран и давали классические шедевры, не уступавшие итальянским.

У стоящего рядом с Зандрартом Шенфельда<sup>39</sup> (1609—1675) выступает стремление преодолеть академизм, брать драматические сюжеты, давать фигурам движение и внутреннюю силу, а пространству — глубину и определенность. Сами земные пространства охвачены динамикой, движением в глубину, и человек слит с земной природой, с ее далями. В «Похищении сабинянок» мужчины энергично нападают, хватают и уносят женщин; те полны движений сопротивления, страха и страдания. Чувственная томность и расслабленный покой преодолены борьбой и волевыми действиями. Фигуры — активные носители действия, а не пассивные чувственные формы. Действие разворачивается в переднем и заднем планах. Полукруг стены, идущей вниз от вертикальных колонн арки, образует огромную глубину, заполненную мятущимися фигурами. Архитектура — не фон, а среда, в которой действуют люди. Его религиозные, мифологические и исторические картины полны драматического напряжения и движения: «Страшный суд», «Несение креста», «Снятие с креста» — по драматизму и динамике самые значительные произведения церковной живописи XVII в. в Германии. Они полны мрачной силы и пессимизма, напоминающих Грифиуса.

Вместе с барочными тенденциями, с динамикой страстей и борьбы, Шенфельд, как все барочные художники XVII в., тяго-

теет к спиритуализму, к его мистериальным темам борьбы жизни и смерти, к темам бренности и суестьи земного бытия. Такова его «Vanitas», полная мировой скорби. Смерть-опустошительница господствует над жизнью: изломанное, увядающее, поникло дерево, иссохший труп в судорогах агонии застыл в гробу, скелеты, кости и трупы животных и птиц разбросаны кругом; обезглавленная статуя стоит на обросшем мхом пьедестале, изнемогающий старец ошупью бредет, готовый упасть. И на все это с печально убеждающим жестом показывает сидящий на переднем плане в скорбной задумчивости античный философ. Как бы выражая гибельные разрушения тридцатилетней войны, Шенфельд возвращается к темам борьбы жизни и смерти и дает смерти победу над жизнью и искусством. Преодолевая рационализм и рассудочность, стремясь дать эмоции и движение, Шенфельд попадает в иррациональное, религиозно-мистическое. Искусство Германии XVII в. не могло утверждать активную волевую личность, носительницу истории и поступательного движения, как это делало итальянское барокко.

В музыке эпохи феодальной реакции евангельское пение вступает в компромисс с классико-барочными тенденциями, которые перестраивают спиритуалистический полифонический стиль. Светская музыка, связанная с танцами и любовной лирикой, насыщенная чувственными и индивидуалистическими интонациями и ритмами, входит в церковное пение. Песенные, концертные формы внедряются в культовую музыку, выдвигаются в равнозначные с ней произведения. Темы страстей, печали и страданий получают лирико-драматический, облагороженно-благозвучный характер; темы ликований и восхвалений — лирико-пасторальный, танцевально-песенный характер. Музыка осталась выражением эмоций, содержательной и глубоко выразительной, но мелодические линии стали плавнее и мягче, однако и идеальнее.

Отсюда — особое развитие инструментализма как синтеза танцевально-песенных и просодических форм. В церковной музыке, из которой исключены танцы и марши как музыка телесных движений, основное место занимала вокальная музыка, связанная со словом и проповедью. Инструментальная музыка составляла лишь фон, окружала пение определенными тембровыми звучаниями, как в иконописном образе — золото, лазурь и т. д. И так как отдельные инструменты имели свои определенные семантические значения, то они и появились не как углубление чувства, усиление выразительной силы пения, а как атрибуты, эмблемы слова. Для ангелов, королей и пастухов имелись соответственно виолы, трубы и флейты как инструменты, связанные с небом, героями и землей (пасторалью, идиллией). В соборах больших горо-

дов и в капеллах, где имелись богатые хоры и оркестры, так и разрабатывались звуковые краски. Но по мере аристократизации и эстетизации богослужения связь со словом сглаживается, спиритуалистическая семантика оттесняется чувственным благозвучием. Музыка получает все более эстетические и космополитические черты.

Главное же здесь — то, что начинает совершаться переход от полифонии к гомофонии; голоса начинают располагаться не как в спиритуализме (основная мелодия, хорал, общинный голос — в середине, а наверху — небесный), а обратно: верхним голосом становится хорал. *Cantus firmus* переходит из тенора в сопрано, из среднего положения в верхнее, и этим акустически выдвигается на передний план. Символика уступает место чувственному восприятию, измерение высоты — измерению глубины.

Так, Лука Озиандер (1534—1604) в предисловии к своему сборнику «Пятьдесят духовных песен и псалмов в четырех голосах в контрапунктической манере, так написанные, что христианская община все могла бы петь»<sup>40</sup> — говорит следующее: «Я хорошо знаю, что композиторы издавна привыкли вести хорал в теноре. Но когда так поступают, тогда хорал незаметен среди других голосов, рядовой человек не может понять, что за псалом поется, и не может участвовать в пении. Поэтому я поместил хорал в дисканте, чтобы его легко было узнать и во всяком положении исполнять». Видный протестантский композитор, последователь Лютера и ученик Орландо Лассо, — Озиандер располагает хоральную мелодию в дисканте, а другим голосам дает такое ясное и простое движение, что их могли исполнять и необученные хоры. Таким образом, упрощение сложного контрапунктического многоголосия сочетается с гармоническими и гомофоническими тенденциями. Это особенно очевидно в светских праздничных песнях, где верхний голос не только является основным, но и сохраняет свободную песенную форму.

Это перемещение расположения голосов на основе акустики не только начинает порывать со спиритуалистическим, символическим звукопониманием, но и намечает переход к гармонии, подобный перемещению планов в живописи из нижнего, среднего и верхнего в передний, средний и задний, подобный возникновению перспективы. Но преодоление спиритуализма идет в основном не по линии национальной характерной мелодии, а по линии итальянизирующей, т. е. эстетической, чувственно-акустической.

Поворотным моментом становится здесь появление генералбаса, *basso continuo*, который из самостоятельного нижнего голоса, то звучащего, то прерывающегося, становится непрерывным, постоянным звуковым основанием для средних и верхних голо-

сов. Он исполняется на инструментах и служит поддержкой пению, где мелодия связана с текстом. Средние голоса, под влиянием гармонического тяготения, исходящего от баса, как бы вливаются в бас, становятся его гармоническими призвуками; бас несет их в себе как свои обертоны. Это понимание баса как фундамента, звукового основания музыкального движения, а не просто как нижнего голоса, идущего самостоятельно рядом со средними и верхними, и есть акустическое, гармоническое понимание голоса; ибо бас — самый плотный и массивный голос, наиболее богатый обертонами. Сохраняя свое самостоятельное движение, он охватывает средние голоса своей густой звуковой атмосферой и делает их гармоническим мостом между собой и верхним голосом. Таким образом нижний голос превращается в звуковой фон, задний план, гармонически поддерживающий верхние голоса, располагающийся под ними в определенных аккордах. Вначале ровный, выдерживающийся на долгих нотах, чтобы создать ясную опору движению верхних голосов, генерал-бас постепенно получает все больше движения, гармонически связанного с верхними голосами.

Вместе с перемещением основной мелодии в верхний голос роль слова в других голосах ослабевает, голос начинает уступать место инструменту, ведущему ту же мелодию, выдерживающему те же интонации, но без слов. Инструмент становится носителем мелодико-интонационного движения, выразителем тех же эмоций, что и человеческий голос. Большой диапазон инструментов, превосходящий диапазон любого хора, способность оркестра воспроизводить тоны, недоступные самым высоким женским и детским и самым низким мужским голосам, сохраняя при этом их интонационное содержание, и большая ритмическая и мелодическая гибкость выдвигают все больше роль оркестра как равноправного участника музыкального богослужения. Оркестр теперь — не только носитель определенных тембровых смыслов, определенной звукоокрасочной семантики, — ибо каждая группа инструментов несла в самом своем звучании смысл тех действий и условий, с которыми она генетически связана, — он теперь не только дополняет голоса своими тембрами, небесными и земными, царственными и народными, святыми и греховными, но он сам теперь становится носителем ораторских, молитвенных, ликующих и скорбящих интонаций. Оркестр впитывает все эмоциональные интонации, весь пафос реформационного духа, становится выразителем идей, которые до сих пор были доступны только слову и пению. Интонация и тембр с их спиритуалистической семантикой и реалистическими тенденциями делают оркестр более богатым средством выражения абстрагированных ре-

лигиозно-философских эмоций по сравнению с вокальной музыкой, синтезом слова и мелодии.

Инструментальная музыка становится способной сама развернуть мистерию страстей со всем их драматическим содержанием. Да этого и не нужно было литургии, которая не совершалась без участия слова; инструментальная музыка должна была только дополнять и расширять значение богослужебного слова. И здесь было заложено основание позднейшей культуры чистого инструментализма, подобно тому, как из протестантского богословия выросла культура идеалистической философской мысли. Ибо в своем обобщенном мелодико-интонационном выражении страстей, в развешивании разнообразных общинных эмоций, в окраске этих эмоций своими тембрами, инструментальная музыка становится музыкальным богословием и музыкальной философией. И в этой философии вопросы личного чувства, личного восприятия играют все большую роль. Эта возросшая роль оркестра, параллельно с гармоническими тенденциями, с введением генерал-баса, вступает в борьбу со строгими принципами полифонического голосоведения, начинает перестраивать всю систему музыкальной композиции. Перемещение основного голоса наверх, создание непрерывного баса, внимание к гармоническим тяготениям голосов, к их аккордовым сочетаниям, и было поворотом от измерения высоты к измерению глубины в музыке, от полифонии к гармонии.

Самое существенное в этой музыкальной революции, приведшей к коренной перестройке всего музыкального языка и созданию новых форм, была утрата тембровой символики, прикрепленности каждого голоса с его звукоокраской к определенному смысловому плану. В голосе основным становится его интонационное движение, его ладовое отношение к другим голосам, а не тембровый смысл, связывавший его с небом или землей, с эмоциями святости, величия или греховности и ничтожества. Гармоническое голосоведение потому и антиполифонично, что оно — антитембровое. Сопрано, тенор, альт, бас в полифонии — не просто высотные регистры, а семантические. В гармонии они означают только диапазон и место в шкале октав. То же положение и в инструментах, замещающих эти голоса. Аккордовые сочетания строятся на тонико-акустическом соотношении; тембр здесь — только вспомогательное средство вторичного значения. Усиление тонического значения звука и ослабление тембрового означает и усиление самостоятельного чувственного значения голоса, его солирующего выступления. Музыка начинает утрачивать вместе с символикой тембров свой готический, спиритуалистический характер и получает строение более чувственно-акустическое, могущее опереться на законы акустики.

В культовой музыке обе тенденции упорно борются между собой, создавая различные сочетания. Генерал-бас вводится как фундамент, но основная мелодия сохраняется в теноре, а верхний голос остается колорирующим. «Как фундаментальные инструменты постоянно и неуклонно удерживают фундамент, так орнаментальные должны по своим свойствам заниматься убранством и украшением мелодии различными прекрасными контрапунктами», — говорит Михаэль Преториус (1571—1621), композитор, теоретик и историк музыки, капельмейстер и камер-секретарь герцога Брауншвейгского. Вытеснение буржуазного нидерландского влияния аристократическим итальянским на Преториусе выступает особенно ясно. Разгрузка хора от сложного многоголосия дополняется усилением гармонических элементов пения. Украшения и фигуры вносятся в самый хорал, часто меняя его до неузнаваемости. Рядом с суровым драматизмом и глубокой выразительностью его протестантских напевов это колорирование голосов имеет внешне украшательский и смягчающий правдивую интонацию характер. Внедрение чувственной мелодичности, аристократического благозвучия в протестантскую музыку, утрата ее энергичного мужественного духа идет у него об руку с утратой сектантского чувства несоизмеримости лютеранства и католицизма. Рядом со сборником протестантских напевов «Сионские музы» (*Musae Sioniae*), содержащим 1244 песни, псалмы, духовные песни, обработанные в духе итальянских концертов, он издает «Латинскую сионскую музу» (*Musae Sioniae latinae*) — католические церковные напевы. Его трехтомная «*Syntagma Musicum*», являющаяся, по охвату теории и истории музыки, настоящей музыкальной энциклопедией его времени, также говорит о выходе из узких церковных рамок лютеранства, но в сторону аристократического космополитизма.

Гораздо далее по пути аристократизации протестантской музыки идет Генрих Шютц (1588—1672). Как многие придворные музыканты, которых князья отправляли в Италию для усвоения аристократической музыкальной культуры и для очищения от национального местного духа, Шютц учился у итальянских композиторов, в частности у Габриели. Он синтезирует протестантскую и итальянскую музыку, дает голосам субъективную теплоту и индивидуальный драматизм, оживляет их гибкой интонацией, придает холодным речитативам повышенно декламационный патетичный характер. Сольное пение выступает вперед, выделяясь из массы хора; партии, принадлежащие одному персонажу, исполняются соло; вместе с тем обобщенное, массивное движение культовых эмоций — печаль, раскаяние, укоры совести, надежда и радость — получает более конкретный, детализированный, ню-

ансированный характер. Интонационные линии изгибаются, меняются вместе со смыслом слов, с речью солирующего голоса. Индивидуальный человек со своими переживаниями возникает в общине, получает самостоятельность и личное чувство. Речитатив утрачивает свой псалмодийный характер, приобретает либо лирический, ариозный характер (у Христа), либо бурно драматический, диалогический характер (у толпы). Шютц первый вводит динамические обозначения; изменения темпа и динамики у него являются существенными средствами выражения. Вместе с тем, колоратуры и мелизмы, которые у Преториуса остались только внешними украшениями, он развертывает в тематически осмысленные мотивы, делает их внутренними элементами мелодий, повторяющих и имитирующих друг друга. Это дает возможность самостоятельного развития инструментализма. Оркестр не только поддерживает голоса, не только акцентирует их значительные места, но берет на себя существенные темы, развертывает их, несет рядом с голосами свои самостоятельные мотивы. Тембры имеют еще символическое значение — Шютц прикрепляет к разным персонажам соответствующие инструменты; так, в рождественской оратории ангелов сопровождают виолы, пастухов — флейты и фаноты, царей — скрипки, первосвященников — тромбоны и т. д.

Борьба монументальной, массивной общинной музыки протестантизма и субъективно-драматической музыки итальянских буржуазно-аристократических кругов проходит через всю музыку Шютца. И там, где ему удастся синтезировать обе линии, он продвигает дальше протестантскую музыку в сторону индивидуализма и освобождения чувства. Таковы его «Священные симфонии» (*Symphoniae sacrae*) и «Духовные концерты», самое название которых говорит, что музыка культового служения сочетается со светской музыкой, общинная молитва — с личной, общинные эмоции — с индивидуальной лирикой, которая звучит все явственнее и независимее, выделяясь в сольный голос, полный субъективной драматической силы.

«Священные симфонии» еще являются не чисто инструментальными произведениями, но вокальными, в которые введены инструментальные номера, вступления, ригурнели. Эти номера с генерал-басом, дающие инструментам такую большую роль в музыкальном произведении, делают «симфонии» Шютца переходом к чисто инструментальной симфонии. Инструменты в священных симфониях то излагают вокальную тему до вступления голосов, то развивают ее после, то разрабатывают самостоятельные мелодии, то вступают в диалог с голосами. Таким образом, эти симфонии — переходный жанр от мистериальной музыки к оперной с ее увертюрами и интермедиями.



Духовные концерты Шютца — то же явление в музыке, что духовные сонеты Грифиуса. Патетическую интонацию последних можно восстанавливать по музыке этих духовных концертов, по массивному и контрастному движению голоса, по долгому дыханию интонационных фраз. У обоих выход из общинно-религиозных интонаций к субъективным стремится опереться на классические, ясно расчлененные формы. У обоих теологические размышления протестантского характера сочетаются с религиозным чувством, субъективной искренностью и непосредственностью.

Рифмованные стихи, вводимые в евангельский текст, музыкально исполняемые как арии, создают кантату. Кантата, в сочетании арий-соло с хоровыми и инструментальными номерами и с речитативом, является также соединением оперных и мистериальных тенденций, соединением, в котором то культовая музыка оттесняется оперной, то оперная музыка подчиняется культовой и обогащает ее. Из синтеза протестантского и итальянского, т. е. спиритуалистического и классического, возникает новая форма полифонии не только по правилам контрапункта, но и на гармонической основе, где голоса обладают гораздо более свободным движением. Параллельно этой реформе культовой музыки Шютц работает над новыми жанрами: оперой и балетом, музыкой королевского служения.

Светская музыка и опера противопоставляются мистериальной культовой музыке не потому, что они имеют внецерковное, внерелигиозное происхождение, а потому, что те элементы обряда, из которых они произошли, — танцевально-телесные элементы, были изгнаны из церкви и культа как недостойные духовных актов. Изгнаны были не только комические шутовские танцы, но и пасторальные танцы при рождестве христове, т. е. из светлой, победной части мистерии, победы и рождения бога жизни и света. Но победа бога света и жизни есть победа любви над разлукой, любовного пыла над оцепенением разлуки. (Любовь-огонь-свет разгорается, вспыхивает, пылает, жжет и возносит, восхищает; наоборот, разлука-тьма-холод-ночь-смерть похищает, погружает, повергает во мрак). Пастораль в мистерии — ликование, любовные песни и пляски вокруг новорожденного бога (Христа) — становится основой оперы. Ибо король в этом искусстве уподобляется победившему богу, взшедшему к власти. И опера ставилась главным образом при королевских свадьбах, торжествах и празднествах любви. Ранняя опера выделила из мистерии пастораль и отбросила трагедию; в опере должна была быть только победная радость и любовь. И все, что лежало в пасторальной части мистерии, — пляски, песни, пышные шествия, торжественные процессии с дарами, — входит в оперу; из любовных песен, танцев и процессий и складывается опера.

И основой музыкального языка оперы становится именно гармония — согласное, слитное, благозвучное слияние голосов, подчинение их одному главному. Что было частным случаем полифонической мистерии, — здесь становится основой.

Опера долго была именно оперой-балетом, соединением танцевальных и вокальных номеров, шествий и поклонений. Если возникновение оперы датируют поздним ренессансом, именно концом XVI в., то это относится к высокой опере, противопоставившей себя мистерии как равноправное с ней высокое искусство. Комическая же опера — игра с пением и танцами — восходит, как сама мистерия, к патриархально-родовому культу, является пародийной частью его. Высокая опера пытается встать между комической оперой и мистерией, взять любовное, чувственное, языческое и сделать его возвышенным и красивым, создать из него чувственное служение земной власти. Этому, как в классицизме вообще, служит античная мифология. С точки зрения спиритуализма античная мифология считалась дьявольской, но благодаря своему космополитическому характеру, отсутствию местных черт, она легко возвышалась над простонародными, вульгарно-комическими музыкальными представлениями — фастнахтшпилями и т. п. Очищенные от местных черт и резких интонаций любовные песни, превращенные в арии, и танцы, превращенные в балет, делали эти оперы идеальными и высокими музыкальными представлениями. Подобно ранней мистерии, и высокая опера имеет комические, пародийные интермедии, шутовские фигуры, исполняющие вульгарные песенки и пантомимы, подчеркивающие собой величие и красоту серьезных арий и балетов. И как раньше в мистерии, так теперь в опере эти пародийные элементы изгоняются, и изгнанные, — они становятся орудием борьбы с высокой оперой.

Высокая опера не есть непосредственный продукт гуманизма, но вслед за идеалистической линией гуманизма — выражение идеологии аристократии в эпоху образования и развития буржуазного общества. И так же, как классическое искусство свои первые шаги делает в Италии, так и опера находит там свое первое проявление. В Германии патрицианско-дворянские круги пытаются также сделать оперу основой своих празднеств. Опера Шютца «Дафна» с ариями, дуэтами и танцами (1627 г.), балет «Орфей и Эвридика» (1638 г.) являются первыми в Германии образцами этого рода. Они, как оратории и кантаты, приношены к определенному месту и сроку, писаны на заказ, для определенного лица, а не по субъективным стимулам композитора. Здесь музыка Шютца встречается с классической академической поэзией, которая также пишет стихи для придворных нужд, именно с Опицом. «Дафна» — первая немецкая опера. Поставленная на празднестве по случаю бракосоче-

тания великокняжеской пары, она говорит о любви. Здесь фигурируют Аполлон, Венера, Купидон, Дафна и пастухи. Объяснения Аполлона Дафне в любви имеют придворно-галантный характер.

Да ф н а : Вот след оленя предо мной.  
Как я устала. Ах, будь он близко здесь...

А п о л л о н : Кто это может быть,  
Чьи очи так сверкают?  
Как неба ясное сиянье,  
Мне в душу проникают...

Да ф н а : Я думаю еще его настичь.  
Его паденья я добьюсь.  
Я победить должна.  
И пусть летит стрела  
И, острая, как следует вонзится.

А п о л л о н : Остры довольно стрелы глаз твоих,  
Я чувствую их сильно.  
Они глубоко ранили меня.  
Иль ты одна из нимф?  
Иль, как мне думается,  
Богиня звездная?

Да ф н а : Гонюсь за быстрой дичью,  
Я просто смертная жена,  
А не богиня, как подумал ты.

А п о л л о н : Но если в смертном теле  
Заключена такая красота,  
Ненадобно и неба мне.

Музыка этой оперы утрачена, но если она следовала этим стихам, то она состояла из двух действий, имела лирические арии, дуэты и хоры весьма общих движений чувства. Ни драматической, ни субъективной мелодической интонации здесь места не было. Опера должна была быть увеселением, прозрачно намекающим на любовные отношения высокой пары. В посвящении, как обычно в прологах королевских опер, восхваляется княжеская чета:

Гляди, о пара знатная, на эту сцену.  
Гляди, ты доблестный герой, ты образ добродетели  
И гордость времени, и ты, София, цвет юности,

Отца великая утеха и матери сокровище.

Гляди на власть любви, которая должна быть вам подвластна.

Если в бюргерских и даже аристократических кругах ограничивались такими стихами и песнями, славящими новобрачных, то при королевском дворце разворачивались пышные чувственные зрелища, являлись боги, богини и нимфы, чтобы петь и танцевать славу королевской семье.

Сотрудничество Опица и Шютца простирается только на область оперы. Основными произведениями Шютца являются его оратории «История радостного и победного воскресения Христа», «Семь слов спасителя» и четыре «страсти» по евангелиям, т. е. музыка на драматические сюжеты евангельской истории об умирающем и воскресающем боге с живыми персонажами и их поступками. Речи отдельных лиц исполняются уже не хором, а соло, в лирическом, часто ариозном плане. Как впоследствии у Баха, эти речи исполняются под аккомпанемент органа, речи Христа сопровождаются скрипками. Часто Шютц стремится передать тембрами и ритмами оркестра физические явления, например, шум отодвигаемой могильной плиты, бег Магдалины. Если в передаче эмоций Шютц стремится к драматической правдивости интонаций, то в передаче внешнего действия соответствующими ритмическими фигурами он стремится к реалистической звукописи. Дрожь он передает трепетными вокализациями, страх — паузой после первого слога (как бы прерванное дыхание), жалобу — спускающимися хроматическими ходами (как бы вздохами), наоборот, восторг — восходящими фигурами.

Но рядом с семантикой верха и низа он, благодаря введению форте и пиано, дает глубину, приближение и удаление. Эпическую бесстрастность у Шютца теснит субъективный драматизм и придает евангельской мифологии и ее персонажам живую эмоциональную жизнь, свойственную оперным героям. Борьба двух начал — общинно-спиритуалистического и субъективно-индивидуалистического, эстетического — проявляется не только в борьбе жанров, борьбе таких противоположных произведений, как церковные страсти по Евангелию и королевские оперы по мифологическим сюжетам, но и во внедрении личных, человеческих интонаций в космологические мистерии. Но это и есть борьба бюргерских и аристократических, реформационных и гуманистических тенденций в музыке. И Шютц, синтезируя их, является идеологом патрициата, буржуазно-аристократических слоев. Шютц, который в Италии взял наиболее драматические тенденции ее музыки (Монтеверди), не порывал со спиритуализмом: он пытался обогатить его индивидуальным, субъективным драматизмом.

Само перенесение музыкальной части богослужения на хор и оркестр означало ослабление роли общины, ее непосредственного и активного участия в богослужении, и усиление театральной, парадной стороны, которая так сильно была развита у католиков. Развитие в хоре и оркестре лирических и лирико-драматических личных интонаций еще более подчеркивало рост гуманистических и аристократических тенденций протестантского богослужения в больших соборах богатых городов.

Только в небольших, небогатых приходах, где заместителем оркестра явился орган, этот оклавиренный духовой оркестр, сохранились демократические тенденции реформации; множество регистров органа замещало собой трубы, флейты, гобой, фагот, даже скрипки и человеческий голос (*vox humana*). Орган в демократических приходах стал основным инструментом богослужения. Он сопровождал пение общины, заменял фигурации инструментов и хора, открывал, замыкал и соединял отдельные звенья богослужения. Единственный среди клавишных инструментов, могущий извлекать и протяжные, и короткие звуки, орган является как бы голосовым хоровым инструментом, как бы произносящим долгие и короткие слоги. Орган и стал ораторским инструментом, носителем культового слова, его интонаций, его эмоций и страстей. Он не только сопровождает человеческий голос, воспроизводит и усиливает его акценты, но в виде вступления подготавливает вокальную тему, излагает ее драматическое и лирическое, суровое и светлое, мощное и нежное движение, в виде связи, перехода, заполняет перерывы между вокальными номерами, свободно развивает их декламационное и песенное содержание, наконец, завершает в торжественных, утверждающих или печальных и молитвенных ходах все музыкальное действие богослужения. Однако, какое развитие ни получили пре-, интер- и постлюдии, они всегда носили на себе печать высокой торжественности и суровости общинного служения. Даже выделенные в самостоятельные пьесы, они не являются выражением индивидуальной лирики и личного чувства, но, как портрет и пейзаж в спиритуалистической живописи, являются частью страстей, мистерий, литургии, полны общинного чувства, возвышенной силы, духовных страданий и борений.

На органе можно производить изменение силы звука только введением или исключением регистров; поэтому орган имеет массивный статуарный звук, лишенный динамических оттенков, постепенных переходов от форте к пиано; это облегчает полифоническое голосоведение на нем и поддерживает характер суровой торжественности лирических и драматических голосов. Но эта статуарность лишает орган субъективной выразительности, всплеск и затиханий движений личного чувства, настроений. Распо-

лагая богатой клавиатурой тембров, широким диапазоном силы звучаний, от нежных флейтовых до могучих трубных, от тихих, едва слышных звуков до оглушительных громовых раскатов, орган не может давать постепенных, скользящих нюансов динамики, подобно оркестровым инструментам и человеческим голосам, не может дать внутренней жизни звуков. Звуки органа могут складываться и разделяться, нагромождаться в мощные массы и распадаться на тихие, раздельные струи, но каждый звук в отдельности имеет ровное, одно и то же от начала до конца течение, без переходов от форте к пиано или обратно. Каждый тон, нежнейший или звучнейший, возвышается подобно колонне, неподвижно и прямо, и только в сочетании со всеми образует то ликующее стремительное движение вверх, то медленное восхождение, то грузное движение вниз. Отсюда — распространенное сопоставление органной музыки с готическим храмом, приписывание органу культового спиритуалистического характера и отрицание за ним способности выражать светские субъективные чувства. Но если орган с трудом поддается субъективно-психологическим интонациям с их динамической неустойчивостью и подвижностью, то он располагает достаточными возможностями давать марши, танцы, светскую музыку обобщенных сверхличных эмоций и чувств, почему орган опять и всплыл в эпоху империализма, эпоху распада гуманизма и индивидуализма.

Спиритуалистическим сделала орган культовая музыка, протестантство, применившее его как орудие своего религиозного мышления. В приходских церквях органная музыка была носителем тех суровых демократических идей, которые реформация утратила у патрициев и отступивших к реакции бюргеров. На приходских церковных органах звучали еще интонации хорала-марсельезы, звучали интонации суровой мужественной воли и борьбы. Отсюда — огромное развитие именно протестантской органной музыки и выдающаяся роль органа в истории протестантской Германии. Но сверху шли воздействия антидемократического порядка, воздействия лирико-ариозных, концертных форм, которые господствовали в католических и протестантских бюргерско-патрицианских соборах. И орган не стоял вне общей борьбы гуманистических и спиритуалистических начал. От строгого следования хоралу, темам и интонациям общинного песнопения он стремится подняться к оркестру, заместить его фигурации, его мелодические, лирические темы, украшения и мелизмы, идущие от светской песни. В органной музыке, так же как в оркестровой и хоровой, во всем богослужении и идеологии идет борьба демократических и аристократических, готико-спиритуалистических и оперно-классических начал. В духовную музыку проникают личные,

лирические движения чувства, интонации ариозного пения, сначала захватывая оркестр и голоса, затем и орган, вступая в конфликт с серьезностью и суровостью общинного богослужения. Орган вовлекается в общий процесс борьбы за музыкальный язык протестантского богослужения, за преобладание в нем народных песен и суровых хоралов или, наоборот, оперных и концертных аристократических форм. И чем сильнее реакция в бюргерско-патрицианских слоях, в королевских резиденциях, тем сильнее воздействие оперных лирических тенденций на музыку протестантской общины, на ее суровый спиритуалистический язык.

Основной инструмент протестантского богослужения бюргеров подпадает таким образом под воздействие концертных форм, вырабатывает более самостоятельный, независимый от проповедей и вокальных хоральных мелодий язык. Самостоятельные органские пьесы, являясь еще носителями общинного религиозного чувства, начинают разрабатывать субъективные оттенки, личное чувство, усиливают лирические и лирико-элегические темы; вместе с тем гармонические элементы внедряются в полифонические, создавая новые музыкальные формы, например фугу. С расширением тематики орган все более разрабатывает инструментальные формы, имеющие свою внутреннюю цельность и развитие независимо от слова. Уже старые имитационные формы давали возможность включать голос за голосом, разворачивать в последовательном движении музыкальную тему чисто инструментальными средствами. Имитация была не формальным техническим средством, а выразительным; голос подражал, повторял, согласный с первым, его тему (прямая имитация), или же возражал, диалогизировал с первым, изменял, расширял, суживал его движение, двигался в противоположном или даже обратном направлении. Все ухищрения, схоластические тонкости имитации имели в основе это согласное или противоречивое движение голосов, поддержку первичной музыкальной идеи или борьбу с ней, имели в основе спиритуалистическое мышление с его вертикальным строением и борьбой движений вверх и вниз, согласных и враждебных действий, добрых и злых начал. Чем свободнее становилась имитационная форма, чем более самостоятельности получали имитирующие голоса, тем более поступательный характер, характер разворачивания во времени, в последовательности, получало произведение, тем более отходило оно от связывающего его слова, от пространственного вертикального строения. Фуга явилась завершением имитационной формы. Мелодия отрывается от голоса, от слова, от определенного пространственного положения, и, получив самостоятельное значение, переходит от голоса к голосу, получает линейно поступательное движение и развер-

тывает на основе одной или нескольких проходящих тем огромные музыкальные произведения.

Фуга есть самостоятельная ритмико-интонационная музыкальная идея, независимая от тембра и лада, проходящая через все голоса вверх и вниз, модулируя в разные тональности, и сохраняющая при этом свою сущность, свой мелодически устойчивый характер. Фуга таким образом есть не только усиление инструментальной музыки, которая сама без связи с текстом может разворачивать огромные произведения на основе одной или нескольких музыкальных идей, но и дальнейшее усиление внутри полифонии гомофонических тенденций, ибо ведущее положение поочередно принадлежит одному из голосов — тому, через который проходит тема фуги. Нарушена не только равноценность голосов, но и преимущество верхнего голоса. Фуга является как бы завершением и противоположностью *cantus firmus*. В полифонии строгого стиля *cantus firmus* — обычно хорал — сам не способен был к самостоятельному тематическому развитию; зато фигуральные голоса, не имея самостоятельного тематического значения, способны были давать все новые тематические образования. Отняв у *cantus firmus* его центральное ведущее положение, превратив имитационные фигуральные голоса в самостоятельные, сделав все голоса равноценными, полифония получила возможность разворачивать самостоятельные инструментальные мотивы, но утратила ведущие устойчивые темы. Фуга как бы синтезирует устойчивость *cantus firmus* и свободу тематического развития, но при этом отбрасывает и прикрепленность темы к одному голосу, и одновременно равноценность голосов. Если переход от *cantus firmus* к многоголосию равноценных голосов со свободным тематическим развитием был обогащением и победой инструментальной музыки, то фуга дает инструментальной музыке свободу развития и изложения идей музыкально-богословского, музыкально-философского порядка, неизмеримо более индивидуализованных, гибких, чем темы в строгом стиле. Полифония на основе фуги представляет как бы проповедь на определенную евангельскую тему, проповедь полную личных наблюдений и размышлений, обогащенную внутренним чувством, но в которой все сосредоточено на одной евангельской идее, религиозном служении.

От фуги на тему хорала музыка перемещается на темы более свободные, песенные и субъективные. Здесь выдвигается ряд крупнейших композиторов и органистов-исполнителей. Они связаны с церковью, являются участниками богослужения и несут в себе общинно-цеховое мировоззрение.

Таков Самуил Шейдт (1587—1654), который считается в Германии зачинателем подвижного колорированного органного стиля,



свободного от обязательного подражания и следования человеческому голосу. Шейдт вслед за итальянскими мастерами стремится извлечь из органа все богатство звучаний, вводит в органную музыку большую беглость, пассажи, украшения, колористические сочетания тембров, которые широко позволяют выражать светлые лирические чувства. Но вместе с тем он вводит танцевально-песенные пасторальные темы, удаляется от суровых декламационных интонаций протестантской музыки.

Таков Иоганн Пахельбель (1653—1706), который в своих токкатах и фугах уходит все далее от строгого полифонического стиля и разрабатывает гармоническое основание темы. Как Шейдт, он еще кладет в основу своих чисто органых произведений церковные напевы, протестантские хоралы, однако придает им более благозвучное и смягченно-лирическое движение. Но подлинным основателем протестантской органной музыки, слившим обе тенденции и подчинившим их глубоким серьезным идеям бюргерства, явился Букстехуде (1637—1707). Именно на севере, в Гамбурге и Любеке, где бюргерство было всего независимее и сильнее, выступают крупнейшие органисты. Букстехуде учреждает церковные вечерние концерты, где духовная музыка, впитав пригодные для ее нужд достижения оперной и концертной музыки, проводит тот высокий и суровый строй бюргерской души, который противопоставляется аристократическому легкомыслию и распущенности. Хоралы Букстехуде полны внутреннего напряжения и сдержанной элегической печали. Прелюдии и фуги говорят языком страстной декламации, но опирающейся на изощренную и гибкую технику. Букстехуде сплавляет трагические интонации хорала с пасторальными и танцевальными и создает бесконечное разнообразие музыкального языка для выражения эмоций — трагических и веселых, мрачных и светлых.

Патрицианское искусство вслед за аристократией противопоставляет суровому энергичному духу бюргерской общины, ее активному утверждению своей силы и власти в вере и духе, успокоенность и примиренность чувственной красоты. Бюргеры, идя за патрициями, усваивают те же элементы эстетизма и красоты, смягчают и облагораживают ими свою связь с демократическим искусством. Таков Герман Шейн (1586—1630), поэт и композитор, автор многих хоральных напевов и еще более известных светских песен, опубликованных им в сборниках «Веночек Венеры», «Студенческая пирушка», «Лесные песни» и др. Рост светской, внекультовой, так называемой домашней музыки говорит об усилении значения внеобщинной, внецеховой, частной жизни, об усилении индивидуалистических тенденций. Но внеобрядовая музыка в бюргерской среде связана еще с обрядами — свадьбой,

рождением, именинами, — как все пиршества, увеселения связаны здесь со значительными семейными (т. е. опять-таки общественными) событиями, а через них — с культовыми и полукультowymi действиями, играми и представлениями. Вилланеллы, «Лесные песни» связаны с пасторалями, «Студенческая пирушка» — с песнями-пантомимами вагантов, бродячих поэтов-шпильманов. Их светский характер заключается в сильной дозе любовно-эротического содержания, запретного в церкви. Любовь, еда и вино занимают здесь основное место, но это — любовь земная, еда и вино — материальные, желудочно-вкусового порядка, а не мистическое приобщение к телу господню. Из пародийных эти песни становятся все более торжествующим утверждением земного бытия, оттесняя все далее спиритуалистические элементы. Это слышится в живучей, неоднократно переделывавшейся студенческой песне «Gaudeamus», где советуется радоваться жизни, пока есть молодость. Отсюда — отзвуки церковной музыки в них рядом с сильной струей народной песни, с примесью античной мифологии и образов. Песни Шейна представляют борьбу и синтез полифонии церковной с гармонической, гомофонно-аккордовой фактурой. Главный голос у Шейна обязательно в сопрано, остальные сопровождают внизу, т. е. наиболее звучный голос образует передний план, а другие — задние планы и фон. Правда, эти планы и фон имеют еще целостное линейное движение, не прикреплены как аккорды к верхнему голосу, но все же они уже представляют его фон, а не самостоятельные мелодии.

В светских песнях гораздо свободнее, чем в культовых, идет замещение голоса инструментом, ибо здесь играет основную роль мелодическое, а не текстовое содержание песни. В предисловии к своим светским песням Шейн указывает порядок такого замещения: «Можно петь партию сопрано *viva voce*, а бас исполнять на тромбоне, фаготе или виоле, только тихо и сдержанно. Можно партию первого сопрано петь *viva voce*, а второго — исполнять на скрипке или флейте, а бас на упомянутых выше инструментах». Порядок замещения говорит не только о понимании нижних голосов как сопровождающих, гармонических, но и об ослаблении тембровой символики. У Шейна отчетливо выступает перестройка всего спиритуалистического полифонного языка, его тональности, ритма. Все перемещается от музыки, основанной на чтении, пении и речевых интонациях, на музыку, основанную на танце, музыку телесных движений. Культовая музыка, целиком просодическая, связанная со словом, голосом, выговаривающим текст, исключала ритмы телесных движений и танца как низменные, плотские, чувственные. Инструментальная музыка церкви также подчинялась просодическому голосу. Но именно во внекультовой светской му-

зыка, любовных песнях и танцах голос и инструмент подчинились правильно чередующейся ритмике телесных движений; музыка получила аккордовый характер и чувственно-акустический строй. Низкий жанр чувственно-танцевальной музыки стал высоким и серьезным наряду с духовной музыкой и повел наступление на строгие церковные формы. Шейн дает это наступление и вторжение танца в высокую музыку. Но он же дает облагораживание, очищение народного танца от резких акцентов и грубых интонаций, говорящее как о признании национальных песен, так и об их эстетизации. Его аллеманды имеют торжественный в своей массивности и лирически-певучий характер. Его песни, то элегические, пасторальные, то шуточные и юмористические, дают тот синтез танцевальной и просодической мелодии, который образует основу песенной лирики и основные элементы музыкальных представлений — опер с их любовными ариями и танцами. Стихи Шейна являются тем же синтезом народной песни с античностью, местных немецких образов с амурами и нимфами, со всем греческим Олимпом, — синтезом, который, как и в его музыке, как в культуре бюргеров в целом, говорит о борьбе национальных и космополитических тенденций, реализма и классики.

Вытеснив культово-спиритуалистические элементы из светской домашней музыки, гармонические и индивидуалистические тенденции наступают и на духовные песни. Этот сдвиг виден в широко распространенной музыке духовных стихов и псалмов, распеваемых на ариозные мелодии и получающих характер духовных концертов. В Регенсбурге в 1675 г. вышел сборник псалмов под обычным для того времени длинным названием: «Сад увеселений и исцелений царственного пророка Давида, т. е. весь псалтирь, переложенный на немецкие стихи. Каждый псалом имеет свою особую и новую мелодию, а также с гравированными на меди эмблемами, цветами и растениями, на предмет объяснения и понимания прибавленными»<sup>41</sup>. В предисловии издатель говорит: «Псалмы имеют одинаковое сложение, так как они мной назначены для чтения и молитв, а не для пения, и только после снабжены ариями. Некоторые сочинил Иероним Краденталер, одаренный и превосходный музыкант, также высокосведущий органист нового прихода в Регенсбурге. Некоторые я заимствовал у иностранных музыкантов, ибо цель музыки — прогонять злую печаль, а не привлекать ее, как злодейку. Для всех арий Краденталер сочинил *basso continuo*, некоторые написал в четыре голоса, часть сопровождал виолами и скрипками, исполняющими так называемые ритурнели; но все псалмы могут исполняться *solo voce et organo*. И хотя каждый псалом имеет свою мелодию, но можно каждый петь на любую из 150 приведенных мелодий; и если кому-

либо не понравится та или иная мелодия, он может взять другую, лишь бы только псалму плача или ликования соответствовала печальная и радостная мелодия».

Все это искусство занимает промежуточное место между феодально-аристократическим и бюргерско-плебейским искусством. Воздействия обоих полюсов немецкой общественной жизни дают себя в нем чувствовать.

Другой сборник, изданный в 1650 г. Рудольфом и Конрадом Мейерами в Цюрихе под названием «Зерцало смерти, т. е. ясное представление о человеческом ничтожестве во всех состояниях и родах с присовокуплением подобающих гравюр, поучительных надписей и с подвижными для четырех голосов составленными песнями смерти»<sup>42</sup>, — показывает ту же борьбу и в более демократических пластах художественной культуры, в чисто спиритуалистической теме плясок смерти. Эти песни: песня ликования легко и охотно умирающего, песни на евангельский текст, песни о бренности и чувственности плоти и твердости и вечности духа, благочестивые воспоминания, серьезные предостережения — для покаяния, — эти песни, написанные на духовные стихи о смерти и жизни, о духе и плоти, о стремлении к небу от земли, имеют в основе своей или народные песни или хоралы; те и другие — протяжного меланхолического или более подвижного оживленного характера — всегда серьезные, построенные на интонации словесной, декламационной, лишённые украшений, — сопровождаются цифрованным басом, гармонически поддерживающим, связывающим полифоническое движение четырех голосов. Эти типичные для демократических слоев внецерковные евангелические песни говорят как о глубоком внедрении музыкальной культуры в широкие демократические слои, так и о высоком уровне этой культуры, о ее социально-моральном значении для бюргеров, противопоставляющих себя сильным и богатым мира сего.

Неустойчивость художников среди блокирующихся и борющихся тенденций мистики и чувственности, рационализма и эмпиризма, все больший уклон их с нарастанием и углублением реакции в сторону идеализма и мистики характеризуют лицо немецкого искусства XVII в. На первый план, оттесняя прогрессивные тенденции, выступает реакционное искусство феодальной знати и королевских дворцов, так называемый маньеризм. Общеευропейские условия этому содействовали. На севере Европы произошла первая буржуазная революция. Освобожденная от феодалов голландская буржуазия развивала реализм. На западе, во Франции, окрепла и расцвела могущественная абсолютная монархия, развивавшая классицизм с его строгими канонами. На юге, в хозяйственно опускающейся Италии, шла рефеода-

лизация, а с ней и поход против передовых достижений буржуазного и аристократического искусства. Феодалная политико-экономическая реакция, которая охватила Италию в XVII в., вылилась в контрнаступление против дальнейшего развития буржуазного индивидуализма и личной воли, против рационализма классики и волевого патетического барокко. Католичество возрождает мистическую линию, верхний ярус спиритуализма, атакует с помощью мистики гуманизм и стремится подчинить ей классицизм и барокко, сделать их чувственность и грандиозность подчиненными религиозному духу, небесным силам. Маньеризм, в отличие от барокко, отрицает диалектику борьбы, наступления, восхождения; он отрицает за человеком и природой внутреннюю активность, духовную силу, которую в них видело барокко. Единство мира и бога — это единство зависимости, подчиненности мира богу. Природа лишена духа, она — отпадение, нисхождение от бога, его утрата. Маньеризм утверждает движение нисхождения, ниспадения материи от света. Человек и природа могут тосковать, тянуться к божеству, к верху, но не бороться за восхождение, ибо активность, воля суть качества только божества. В классовом мышлении диалектика не только имела идеалистический характер, но эта идеалистическая диалектика могла быть прогрессивной диалектикой развития, поступательного движения, восхождения и могла быть диалектикой распада, гибели, нисхождения. Эти две тенденции — революционную и реакционную — внутри идеалистической диалектики знали готика и романтизм, знало и барокко с его пантеизмом. Маньеризм и есть реакционная линия пантеизма. В Германии, где гуманизм был и без того слаб, а реакция с поражением реформации гораздо глубже, это последнее течение получило особенно благодатную почву. Над заторможенным поступательным движением, замедленным развитием немецкого искусства по пути к реализму, классике и барокко, возвышается, как господствующее, маньеристское искусство.

Иррациональный, трансцендентальный спиритуализм снова выступает на передний план, но уже не во взаимодействии с эмпирической действительностью, а в слиянии с очищенными, идеальными чувственными формами. В живописи тела утрачивают не только характерность, но и тектоничность, анатомическую определенность, получают сложные вывороты и движения, лишенные воли и внутренней силы. Пространство утрачивает свою геометрическую трехмерность, глубину, разрыхляется, становится сложным сплетением, нагромождением манерно позирующих изогнутых тел и форм, которые круглятся в овалы, восходят кверху, как бы витают в воздухе, а не стоят на земле; как в готике, измерение высоты, вертикали победило измерение глубины, но без драма-

тизма восхождения, борьбы преодоления спиритуализма. Фигуры безличны, пассивны, они зависимы от верховного духа, покорны ему, не борются, не стремятся подняться над чувственным миром. Наоборот, они погружены в чувственность, даже эротику, они — синтез мистики и чувственности, религиозности и эротики. Одной из характернейших черт этой линии искусства является утрата сюжетного действия, рациональной или динамической связи фигур. Сюжет лиричен или элегичен по преимуществу, он перестает быть действием, моментом разворачивания или столкновения движений. Сюжет здесь, как и самые тела, — только пассивное состояние, пребывание, лишенное направления, чувственный покой безличного, безвольного бытия, возвышенного над реальной действительностью.

Если барокко насквозь трагично, полно противоречий, диалогов и борьбы, то маньеризм насквозь лиричен, монологичен, полон безвольной зависимости, пассивного томления и любовной преданности. Барокко разрывали противоречия идеалистических и реалистических тенденций, духа и материи. Маньеризм отделился от реалистических тенденций и этим самым лишил себя земной, волевой борьбы, но он не ушел от противоречия духовности и чувственности, мистики и эстетики. Человек и пространство утратили свою конструктивность и внутреннюю силу, стали пассивными носителями и атрибутами небесных сил. Человек и почва, на которой он стоял, человек и его действия потеряли земную протяженность, глубину, сместились в движении вверх.

Особенно наглядно выступил этот отход от гуманистического понимания мира в плафонной живописи, получившей в XVII в. особенное развитие. Потолок трактуется художниками не как стена, на которой дается иллюзия третьего измерения, глубина горизонтального зрения, но как глубина вертикального зрения, как небо над головой. Потолок закрывает пространство неба, видимое снизу, а не спереди, как земное пространство. Зритель видит ноги, колени, ракурсы снизу вверх возносящихся, взлетающих фигур. Рациональная геометрическая перспектива чувственно воспринимаемого пространства, с тяжестью и уравновешенной устойчивостью горизонталей и вертикалей, превратилась в иррациональное пространство тел, лишенных тяжести и весомости. Человек видит над собой небесные явления, сам находясь внизу, подчиненный и зависимый, словно притягиваемый наверх. Христианские и языческие боги не предостоят перед человеком в его земном поле зрения, на земной почве, а витают наверху, над головами. Куполы разверзлись и открыли небо в зрелищно-декоративных формах, как католицизм и иезуитизм мыслили царство бога, ангелов и святых.

Это сочетание духовности и чувственности, религиозности и красивой наготы создает то зрелищно-декоративное искусство, которое своей пышностью и грандиозностью должно служить возвеличению земной власти. Огромные, преувеличенные формы и жесты, безвольно напряженные мускулы у мужчин, изнеженная округлость у женщин, пышные многоскладочные одежды — все полно непрерывной динамики, преувеличенного беспредметного движения. Это искусство процветает при дворах королей, особенно сильно при католических дворах, куда рефеодализационные, контрреформационные настроения Италии этой поры проникают с особенной интенсивностью. Такова живопись при дворе Рудольфа II<sup>43</sup> в Праге, где собираются лучшие представители маньеризма, как Спрангер, Саделер<sup>44</sup>, а затем Гейнц<sup>45</sup> и Аахен, ставшие вождями немецкого искусства этой эпохи. Такова живопись при баварском дворе в Мюнхене, где выдвигаются Шварц и Роттенгаммер. В этих двух центрах маньеристское течение получает особенное развитие. Темы вознесения и славы, темы пасторали, любви и восхвалений небесных и земных владык выступают на передний план, но они получают чувственный и сентиментальный характер в вычурных позах и жестах идеальных тел, полных религиозной мечтательности, слащавого умиления и подобострастия. Экстаз, который является здесь частой темой, есть не волевое усилие, а духовное вознесение, покорное подчинение богу, приближение к божеству. Экстаз женщин поэтому имеет особенно явно эротические черты. Эта пассивность и подчиненность внешнему, верховному, разлитая всюду небесная любовь, окрашенная в чувственность, эта обращенность кверху, легко переходящая в восторг, экзальтацию, — все это содержание пасторальной части мистерии, где бог любви и жизни торжествует победу над смертью и враждой, где все славословят и выражают хвалу и любовную преданность вознесенному и вновь рожденному богу. Именно в пасторали — верхней заключительной части мистерияльного сюжета — нет борьбы, нет активной воли, а есть любовь, благоволение и любовное ликование.

Таким образом, маньеристское искусство имеет в основе сюжет победившего бога, властвующего над миром; но чувственность здесь усилена и идеализирована, а духовные формы оделись красивой плотью. Спиритуалистическое содержание библейских и евангельских сцен, их трагические темы страданий и борьбы — в такой мере отступают перед любовно-пасторальными, в которых акцентируется эротическое начало, что трудно становится отличить богиню любви с амурчиками на фоне пасторального пейзажа от богоматери с ангелочками на фоне того же пейзажа. Через пастораль опера теснит мистику, но чувственность одевается в религиозные одежды. Таковы работы Аахена (1552—1615) и Роттенгаммера

(1564—1625). Аахен учился у барочных мастеров Микеланджело и Тинторетто и дает вначале могучую патетику и драматизм, но скоро драматические сюжеты, активные, напряженные фигуры погружает в бездейственный покой, дает телам изнеженность и расслабленность, которая делает их пассивными функциями целого. Манерно позирующие, сплетенные тела не имеют твердого размещения в пространстве, окружены неопределенным фоном. Мифологические темы стали метафорами, которыми одевались, наряжались образы действительности, превращаясь в аллереорию. Иносказание — любимая форма искусства маньеризма, как средство дематериализации сюжета, увода его от предметных отношений и возведения к идеальному, возвышенному. Примером может быть картина Аахена «Союз мира, искусства и изобилия». Центральная фигура мира полулежит в расслабленной жеманной позе с сентиментальной улыбкой на лице и веткой мира в руке; внизу, контрастируя с ее светлым идеализованным, хотя анатомически неправильным телом, спиной к зрителю — крепкая темная фигура изобилия с чашей вина в руке, вверху, среди раздвинутой занавеси, со сферой в руках — бог наук и искусства. В левом углу внизу — брошенные военные доспехи: копьё и барабан. Положение фигур в пространстве, само пространство неопределенно. Ракурс барабана внизу и неопределенный просвет наверху, намечающие глубину, оттесняются перекрещивающимися диагоналями слитых восходящих тел; красные краски заднего плана вырываются вперед, окончательно лишая пространство конструктивности. Соотношение переднего и заднего плана побеждается соотношением нижнего и верхнего, говоря о пережитках спиритуализма. И именно наиболее материальное — изобилие (еда, питье, — фигура, напоминающая служанку) — расположено внизу, наиболее духовное — искусство (фигура венчанного поэта) — наверху, а в середине — чувственный покой, мир. И именно в чувственности заключается противоположность этого искусства спиритуализму. Аллереория в целом — союз любви, еды и питья, союз чувственных наслаждений, — идеал аристократии вне военных дел.

Роттенгаммер, увлекавшийся Тинторетто, исключает, однако, все его демократические и вместе с ними драматические тенденции. Взволнованное, бурное, резкое движение уходит вместе с подобными реалистическими темами. Даже там, где он всего ближе подходит к Тинторетто (например «Смерть Адониса»), явно выступает склонность к расслабленным фигурам, позам, жестам изнеможения и бессилия (Адонис и Афродита). Вместе с тем крупные фигуры и их правильное ритмическое размещение дробятся амурчиками, еще более смягчающими трагический характер сцены смерти. В религиозных сценах Роттенгаммер выпячивает чув-



ственно-лирическое содержание. На алтарях, где раньше давались страдания и страсти, он пишет сентиментальные, чувствительные образы.

И чем далее, тем более маньеризм оттесняет барочные тенденции; картины освобождаются от драматической силы и движения. Его мифологические темы, как у Аахена, образуют темы восхваления земной любви и еды через пиршества богов и нимф. Таковы Пирь богов; рядом с яствами и сосудами даются эротика и красивая нагота. Но насколько далеки фрукты и напитки, блюда и кувшины от материальной и живописной трактовки натюрморта, настолько тела лишены телесной живой жизни и живого движения. Жеманные и сентиментальные фигуры и позы; действия нет ни в телах, ни в сюжете в целом. Здесь не только нет пластически вычерченных далей, геометрически определенной перспективы, как в классицизме, но нет и динамики борьбы света и тени, свойственной воздушной перспективе барокко. Освещение не имеет определенного источника, оно только выделяет наиболее идеальные формы. Пир богов — это празднество любви и еды, чувственности и сытости; мифологические существа — только аллегории этого празднества: амурчики выются наверху, развешивая и спускающая гирлянды цветов.

Даже в гравюре вводятся жеманные мифологические фигуры, изображающие победы, триумфы; чрезвычайно распространенными делаются портреты, окруженные геральдическими эмблемами, атрибутами власти и мифологическими аллегориями. Эти портреты — оды, где вокруг идеализированного облика громоздятся, как напыщенные метафоры, эмблемы и атрибуты немецких родословных гербов, зверей и греко-римских божеств.

В литературе выразителями этой линии были так называемые пегнищешферы второй силезской школы<sup>46</sup> с их вождем Гофмансвальдау. Самое название этого аристократического содружества поэтов «пегнищские пастухи» говорит о пасторальных тенденциях этой школы. Это — лирика природы и любви, но лишенная внутреннего движения чувства, личных настроений, вообще определенности движения. Сложные вычурные метафоры, эпитеты, уводящие от конкретного, предметного в мир высоких героических и религиозных представлений, цветистые иносказания и аллегии, игра в символы — как бы драпируют мысль в пышные словесно-звуковые декорации. Но вся пышность и декоративность лишена движения и силы. Эротика и религиозность, чувственность и славословие составляют их содержание. Образы утратили предметность, а эмоции — направленность и четкость.

Как и в живописи, чувственные формы, мифологические образы и сравнения стали атрибутами власти, средствами возвеличе-

ния, приближения к божеству. Само слово стало звуковым узором, орнаментальным чувственно-акустическим нагромождением созвучий рифм. То единство внутреннего смыслового и внешнего звукового движения, содержания и формы, которое давали рационалистический Опиц и патетический Грифиус, здесь утрачено. Не внутренняя эмоция разворачивает слово и связанное с ней нарастающее интонационное движение, но акустические узоры, лишенные эмоционального интонационного движения и все же громоздящиеся, наслаивающиеся в ассонансах, аллитерациях, звуковых повторах.

Es finken und flinken und blinken buntblumige Auen.

Es schimmert und wimmert und glimmert Frühperlenes Thauen.

Глаголы стали пассивным звуковым узором и не продвигают предметного смысла фразы.

То же движение мы имеем в музыке, где звуковые украшения, сложные фигурации и орнаментальные образования окутывают мелодическую линию, ломая ее направленность и ясность ее движения. Декоративность в соединении с чувственной звучностью голоса в такой мере покрывает мелодико-интонационную линию, что превращает пьесу в пышную звуковую массу более орнаментально акустического, чем эмоционального порядка. Колоратуры перевешивают мелодию; украшения более развернуты, чем тема, которую они украшают. Введение кастратов в церковные хоры, богатое инструментальное колорирование пения — все должно было служить внешнему великолепию, а не внутреннему чувству.

Светская музыка, особенно балета и оперы, еще более чувственно-декоративна. Она пишется и исполняется по случаю придворных празднеств, бракосочетаний, рождений, приемов послов, для курфюрстов, герцогов, ландграфов, и должна демонстрировать роскошь и богатство владетельной особы. Сюда вводятся турниры, придворные маскарады, пышные балеты. Из трех элементов придворной оперы — арий, танцев и процессий — особенно усиливаются процессии, шествия. Роскошные палаты, оружейные залы, храмы и сады составляют декорации.

Вместе с атрибутами и эмблемами огромную роль здесь играют аллегории. Аллегории выдвигаются в этом искусстве во всех его формах. Аллегории ходят по сценам опер и трагедий, поют, танцуют, декламируют стихи; аллегории изображаются на картинах. На этих аллегориях выступает стремление придворного искусства эстетизировать спиритуализм, сделать его духовно-морализирующее содержание чувственным, гедонистическим и поставить на службу двору. Вместо аллегорий, олицетворяющих бренность, мудрость, скупость, жадность, положительные и отрицательные силы бюргерского мировоззрения, выступают аллегории власти,

войны, раздора, мира, государства, стран света, времен года, городов, рек, страстей, искусств, ветров и т. д. Эти персонифицированные силы стали рядом, перемешались с Марсом, Венерой, Аполлоном, Флорой и т. д., которые также стали аллегориями, олицетворениями сил войны, любви, искусств и т. д. Аллегии таким образом олицетворяли благие божественные силы, покровительствующие королю, окружающие его своим блеском и мудростью. Сюжеты этого искусства вообще и опер в частности подбирались таким образом, чтобы герои и их положения соответствовали положению короля и королевы, чтобы за героями древности, богами и богинями можно было узнать реальных людей. Аллегии должны были изображать вмешательство божественных и враждебных сил в политические дела.

Так, в Вене по случаю рождения сына Иосифа у Леопольда I Габсбургского была поставлена опера Драги «Торжествующая латинская монархия». Богиня любви жалуется, что все ее страдания происходят из-за отсутствия законов и власти. Юпитер услышал ее жалобу, решает установить на земле государство и устраивает совещание с богами. Венера — за демократию, Аполлон — за аристократию, Марс — за монархию. Юпитер желает на истории богов проверить, какое правление дало людям всего более счастья. Начинают с резиденции царства Сатурна. Здесь кроме богов появляются аллегии монархии, аристократии и демократии, Мира, Веры, Обилия, Войны, Раздора, Властолюбия, и излагают свои мнения. Совет богов решает в пользу монархии:

Все страдания исчезли,  
Лишь державная рука  
Стала нами управлять.

Но на земле Венера предлагает учредить греческое государство, Аполлон — персидское, Марс — римское. Появляются цари и герои древности. Победителем выходит Цезарь, и латинская монархия торжествует. Смесь средневековой императорской идеи и цезаристских абсолютистских тенденций, феодальных представлений и римской государственной истории составляет сюжет и образы этой оперы. Политический ее смысл в условиях начавшейся борьбы за централизацию, за государственное объединение, был ясен для герцогов, князей и всей знати, присутствовавшей на торжестве.

Музыка этой и подобных опер состояла из ряда одно- и многоголосных мадригалов, связанных секко-речитативом. Хоры пели, как в ораториях, молебны и славословия; сольные голоса — арии о любви. Оперы эти были синкретическими действиями; разговорное слово, инструментальная музыка и пение последовательно

чередовались между собой. Композитор этой оперы Драги (1635–1700), интендант придворного театра Леопольда I, писал такие оперы, в силу их штампованности и шаблонности, с необычайной легкостью (159 опер за 30 с лишком лет). Эти оперы и торжественные представления сочинялись и исполнялись при непосредственном участии, при указаниях, а иногда и сотрудничестве императора. Большая часть партитур этих придворных опер пропала, и только по описаниям можно судить об этих музыкальных произведениях.

Это придворно-аристократическое искусство с его реакционным сочетанием мистики и чувственности не может окончательно подавить ни классических гуманистических тенденций, ни движения их к барокко. Поступательные силы не иссякли, но ослабели. Классические тенденции с их рационализмом и рассудочностью являются прогрессивными рядом с этим маньеризмом. Борьба осложняется намечающимися, с одной стороны, тенденциями барокко, тоже разрушающими разумные общеобязательные каноны, но ради раскрепощения личности, освобождения индивида, ради его субъективной активной воли; с другой стороны, тенденциями сенсуалистическими, гедонистическими — рококо. Эти течения бюргерско-патрицианских и патрицианско-дворянских кругов противостоят внутри высокого искусства маньеризму, поддерживая прогрессивные элементы в ту трудную, реакционную и упадочную пору.

Только в бюргерско-крестьянских, буржуазно-демократических слоях сохраняется реализм, крепкая связь с реальными конкретными условиями, с местным повседневным течением жизни. Ужасы войны и бедствия крестьян и горожан находят свое правдивое изображение в романе Гриммельсхаузена «Приключения Симплициссимуса»<sup>47</sup> (1669), — рассказе о похождениях продувного парня среди разных слоев общества. Сначала он — простака-шут, затем — плут, то богат, то беден, обходит все страны Европы — бродяга эпохи разложения феодализма, — и становится анахоретом на пустынном острове. На плута-героя нанизаны картины деревенской и солдатской жизни, религиозных поверий. Вместе с сатирой и издевкой здесь утопические мечты о Германии без князей, королей, войн и налогов. Реализм одет в одежды фарса и пародии:

Свет любит веселье и шутки.  
Кто правду скажет ему,  
Тот не будет знать почета,  
Ибо свет не стерпит правды.  
Но под ловким шутовством,  
Как то Симплиций доказал,

Во всех его писаниях и делах,  
Лежит запряганная правда.

Так, простак Симплиций, «имеющий человеческий образ и несущий христианское имя, в остальном только животное», поет под аккомпанемент волынки песню о крестьянине, который является основой государства.

Ты, столь презренное крестьянское сословие,  
Ты — лучшее, однако, в государстве.  
Всяк тобой не мог бы нахвалиться,  
Кабы тебя по-настоящему узнал.  
Что было бы теперь на свете,  
Если бы Адам поля не вспахал?  
Мотыгой кормился тот сперва,  
От кого князья произошли.  
Находится под тобой  
Все, что земля производит.  
И чем питается страна,  
Из рук твоих идет сперва.  
Сам император, что бог поставил  
Нам на защиту, должен жить  
От рук твоих, а также и солдат,  
Который столько бед тебе приносит.  
Земля была б пустынна и дика,  
Если б на ней не было твоей избы.  
Печален был бы мир,  
Если б не было крестьянина.  
О горькой злой подагре  
Средь пахарей не слышно,  
Но от нее страдает знать,  
А богачи даже умирают.  
Даже обычай злой солдата  
Тебе на благо служит;  
Чтоб ты не слишком возгордился,  
Он говорит: твое добро — мое.

Эта пародийная ода крестьянину, однако, раскрывает действительное положение крестьянства, сознание его экономической роли и политического бесправия.

Эти пародийные стихи, фарсовые диалоги и ситуации перемежаются с жуткими реалистическими описаниями бедствий, погромов и насилий разнузданных военных банд.

«Первое, что сделали всадники, — отвели своих лошадей; затем каждый занялся своим особым делом, разгромом и разрушением.

Если одни резали, кипятили, жарили, словно готовились к веселому пиру, то другие, напротив, перерыли в доме все сверху донизу, даже нужное не было оставлено, словно золотое руно Колхиды было там запрятано. Третьи из одежды, одеял, вещей делали огромные пакеты, словно собирались на мануфактурный базар, но что они не предполагали захватить, — вдребезги разбивалось; иные прокалывали сено и солому своими мечами, словно недостаточно накололи овец и свиней. Некоторые вытряхивали перья из постелей и набивали туда сало, или просто мясо и посуду, словно так было бы удобнее спать, другие разбивали печи и окна, словно обещали вечное лето; медную и оловянную посуду они разбивали и закатывали в тюки; полаты, столы, стулья, скамейки они сжигали, хотя во дворе лежали сажени дров. Нашу девушку увлекли в сарай и такое позорное с ней сделали, что она больше оттуда не смогла выйти. Работника положили на землю, воткнули ему в рот распорку и влили ему мех, полный отвратительных помоев. Потом они, вынув кремни из своих пистолетов, вставляли туда пальцы крестьян и подвергали их таким пыткам, словно это были ведьмы, которых надо было сжечь; одного из пойманных крестьян они сунули в хлебную печь и так обожгли его, что он стал неузнаваем; другому они веревкой связали голову и так затянули палкой, что у него кровь хлынула из ушей, глаз и носа. Словом, каждый изобретал свое, чтобы мучить крестьян, каждого подвергали особой пытке. Что делали с захваченными женщинами, девушками и дочерьми, я не мог видеть, так как солдаты мне не дали увидеть, как они с ними поступали, но из всех углов то здесь, то там раздавались их душераздирающие крики» (Гл. IV первой книги «Симплициссимуса»).

Эти картины одичалости и озверелости феодальной солдатчины и мучений крестьянства имеют исторический, документальный характер, но фарсовые сценки с шутами, чертями, шабашами ведьм — явно балаганный, ярмарочно-театральный характер. Простак, затем плут, проходящий все состояния, принимающий различные сословные обличья и затем отрекающийся от мира, — это как бы пляска жизни, содержащая ту же мораль, что и пляски смерти: все земное, и богатство, и власть, — суета и тлен. Но уход к жизни на лоне природы, вне смут и сутолок, есть призыв к патриархальной религиозно-общинной жизни, к деревенской тихой жизни, к пасторали на реальной земле. Если в буржуазном французском так называемом плутовском романе, — в «Жиль-Блазе» Лесажа, автор дает уход героя из городской сутолоки в деревенскую идиллию как следствие смутного, непонятного влечения, и дела жизни вскоре снова побеждают идиллическое отрешение от суеты, то у Гриммельсгаузена этот мотив венчает все перипетии

как конец жизненных мытарств, как рай после чистилища, обнаруживая слабость и отсталость немецкой буржуазии, власть религиозных пережитков в идеологии и искусстве.

Иллюстрации к первому изданию Гриммельстаузена дают реалистические изображения тех же типов и сюжетов. Гравюра в показе обыденных людей и сцен ярмарки, суда и войны дает в неприкрашенном виде тяжелую действительность феодальной реакции, поборов, насилия, нищеты и разрухи. Как характерно передана в анонимной гравюре XVII в. сценка у сборщика податей: подобострастные, униженные, огорченные и досадующие лица крестьян, выражающие плохо скрытое раздражение, важно-неприступное лицо сборщика, пояснительные жесты несчастного налогоплательщика и тоскливые позы стоящих в очереди с утками, дичью, яйцами. Вся камера завалена бумажками и расписками. Стихотворная надпись на этой безымянной гравюре — вероятно, куплеты балаганного театра:

Сборщик податей берет все лучшее — масло, кур и уток,  
А крестьянину оставляет часто лишь пустую шапку в руках.  
Но кто ставит право выше жирной еды,  
Тот все отдает, что требует закон.

При слабости и задавленности бюргерско-демократических слоев естественно воскресает с новой силой тема пляски смерти, тема смерти—судьи и мстителя. Показателен в этом отношении упоминавшийся выше сборник «Зерцало смерти» Мейера, с гравюрами и стихами. Интересен он и синтезом искусств, в нем проведенным. В посвящении говорится: «Я приношу вам, достопочтенный и высокоуважаемый, произведение искусства трех родных сестер — живописи, поэзии и музыки. Произведение имеет название Пляски, но Пляски смерти. Известно, что одно название Пляски неприятно для серьезного уха; но это словечко через приставку смерть не получит ли горький смысл, а самый предмет не вызовет ли ужаса? Однако не для всех; и всего менее у вас, мой господин, чья добродетельная жизнь переступила через смерть». Так в XVII в., после разрушений войны, под гнетом реакции пляски смерти получают новую популярность, но выступают исключительно уже как тема для книги, как соединение для совместного воздействия трех отдельных искусств.

Поэзия, живопись, музыка  
Втроем обладают великою силой;  
Что первая в слове творит,  
Вторая то к глазу обращает,

Третья затем через пение  
Слуху дает сладостные звуки.

Гравюры, хотя сохраняют и реалистические, и сатирические черты, но явно обнаруживают вторжение аллегории и классических тенденций. Смерть предстает то как глумливая тощая фигура, то как скелет, но и как крылатый гений с венком на голове; встречаются здания классической формы и т. д. За первыми гравюрами, изображающими рай, грехопадение, изгнание, когда впервые появляется смерть, дана уже торжествующая смерть-вождь, ведущая за собой толпу пап, кардиналов, епископов, испуганных, кричащих и сопротивляющихся, но злорадно подгоняемых пастухами-скелетами. То же и с императорами, князьями, королями. Все они должны идти дорогой смерти за несправедливую власть и суд. Так же идет толпа купцов и богачей. Между этими как бы заглавными гравюрами идут гравюры, изображающие отдельных представителей этих сословий, увлекаемых смертью. В какой мере смерть — мстительница, защитница справедливости, видно не только из назидательных стихов, но и из самих изображений. Ростовщика смерть бьет денежным мешком, один черт в виде нетопыря колет его стрелой, другой в виде свиньи загребает деньги в мешок. Но в какой мере противоречива идеология бюргеров, в какой мере над ними тяготеют еще патриархально-культовые представления, а с ними и мистериальный сюжет, — видно из того, что эту смерть, защитницу и уравниленицу, все же попирает в конце концов Христос, как Георгий Победоносец — дракона: Христос в сиянии с крестом стоит на поверженной смерти, представляющей сочетание скелета и змеи. Эсхатологический сюжет о борьбе смерти и жизни и победе жизни-света, ставший орудием разоблачения и принижения власть имущих, приравнявших себя к богам, снова замкнулся победой неба и верха. Ненависть к власти имущим, к их чувственной роскоши еще проявляется в отрицании классики и античности, в защите христианско-спиритуалистического духа: дракон и череп угрожают падающему античному храму и ищущим в нем убежища, но твердо стоит христианский храм.

Этот несомненно демократический по своим стихам, гравюрам и песням сборник, содержащий серьезное и смешное, драматическое и забавное, примыкает к тем народным комедиям, которые также синкретически сливали речь, пение и танцы.

Сатирические представления, дававшиеся в масляничную неделю, полные разгула, циничных эротических выходок и проявлений обжорства, включают те же сатирические выпады против власть имущих, карикатуры на богачей и дворян. Здесь же распе-



ваются частушки на злободневные темы и с злободневными выпадами. Здесь актер — комедиант и мимист, певец и декламатор. Здесь — народные песни и танцы с четким ритмом, реальной голосовой интонацией, говором. Примером может служить песня Адама Кригера (1634—1666) о деньгах: *Die Losung ist Geld*.

Всеобщий лозунг — деньги, деньги!  
Владельцы принцы,  
Правители провинций,  
Все жаждут денег, денег! (2)

Монахи и прелаты,  
Студенты и солдаты,  
Все жаждут денег! (2)

Портной, трактирщик, пекарь,  
Судья, купец и лекарь,  
Все жаждут денег, денег! (2)

Кто людям благородным  
Желает быть угодным,  
Имей побольше денег.

Кто слыть святым желает  
И в рай попасть мечтает,  
Имей побольше денег!

Это — характерная для эпохи возникающих капиталистических отношений жажда золота, когда в деньги превращается все, — как товары, так и не товары: «Все делается предметом купли и продажи. Обращение становится колоссальной ретортой, в которую все втягивается для того, чтобы выйти оттуда в виде денежного кристалла. Этой алхимии не могут противостоять даже мощи святых, не говоря уже о менее материальных священных предметах, исключенных из торгового оборота людей» (Маркс, Капитал, т. I, стр. 86). Эта песня имеет злободневный куплетный характер саркастического обращения к слушателю. Кригер, придворный органист, этой песенкой обнаруживает непрекращающееся воздействие демократических, народных тенденций, сопротивляющихся влиянию патрициев и их руководящей роли в общественно-политической жизни. Но положение бюргеров с падением хозяйства страны было тяжелым и жалким. Мечты о национальном объединении рухнули; города захирели, утратили последние остатки своей независимости, таможенные феодальные барьеры связали торговлю, ограничили рынок узкими рамками внутренней областной торговли.

**Т**олько города Ганзейского союза, в особенности Гамбург, продолжают свою торговую деятельность в период войн и разрухи. Гамбург ведет торговлю с Англией, Францией, Голландией, первым снаряжает заатлантическое судно в Америку. И здесь буржуазия сохраняет силу развития и творчества, двигает дальше национальное, т. е. реалистическое искусство, уже не на основе церковности и спиритуализма, а на светской основе, связанной с повседневными материальными отношениями, переживаниями и чувствами обособленного индивида.

Здесь именно развивается реалистическое искусство свободнее, чем в других странах. Здесь мы встречаем жанровую живопись. Таковы картины и гравюры Шейтса (1640—1700), получившего прозвание немецкого Остаде за свои крестьянские и ярмарочные сюжеты, полные характерных фигур и метко схваченных движений. Он часто дает грубое и уродливое, гримасы и карикатурные жесты. Но в условиях борьбы буржуазно-патрицианских и бюргерско-плебейских настроений он противоречив и непоследователен. Рядом с крестьянами, солдатами и базарными сценами он дает картины на мифологические и библейские сюжеты, совершенно параллельно той противоречивой борьбе, которая шла между комической оперой и серьезной в гамбургском театре. *Opéra comique*, *opéra buffa* и зингшпиль — это единый во всех странах, идущий снизу вверх жанр, где комический балет, пение, диалоги, представления масляничных гуляний — *Fastnachtspiele* — идут вместе; все они связаны с едой и с любовью и восходят к весенним праздникам заговенья, обжорства и оплодотворения. Бюргеры раньше знали базарную комедию и культовую мистерию как два противоположных жанра. Балаганные представления рынков, фарсы, где грубые и цинические выходки, побои и шутки являлись основой действия, противостояли церковным мистериям духовного содержания как чувственное — духовному, смешное — серьезному, развлечение — служению. Теперь бюргеры возвышают комедию и снижают мистирию, воздвигают для первой театр, а вторую выносят на подмостки.

Оперный театр в Гамбурге на Гусином рынке и должен был стать новой трибуной общественности вместо кафедры и алтаря.

Серьезные представления идут еще от мистерии. Они — духовного содержания на библейские сюжеты: Каин и Авель, Эсфирь, мать Маккавеев и ее сыновья, Навуходоносор. Первая исполненная здесь опера: «Адам и Ева, или сотворенный, падший и возрожденный человек» — имеет не только серьезное содержание, но и комический элемент в лице обязательного шута, комического персонажа, в змее-искусителе, в черте, злых духах, т. е. сочетает темы страстей и пляски мертвых. Это перенесение духовных представлений из церкви на подмостки и включение в церковную мистику комических, пародийных элементов, смешение ангельских хоров с хорами нечистой силы вызывают решительное сопротивление патрицианских слоев, ибо это значит «профанировать священные предметы на поприще последней и распущеннейшей суетности». Духовенство называет эти оперы делом сатаны, порождением духа тьмы, как все запретные игры, адские сцены мистерии, этим самым указывая на их связь с комическими сценами, с балаганом и зингшпилем.

Но тем свободнее развивается комическая опера, переходя от типических стоячих масок и типов к сатирическим образам в одну сторону и к драматическим в другую. Таковы оперы: «Благоразумие начальства в распоряжениях по пивоваренной части», «Пьянство веселой компании», «Искусство шаромыжничать» и др. Немецкий язык, его интонации, народные песни и танцы давали этим операм характер национальной оперы. Здесь подвизаются десятки талантливых композиторов: Тейль, Франк, Штрук, Браннер, Куссер, Кейзер, Гендель и другие. Они поднимают эту оперу на европейскую высоту из балаганного зингшпиля, где сотрудничали необученные любители, сапожники, булочники, плотники, обладавшие хорошим голосом, а еще чаще — актеры комедии и драмы. В зингшпилях еще не было дифференциации актера-декламатора и певца-танцора. Но постепенно эти любители перерастают в специалистов, становятся профессионалами, организуются в постоянные вышколенные труппы, способные к исполнению сложных музыкальных номеров. Комическая опера перерастает в музыкальную драму, имеющую реальных персонажей и высокие, серьезные чувства.

Крупнейший теоретик этой гамбургской музыкальной драмы, Иоганн Маттесон (1681—1764), с несравненным блеском и остроумием защищает реализм и правдивость оперы, ее идейную содержательность. «Всякое звучание есть мысль», — говорит он. Не от птиц произошло пение. «Лучший соловей насвистывает всегда одно и то же и производит только непонятные звуки, похожие один на другой и ничего по существу не выражающие. Они без души, без жизни, без духа. И если они в известной мере нравятся уху,

то не трогают сердца и тем менее могут возбудить чувство». (*Der Vollkommene Capellmeister*, стр. 11, Гамбург<sup>48</sup>, 1734). Кроме того, человек не обезьяна, чтобы заниматься передразниванием птиц. Эти выпады против колоратур и бессодержательных мелизмов сопровождаются горячей защитой драматической правдивости, единства музыки, слова и жеста. Певец есть актер, поющий слова определенного смысла, требующие определенного действия; поэтому смешны те оперные певцы, которые только поют. Музыка должна соответствовать слову и действию. Но это — уже индивидуальное субъективное, а не общинное слово и действие. Борясь против бессодержательной красоты за правдивую выразительность Маттесон отстаивает индивидуальные интонации, голос личного чувства, и отталкивается от спиритуалистической культовой мелодии, где голос абстрагирован от личного переживания, индивидуального чувства, и уложен в космические планы пространственных движений верха и низа. «Если никогда не хотят пропустить в мелодии без внимания слова: глубина, высота, небо, земля, ликованье, печаль, радость, падать, подниматься, слезы и тысячи других подобных слов — без того, чтобы не вводить соответственные мелизмы и особые фигуры, не считаясь с тем, что здравый рассудок этого не понимает, то этим превращают музыку в обезьянничанье. Я не вижу, какое основание можно иметь к тому, чтобы в словах: «я не вздыхаю о высоких вещах» — изобразить высоту. Смысл фразы: «утратить небо и обрести землю» — должен быть раскрыт не прямым пространственным образом, а фигурально, и ни в каких подъемах и никаких понижениях здесь нет необходимости. «Осуши мои очи от слез» — означает более утешение, чем плач, и не может быть передано рыданием. «Умолкла для меня радость» и «я стал далек от смеха» — должны звучать печально. Молитва: «не допусти, чтобы я впал в грех» — не имеет никакой нужды быть выраженной в падении голоса. Следует помнить, что не слова, а их смысл должен быть целью композитора. Но нужно сказать, что нет почти ни одного музыкального произведения, даже ни одной арии, где подобные слабости и недомыслие не имели бы места, особенно, когда поэт этому храбро содействует, сочиняя вместо здоровых идей пустые словесные звучания» (Там же, стр. 202).

Содержательная и подобающая тексту мелодическая интонация, сплавляющая слова единой эмоцией, должна быть основой драматической музыки. Драматическая музыка учит петь, как говорят, и говорить, как поют (*Ut cantus colloquendo et colloquia canendo perficiatur*, — стр. 84). Само определение музыкальной драмы говорит об этом требовании правдивости, о связи с зингшпилем, о стремлении развязаться с высокой оперой и комической. «Драма есть слово греческое и означает по-немецки произведение или

представление, в котором известные лица или действия, хотя и сочиненные, должны быть поданы правильно, как в жизни. Поэтому итальянцы называют свои оперы драмой, или мелодрамой, а также *dramma per musica*. Одним словом, это — тот род музыки, который употреблялся в зингшпилях, который известен и в настоящее время, но немногие его понимают... Этот музыкальный стиль (драматический) требует гораздо более искусства, чем многие думают; не только речитативы, но и арии и хоры и другие части должны быть естественнейшими на свете, и ничего вынужденного, выдуманного в них не должно быть. Что является самым существенным в драматическом роде, — это то, что живое выражение и движение чувства является обязательным, и композитор должен иметь перед глазами позы и жесты актера, чтобы (музыкой) помогать ему в игре» (стр. 84). Так мы имеем здесь ту защиту среднего между героической трагедией и площадной комедией жанра, жанра драмы, которую вели все идеологи буржуазного театра. Говоря об опере, которая объединяет все музыкальные роды — и речитативы, и арию, и танцы, — он порицает ограниченность тематики, делающей оперу ненатуральной и однобокой. «Любовь в ней господствует настолько сильно и в таких сложных сцеплениях, что другим душевным движениям из-за этой небывалой любви не находится места, — а это по-моему нелепая вещь, которая ни основания, ни оправдания не имеет» (стр. 219). В опере, особенно придворной, любовь, любовные песни и танцы, арии и балет, были органическими элементами пасторального сюжета победы света, жизни и любви над разлукой и смертью. Маттесон борется против самой пасторальной оперы за музыкальную драму, свободную от заданных схем и связанную с реальной действительностью. Реализм по Маттесону достигается не только правдивым воспроизведением интонаций голоса переживающего или действующего лица, но и включением тех музыкальных оборотов и форм, которые уже в жизни применяются для определенных положений и состояний. «Так как в языке особые словообороты, словосочетания, манера говорения, выражения, оформления заметно изменяют свой стиль в зависимости от того, применяются ли они в священном писании, при дворе, в суде, в канцелярии, в школе, в частном письме, произносятся ли устно, излагаются ли письменно, — то и музыка, которая согласно обычаю употребляется и в церкви, и на сцене, и в комнате, также должна иметь весьма различные звукообороты и звукосочетания, ходы, ритмы в сочинении и исполнении» (стр. 62). Поэтому наряду с применением изобразительных средств, например блеяния и скрежета для передачи гнева и раздражения, неровных, ломающихся, срывающихся интонаций для передачи страха, композитор должен привлекать для религиозных

чувств церковные темы, для комических персонажей — шутовские песенки. «Надо употреблять плясовые песни, их нищенские, рабские, трусливые, безнадежные, подлые, крестьянские, глупые и грубые мотивы для изображения соответствующих качеств» (стр. 72). Применяя оба средства, необходимо исходить из сущности характера, а не показной стороны. «Надменность есть только раздутое самомнение и требует для выражения такой же преувеличенной надутости, а не величия. Например, перед гамбургской ратушей недавно можно было видеть человека, который возомнил себя испанским императором. Если подобное обезьянье величество понадобилось бы изобразить в слове или звуке, следовало бы прибегнуть к низкому шутовскому стилю» (стр. 72).

Композитор, следуя натуре, должен пользоваться готовыми сложившимися в обиходе музыкальными формами не как самоцелью, а для характеристики обиходных персонажей и положений. Этим Маттесон превращает музыку положений в музыку нравов, музыку характеров, превращает стоячие маски и формы в частичные средства характеристики и изображения действительности. Эта связь с действительностью, этот реализм необходимо полон национальных тенденций, защиты отечественного, родного, местного против общих фраз и условностей иностранного, особенно итальянского искусства, столь щедро покровительствуемого знатью.

Признавая преимущество и первенство итальянцев и французов, Маттесон сетует, что «у нас при всем том развилась дурная склонность считать прекрасным все то, что идет из чужбины, и не за то, что оно действительно хорошо и красиво, а наоборот, только потому, что оно чужое; наше же отечественное — людей, произведения — неохотно признают не потому, что они плохи, а лишь потому, что они свои, родные. Господа, которые подчас ничего не стоят и проявили себя только в коварстве и интригах, находятся в высоком почете только потому, что они иноземцы. Наоборот, что в нашей стране, в нашем городе, доме, и что при надлежащем освещении далеко превосходит других, то презирается и оттесняется» (*Das Neu-eröffnete Orchestre*, стр. 515, Гамбург, 1713)<sup>49</sup>.

Если бы, — говорит он, — князья и герцоги вместо того, чтобы расточать золото на иностранцев, посмотрели бы вниз вокруг себя, а горожане стали бы внимательнее к искусству, немецкие музыканты затмили бы надменных французов и развязных итальянцев, которые только обижают нас. «Где во всей Европе сыщется композитор, который сочинил многочисленные церковные вещи (кантаты, сюиты и т. д.), который собственной рукой и собственной головой написал до 50 опер, который во всем мире почитается за славного капельмейстера, подобного Рейнгардту Кайзеру. Но заслужил ли он уважение в Германии?» (стр. 217).

Удачный теоретик и идеолог буржуазной музыкальной эстетики, Маттесон не был настолько же удачным композитором. Но он был прав, когда выдвигал Кайзера<sup>50</sup> (1673—1739), который действительно был крупнейшим и плодотворнейшим представителем буржуазной гамбургской оперы. Поднявшись от зингшпиля, Кайзер переходит ко все более сложным музыкальным драмам, дает душевные движения, переживания, дает характеры. Путь Кайзера характерен для той борьбы патрициев и бюргеров, борьбы аристократической и демократической ориентации, которая шла в Гамбурге и отражала внешнее положение Гамбурга. Кайзер получает известность начиная с высокой классической оперы (Адонис, Янус, Альмира, Нерон), но она у него полна драматизмом и реалистическими, часто комическими чертами, которые говорят о стремлении снизить, приблизить к земле абстрактных идеальных героев. Либретто пишутся на немецком языке. В них — плохо сложенная композиция, «кажущаяся ребяческой и варварской наряду с текстами опер Люлли, но она проста, естественна, она живет; никакого ложного идеализма; это — шекспировская эстетика без гения Шекспира, эту жизненность и простодушие можно оценить как контраст французским трагедиям, где все кажется подчиненным придворному этикету» (Ромен Роллан, Опера в XVII в., стр. 96, Музгиз, 1931)<sup>51</sup>. Кайзер стремится изобразить страсти и чувства в их «естественной наготы», «как если бы это была настоящая разговорная речь», давать характеры не только интонацией, но и посредством инструментов, сопровождая каждое лицо особым тембром. В интенсивной общественно-музыкальной жизни Гамбурга, где одновременно шли французские придворные оперы Люлли и бюргерские комические зингшпили, Кайзер колеблется между аристократическим и демократическим музыкальным театром, ищет средину между ними. Он снижает высокие колоратурные арии и напыщенную декламацию, наполняет их живым правдивым движением чувства; но одновременно поднимает народную песню до мелодической плавности, делает речитатив певучим и мелодически выразительным. Кайзер пишет и героические оперы на античные и библейские тексты — Цезарь, Октавия, Соломон, Крез, Навуходоносор, пишет бюргерские комические и драматические оперы «Лейпцигская месса», «Гамбургская ярмарка», «Гамбургская бойня», часто полные цинических фарсовых моментов. Но в этом колебании между высокой и комической оперой, между характерным речитативным и лирической красотой Кайзер с нарастанием патрицианской реакции спускается к зингшпилю, к злободневной комической опере, где изображает и высмеивает известных гамбургских граждан, дает злободневные сцены уличной и ярмарочной жизни.

Эти пьесы запрещаются цензурой. Кайзер оттесняется от ведущей роли.

Патрицианские слои, тяготеющие к дворянству, одерживающие победу по мере упадка независимости Гамбурга, вместо национальной оперы стремятся к классической французской (Люлли) и в особенности — итальянской. На повороте к аристократизированной и итальянизированной опере стоит и молодой Гендель, который заслонил Кейзера, подражая его ариям, его лирико-драматическим операм, часто заимствуя их даже, но оттесняя в то же время характерно-реалистические номера или облагораживая, подчищая их по итальянскому образцу. Гендель все возвышает, поднимает над бытовым, превращает характерную интонацию в плавные мелодические линии. Голос у него является носителем личного чувства, индивидуальных переживаний, но они подняты до больших эмоций, страстных волевых движений. Мелодия, в основном построенная на поэтической интонации, имеет напряженный динамический характер и драматична даже в лирических темах, не зная расслабленности и чувствительности.

Эти поиски общих, высоких, больших страстей и эмоций и возвышение характерных, жанровых интонаций до общечеловеческих, космополитических мелодических линий дают Генделю его драматическую силу и размах. Он достигает этой акустической полноты и драматической содержательности своих опер, сочетая в них реалистические интонации с чувственной красотой *bel canto*, лирические арии с драматическими речитативами и хорами. Это уже имеется в его первых гамбургских операх «Альмира» и «Нерон». От опер с самодовлеющими чувственными сольными голосами он позднее переходит под влиянием пуританского движения к оратории с ее общинными хорами и солирующими голосами вождей, носителей духа массы, духа угнетения, возмущения и ликования масс. Оратории «Иисус Навин» и «Мессия», говорящие о борьбе и движении народных масс с героями-вождями во главе, являются вершиной его творчества, органическим синтезом оперы и мистерии, равному которому никому больше не удалось достичь. Эти оратории Гендель написал в Англии, где подобно Гольбейну провел большую часть своей жизни. Именно в Англии, где религиозная и политическая борьба шли рука об руку и реформация, в отличие от Германии, не откатилась назад к реакции, а переросла в буржуазную революцию, — в Англии спиритуализм и гуманизм, христианство и античность, реформация и ренессанс нашли свой синтез. Поэма Мильтона «Потерянный и возвращенный рай», излагающая борьбу добра и зла, света и тьмы, трактует добро как свободу и зло как тиранию. Именно в Англии Гендель написал свои оратории, стоящие между мисте-



рией и оперой. Они, как мистерии, не имеют чувственно зрелищного характера, но не являются и богослужебным действием; они, как оперы, имеют субъективно-лирические арии, которые рядом с многоголосыми народными хорами имеют характер личных чувств и страстей. Действующими лицами являются исторические фигуры и народ, а не Христос и община; исторические события, борьба земных людей и земных дел, являющаяся частью мировой борьбы за освобождение от зла и насилия, а не чисто мистическая борьба духа и материи, составляют их сюжет. Оратории Генделя явились выражением реформационно-революционного духа, продолжением Мильтона, его суровых гражданских идей буржуазной свободы, возродившихся с новой силой после второй революции и имевших сильное влияние на всю общественную жизнь Англии. Синтезируя индивидуальную драматическую выразительность с общинно-драматическими интонациями культовой музыки, которую он, как протестантский композитор, хорошо знал, Гендель достигает в своих ораториях неизвестной до него героической силы музыкального языка. В этом синтезе Генделю удалось сплавить лучшие достижения спиритуалистической и гуманистической музыки и достичь могучей широты, долгого дыхания фраз, линейной певучести мелодий, массивности и богатства оркестра. Так весь многогранный и разноречивый путь Генделя есть путь борьбы и синтеза мистерии и оперы, спиритуалистических драматических интонаций и красивой чувственности.

Это — борьба и синтез двух жанров в буржуазно-аристократическом искусстве того времени в Германии и Англии. Но этот синтез, неустойчивый у самого Генделя, с развитием буржуазного общества дает в истории музыки перевес барочным тенденциям, субъективно-героической романтике (Глюк). В Гамбурге, бюргерство которого тянуло назад в феодальные условия вся отсталая Германия, победу в XVIII в. одерживает парадная, по итальянскому придворному типу строящаяся опера.

Национальная народная опера, духовная и комическая, отмирает. Классические боги и аллегории занимают сцену. Слабость сопротивления национального немецкого искусства перед натиском итальянского заключалась не в утомленности «германского духа» тридцатилетней войной, а в поражении и задержке буржуазного развития. Сила итальянского космополитического искусства была силой победившего дворянства.

Только в демократических слоях охраняются революционные тенденции реформации, утверждение материалистической линии спиритуализма, утверждение борьбы и активности человека в земном мире, ненависти к эксплуататорам, богачам, властителям. Виднейшим идеологом их явился Яков Бёме (1575—1624). Через

все его сложные спиритуалистические аналогии, иносказания, метафоры, через всю его философию, еще глубоко проникнутую религиозной мифологией, проходит протест против официальной богословской науки.

«Когда ныне кто-нибудь бывает богаче другого, то бедняк становится его посмешищем; и если он может обрядиться в лучшую одежду, нежели его ближний, то бедняк уже не бывает его достоин; и всецело оправдывается ныне на деле старая песня:

Богач бедняка притесняет  
И пот из него выжимает,  
Только б звенело в мошне.

(«Аврора, или Утренняя заря в восхождении», стр. 160, изд. «Музагет», 1914)<sup>52</sup>.

Утверждение христианства становится отрицанием власть имущих. «Кто всегда и везде крепче всех стоял за церковь христову? Бедные, презираемые людишки, они проливали кровь свою за Христа. Кто подменил истинное, чистое учение христово и всегда и везде нападал на него? Ученые, папы, кардиналы, епископы и именитые люди. Почему мир следовал за ними? Потому что у них был важный напыщенный вид, и они величались перед миром: такой безумной блудницей стала поврежденная человеческая природа» (Т а м же, стр. 107).

И Бёме обрушивается на тех, «которые стремятся в этом мире к горделивой пышности, почести, славе, власти, деньгам и имениям и выжимают из бедняка пот и кровь его и расточают в роскоши труд его и мнят, что они лучше, нежели простой мирянин» (стр. 151).

Отсюда — отрицание современного социального мироустройства: «Мир полагает, пожалуй, что он в цвету, ибо яркий свет парит над ним; но дух показывает мне, что он стоит посредине ада. Ибо он покидает любовь и предается жадности, лихве, живодерству, и нет больше милосердия в нем. Каждый кричит: были бы у меня только деньги. Сильный высасывает у низкого мозг из костей и выжимает из него пот насильем. Словом, везде обман, убийство и грабеж; и справедливо зовется мир гнездом или домом дьявола» (стр. 291).

Так социальная жизнь включается в космогоническую борьбу добра и зла, бога и дьявола, жизни и смерти; социальный верх тяготеет к низу, дьяволу, аду, а социальный низ полон движения кверху, близок к свету и победе его над тьмой, к «утренней заре» в ее «восхождении» над миром тьмы. Вместе с этим демократизмом утверждается активная свободная воля человека, возможность перемещения вверх и вниз, и отрицается предустановленная судьба

людей, осужденность их на определенное бытие от века. Ибо человек, как часть мира, разрывается внутренней борьбой любви и ненависти, света и тьмы, пронизывающей всю природу. В человеке, как во всех вещах сего мира, любовь и ненависть находятся вместе и постоянно борются, сражаются между собой». Ни один человек не вправе говорить, что он родился в огне гнева всеобщего повреждения, по предначертанию божью; нет, поврежденная земля не всецело состоит в огне гнева божия, но лишь в своей внешней постижимости, в которой она так жестка, груба и горька. Ибо все здесь возможно — доброе так же легко превращается в злое, как и злое в доброе. Ибо всякий человек свободен и есть как бы свой собственный бог, превратится ли он в сей жизни в гнев или в свет ... В сем мире любовь и гнев пребывают друг в друге во всех тварях; кто из них побеждает в борьбе своей, тот по праву наследует дом свой, будь то царство неба или ада» (стр. 256—257). Так утверждает не только свобода воли, но и активность человека в мировой борьбе, возможность и необходимость борьбы и изменения мира и социальной несправедливости доброй непримиримой волей. Но эта свободная и активная воля у Бёме ограничена пределами изначально существующих бога и дьявола; она может только подняться кверху или низринуться вниз. Она не имеет устремления вперед, к новому, а лишь устремление к существующему, высокому добру-небу. В своей волевой борьбе и страданиях она может дать победу богу над дьяволом. Это и есть спиритуалистическая диалектика, знающая борьбу и движение в неизменных пределах двух начал. Это — диалектика без времени: изменчивость, текучесть между двумя неизменными полюсами.

«Ибо через двоякий источник свой имеет все великую подвижность, свой ход, бег, течение, побуждение и рост. Ибо кротость в природе есть тихий покой; но яростность во всех силах делает все подвижным, бегущим, мчащимся, а также рождающим. Ибо качества стремящие вносят во всех тварей влечение к злу и к добру, так что все между собой друг друга желает, друг с другом смешивается, возрастает, умаляется, становится прекрасным, повреждается, любит, враждует. Во всех тварях в сем мире есть добрый и злой источник: в людях, зверях, птицах, рыбах, гадах, равно во всем существующем: в золоте, серебре, олове, меди, железе, стали, дереве, растениях и траве, так же в земле, в камнях, в воде и во всем, что можно исследовать. Нет ничего в природе, что не заключало бы в себе доброго и злого; все движется и живет в этом двояком побуждении, что бы то ни было, исключая святых ангелов и яростных дьяволов, ибо они живут, качественно и господствуют каждый в собственном качестве» (стр. 31—32). Ангелы — в свете, добре, дьяволы — в ярости и гибели. Диалектика не

имеет поступательного характера, она сдержана метафизическими границами. Вместо становления, развития — восхождение и нисхождение. Ярость и страсть, страдание борьбы могут вознести душу, но не могут создать ни одного нового качества, новой ступени бытия. Борьба идет не между новым и старым, предшествующим и последующим, а между верхним и нижним, абсолютной жизнью и абсолютной смертью.

Эта заданность, предопределенность начал и конечных целей борьбы, заданность и определенность борющихся качеств, придающая этой философии эпико-мифологический и пространственно-тектонический характер, есть результат связанности диалектики религиозной метафизикой, результат отсталости феодально-общинного мышления бюргерства. Оно не может целиком отбросить метафизику неба и ада, а отрицает только их разделенность, замкнутость, отрицает эмпирическое основание этого разделения. Ошибочно думать, что небо — это видимая голубая высота над головой, «ибо истинное небо повсюду, также в том месте, где ты стоишь или идешь» (стр. 274). Небо-свет получает духовный разлитый характер и пронизывает людей и природу, становится движущей духовной силой. Бог не сверху управляет миром, а пребывает внутри вещей. Бог не имеет особой плоти, вся природа есть тело бога. «Он есть все, и на что ты ни взглянешь, — везде бог». «Когда они хотят писать о боге, они ищут его вне сего мира единственно только на небе, как если бы он был какой-нибудь образ, сравнимый с другими». Но попробуйте, докажите, «что бог не в звездах, стихиях, земле, камнях, людях, животных, гадах, не в зелени, листве и траве, не в небе и земле, и что все это не есть сам бог» (стр. 331). Так в спиритуализме Бёме намечается пантеизм, разлитость бога в природе, не разрушающая, не перемещающая понятий верха и низа. Вместе с этим и человек — часть мира, единое с ним целое. «Тело твоё качествует вместе с телом сего мира, и нет никакого различия между звездами и глубиной; небо вместе с землей и телом твоим — это все есть единое тело, единственное различие между ними только в том, что тело твоё есть сын целого и оно, как все, единое существо» (стр. 368).

Так человек, природа, дух-бог, небо, земля — единое целое, охваченное страстной борьбой двух начал. Перед лицом этой пантеистической мистерии отступает различие верований. Пантеизм ведет и к гуманизму. «Не я один таков (имею с божеством единое существо), но все люди таковы, будь они христиане, иудеи, язычники; в ком есть любовь и кротость, в том есть и свет божий. Или ты скажешь, что нет? И турки, и иудеи, и язычники не живут ли в том же самом теле, в котором живешь и ты, и пользуются силой того же тела, которою пользуешься и ты, и обладают также той

же плотью, как ты, и твой бог есть также и их бог. Говоря так, я все не хвалю неверие и жестоковыйность иудеев, турок и язычников и ярость и злобу их на христиан; нет, все это — лишь сети дьявола, который направляет этим людей на гордость, жадность, зависть и гнев, чтобы разжечь в них адский огонь; и я не могу сказать, чтобы эти четыре сына дьявола не правили также в христианстве и даже каждом человеке» (стр. 333). Так в разгаре сектантских споров среди официального протестантизма Бёме отстаивает единство народов и акцентирует противоположность между людьми, одержимыми дьяволами богатства и власти, и людьми праведными, бедными и обездоленными. Эти же гуманистические и пантеистические тенденции позволяли Бёме принять и научные искания. Учение Коперника, на которое так яростно нападал Лютер, Бёме берет под защиту против астрологов, которые думают, «будто солнце бежит день и ночь вокруг земной поверхности».

«Такое мнение неверно: земля вращается и бежит с другими планетами, как в колесе, вокруг солнца; земля не стоит на месте, но обегает раз в год вокруг солнца, как и прочие планеты, кроме Сатурна и Юпитера, которые не могут этого сделать в год по причине обширной окружности своего бега и великой высоты, ибо они высоко стоят над солнцем» (стр. 379).

Отрицание эмпирического неба позволяло отринуть и эмпирическое понимание мироустройства и перейти к гелиоцентрической концепции мира. Если пантеистические тенденции вступили в противоречие с метафизикой и вели к идеалистической диалектике, то гелиоцентризм вел к гуманизму и к метафизическому идеализму. Эти две противоречивые линии разрывали философию Бёме и спиритуализм в целом. Либо отказ от идеализма абсолютного неба-света, стоящего над борьбой, либо отказ от диалектики движения, как основы мира; либо отказ от абсолютного духа ради материалистической диалектики, либо отказ от диалектики ради абсолютной философии и прусской монархии. (Диалектический идеализм вопроса не решил). Так философия Бёме и его последователей в ее мистических, религиозных и социальных идеях оказалась выражением оппозиционных настроений демократических слоев немецкого бюргерства. Эта философия, утверждающая активность и свободу воли человека, утверждающая природу и человека как синтез неба и земли, добра и зла, бога и мира, как примиряющее начало извечной тезы и антитезы, — эта философия с ее демократическим пафосом и стала следующим шагом в развитии оппозиционных идей реформации. Она была выражением демократического мировоззрения и его оппозиционных настроений против догм и канонов, в которых теперь застряла официальная лютеранская церковь.

И когда после тридцатилетней войны, во второй половине XVII в., города начинают оправляться от разрушений войны, начинает оживать торговля и промышленность и у бюргеров снова появляются оппозиционные настроения, — эти воззрения получают широкое распространение.

В демократических слоях они опираются на общинно-патриархальные пережитки. Здесь сохраняется связь народной песни с богослужением, здесь богослужение сохраняет наиболее демократический характер, свою суровую простоту и драматизм, антииерархические тенденции, которые развивал Яков Беме и его последователи.

И здесь протестантская культовая музыка достигает тех высот, которые передают Германии музыкальную гегемонию в Европе. Придворная музыка в классико-барочном, итальянском духе могла бы получить в Германии дальнейшее развитие, если бы немецкие дворянско-патрицианские и придворные круги поднялись выше тех же кругов в Италии. Этого не было и не могло быть при полувотчинном характере немецких княжеств. Франция, создавшая абсолютную монархию, оспаривала первенство придворной оперы у Италии. Зато немецкие бюргеры, ассимилировав итальянские элементы, подчинили их своему спиритуализму, своим оппозиционным устремлениям и дали культовой музыке силу и размах, неизвестные ни Италии, ни Франции. Если раньше рядом с Орландо Лассо стоял Палестрина, то теперь никто в Европе не мог стать рядом с Иоганном Себастьяном Бахом (1685—1750), самым крупным спиритуалистическим композитором, поднявшимся с волной оппозиции против феодально-вотчинного мира и культа.

Сила и величие Баха именно в том, что он поднял революционные элементы народной реформации на высоту высших достижений во всей культовой музыке. Он отмечает те шовинистические, сектантские черты, которые протестантизм получил за годы реакции, и поднимает прогрессивно-интернациональные черты, которые реформация имела в своих наиболее передовых тенденциях и которые сохранились в бюргерских демократических слоях. Он впитывает все лучшее, что копилось и росло у канторов и органистов приходских протестантских церквей. Он широко использует немецкую песню, но дает ей драматический характер, делает ее выражением религии сердца, чувства общинного человека. Он пишет протестантские страсти и кантаты, он пишет и католическую мессу, наполняя те и другие высоким эмоциональным пафосом, суровой волей и религиозно-философским содержанием. Он не ездил в Италию, но все средства драматической выразительности, усвоенные у итальянцев немецкими композиторами, он под-

чинил спиритуалистическому мировоззрению и общинному культу, наполнил их пафосом силы, могучим стремлением преодолеть ограниченность и тяжесть земного бытия и подняться над ним в волевой и мужественной борьбе.

Борьба с феодальным миром, борьба с земными властями и порядками здесь, как и в первой волне реформации, имеет религиозный характер духовной устремленности к небу, к идеальному миру добра, а солидарность и внутреннее единство общины — характер духовно-этический, но все это достигло огромного напряжения и духовной глубины.

Мистерия, страсти христовы, история страданий, гибели и возрождения, борьба со злом, смертью, победа над ними и вознесение к благу являются основной темой Баха. Это все темы тех страстей, которые разыгрывались в храмах, которые изображались на алтарных створках великими художниками реформации, это — небесный божественный и очеловеченный дух, Христос; это — очеловеченный дух зла и ада, Иуда-предатель; это и народ — община, колеблющаяся, неустойчивая, отдающая дух и добро на страдание, на казнь; это — жестокость власть имущих, арестующих и казнящих это мужество духа, страданием и смертью спасающего общину, дающего победу добру и духу. Реальная борьба общины в феодальном обществе, призывы к солидарности и стойкости выступают в мистифицированной религиозной форме; здесь всякий поступок расценивается с точки зрения спиритуалистической морали — подняться над злом или упасть с ним вниз.

Произведения Баха, имеют ли они развернутый культовый характер «страстей» или духовных кантат, или светский — торжественных или траурных од, — произведения Баха всегда даются как одна из граней, как один из моментов борьбы духа с материей, морали со злом. Отсюда — их характер проповеди, мужественных призывов, суровых укоров, скорбных жалоб и светлых ликований. Движущая сила его музыки — эмоции страстей, борьба воли с злом и страданием; это — эмоции не субъективно-психологические, а общинно-коллективные, и эмоции не замкнутые в себе, не метафизические, а диалектические; и это — диалектика спиритуализма, это — эмоции восхождения и нисхождения, вознесения и падения, эмоции в борьбе и движении. Недаром Бетховен так тяготел к Баху, как Гегель к Бёме. Мужественная сила Баха заключается в том, что он дает эмоции страдания в борьбе, в тяготении кверху, преодолении низкого, безнадежного. Он знает страдание и скорбь, но никогда не дает безвольного отчаяния, бессильной расслабленности; страдание есть борьба со злом; в страдании — воля к преодолению, в этом его очищающая сила. Это — мистифицированная форма мужественной воли, непреклонной решимо-

сти, готовности на жертвы и веры в конечную победу. Этому служила, к этому призывала его музыка, и в этом непреходящее значение Баха. Понять музыку Баха можно, поняв эту мистифицированную ферму революционных и оппозиционных настроений бюргеров, рвущихся, стоя на почве феодализма, сбросить оковы феодальной власти, утвердить свою активную волю и свободу от феодалов на земле.

В той борьбе, которая разрывала и разлагала сюжетное ядро мистерии, выделяя из него то по преимуществу пастораль, то по преимуществу комедию, ведя то к метафизике небесных идей, то к метафизике земных уродств, Бах удержал, утверждал именно борьбу и синтез двух начал, диалектическое их единство, и выдвинул снова трагедийное начало мистерии. Пасторальное и комическое у него оттеснено на периферию; и если пасторальные мотивы занимают неизмеримо больше места, чем комические, то они никогда не имеют того чисто чувственного, любовно-галантного характера, который они получили в опере; в них при всех элементах ариозности явно выступает внутренняя, органическая связь с мистерией. И в центре всего у Баха стоит трагедия, трагическая борьба двух мировых сил. Основной жанр Баха — страсти — вытек из его диалектического, спиритуалистического мировоззрения.

Понимая природу спиритуалистически, как борьбу духа и материи, света и тьмы, высокого и низкого, Бах наполняет мир движением тех же эмоций — радостного и печального, светлого и мрачного, в которых он видит жизнь человеческой души. Человек и мир пропитаны одними и теми же духовными силами; и музыке равно доступны все явления и человеческой, и мировой жизни. Земля, море, долина — это не равнина, а низ, тяжесть, горизонталь, распластанность, косность, бессилие, противоположные высотам, воздуху, небу, вертикали, устойчивости, подъему, утверждению жизни и света. Отсюда — сходство в средствах изображения ночи, тьмы, мрака, теней и бездны, глубины, низин, эмоций, страдания; слезы, скорбь, боль передаются как глубина, низины, а радость, покой, восторг — как высоты, небеса. Таким образом, конкретный единичный смысл текста у Баха сочетается с общим эмоциональным строем темы, и все вместе укладывается в мировоззрительную систему спиритуализма. Бах передает парение, ход и бег, подъем и падение, засыпание и пробуждение, дает даже звукоподражания, но эти эмпирико-реалистические элементы ассимилированы мелодико-эмоциональным содержанием эпизода в целом, его ролью в драматическом действии целого. Религиозные эмоции в их резких контурах, массивном движении, являются для него основой музыки, но эти эмоции пронизывают



предметный мир, реальные действия, придают им смысл побеждающей высоты или побеждаемого низа. Бах не знает покоящихся в себе пространственных предметных форм, он видит пронизывающую их, движущую ими духовную силу. Так явления природы и поступки человека падают вниз в тьму, грех, или тянутся вверх к свету и радости. Отсюда — огромная изобразительная сила, реализм музыки Баха, но здесь и отличие ее от изобразительности и реализма гуманистической эмпирической музыки. Программность его музыки — это история начальных сил в каждом частном явлении. Все предстает как акт, как действие огромной мировой мистерии — борьбы духа с материей, неукротимых неустанных порывов духа в материи, его страданий и побед, горестей и радости. И если предмет выступает как часть этой мировой борьбы, то человек — как часть духа, часть общины. Оттого баховские пейзажи и портреты в страстях, полные смятения и покоя, мрачной скорби и лирической ясности, остаются элементами мистерии, частью целого действия, и не имеют изолированного бытия, самостоятельного значения. У Баха индивидуальный человек только в общине, в ее духе, получает свою силу, способность борьбы и преодоления. Отсюда — подчинение личных движений чувства общинным, индивида — коллективному субъекту. Но община получила страстность и силу внутреннего напряжения и свободной воли; ее эмоции бесконечно усложнились и обогатились этим включением индивидуальных чувств и интонаций в ее массивный, монументальный голос.

Революционная роль Баха заключается в крайнем напряжении реалистических элементов спиритуализма и в подчинении его мистических элементов задачам земной борьбы. Голос у него всегда — голос общинный, лишенный субъективно-психологических всплесков, но в то же время — голос реальных чувств и душевных движений. Его речитативы с сильной драматической интонацией говорят о силе и зрелости выросшей индивидуальности, но не противопоставляющей себя общине, а в ней и через нее себя утверждающей. Отсюда — слияние драматического речитатива высоких оперных героев с речитативом общинной героики. Бах не пишет опер, чувственное значение голоса, личное движение чувств стоит у него на заднем плане; он духовнее, спиритуалистичнее Генделя и все достижения оперы подчиняет единственно по его мнению серьезной музыке культа. Бах дал инструментальной музыке ту же драматическую выразительность, которую раньше знал только оркестр с хором, разработал музыкальную полифонию как самостоятельную носительницу религиозных и богословских идей; инструментальная музыка — выразительница тех же высоких и суровых драматических тем, что синтетиче-

ское мистериальное действие. Пение общины, псалмы и страсти были перенесены в оркестр; его инструменты стали голосами прихожан, но обогащенными широким диапазоном и тембровой символикой. В этой самостоятельной внесловесной выразительности — сила и значение инструментальной музыки Баха, и этим он становится вершиной полифонического оркестра и началом новых стилей музыкального мышления.

Именно поэтому Бах стал родоначальником той философской инструментальной музыки, которая достигла в романтической симфонии своих вершин. Инструментам, как говорящим голосам, поручаются монологи, диалоги, изложение идей о боге и мире, о космических чувствах, воспоминания о прошлом и устремления в будущее. Бах еще целиком спиритуалист, богослов, он излагает эмоции общины, мысли о божестве, но его музыкальный язык поднят на ту высоту всеохватывающего мировоззрения, которая может стать основой для мировоззрительной философии. Звук для Баха — не акустическое чувственно-созерцательное явление, но голос духа, активное волевое движение мелодической линии. Народные песни с их эмоциональной семантикой протяжной печали и подвижного веселья становятся выражением высокого религиозного драматического содержания. Монотонная псалмодия евангельского текста с долгим протяжением отдельных слогов превращается в живой речитатив с правдивой речевой интонацией. Интонации вопросительные и восклицательные, испуга, гнева, скорби говорят о наблюдении живого выражения чувства, но и об обобщении этих реальных интонаций и включении их, как и изобразительных, звукописных элементов, в общее эмоциональное движение данной темы. Отсюда, при всем драматизме, — монументальный и эпический характер баховской музыки, гораздо более, чем у Шютца, свободной от субъективных интонаций и индивидуальной выразительности.

Бах не знает разделения на объект и субъект; субъективные переживания имеют космический, а не личный характер; они — одно из проявлений мировой борьбы. Обобщенность, массивность мелодико-интонационной линии коренится в этом погружении личного чувства и психики в общую мировую борьбу. В этом же эпический характер этой музыки: она излагает извечную борьбу, извечное движение снизу вверх и сверху вниз. Она не раскрывает последовательного развития эмоций, их зарождения и развития, но дает ступени страданий и радости, сущность которых существует от века.

Отсюда — и большая сила инструментальных фраз перед вокальными и большая свобода вокальных фраз от словесного произношения. Вместе с подчинением эмпирических элементов ре-

лигиозной философской мысли — чувственно-акустическое значение тембров, мелодическое благозвучие и орнаментальное колорирование не получают у Баха самостоятельного значения. Все подчинено тому же морально-духовному содержанию, что и голоса, имеет такой же спиритуалистический семантический характер, как текст. Его фуги, токкаты, прелюды — это духовные стихи, проповеди. Орган у него — ораторский инструмент, передающий то же содержание, что и чтение Евангелия и библии, часто с теми же интонациями, что в церкви перед общиной. Его органные пьесы — дальнейшее развитие высших достижений органной музыки приходских церквей с Букстехуде во главе. Отсюда — их размах и убедительная сила.

Философия и эмоции спиритуализма развертываются с наибольшей полнотой именно в «пассионах», где протестантская идея связи народа с божеством, с творением и гибелью мира получает наглядные черты общенародной трагедии. Христос, герой, божественный покровитель народа погибает, но смертью приносит избавление; носителем судьбы, вершителем дел является не индивидуальный герой, король, вождь, но само божество в своей связи с общиной.

В этих «страстях», где соединяются слова, пение и инструментальная музыка, Бах достигает своей наибольшей силы.

Рядом с этими мистериями-ораториями Бах — кантор и капельмейстер, музыкальный служитель церкви и двора; он пишет музыку для культовых и городских торжеств, пишет кантаты, траурные и хвалебные оды, музыку по случаю смерти, рождения, прибытий и отбытий феодальных особ, на выборы членов магистрата, на назначение школьного профессора, городского юриста, освящение школьного здания, на именины и браки знатных горожан, — словом, на все общественные события немецкого, еще полуфеодального, города. Все эти события и случаи имеют здесь церковный характер, и на обязанности кантора было сочинять на них музыку и исполнять ее; это делали канторы и других городов, но только Бах придал им значительность своей религиозно-философской музыкой, превратил их в часть мистерий. Для этих городских актов он применяет тот же высокий язык, что для рождественских и пасхальных мистерий, ибо они для него — общинные акты. Близость гражданских и церковных общинных обрядов позволяет ему применять одни и те же музыкальные средства, даже переносить музыкальные номера из одного ряда в другой: из траурных од в оратории, из торжественных светских — в церковные кантаты; оплакивания и восхваления земных владык превращать в оплакивание и восхваление небесного царя. Так и в светских кантатах и музыке на случай он сохраняет символику тонов и тембров.

Символика звука спиритуалистов, понимание движения как приближения к небу и погружения вниз к земле, и среднего движения — как колебания борьбы между небом и землей, — эта спиритуалистическая символика связывается и здесь с реальной передачей движения, подъема и спуска, шагания, бега, — с звукоподражанием. Символика тембров сочетается с звукописью. Полифонию Баха можно понять только из спиритуалистического мышления. Музыкальное произведение имеет готическое, архитектурное, пространственное построение верха и низа. Личное пространство и время оттеснены спиритуалистическим, космическим. Голоса, имея самостоятельное движение, являются частью общего движения, одной из линий, неотрывной от других. Поднимаясь и спускаясь, голоса вступают в ряды высокого или низкого, но произведение в целом имеет в вертикальном разрезе этот верх и низ. Но при этом тектоническом готическом характере полифония Баха имеет гармоническую основу; консонансы и диссонансы служат выражению успокоения и смятения чувств. Но независимость, самостоятельность голосов, движение каждого как бы в переднем плане, отсутствие уходящего в глубину звукового фона гармонического сопровождения — делают гармонические тенденции подчиненными полифоническим, делают их средством усиления стройности, монументальности готического массива.

Так гармонические и чувственно-акустические тенденции Бах подчиняет задачам своей полифонии, усиливает и обогащает ими спиритуалистическое голосоведение. Это гениальное умение сплавлять, подчинять идее мистерии разнонаправленные, борющиеся музыкальные тенденции своего времени не может скрыть противоречивости этих тенденций, их борьбы в его творчестве. Спиритуалистическое построение мелодии, основанное на понимании тона как точки тяготения вверх или вниз, борется с акустическим пониманием тона в его гармонических последованиях и тяготениях. Введение равномерной темпации, рассечение гаммы на равнозначные интервалы, вступало в противоречие с ладом, построенным на отношениях тяготения кверху или книзу, со своеобразными для каждого лада отношениями тяготения. Равномерная темпация вводила математическое и нивелирующее начало в спиритуалистическую музыку. Бах, как Дюрер, преодолевая единично-эмпирическое, возводя его в общее типическое, был вынужден опереться на геометрическое число и меру, хоть и метафизичные по существу. Твердая метрическая сетка Баха, лежащая за сложным ритмическим движением, гармонические сочетания и последования, правильность построения целого, наконец, темпация напоминают пропорции и перспективу Дюрера. Бах, как и Дюрер, знает это противоречие между духовностью

и красотой, между выразительностью и правильностью, и если ведущим началом является спиритуалистическая духовность и выразительность, то красота и правильность, говорящие о ясности, успокоенности, опираются на гармоническое число и меру, т. е. тяготеют к классике. Однако у Баха в отличие от Дюрера эта красота склоняется к элегии, к сентиментальной грусти. Сладкие слезы и вздохи, элегические жалобы, говорящие о любовной преданности и покорной зависимости, занимают и в страстях, и в кантатах значительное место. Эти элегии с их нисходящими певучими, жалобными интонациями, контрастирующими с волевыми ораторскими акцентами трагических тем, говорят о тенденциях пиетизма у Баха, тенденциях зависимости человека от природы и мира, примиренности и отрешении от борьбы и активности. Эта противоречивость особенно резко выступает в его общественно-политической жизни. Бах жил в эпоху подъема городов, усиления бюргерских оппозиционных настроений, но вместе с тем и укрепления абсолютистских королевств. Он восставал против вотчинно-феодалного гнета, но был противоречив в своих политических стремлениях. То он отстаивает бюргерскую независимость, видя в общине, в бюргерском духе свою крепость и защиту; то он ищет опоры у абсолютистской власти, полагая в ней найти свою опору и убежище.

«В течение нескольких последних лет мне было вверено руководство музыкальной частью в обеих главных церквях Лейпцига, но при сем причинялись мне разные незаслуженные обиды и связанные с должностью доходы терпели умаление. Все это могло бы прекратиться, если бы Ваше королевское высочество оказали мне милость и пожаловали титул в вашей придворной капелле, соизволив отдать подлежащему месту августейшее повеление о выдаче соответствующего указа. Такое милостивое внимание к моей смиренной просьбе обяжет меня бесконечной к вам преданностью, и я полагаю в том свой долг и послушание, чтобы по каждому милостивому требованию Вашего королевского высочества сочинять церковную музыку, а также для оркестра, выказывать неустанное усердие и посвятить все свои силы служению Вашему»<sup>53</sup> (Дрезден, 27 июля 1733 г.). Таким образом, он готов писать церковную и светскую музыку для потребностей короля. В период усилившегося разложения феодально-общинных отношений и превращения феодально-вотчинной власти в просвещенный абсолютизм Бах готов променять бюргерскую общинную свободу на личное королевское покровительство. На этой политико-экономической слабости бюргеров и базировалась стойкость религиозного мышления. И Бах вкладывает в церковную и светскую музыку для короля то же высокое спиритуалистическое содержание,

что и для общинной церкви и бога. Но оперы он считает развлечением, увеселением, а не серьезным служением; чувственная приятность и красивость для него допустима только «для забавы, увеселений души».

Он допускает такую музыку именно как отдых, домашнее развлечение, и пишет менуэты и танцы легкого, веселого характера. Галантную, изящную музыку, получавшую все большее распространение в бюргерско-патрицианских кругах, он расценивает не как движение к новому стилю (рококо), а как частный подчиненный жанр. Готовя своего сына Эммануэля в юристы, он прощает ему усиленные занятия музыкой этого стиля. Эта музыка менуэтов, песенок, сонат писалась главным образом для клавесина, который противостоял органу, «концерту духовых инструментов», как «концерт струнных инструментов». Клавесин, как и орган, благодаря сочетанию различных регистров, был инструментом звуковых красок, а не динамики, способен был давать тембры различных инструментов, связанных с танцами. И Бах пишет для клавесина эту танцевальную музыку. Сборник таких пьес он озаглавил: «Пьесы для клавесина, состоящие из прелюдий, аллеманд, курант, жиг, менуэтов и других галантных вещей. Посвящается любителям для увеселения души». Но этот частный развлекательный жанр все более входил в моду, начинал считаться подлинной музыкой, а церковная все более оттеснялась, как готика. Бах не понимал, не допускал такого поворота от высокой философско-религиозной музыкальной мысли к галантно-красивой лирике.

Так Бах явился завершителем спиритуализма в музыке, завершителем общинной протестантской музыки. Вынесенный волной нового подъема, возрождения городов и бюргерских общин, он поднимает все вековое развитие протестантской музыки на огромную культурную высоту. Лютеранская оппозиционность выступает с огромным размахом и силой музыкального выражения, с обновленной энергией, и становится утверждением активной творческой воли человеческого духа вопреки иерархии. Бах стоял на гребне второй волны реформации и гуманизма, как Дюрер на первой; но на этот раз ренессанс и гуманизм победили спиритуализм. И никогда в позднейшие времена культовая музыка протестантской общины не знала этого духа трагического самоутверждения и независимости; музыка подпала под власть королевских придворных служений, стала подчиненной опере. Голосом Баха в последний раз и во весь голос заговорила общинно-цеховая бюргерская оппозиция против иерархии феодализма.

## Просвещенный абсолютизм и буржуазное просветительство

**К** началу XVIII в. Германия начинает выходить из разрухи и опустошений феодальных войн, но с глубоким поражением экономической и политической мощи городов и с укреплением дворянства и князей. Через полвека после Вестфальского мира князья — крупные, мелкие и мельчайшие — выступают как неограниченные монархи «божьей милостью». Это, по существу, — вотчинники-помещики, которые облеклись в мантию королей и стали носителями власти дворянско-помещичьего класса, носителями закрепощения и закабаления крестьян, главных производителей аграрной страны.

Присвоив себе общинные и частные права, монополии на торговлю солью, охоту, лесное дело, таможенную, князья утверждают свою экономическую власть. Они имеют свои правительства, набираемые из дворян и патрициев, армию, монеты своей чеканки. Борьба за расширение владений, присоединение областей, не прекращается и после Вестфальского мира, хотя совершается теперь путем браков и дипломатических актов. На юге выдвигаются Габсбурги, которые собирают и подчиняют ряд мелких княжеств, составляя австрийскую монархию. Вена становится политическим, хозяйственным, а затем и художественным центром Южной Германии. Среди протестантских княжеств выдвигается Бранденбург-Пруссия с Берлином в центре. Сотни тысяч колонистов, покидающих родину из-за религиозных войн и преследований, прибывают из Франции, Бельгии, Польши, Богемии и становятся базой экономического развития. Они переносят в отсталую аграрную страну ремесла и мануфактуры опередивших ее торгово-промышленных стран.

«Известно, какие успехи сделало производство шерстяных тканей во Франции со времен Кольбера; в Пруссии оно совершенно исчезло после войны, и выходцами (из Франции) устроены были новые шерстяные фабрики в Магдебурге, Франкфурте-на-Одере, Бранденбурге и Кенигсберге. Шелковая промышленность под покровительством Генриха IV, Ришелье и Кольбера достигла у нас высокой степени процветания; французские выходцы завели в Бранденбурге первые плантации тутовых деревьев. Они же принесли с собой искусство красить и тиснить материи. Пьер Бабри устроил первую чулочную машину во владениях курфюрста.

Франсуа Флертон с успехом завел первую бумажную фабрику. Во Франции еще в средние века возник цех для производства свечей, между тем как в курфюрстве даже в XVII в. знатные дома освещались восковыми факелами, а маленькие — дымными плошками, где горел фитиль, плававший в рыбьем жире; французы основали свечные фабрики, и так как это было большой новостью, то они сохранили за собой секрет производства. Во всех этих отраслях наши соотечественники (французы) явились нововводителями; но сколько других промыслов они оживили или развили, как например кожевенные заводы, сафьяновые и перчаточные фабрики, изготовление платья, туалетных и модных принадлежностей. Часовое мастерство, бывшее до них ремеслом, в их руках поднялось на степень искусства. Бранденбургские стеклянные фабрики выделяли до них только оконные стекла и зеркала. Наконец, металлургия обязана важными усовершенствованиями; один из эмигрантов был директором курфюршеских железных и литейных заводов» (Лависс, Очерки по истории Пруссии, Москва 1915<sup>54</sup>, стр. 211—212). Они привезли и духовную культуру — юристов, медиков, ученых, архитекторов, художников. «Растворившись в прусском населении, эти иностранцы передали ему полученные ими от природы особые дарования и сделали его непохожим ни на какой другой народ. Из смешения различных рас образовалась новая раса» (Там же, стр. 279). Но, прибавляет французский историк, сам сторонник расовой теории, «есть мнение, что в самом складе берлинского ума осталось с того времени много французского» (стр. 210). Но дело, конечно, не в расовом составе населения, а в производственных отношениях составивших его классов. Само переселение и колонизация были продуктом экономических сдвигов, вызванных развитием буржуазии.

Вместе с тем идет подъем городов, особенно ярмарочных центров, таких как Лейпциг, Франкфурт-на-Майне, Страсбург, Мангейм и др. Идет разложение цехового ремесла и развитие элементов капиталистической мануфактуры. Города начинают играть все более значительную роль в хозяйстве страны. Князья-вотчинники вовлекаются в торгово-промышленное хозяйствование. Их экономическая политика получает меркантилистский характер, покровительствующий экспорту и производству экспортных товаров и ограничивающий импорт. Это примитивное увеличение денежного богатства страны в виде серебра и золота отличается от чисто феодального накопления сокровищ и ценностей как признаков силы и мощи только тем, что это накопление относится к стране в целом, а не к личной сокровищнице короля. Прогрессивность меркантилизма заключалась в том, что государство стимулировало ряд производств. Князья реформируют промышлен-



ное право, ограничивают монопольные права цехов, легко присваивают ремесленникам звание свободных мастеров. Князья и дворянство ослабляют феодально-крепостные оковы, но не выпускают бюргеров из подчинения.

Бюргеры, освобождаясь от цеховых отношений, усиливают свои оппозиционные настроения против феодального закрепощения. Но вместе с тем распыленная буржуазия не могла бороться против князей, а князья не могли подняться на высоту европейских монархий. В то время как во Франции королевская власть, толкаемая буржуазным развитием, политически объединила страну, создала тем самым вопреки своей воле для буржуазии возможность объединиться в единую национальную политическую силу, разрешила сверху вопрос национального объединения, дала буржуазии орудие сокрушить феодальную монархию, — в распыленной, разъединенной Германии буржуазия была бессильна против своих феодалов, должна была в борьбе с ними стремиться сначала к национальному объединению. Борьба здесь приобретает разрозненный, чисто провинциальный, мелкомасштабный характер. И все же государственная власть, толкаемая бюргерами, имеет гораздо более широкие исторические горизонты, стремится подняться на историческую европейскую высоту, стремится расширить свою территорию, подчинить себе меньшие княжества. Но главное — королевская власть рядом с дворянством, — своей опорой в деревне, — признает буржуазию как свою опору в городе, как организатора эксплуатации ремесленников и пролетариев. Просвещенный абсолютизм — это робкая реформа феодального княжества в сторону частичного признания экономической и культурной роли буржуазии.

Вместе с этим идет частичное признание буржуазных тенденций культуры в их наиболее идеалистических проявлениях. Переходя от вотчинных форм правления к бюрократическим, короли признают, что гуманистические науки и искусства нужны для государственного устройства. Они стремятся наполнить свое правление принципами новой философии и общественных воззрений, но, конечно, не тронуть при этом феодально-монархических основ государства; они стремятся сочетать вотчинный абсолютизм с гуманистическим просвещением. Отсюда — показной, внешний и противоречивый характер просвещенного абсолютизма, особенно в Германии, где вотчинные тенденции, благодаря раздробленности, были особенно сильны, а гуманистические, по той же причине, особенно слабы. Монархи становятся покровителями наук и искусств, собирают вокруг себя музыкантов, художников, философов, ученых, часто весьма радикального образа мыслей, сами философствуют, сочиняют и музицируют, стремятся превра-

тить свои резиденции в центры культуры и искусства. Но это — только парадная внешность. Реальная политика имеет не только феодальный характер, но сами эти ученые, философы, поэты, художники и музыканты, музеи, библиотеки и театры должны служить атрибутами величия и прославления мудрости монарха. Они, как атрибуты и эмблемы на картинах и портретах, окружают в реальной жизни живого короля и его правление живыми образами богатства, разума и силы, которые на данной стадии должны иметь не религиозно-мистический, а культурно-философский характер. Философы, поэты, художники — живая часть тех культурных, художественных сокровищ и раритетов, картин, статуй, книг, которые короли собирают вокруг себя в залах своих дворцов и в своих резиденциях; художников выписывают из-за границы, собирают наиболее прославленных, переманивают от чужих дворов. Коронованные меценаты наук и искусств попросту собирают культурослужителей своей особы, а через нее — и государства. Но прогрессивность этого феодального просветительства заключается в том, что оно собирает культурно-художественные ценности и поддерживает их развитие до известных границ, заставляя служить себе и государству мастеров этих ценностей.

Так создаются в Германии научные и художественные центры, выращиваются в академиях либерально-феодальные профессора философии и мастера-художники. Таков просвещенный абсолютизм Фридриха II в Пруссии, Иосифа II в Австрии. Германия вступает во вторую волну ренессанса и берет все его высшие достижения у опередивших ее европейских народов; дворянство заимствует аристократические тенденции, бюргеры — демократические. Гуманизм высвобождается из-под власти реформации и спиритуализма. Дворянство включается в общую борьбу европейских феодалов против буржуазии, за метафизику и идеализм в идеологии. Бюргерство в своей оппозиции уже опирается не на спиритуализм, а на гуманистические тенденции в их материалистической линии, на эмпиризм, и, с ослаблением общинно-цехового духа, — на индивидуализм. Борьбу с феодализмом ведут с позиций «здравого смысла», индивидуального разума и чувственно-телесного, а не духовно-религиозного понимания мира. Аристократия стремится утвердить метафизический характер разума и власть вечных идей над миром вещей, буржуазия — личный эмпирический характер разума и власть человеческого здравого смысла.

Общественное мышление Германии с опозданием, но на этот раз бесповоротно вступает в новую орбиту. Познание материального мира, свойств земных вещей, стимулируемое торговлей и промышленностью, стремится создать новое мировоззрение, выдви-

нуть новые принципы мироустройства, установить новые связи вещей. Вместо магических связей вещей, произвольных действий божества и дьявола в материальном мире, вместо религиозных свойств вещей, наделенных благами или злыми качествами, выступают причинно-следственные связи, закономерности, обязательные для материи и бога. Физико-механические науки с их мерой и числом, как основой явлений, либо пытаются вовсе отбросить бога, либо подчиняют его математическим законам, отнимая от него своеволие и чудеса. Мир у них является механическим, числовым, всякое изменение в физическом мире вызвано физическими причинами. Материализм и эмпиризм перерастают рамки спиритуалистического мышления, взрывают его, но не могут высвободиться из-под его религиозных воззрений, так как должны служить новым эксплуататорам. Спиритуалистическое мышление переходит в гуманистическое, сохраняя общие черты, свойственные классовому сознанию. Гуманистические естественные науки сохранили в себе ограниченность взглядов спиритуализма на материю и природу. Низменная косная материя знала механические причины и количественные изменения, но не знала качественных изменений, знала отдельные, частные причины и законы, но не знала общих движущих сил, единой основы и целостности бытия и мира. Признавая за материей только механические качества, гуманизм с его основой — человеческим чувственным опытом — необходимо оставил для общих движущих сил космоса, для творческих сил вселенной место сверхопытному, сверхчувственному и непознаваемому. Сохранив религиозные воззрения на материю и природу как на косные, лишённые жизни механические сущности, гуманизм оказался в плену у религии в воззрениях на первопричины и начала бытия, и в особенности на общество. В Германии еще более, чем в передовых странах Европы, над гуманистическим мышлением тяготели метафизика и идеализм.

Правда, и метафизика и идеализм, влекомые наступательным развитием физико-математических и механических наук, перемещают мистику и бесформенную духовность спиритуализма в сторону рациональных закономерных связей и прообразов, управляющих земными вещами. Сам бог становится разумом природы, его вечность — вечностью законов природы. Три яруса спиритуалистического космоса — небесный верх, земная середина и подземный низ — становятся только социальными ярусами высших, средних и низших сословий. Гуманистическое, физико-механическое мироустройство, числом и наблюдением проверенное у Коперника, Галилея, Кеплера и Ньютона, бесповоротно разрушило вертикальное спиритуалистическое мироустройство. Но общественное миродомоустройство сохранило ярусы и, несмотря на внешне ра-

ционалистический правовой бюрократический аппарат, «разумное» деление на сословия сохранило иррациональную близость господствующей аристократии к небу, божественно-религиозную сущность созданного ею государства и близость производителей к земле, к аду. Вместе с этим верхом, серединой и низом общественных отношений сохранились ярусы в мышлении как высокий строй мыслей, высокий стиль, средний и низкий. Метафизика и идеализм считались свойствами высокого стиля, признаками аристократической души и ума, диалектика и материализм в их обособленности считались свойствами среднего и низкого стиля, признаками вульгарного, демократического ума.

Гуманитарные науки оказались глубоко отсталыми по сравнению с естественными. Уступив новым завоеваниям материализма, метафизика и идеализм задерживают поступательное развитие науки, подчиняют ее своим реформированным тенденциям, искривляют ее движение. В гуманистическом мышлении мы имеем, как и в спиритуалистическом мышлении, метафизичный идеализм верховного разума и идей и метафизичный материализм земного мира, материальных, замкнутых вещей, знающих только механическое движение и изменение; диалектика здесь существует только как соотношение верховного разума и механической материи, разума-духа и косной материи, т. е. как идеалистическая диалектика. Но идеалистическая диалектика гуманистического мышления является огромным шагом вперед по сравнению со спиритуалистической диалектикой: она знает поступательное движение, время. Ибо верх здесь — не божество, неизменное, вечное, а только социальный верх, и движение к лучшему, благому миру есть движение не к небу и не к социальному верху (который сам изменчив), а вперед от него.

Борьба метафизико-идеалистических тенденций (классики), метафизико-материалистических (эмпирический реализм) и диалектико-идеалистических тенденций (романтизм), первую из которых утверждает аристократия, вторую — демократические слои, а третью — оппозиционная буржуазия и либеральное дворянство, — борьба этих трех тенденций составляет общественное мышление Германии этой эпохи. Особенностью ее является то, что эти тенденции, борясь между собой, должны были бороться с могучим, медленно уступавшим спиритуализмом. Метафизический идеализм, метафизичный материализм и диалектический идеализм гуманистического мышления, являясь прогрессивными в отношении спиритуализма, были противоречивы и враждебны друг другу; материализм и диалектика были действительно прогрессивными, метафизический идеализм относительно них — компромиссен и реакционен, но диалектика и материализм не

могли соединиться, а выступали как антагонисты, ибо классовое общество не допускало, чтобы движущая сила материи лежала в материи, а не над ней, как не допускала, чтобы государство находилось в руках производителей. Борьба этих трех тенденций гуманистического мышления со спиритуализмом и между собою и составляет основу философского и художественного мышления в Германии, движущую силу различных линий развития.

Если во Франции буржуазия, опираясь на механистический, метафизичный материализм, сокрушала религию и небесную метафизику аристократии, то в Германии слабые бюргеры не могли, не решались прямо противопоставить свой материализм аристократической метафизике, но прибегли к диалектическому идеализму, чтобы вести борьбу с метафизическим разумом, господством вечных идей. Отсюда — сложность и смешанность линий идеологии немецкого общества эпохи просвещенного абсолютизма и буржуазного просветительства. Но что является общим для всех новых форм и способов мышления, — это гуманизм.

Человек спиритуализма, разрываемый борьбой духовного и материального, двойственный человек небесного и земного, начинает считаться снова цельным, самостоятельным чувственным существом. Аристократия идеализирует и возвышает самую эту чувственность, бюргеры телесность рассматривают в ее реальном земном бытии. И мистерии с их страстями и борьбой двух мировых начал уступают место опере и трагедии, зингшпилю и драме, сюжет которых есть борьба за земную власть, борьба индивидов между собой, столкновение характеров. Аристократическая опера, а затем и трагедия утверждают телесную особу героя как божественную и возвышенную. Если в мистерии земная жизнь Христа — только страсти, страдание и борьба с плотью, и лишь в небесной жизни он безраздельно царствует над миром, то у короля сама земная жизнь есть божественное царствование, и никуда выше возноситься ему не нужно. Поэтому место мистерии, культа страстей христовых занимает опера — культ всемогущего владычества короля, его управления государством. И так же как церковный культ отделял себя от практической, производственной жизни латынью, так в Германии государственный культ короля отделял себя итальянским и французским языком и искусством от национального языка и искусства. Бюргеры, которые своим предательством крестьянского движения укрепили власть князей, дали им силы дорасти до абсолютизма, либо стремились — в своих патрицианских слоях — стать участниками нового королевского искусства, либо держались низких жанров — зингшпиля и комедии, где применялась народная речь, песни и танцы и выводились представители низших сословий в их реальном физическом бы-

тии. Но и бюргеры и знать были против религиозно-магического мышления, допускающего божественный произвол в явлениях, самовольное вмешательство и нарушение естественного хода вещей. Могущество бога — в его разумности, в упорядочивающей мир силе, а не в чудесах, вносящих хаос и сумятицу в установленный миропорядок. Эта философия, ищущая «разумной», причинно-следственной связи вещей, ограничивающая бога законами, развивается вместе с борьбой за ограничение феодально-вотчинного самодурства, за государственное право, связывающее сюзерена гражданскими законами. И в этой философии и теории государственного права явно различимы две тенденции — дворянско-либеральная и бюргерско-оппозиционная: закономерность и разумный порядок вещей являются волей самого божества — сюзерена, или они — сущность самих вещей, и бог-сюзерен должен подчиняться и следовать им.

Огромное развитие философии в Германии и было вызвано этой ее ролью в борьбе с могущественным богословием, усилившимся с поражением реформации. Гуманистическая философия ведет в университетах такую же борьбу, как реформация некогда в церкви. Университеты в реформации сохранили свой богословский, прицерковный характер, став только центрами протестантского богословия. Бюргерская оппозиция дала им огромное развитие, они стали рассадниками нового богословия. Оттого их так много возникало: каждый городок стремился иметь свой университет. Университеты были центрами научной богословской мысли и одновременно учебными заведениями. Их роль для развития богословия и философии оказалась такой же, как и роль церковных школ для музыки. Философия и теоретическое мышление, хотя и являлись служанками богословия, получили здесь изощренную разработку. Культура абстрактной мысли, понятий, определений, логических ходов, словесных систем, благодаря опоре на протестантское вероучение, поднялась выше, чем в какой-либо другой стране.

Но эта сила философской мысли была в то же время показателем слабости бюргеров, их отсталости, неспособности противопоставить материализм естественных наук богословским учениям и феодальной религии. Философское движение было, по существу реформацией богословия, т. е. опять-таки революцией под религиозной формой, идеалистической критикой религии. Но так же, как реформацию приписали особой сущности немецкого духа, так и философию приписали этой особой «превосходной» сущности:

«Мы увидим при рассмотрении истории философии, что в других европейских странах, в которых ревностно занимаются науками и совершенствованием ума и где эти занятия пользуются ува-

жением, философия, за исключением названия, исчезла до такой степени, что о ней не осталось даже воспоминания, не осталась даже смутного представления о ее сущности; мы увидим, что она сохранилась лишь у немецкого народа, как некоторое его своеобразие. Мы получили от природы высокое призвание быть хранителями этого священного огня, подобно тому, как некогда роду Евмолпидов в Афинах выпало на долю сохранение элевзинских мистерий или жителям острова Самофракии — сохранение и поддержание возвышенного религиозного культа; подобно тому, как еще раньше мировой дух сохранил для еврейского народа высшее сознание, что он, этот дух, произойдет из этого народа как новый дух. Мы вообще теперь так далеко ушли вперед, достигли столь значительной серьезности, что мы можем признать лишь идеи и то, что получает определение перед нашим разумом; прусское государство в особенности построено на разумных началах» (Гегель, Лекции по истории философии, Соч., т. IX, стр. 4, Партиздат 1932)<sup>55</sup>. Таким образом философский разум немцев оказывается разумом прусской государственности, и такова сущность и роль этого разума, вынужденного познавать мир, развивать мышление в пределах и нормах феодальной государственности.

Вторая волна ренессанса, усиливая гуманистическую рационалистическую мысль, начинает борьбу с богословием в самих университетах, философия пытается внедриться в богословие; бес- сильная вступить в борьбу с могущественным врагом, философия пытается реформировать богословие, отделиться от него и добиться самостоятельного существования. Слабость бюргеров выражалась в том, что философия создавала тысячи переходных формул, мелких черточек отхода от богословия и компромиссов с ним. Но этим половинчатым, неуверенным поползновениям критики, нападкам на схоластику богословы оказывают упорное сопротивление, мобилизуя духовные и светские силы для подавления ересей и нововведений. История борьбы и преследований Пуффендорфа, Томазиуса<sup>56</sup>, в особенности Вольфа, — тому пример. Немецкие профессора философии смогли создать только идеалистическую философию, т. е. только реформированное богословие; философия пытается, как богословие, разрешать все земные и небесные дела, отвечать на все вопросы бытия, как религия, давая объяснения, не имеющие практического значения. И все же, толкаемая развитием торговли и промышленности, научная мысль внедряется в эту философию, создавая в ней прогрессивные материалистические тенденции. В объяснении же духовных явлений, начал и причин мира немецкая философия остается в плену религиозного мышления и далеко позади французских рационалистов-материалистов с их решительной критикой религиозно-метафизи-

ческих начал. Спиритуалистический дух или даже личный бог остается стоять за материальным миром и человеком. «Цель философии, — говорит Томазиус, — земное благосостояние человека, цель теологии — небесное благосостояние»; но земное благосостояние для немецких философов оказалось невозможным без небесного. И сила всей этой новой философии шла в основном на выяснение соотношения небесного и земного, духовного и чувственного, т. е. соотношения богословских и гуманистических наук. Таковы Лейбниц (1646—1716) и Вольф (1679—1754).

Вся гениальная сила философской мысли Лейбница уходит на поиски примирения веры и разума, божественного единства мира и его механической раздробленности на вещи. Он восстает против материализма, для которого природа существует только как протяженность и механическое движение, и против темных мистических сил, произвольно движущих явлениями.

«Я обжился в стране схоластики, когда меня, в то время еще очень молодого, отвлекли от нее математики и новейшие философы. Прекрасный способ объяснять механически природу привел меня в восторг, и я справедливо презирал нелепый обычай людей, употребляющих темные формы и понятия, из которых нельзя было ничему научиться. Но когда я попробовал расширить основные правила механики и отдать себе отчет в законах природы, я скоро увидел, что исключительное рассматривание одной протяженной массы недостаточно и что надо присоединить также понятие силы, которое хотя и происходит из метафизики, но всем доступно. Мне казалось также, что мнения тех, которые унижают животных до простых машин, противны всем вероятиям и даже порядку природы. Когда я в первый раз освободился от ига аристотелевской философии, я принял учение о пустом пространстве и об атомах, потому что оно всего больше удовлетворяло моему воображению; но я оставил его, когда увидел, что невозможно находить основные причины внутреннего единства в одной материи, потому что при таком предположении вселенная есть не что иное, как мертвое и случайное накопление и смешение бесчисленных частиц материи. Таким образом, я увидел себя вынужденным возвратить и принять снова понятие оживленных и имеющих форму атомов (*atome formel* и «*formes substantielles*»), которые теперь так осуждаются; но принять способом понятным и исключаящим всякое злоупотребление. Я нашел, что их природа состоит в понятии силы и что в этой силе находится нечто родственное с ощущением и деятельным стремлением. Эти силы можно сравнивать с понятием, какое мы имеем о душе, но я избегал назвать их душой, потому что это название нельзя переносить на низшие ступени природы. Аристотель называл эти силы первыми энтелехия-



ми: я, быть может, яснее, называю их первоначальными силами. Они заключают в себе не только бытие, исполнение возможности (l'acte), но в сущности и врожденную деятельность» (*Système Nouveau de la Nature et de la communication des substances*, p. 124, изд. Erdmann<sup>57</sup>). Вводя вместо механических атомов одухотворенные, наделенные внутренней силой монады, Лейбниц лишает их противоречивых стремлений и столкновений; монады по существу своему сходны между собой и согласованы предустановленной гармонией. В этой теории «предустановленной гармонии», создающей равновесие и разумную закономерность вселенной, Лейбниц примыкает к метафизическому идеализму. Но, борясь за органическую целостность мира, в котором каждая точка несет в себе силу целого, он обнаруживает диалектические тенденции. Так в поисках единства духовного и материального он поднимается над вульгарным материализмом, но находит опору в теологии. Борясь за разум, он стремится его высвободить из-под власти материального опыта и чувственности. «Все, что есть в уме, приобретает опытом, кроме самого разума», который дан человеку свыше, возражает он Локку. Рационализм Лейбница оказывается подчиненным иррациональным религиозным началам. Вместе с тем диалектические тенденции его системы не имеют волевого поступательного характера. Человек и явления, уложенные в предустановленную гармонию, зависимы от верховных сил, лишены активности и свободной воли. Таким образом, система Лейбница представляет собой борьбу между мистико-диалектическими тенденциями маньеризма и рационалистическими тенденциями классики. То же мы имеем в его политических воззрениях.

Являясь идеологом просвещения и просвещенного абсолютизма, Лейбниц — космополит по своим воззрениям. Свои научные и философские сочинения он пишет по-латыни и по-французски, считая немецкий язык недостаточным для теоретической мысли. Гениальный разносторонний ум, двинувший вперед европейскую науку, он в философии, ограниченный отсталостью немецкой мысли, оказался далеко позади буржуазных философов Англии, Голландии и Франции с их материализмом.

У Вольфа сильнее выступают эмпирико-материалистические и просветительские тенденции и вместе с тем ограниченность формально-логических категорий. Здравый смысл и чувственный опыт являются для него предпосылкой познания мира. Материальный мир для него — неодушевленная мертвая материя, подчиненная законам механического движения. Он был бы вульгарным материалистом, если бы в мире он видел только материю и механическое движение; но он не только не отверг дух и сверхчувственное, но допустил особое независимое бытие духовного мира.

Этот дуализм был выражением компромисса богословия и рационализма, попыткой, не задевая богословия, разрабатывать познание и законы чувственно постигаемого мира. Вольф сыграл для рационалистической философии такую же роль, как Лютер для протестантской церкви. Он сознательно пишет свои сочинения на немецком языке, «дабы они были доступны и тем, кто не обладает ученостью и не знает по-латыни», до сих пор служившей официальным языком университетской науки. Он создает немецкий философский язык, понятия и словоупотребление, ставшие достоянием всей позднейшей философии. Философия для него — «наука возможного о том, что и почему возможно». Из служанки богословия он хочет ее сделать независимой наукой, дающей описание фактов, приведение их во внутреннюю связь и систему на основе разума, мыслящего сознания.

В отличие от Лейбница Вольф понимал философию не как систему знаний, имеющую единый внутренний принцип, где отдельное подчинено целому, но как сумму знаний, энциклопедию, целостность которой — в механической полноте. Разумность, здравый смысл простирались только на частное, но не охватывали целого, движущих и связующих его сил. Рядом с тенденциями установить зависимость человека от материальных сил и закономерностей он пытается освободить нравственную волю человека от божественного произвола, т. е. исключить чудеса и произвольное вмешательство бога не только в естественный миропорядок, но и в нравственный. Но и здесь выступает дуализм нравственной свободы и верховных духовных сил. Вольф еще более Лейбница противоречив и двойствен в вопросе о духовном и религиозном.

То у него прорываются тенденции сводить все чувственные представления и ощущения, даже логическое мышление, к телесным изменениям, к естественным движениям нервов и мозга, то он допускает прирожденные идеи и душевные силы. То он говорит, что само откровение требует физических органов восприятия и, следовательно, подчинено разумным основаниям, то он считает откровение формой религиозного познания истины, не подчиненной разуму. Эта раздвоенность между материализмом и идеализмом шла у него все время на основе гуманизма; он никогда не оставлял веры в силы разума познавать мир и в то, что мир подчинен разумным законам и порядку. Но эта же раздвоенность между метафизическим материализмом и метафизическим идеализмом, склонявшаяся чем далее, тем более ко второму, показывает слабость бюргеров в борьбе с феодально-богословским мышлением и ту реакционную упорную силу, которая преследовала, ломала новое движение мысли. Вольф не только принял лейбницевскую «предустановленную гармонию», сделался популяризатором и плоским

толкователем идей Лейбница, но и доказывал, что его собственная философия соответствует истинному богословию. Буржуазное просвещение подчинялось просвещенному абсолютизму и только под его оболочкой боролось с вотчинно-феодальным мировоззрением за новый миропорядок и государственный строй.

И в искусстве патрицианско-дворянские круги и бюргеры ушли от феодально-вотчинной и феодально-общинной символики и мистики. Материя утратила возносящий ее дух, пространство получило третье измерение — глубину, горизонталь уравнивала вертикаль. Семантику восхождения, вознесения замещает чувственная уравновешенность и гармония. Тяжесть, материальность уже не являются греховным низменным свойством, над которым надо возноситься к духу, а основой красоты. Эта чувственность и телесность выступает во всех искусствах: как пропорции и перспектива — в изобразительных искусствах, как гармония — в музыке, как личные чувства и мысли — в литературе.

Те тенденции к гуманистическому искусству, которые наметились еще в первую волну германского возрождения, но подавлялись и связывались спиритуализмом, теперь выступают все с большей уверенностью. На передний план во дворах и резиденциях крупных абсолютистских монархий выступает искусство, утверждающее героическую силу и разумную волю властителей. Мистику и безвольную чувственность теснит разум; предопределенность и зависимость от потусторонних сил заменяется уверенностью, что в своем разуме человек имеет частицу божества и власти его над миром; цари и герои обладают этим разумом и властью больше всех смертных. Как в законах природы заложен разум бога, так в законах государства — разум короля. И герои трагедий и опер — носители разума, упорядочивающей правильной воли, борьбы против темных порывов страстей и сил. Классицизм с его рационалистическими и упорядочивающими тенденциями теснит расслабленность, жеманность и мистику маньеризма, стремится снова подчинить чувственную красоту разумной мере и числу, рациональному и волевому жесту, словом, отойти от небесного религиозного искусства к идеальному земному, от культа бога к культу земного короля. Немецкое дворянство стремится подняться на уровень более прогрессивной европейской, особенно французской аристократии.

Но в Европе разложение феодализма подвинулось гораздо далее, чем в Германии. У аристократии идеалистическая линия гуманизма, теснимая демократическим реализмом, утрачивает и строгую симметрию и торжественную ясность классицизма, и монументальную трагическую патетику барокко и отступает к сентиментальному и грациозному рококо. Классицизм, который сочетал эротику и сенсуализм пасторали и героикую страстей,

уложив и чувственность и эмоции в разумные формы, отошел к идиллии с ее радостной любовью, лирической ясностью и иррациональной чувствительностью. На сцену снова выступают тенденции безволия и вычурности, но наполненные вместо мистики маньеризма сенсуализмом, субъективной живой чувственностью. Мистическая любовь, зависимость от космической божественной любви, которая заполняла мир маньеризма, стала телесной любовью, физическим влечением и ощущением. Рококо имеет личные, субъективные начала по сравнению с безличным маньеризмом, но, как и маньеризм, оно безвольно, лишено борьбы и усилий. Рококо — это пастораль, опущенная на землю, в природу. Отсюда — прогрессивные гуманистические тенденции рококо. Но государственное искусство абсолютных монархий, насаждающих волю и власть феодальных отношений над развитием буржуазии, все еще нуждается в высоком парадном искусстве. Официальное государственное искусство — академизм — пытается эклектически соединить все новые тенденции и подчинить их своим нормам и канонам, задержав как упадок, так и развитие. Академизм допускает и динамику барокко, и игривость рококо, но в ограниченных формах, подчиненных разумным правилам, мере и числу. Прогрессивный и относительно рококо строгий рационалистический классицизм только в своей ущербной, нисходящей академической форме был заимствован немецкой аристократией, заимствован с тем большей легкостью, что маньеризм сам граничил с барокко и рококо, содержал иррациональные и сенсуалистические начала. Но академический классицизм все же преодолевал мистику маньеризма; борьба за классику, внедрение классических тенденций в искусство Германии были прогрессивной борьбой за просвещенный абсолютизм. Немецкое дворянство, включаясь в общую борьбу европейских феодалов против буржуазии, за господство своей духовной культуры, усваивает именно академический стиль в его эклектических компромиссных образованиях. Классицизм борется с декоративностью, нагроможденностью и чувственным безволием маньеризма, но сам часто впадает в патетику барокко и грациозную чувственность и сенсуализм рококо.

Но за всем этим стоит борьба с религиозной мистикой, с выражением потустороннего, сверхчувственного в искусстве. Даже культовое искусство подчиняется этому новому миропониманию, оттесняя спиритуалистическое содержание богослужения, покрывая его чувственной обрядовостью и зрелищностью. Храмы, дворцы, богослужения строятся в этих пышных, чувственных, но упорядоченных формах. Здания получают уравновешенность горизонталей и вертикалей, колонн и пилястров. Шпили и стрельчатые арки заменяет свод, который в своих сферических формах

примирает, сплавляет вертикаль и горизонталь и, повторяя чувственную видимость неба, спускает его к земле.

Без понимания этого смещения европейских стилей нельзя понять немецкое искусство XVIII в. Классика, которая отрицала готику как варварский стиль, за ее спиритуализм, за ее устремление вверх, за восходящие линии, вводит ритмику горизонталей, уравнивающих вертикали, возвращает зданию материальную устойчивость, придает ему правильными членениями масс и идеальными пропорциями частей чувственно успокоенный гармонический характер. Но тенденции барокко и рококо присутствуют в этой классике. Барокко тяготеет к готике, но ее спиритуализм превращает в пантеизм: дух пронизывает материю, движет ее изнутри, разрушает уравнишенность, ясную рациональную расчлененность, наполняет формы могучими движениями, переходами, связующими все единым устремлением. Сенсуалистическое рококо в своем стремлении к пасторали, идиллии, дробит эту динамику хрупкими формами, узорами, завитушками, создавая беспорывное движение и чувственную красоту.

Переход от маньеризма через классику к рококо и барокко представляют придворные церкви с их роскошным декоративным убранством. Таков собор Михаила в Мюнхене. Вертикали каннелированных колонн уравнивает горизонталь карниза, но он столько же отделяет верхнюю часть стены от колонн, сколько, опоясывая, связывает отдельные части. Витые колонки по обеим сторонам алтаря продолжены в линиях свода, замыкающего и завершающего их. Эти своды покрываются ангелами и святыми мужского и женского пола, витающими в облаках, возносящимися ввысь, но их формы и движения имеют чувственный, парадно-земной характер. Они даны в ракурсах снизу, отделены от стены и кажутся действительно парящими в воздухе; небо оказывается населенным телесными существами в великолепных, часто античных одеяниях. Облака вокруг нижнего пояса сводов сливают эти своды с архитектурой. Ясность и расчлененность частей схвачены связующим движением; планы и формы дробят свою тяжесть и массивность узорами и украшениями.

Таким же образом новая культовая музыка, исполняемая здесь, с ее полифонией на гармонической основе, с ее мелизмами, звуковыми узорами и в основном уравнишенным лирико-драматическим движением, в печально призывных и радостно хвалебных частях мессы с их роскошной инструментровкой, действительно близка к стилю этих церквей; она представляет собой переход от феодального культового служения к эстетизированному аристократическому; переход, где патетические сурово драматические акты заменены лирическими, чувственно приятными, даже сен-

суалистическими, где общение с богом-духом заменено общением с богом-красотой. Связь с текстом здесь нарушена протекающими мелодическими линиями, которые напоминают плавные архитектурные линии, связующие отдельные архитектурные части, лишаящие их тектонической четкости и самостоятельности; а завершающие эти линии украшения и узоры, закругляющие их движение, общи и музыке, и архитектуре.

«Чтобы уяснить себе значение церковной утвари и культа, я пошел к обедне на пасхе в церковь св. Михаила эпохи Возрождения в Мюнхене. Три священника в богатых облачениях совершали таинство причастия у алтаря; служки, сопровождавшие с церемониями обряд, пестрая стена алтаря с обвитыми лозой колоннами, блестящие окна, вся роскошная обстановка церкви составляли для этой картины гармоническую рамку. Но когда, на хорах, месса Моцарта *C-dur*, сопровождающая богослужение, достигла своей вершины в непомерно богатом *Sanctus*, когда орган и хор, литавры и трубы, полный оркестр, возвестили трижды: «Свят, свят, свят», — казалось, что воскресло все богатство этого красочного, радостного времени, культурный образ необычайной силы. Здесь стало понятно, как смог этот великолепный декоративный стиль пролить свое богатство на все области культуры, стиль, который сплел из орудий страданий Христа, как из трофеев охоты и любви, гирлянды на стенах и одел строгие, иератичные слова литургии лучезарной музыкой Моцарта» (К о н - В и н е р, История стилей, стр. 3, изд. «Космос»<sup>58</sup>). Но еще более этой классико-рококовой архитектуре соответствует культовая музыка, оратории и кантаты Гассе и Грауна, имеющие чисто оперный характер в своей чувственной певучести, лишенной драматической силы и духовной содержательности. Голос не знает ни небесных ликований, ни земных страданий и говорит о чувственных печалях и радостях. Опера здесь поглотила мистику, чувственное отбросило сверхчувственный мир и борьбу с ним. Искусство стало эстетической идеализацией земного бытия.

Безраздельно этот стиль господствует в светском, внекультовом, в дворцовом и придворном искусстве. Здесь борются и рядом уживаются барочные и рококовые тенденции, сдерживаемые рационалистическими академическими нормами. Классицизм двоятся между военной героикой и галантной чувственностью, между пышной грандиозностью и интимным сенсуализмом. Мелкий властный абсолютизм немецких княжеств равняется по французским Людовикам, каждый князь стремится иметь свой Версаль, свою академию искусства, свой театр — храм королевских служений. Директора и артисты — французы и итальянцы, носители господствующей аристократической культуры. Быстро обстраивают-

ся дворцами и государственными зданиями резиденции, и прежде всего — столицы в наиболее крупных государствах, Берлин в Пруссии, Дрезден в Саксонии, Вена в Австрии. Мелкие дворы, приюты частных аристократических увеселений и празднеств, имеют более рококовый характер. Дворы крупных королевств имеют более пышный и торжественный барочный характер парадных государственных резиденций. Таков берлинский королевский дворец архитектора и скульптора Шлютера (ок. 1660—1714), в котором конструктивная расчлененность сочетается с грандиозностью. В его же скульптуре пример этого классицизма, включавшего элементы барокко, мы имеем в памятнике Фридриху I, напоминающем конную статую Людовика XIV работы Жирардена. Курфюрст, в одежде римского императора, — героический всадник на боевом коне, идущем рысью; голова гордо поднята и устремлена вперед, в руке — фельдмаршальский жезл, у подножья — закованные рабы, покорные самодержавной воле. Дворцы и площади говорят о величии монарха, о всемогуществе королевской власти, о грозной силе его владычества, о несокрушимой властной воле.

На фронте арсенала Шлютер изображает мудрость (государство) в союзе с силой оружия (военной силой). Посредине фронтона бог победы отдыхает на трофеях, а по сторонам слева Марс, окруженный узниками, протягивает руку Минерве, сидящей справа среди воинов и ратных доспехов. Государство — не экстенсивное хищничество и грабительство военной силой, как у прежних феодалов и рыцарей, а организованное планомерное интенсивное насилие, — это и изображается союзом Марса и Минервы и называется новой государственной мудростью. О том же говорят и поют залы внутри дворцов.

Каждый король, князь и даже маркиграф имеет обязательно театр, и именно оперный театр, в котором разыгрываются возвышающие владыку действия, в которых он сам часто принимает участие как сочинитель и исполнитель. Опера — центральная часть блестящих многодневных торжеств: коронаций, бракосочетаний, рождений, побед и приемов. Пышные декорации, блеск зрительного зала сливались с блестящими нарядами, костюмами карнавалов и маскарадов. Шествия, аллегии, турниры, рыцарские парады, которые совершались в парках, вокруг дворцов, переносились на сцену для демонстрации военной силы и мудрости власти. В пышных апофеозах боги и богини на небе, на земле и воде восславляли и удостоверяли божественность королевской семьи. Так же, как пророки предсказывали явление Христа, так императоры и герои античного мира предвещали коронации, рождения и венчания в немецких княжеских домах. Эти оперы — празднества феодальных князей — должны были быть и народными празднествами, как

культовые празднества для общины. Обергофмаршал, как первосвященник, устанавливал порядок церемоний. Пластика и живопись украшали триумфальные ворота и стены теми же аллегорическими фигурами, которые выступали в маскарадах и на сцене. Музыка этих празднеств была не только сценической — песенной и танцевальной: здесь участвовала и военная музыка, и не только трубы и литавры, но и пушки. Блеск бриллиантов и золота, огни фейерверка и иллюминации, которые заливали светом улицы, сады и реки, должны были говорить о светоносной сущности короля; монеты, которые он разбрасывал, вино и еда, которые он выстав-лял, были как бы тайной вечерей приобщения к сущности короля, должны были быть показателем исходящего от него изобилия и богатства. Так эти оперы были центральной частью нового культа земного владыки, стремившегося к всенародности, т. е. заставлявшего служить себе всю страну, восхвалять его благость и силу, ликовать по поводу его успехов и печалиться по поводу утрат. Но эти оперы-празднества семейных событий королевского двора, имевшие место и в XVII в., теперь дополняются оперой-трагедией, оперой, относящейся к государственной власти, к государственным деяниям государя, а не только к семейным его делам.

Основной смысл сдвига в высокой опере, вызванного гуманистическим мышлением, это стремление перейти от героики пасторальной оперы с ее процессиями, танцами и ариями к опере-трагедии, к опере с драматическим сюжетом борющегося и страдающего героя, стремление включить трагическое действие, дополнив им пасторальное действие. Аристократия не думает спуститься к музыкальной драме с ее реальными характерами и земными эмоциями, о которой мечтает буржуазия; аристократия, решившая упорядочить вотчинное государство, превратить его в организованное просвещенно-абсолютистское, хочет показать не только победившего, восплаемого героя, но и борющегося, страдающего, побеждающего героя, не только эмоции ликования и торжества любви и власти, но и эмоции борьбы, героической воли, страданий за государство. Она хочет показать государственно-го мужа в его государственных делах и борьбе. Вместо влюбленных героев пасторали аристократия хочет видеть и основного героя трагедии — мужа активной и роковой борьбы. Это столько же уступка музыкальной драме, сколько подчинение ее себе частной реформой пасторальной оперы. Аристократическая опера стремится включить частично среднюю часть гуманистически реформированного мистериального сюжета, присоединить к пасторали трагедию. Любовь и славословие оставались, но им приходилось сталкиваться с враждебными силами, и хотя герой побеждал их, но при этом омрачался, страдал, словом, обнаруживал качест-



ва и движения души, неизвестные в пасторали. Этот компромисс пасторали и трагедии и образовал классическую оперу.

С начала ренессанса в европейской опере боролись тенденции пасторали и музыкальной драмы, и их компромисс наиболее соответствовал требованиям аристократии, германской в том числе. Это был компромисс не только сюжетных тенденций, но и чисто музыкальных, компромисс песенно-танцевальных арий и драматических речитативов и монологов, лирических колоратур и трагических интонаций. Этот компромисс и борьба двух тенденций, которая восходит к той же борьбе пасторали и драмы в мистерии (причем католическое, вернее, аристократическое богослужение акцентировало пастораль, а протестантское, вернее, демократическое богослужение акцентировало драму), этот компромисс и образует историю высокой оперы. Опера, противопоставлявшая себя мистерии, как светское искусство духовному, была только светской мистерией, т. е. перестроенной на гуманистической основе мистерией. И так же как все гуманистическое мышление не могло избавиться от метафизики и идеализма, т. е. иррациональных оснований, так и опера, и в особенности высокая опера, сохранила иррациональные элементы.

Иррационально было не только то, что действующими лицами этой оперы были боги, полубоги, герои и героини, что эти боги и герои пели арии и плясали, что любовь была побудительной причиной этих божественно-героических арий и танцев и сюжетным стержнем оперы в целом. Иррационален с точки зрения здравого смысла, житейской эмпирии был самый синкретизм этих опер, где люди вместо того, чтобы разговаривать обыкновенной прозой, распевали метризованные стихи, вместо того, чтобы обычно жестиковать, кружились и приседали в ритмических движениях танца. Но этот синкретизм имел исторические семантические основания: этот сюжет, пение и танцы были переряженной пасторалью мистерии, где танцы и пение восхваляли новорожденного, т. е. победившего смерть, бога, о чем здравый смысл, аисторичный по существу, не знал.

Метафизическое мышление, изъывшее бога из эсхатологического круга, сделало его неумирающим и нерождающимся, вечным светом и жизнью и окружило его пасторальными темами вечной любви и радости. Отцы церкви утверждали, что «ангелы никогда не перестают восхвалять бога звучанием и пением», что деятельность ангелов состоит в непрекращающемся славословии, пении и кружении в хороводах. То же сделали и короли, взяв пастораль, окружив себя пением и танцами, но более сенсуалистического и рационалистического порядка. Но так же как в мистерии реформация передвинула богослужение из пасторали вниз

в страдание, в трагедию страстей, переводя богослужение из обряда восхваления в обряд борьбы с дьяволом (злом) за бога (добро), так и оперу буржуазия пыталась реформировать, перевести из лирической пасторали в трагедию, оперу страдающих, мятущихся героев, борющихся и может быть погибающих. Эту попытку реформы оперы называют возникновением оперы. Если никто не станет оспаривать, что мистерия и ее разветвления — месса, страсти, реквием — восходят к эсхатологическим воззрениям об умирающем и воскресающем боге, то относительно оперы до сих пор держится историческая легенда, что она была искусственно и внезапно придумана, что она родилась в 1594 г. в дворцах двух итальянских графов Корси и Барди в кружке музыкантов и поэтов<sup>59</sup>, имена которых точно известны. Этот аристократический кружок вздумал объявить борьбу полифонии и контрапункту, подражать греческой трагедии, и изобрел монодию, песенную декламацию с инструментальным сопровождением. Отсюда опера распространилась по всей Европе, получила огромное развитие и стала обязательной и значительнейшей частью художественной культуры.

В действительности реформа, которая была произведена флорентийским кружком, была одним из проявлений борьбы за музыкальную драму, за драматический сюжет в музыкально-театральных представлениях, т. е. за включение реалистических и диалектических тенденций в идеальные любовно-лирические пьесы. И реформа не начала и не кончила борьбы. Дони<sup>60</sup>, трактат которого цитируется как бесспорный документ о возникновении оперы, говорит, что «у актера композитор может научиться повышению и понижению голоса, медленной и быстрой речи, подчеркиванию отдельных слов, изменению характера речи в зависимости от того, говорит ли государь со своими вассалами или с просителями, говорит ли девушка или пожилая женщина, наивный мальчуган или распутница; ведь жалоба выражается иначе, чем крик, веселье или страх» (цит. по К р е ч м а р у, История оперы, стр. 38—39)<sup>61</sup>. Дони отстаивает драматический речитатив, правдивую характерную музыкальную интонацию, соответствующую слову, а вместе и драматический сюжет, мотивированное развитие действия, реальных людей и переживаний.

Это требование музыкальной драмы, эта реформа оперы встречает упорное сопротивление со стороны придворной оперы. Тенденции музыкальной драмы с ее мелодией, соответствующей слову, с ее патетикой, трагизмом, наиболее раннее выражение нашедшие у Монтеверди, с наступлением феодальной реакции снова отступают перед оперой колоратурных арий и балета. Драматический речитатив становится монотонной псалмодией, мало отличающейся от разговорной речи, скучным и неизбежным переходом, связываю-

щим основные звенья оперы — арии, в которых композитор и певец могут блеснуть узорно-мелодической техникой. Но эти колоратуры, фигурации, трели, рулады, пассажи на лирической основе были несовместимы с драматическими ситуациями, напряжением и борьбой. Они были внешне декоративны, были как бы пляской голоса, говорили о блеске, победной силе, красоте, соответствующей пасторальной опере. Лирика, почти исключительно любовная, чувственная мягкость, акустическая полнота высоких голосов (сопрано и тенор), лишенных внутренней силы, формальная красота, гармоничность, все, что нужно для светлых тем идеального мира героической пасторали, характеризует эти оперы. Это вытеснение драмы лирикой, действенной воли — пассивной чувственностью, внутренней выразительности — внешним благозвучием, вытеснение так называемого мужественного начала так называемым женственным вызвано победой маньеристских тенденций, сюжетом этих опер о победившей любви, об идеальном мире, не знающем борьбы, идеальных чувствах, не знающих помрачения и смятения. Здесь возможны только просветленные печаль и грусть, озаренные близким светом вечной любви.

Расцвет этой аристократической оперы в Италии дал повод представителям расовой теории говорить, что опера есть продукт Италии, что ее чувственность и женственность вытекают из чувственной и женственной сущности итальянского духа. «Для объяснения многих явлений итальянского духа мы должны предварительно заметить, что в Италии женственный элемент перевешивает. Он в своем роде совершеннее развит, чем мужской. Итальянское небо — подлинно женское небо (Weiberhimmel). В то время как мужчина теряет здесь в своей энергии, а удачу в мужественных делах должен дорого оплачивать своим здоровьем, все — воздух, солнце, питание, нравы — действует на возбудимость крови и нервов, подлинных элементов женского характера. Отсюда — господство женского пола и подчиненное, оттесненное положение мужского. Из этого преобладания женственности вытекает преобладание чувственности, а с ней — любовь к формам, к совершенной пластике, которые являются целью итальянского искусства... Поэтому итальянский художник, в отличие от философического северянина, не ищет выразить глубокие идеи или внутреннюю жизнь, чувство, в красках, звуках, словах и образах, а напротив — только ищет гармонические формы, которые он уже внутри себя построил, стремится дать внешнюю жизнь с возможным совершенством. Из этого господства чувственности объясняется любовь к церемониям, шествиям, театру, которые для зрителей являются не роскошью, а внутренней потребностью, основывающейся на этой склонности характера к пластическому. Это же делает Италию страной искусства.

Только там, где искусство объято чувственностью, там оно себя чувствует дома, и мыслящий северный художник может ездить в Италию, чтобы согреться этой чувственностью и отдаться ей. Исключительное развитие чувства, которое так благоприятствует развитию лирики и песнетворчества, выражается и во внешней организации. В самом деле, нигде, как в Италии, нет такой счастливой для пения конституции, таких великолепных альтов и теноров, такой склонности к благозвучию и мелодии, такой всеобщей потребности в пении» (Ruth, *Geschichte der italienischen Poesie*, Bd. I, Leipzig, 1844<sup>62</sup>, стр. 299—302).

Так черты аристократического искусства пасторальной оперы стали «свойством итальянского народа». Но «философическая» Германия в лице своих королей и аристократии также усвоила эту чувственную, внешне красивую оперу, это женственное искусство, оттеснив не только мужественную мистерию, но подавляя и тенденции мужественной музыкальной драмы. А в XVIII в., когда вся европейская буржуазия переходит в наступление на аристократию, вопрос о музыкальной драме снова встает со всей силой во всех странах. И если в передовой Франции она создает условия для блестящей победы вершинного представителя музыкальной драмы XVIII в., великого реформатора, ярого врага пасторальной оперы — Глюка, справедливо считающегося продолжателем Монтеверди, то в более отсталых Италии и Германии тенденции музыкальной драмы давит старая, придворная опера. Глюк, который начал свою реформу в Вене, переезжает в Париж, где находит более благодарную почву для себя. Чувственность, блеск, внешняя красивость, любовь, лирика, женственность были взяты аристократией из пасторали для того, чтобы показать свою возвышенность над миром скорби, страданий и труда. Мужественность, волевою напряженность взяла буржуазия из «страстей», чтобы сорвать власть аристократии. Во Франции революционная буржуазия от комической оперы круто переходит накануне революции к героической музыкальной драме; в отсталой Германии просвещенный абсолютизм сверху частично реформирует оперу в соответствии с новыми государственными тенденциями. Опера берет исторических героев, государственных мужей, представляет их борьбу за правовое аристократическое государство, высокий строй их ума и чувств. Опера берет драматический сюжет, разворачивает историческое действие, которое совершают короли и аристократы. И здесь обнаруживаются рационализирующие тенденции, стремление к ограничению чувственной роскоши и стремление к единому сюжетному стержню, к преодолению нагромождения внутренне несвязанных аллегорических сцен и фигур единством действия. Персонажи получают более определенные человеческие эмоции и правдивость

выражения; музыка начинает освобождаться от бесконечных акустических узоров, рулад и колоратур и стремится дать живое, хотя и идеализированное интонационное движение.

Ария становится органической частью, монологом действия, речитативы получают музыкальную драматическую выразительность, становятся диалогами, ведущими действие. Инструментальное сопровождение не просто аккомпанирует пению и танцам, а изображает действие, раскрывает своими оркестровыми средствами эмоции и ситуации, представляемые на сцене. Музыка строится целиком на личном акустическом поле слуха, на гармоническом соотношении, подчинении одному строю. Но в аристократической музыке эта гармония и поле звука, как и мелодическое движение, очищены от характерных интонаций и движений. Диссонанс, как нарушение благозвучия, а следовательно, ясности и покоя, в этой реформированной опере получает место для выражения омрачения, противоречия, но имеет только проходящее значение и получает быстрое разрешение. Музыка инструментальная и вокальная следует за словом, но ее характеристики настолько же обобщены и идеальны, как само слово; мысли имеют идеально-типический строй. Интонации мелодии так же идеально-певучи, чувственно благозвучны, как идеален словарь и синтаксис. Эмоции не развертываются, а являются неподвижными качествами и укладываются в формально правильное симметрическое ритмико-мелодическое движение. Ритмико-мелодические и интонационно-драматические фигуры мистерии, связанные с определенным ярусом мира и соответствующим строем эмоций и действий, начинают получать чувственный индивидуальный характер. Спиритуалистическая семантика тембров шаг за шагом уступает место чувственному, эстетизированно-эмпирическому пониманию звука. Голоса стремятся стать индивидуальными характерами, звуковыми портретами.

И здесь сталкиваются и борются противоречивые семантические тенденции. Старость, старики должны петь низкими голосами (старость, дряхлость, смерть), молодой герой должен петь высоким голосом (молодость, юность, высота), хотя физически старик может иметь высокий голос, а юноша — низкий. С другой стороны, лица высокого положения должны иметь высокий, а низкого положения — низкий голос. Поэтому герои, короли, несмотря на возраст, имеют юношеские, высокие голоса, как аристократические портреты имеют моложавый характер. Таким же образом положительный герой имеет высокий голос, а греховный — низкий. Поэтому молодой герой, если он греховный, имеет низкий голос. Голос возраста сталкивается с голосом положения и с голосом страстей, неся в себе противоречивые семантические тенденции. Сопрано —

голос юных, светлых, лирических движений и страстных женственных порываний, альт — голос более зрелых и серьезных драматических женственных переживаний, тенор — юношески страстен и элегичен, бас — голос зрелых, серьезных трагических движений. Это относится к басу-seria в отличие от баса-буфф, который подвижен, суетлив, лишен мощи и широты, словом — комичен.

В высокой королевской опере, которая не хотела спускаться к характерам, которая утверждала за высоким героем только небесные черты, даже тенор казался принижением героя, омрачением героя высокой ясности. Сопрано и альт — голоса героинь, здесь также — голоса героев; тенор самый низкий голос высоких героев, они остаются носителями одного высокого плана как бы органически им свойственных эмоций; но это эмоции личные, человеческие, хоть и типические. Герои и героини — это цари, царицы, полководцы, правящая аристократия, социальный верх которой присвоил себе качества спиритуалистического верха; он стал носителем небесных эмоций, высоких чувств и голосов. Понимание четырех голосов как четырех основных характеров вступает в борьбу с абсолютным пониманием семантики регистров. Эмоции, став в гуманистическом мышлении человеческим качеством, частью личного характера, сделали и голоса, связанные с определенными эмоциями, человеческим качеством, личным свойством человека.

Борьба вокруг голоса героев, наделение героев голосом, соответствующим его действиям, его характеру, есть одна из показательных страниц наступления музыкального гуманизма на спиритуализм. В германской высокой опере, полной маньеристских тенденций, героев-мужчин еще поют кастраты с их сопрановыми голосами; голос героя здесь еще небесный голос, голос высоких регистров. Но выпады против певцов-кастратов, выпады против несовместимости тонкого, почти детского или женского голоса с мужской фигурой и бурными движениями певца, относятся и к самой музыке, к разрыву между голосом и страстями, которые он выражает, между голосом и характером. Перевод положительных героев на теноровые партии был уже победой характерного понимания голоса и одновременно драматических тенденций в опере. В придворной опере герой обычно кастрат, но еще не тенор, как это произойдет в романтизме; героиня здесь сопрано, а не альт; наоборот, мужские роли здесь часто поет альт, контральто. Спиритуалистическая семантика тембров оперлась на чувственно-акустическую основу, но не исчезла. Вместе с этим и мелодика ограничилась лирико-мелодическим движением высоких эмоций, спиритуализма, эмоций ясных, победных, и страстных, драматических. Голоса связываются с человеческими интонациями, но укладываются в метафизические категории, становятся ме-

тафизическими характерами, как в изобразительных искусствах эмпирическое телесное, оттесняя спиритуалистические удлиненные восходящие линии, укладывается в идеальные метафизические пропорции. От мужественного образа страдающего Христа, трагической части мистерии, через женственный образ победившего Христа, пасторальной части мистерии, лежит прямой путь к этим идеальным героям оперы.

Крупнейшим деятелем этой реформы героико-пасторальной оперы, включения в нее тенденций музыкальной драмы, является Метастазิโอ (1698—1782). Так как высокая опера в Германии писалась исключительно на итальянском языке, то это позволило Метастазию стать придворным поэтом Вены. Но его либретто пользовались огромной популярностью по всей аристократической Германии и другим странам Европы. Бесконечные восхваления, которые ему возносили, сравнения с Данте, Шекспиром, Корнелем и Расином, говорят о том перевороте, который вызвало введение трагедии в оперу. Метастазิโอ первый ввел контрасты характеров и эмоций, дал опере драматическое единство; арии у него вытекают из диалогов, хоры несут на себе действие, как в античной трагедии. Сюжет у него имеет завязку и развязку, иногда трагическую, — в «Покинутой Дидоне», в «Пираме и Тизбе», — вещь невозможная в героико-пасторальной опере, которая необходимо имела счастливый, радостный конец. Метастазิโอ ищет еще уравновешенности, пропорциональности, он включает драматические элементы для подчинения их идеальному движению эмоций, идеально звучащему лирическому голосу. Его пьесы имеют лирико-драматический, а не трагический характер.

Метастазิโอ оказал такое огромное влияние на оперу потому, что он писал не самостоятельные словесные трагедии, а пьесы для музыки, для пения. Сочиняя, он напевал свои стихи, поддерживая ритмико-интонационное движение клавесином, и указывал композитору, какого рода мелодии и сопровождение ему нужны. Стихи заранее имели песенно-ритмический, а не декламационный строй и давали композитору возможность разворачивать певучие мелодические линии. А понимание и знание музыки драматургом делало композиторов его послушными учениками. Его указания и требования простирались не только на вокальную сторону, непосредственно связанную со словом, но и на инструментальную. Он поручает оркестру драматически изображать и дополнять пение, действие в тех же сдержанных певучих формах.

В письме к Гассе по поводу музыки к «Регулу» Метастазิโอ называет слово-текст телом оперы, которое музыка должна одеть и дать ему индивидуальность. Дав характеристику основных эмоций героев и их вокального выражения, он переходит к роли орке-

стра. «Он (Регул) должен медленно направиться к своему креслу, видимо погруженный в глубокую задумчивость. Необходимо, чтобы оркестр следовал за ним и сопровождал его, пока он не сядет. Все эти слова: раздумье, сомнение, замешательство — дают место паре инструментальных тактов, выразительным модуляциям; но едва он поднимается, музыка должна выражать решимость и энергию. Модуляции и движения оркестра меняются не в буквальной зависимости от слов, как это делают некоторые музыкальные писатели, но по внутренним эмоциям, как делают большие музыканты, подобные вам, ибо вы знаете не хуже меня, что одни и те же слова в разных условиях могут выражать (или затаить) радость или боль, гнев или жалость. Я убежден, что такой артист, как вы, сумеет применить огромное количество речитативов с сопровождением оркестра, не утомляя слушателя: во-первых, потому, что вы заботливо будете избегать длиннот, как это я вам настойчиво рекомендую, но в особенности потому, что вы в совершенстве владеете искусством разнообразить пиано, форте, сильные акценты, стаккато, легато, замедления, паузы, арпеджио, тремоло и ко всему этому неожиданные модуляции, которых тайну знаете вы один» (1749 г., 20 окт. В I. S. M. 1912 г., апрель). Так из инструментального сопровождения речитатива вырастает драматическая симфоническая музыка, в опере тесно связанная с действием, но несущая интонации пения, его лирико-драматическую выразительность. Так как вокальная мелодия абстрагирована от отдельных слов и их логических акцентов, а должна давать общее эмоциональное движение, она легко может быть продолжена инструментами. Таким образом идея музыкальной драмы получает эстетизированные, идеализированные формы. Такую музыку и писал Гассе (1699—1783), крупнейший композитор королевской оперы Германии, пользовавшийся громкой известностью среди европейской аристократии. Благодаря Метастазию, советам и указаниям которого Гассе строго следовал, его роль в германской опере была та же, что Готшета в литературе. Многому учась у Кейзера, Гассе поднимается над буржуазной оперой, над ее реалистическими тенденциями, очищает высокую оперу от громоздких аллегорических и внесюжетных персонажей и ставит на первом месте ту красивую певучесть, мелодическую гибкость и плавность, которая одевает движение чувства в пышные звуковые декоративные средства. Итальянское *bel canto*, приятная чувственная звучность, является исходным для музыки. Но живая голосовая интонация, выражение эмоций и лиризм еще одеты в просторные и богатые звуковые одежды, слишком общие и широкие для слова и мелодико-интонационной темы, тонуших в чремерных складках пышной звуковой драпировки. Вместе



с этой внешней красотой движение чувства, настроение имеют не субъективно-лирический, конкретно-индивидуальный, но парадный и монументальный характер в ариях да саро, в которых повторение начальной части в конце создает характер тектонический архитектурной замкнутости. Танцевальные номера имеют мягкость акцентов, лиричность мелодии, говорящие о сдержанном аристократическом движении.

К.Г. Граун<sup>63</sup> (1701—1755) стоял рядом с Гассе в истории создания берлинской оперы. Граун хотя и уступает Гассе в роли оперного композитора, но имеет значительные духовные произведения, кантаты, мотеты, которые он часто писал на слова Фридриха II<sup>64</sup>.

Фридрих II смотрел на оперу как на серьезное государственное дело. Lust- und allegorische Ballen, которые ставил Фридрих Вильгельм I, в которых он сам танцевал роль Купидона, Фридрих II стремится заменить музыкальной трагедией. Он строит специальное здание для оперы и переносит сюда дворцовые представления. Король выступает как властитель государства, вождь народа, а не только как любовный герой или сам Аполлон или Купидон. В опере Грауна «Адриан в Сирии» народ-хор, встречая победителя, поет:

Да здравствует великий император для нас, для блага государства,  
И пусть твоя глава несет отныне  
Над водами тобою покоренного Оранта  
Венец лавровый, небом освященный!  
Здесь вождь победных армий,  
Отец отечества,  
На кого весь мир уповает,  
На кого наша любовь надеется.

Эти хоры вызывали бурю оваций у монархических зрителей. Но в операх имелись также сентенции государственной мудрости, дипломатические поучения и намеки, так как в театре присутствовали представители других государств. В опере Грауна «Монтесума», написанной на текст короля-дилетанта, это назидательное содержание особенно очевидно. Ее сюжет, имеющий темой завоевание испанцами Мексики, предательство и коварство завоевателей и благородство и прямотушние покоренных, является выражением завистливых колонизаторских тенденций, замаскированных гуманизмом, как вся политика деспота покрывалась просвещением. «Из действия оперы легко вывести заключение, что государство должно быть в хорошо вооруженном состоянии... Можно увидеть последствия слишком большой доверчивости и можно усвоить поучение, что чужим можно верить лишь постольку, поскольку имеешь их дела перед собой» (Из письма современника.

Приведено у Schneider'a, Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin, Berlin 1852<sup>65</sup>, стр. 72). В этой опере, внешне целиком выдержанной в классическом высоком героическом духе, действующие лица — уже не греки и римляне, а испанцы и даже не-европейцы, которые впоследствии стали экзотической темой у романтиков. Классическая придворная опера по-своему просвещала, поучала властвовать, поучала политике внешней и внутренней. Но рядом с этой оперой государственного разума ставились и героико-пасторальные, галантные оперы — так называемые Schöpferspiele. Эти оперы любовных арий и танцев теперь уже рассматривались как жанр, стоящий ниже оперы-трагедии, как развлекательный жанр, где король и придворные отдыхали от государственных дел, где фривольный сенсуализм оттеснял рационалистическую упорядоченность.

И опера-трагедия, и опера-пастораль писались на итальянском языке: немецкий язык считался низменным для героики и идиллии, для военных и любовных тем. Стремясь к политическому объединению Германии, Фридрих II презирает все национальное, высокомерно относится к немецкой литературе, «Песнь о Нибелунгах» считает варварским произведением; сам он пишет по-французски, балерин и певиц приглашает только итальянок и француженок. «Я скорее позволю своей лошади проржать арию, чем немке петь в моей опере», — говорит он. Немецкий язык допускался только в комической опере, в опере, где действующими лицами были представители низших сословий, которые в жестах, в поступках, в речи, в самом строе своего ума были смешны и низменны, лишены высокого разума. Двор не исключал и комических представлений, но смотрел на их реализм и бытовые фигуры как на шутовское веселое дополнение к своей героике. «Служанка-госпожа» Перголези, которая стала во Франции орудием наступления буржуазии на принципы королевской оперы, а вслед за тем и на принципы королевской власти, в Берлине в 1748 г. прошла только как шутовское действие и в качестве такового получила одобрение Фридриха II. Немецкая комическая опера, зингшпиль, оставалась низким подчиненным жанром, не проявляя никаких тенденций наступления на высокое искусство.

Все княжеское искусство является дальнейшим развитием того классического искусства, которое аристократия начала привлекать и выдвигать в XVI в. и которое было оттеснено в XVII в. Упрощение сюжета, наполнение его, вместо абстрактно поющих аллегорий, человеческими персонажами с реальными, хотя и обобщенными, гуманистическими эмоциями государственной доблести и чести, и есть прорыв рационалистического и гуманистического понимания человека и просвещенного абсолютизма в высоких операх, —

операх-служениях королей. Королевская опера является синкретическим действием, у которого отдельные искусства черпают свои сюжеты и образы. Если художники не всегда воспроизводят прямо оперные сцены, то всегда равняются по ним, по их героям.

Живопись привлекает не только мифологию, но и историю для возвеличения короля как военного героя и государственного мужа. Боги и герои окружают славою и мудростью земного владыку. Бесчисленные фрески покрывают стены и потолки историческими и мифологическими похождениями героев, богов и богинь. Они одеты в те же костюмы, принимают те же позы, что и актеры и певцы, которые танцуют, декламируют и поют перед монархом и его приближенными на сюжеты войны и любви. Но рядом с парадными дворцами строятся увеселительные дворцы, замки отдыха и развлечений, где короли отдыхают от государственных и военных дел, отдаются чувственным развлечениям, искусству и любви. Так, Пен<sup>66</sup> (ум. 1757), любимый придворный художник Фридриха II, акклиматизировавшийся в Берлине, насаждает здесь французское рококо. На стенах зал увеселительного замка Сансуси он рисует мифологические сцены на сюжеты ставящихся здесь опер. Таковы например Пигмалион и Галатея, оживленная Венерой. Здесь даются и сценические портреты певиц и балерин, например Барберины, которая в исполнении роли Галатеи очаровывала придворных своей грацией и красотой. Ее поза и улыбка напоминают Камарго, как и все искусство Сансуси — французское салонное искусство.

Это раздвоение классицизма особенно очевидно в понимании человека то как героя войны, правителя народа, идеального рыцаря, то как героя любви, идеального кавалера. И герой оперы то полон доблести и мужества, то галантности и лирики. Это выступает в портрете, который хотя и отбрасывает внешне наложенные аллегории и атрибуты и стремится к индивидуальному сходству, но остается, как священная икона короля и его придворных, идеализированным и возвышенным. Рядом с мужским портретом, парадным, героическим, наделенным всеми атрибутами военной силы и доблести, стоят женские портреты, полные сентиментальности и кокетливой грациозности. Портреты мужчин даются включенными в историческое действие на фоне парадных правительственных зал, в позах торжественных приемов или верхом на коне на фоне битв; портреты женщин даются включенными в пастораль. Особенный успех имели женские портреты Пена, с их кокетливыми позами, миловидными улыбками и приветливыми взорами. «Какое восхитительное зрелище поразило мои глаза. О Пен, твоя кисть тебя возводит в ряд богов», — пишет ему один современник.

Барочные и рококовые тенденции в непрекращающейся струе классики борются между собой, уживаются рядом как частные ли-

нии высокого классического искусства, неся в себе противоположные тенденции. В искусстве первой трети века, когда идет усиленное развитие абсолютных монархий, широкое укрепление новой государственности и интенсивное строительство резиденций, выступают из маньеризма главным образом героические классико-барочные формы; в искусстве второй трети века, с развитием буржуазной общественности, но и с одновременным укреплением дворянства и патрициата, которые, подражая королям, строят себе виллы и замки, ставят пасторали и музыкально-театральные увеселения, больше выступают рококовые тенденции.

Но основной и ведущей линией, пробивающейся через все разноречивые тенденции гуманизма, является рационализм, который своим пониманием мира как прерывности, своими твердыми категориями и понятиями, своим разграничением и делением явлений и вещей на замкнутые роды и виды — метафизичен, антидиалектичен по существу своему. Но рационализм, как метафизичный план гуманистического мышления, противоречив. В одну сторону он тяготеет к метафизическому идеализму, рассматривающему разум и понятия как часть сверхчувственного мира идей, в другую сторону он тяготеет к метафизическому материализму, рассматривающему разум и его понятия как результат чувственного опыта, как обобщение чувственных ощущений. Рационализм, прогрессивный относительно мистических и спиритуалистических тенденций маньеризма, в Германии подчиняется дворянской идеологии и принимает метафизико-идеалистический характер, но в своей критике явлений, в их анализе, в поисках закономерностей он все же стимулируется буржуазией. Восставая против всего иррационального, стихийного, хаотического, стремясь все упорядочить, отвести всему рамки определенных, логических категорий, рационализм в самом искусстве пытается провести свои принципы. Иррациональной ему кажется опера, где люди вместо того, чтобы излагать ясные словесные суждения, подчинять эмоции стройной мысли, прибегают к самому иррациональному и стихийному из искусств — музыке, растворяя в ней, подчиняя ей смысловое слово; самое смешение различных родов искусства — иррационально. Каждое из искусств имеет свою особую область, в пределах которой оно может себя проявить. И основным искусством, искусством самым логическим, самым рациональным и определенным, а следовательно и высоким, является искусство слова, литература. Так драма отмежевывается от оперы. В соответствии с идеалистическими и метафизическими тенденциями гуманизма именно героическая трагедия, говорящая разумным словом о высоких героях и страстях, может быть основой драматического действия. Трагедия, занятая судьбой героя, имеет фило-

софский характер, как мистерия — богословский, но это — философия гуманизма и классицизма.

В литературе идеологом этого классицизма выступает продолжатель Опица Иоганн Кристоф Готшед (1700—1766), стремящийся создать немецкую трагедию по образцу Корнеля и Расина. Он выступает против нагроможденной пышности маньеристских опер и трагедий и, как и Лейбниц, против грубых арлекинад и фарсов народного театра, за упорядоченную, правильную трагедию. Он борется за литературный театр, за освобождение театра от внесловесного пантомимического действия, от комического Гансвурста, который вызывал смех более своими нелепыми, алогическими поступками и жестами, чем словами. Начав с превращения комедии в чисто словесное, основанное на речевых диалогах действие, он переходит, по примеру французов, к трагедии. Поэтика Буало с ее строгим словесным разделением жанров, с ее утверждением разума как основы красоты, является для Готшедера образцом. На первом месте стоят эпос и трагедия, где действуют герои и разумная воля. «Если бы я вздумал писать в комическом роде, то действующие лица должны были быть простыми бюргерами; герои и принцы принадлежат исключительно трагедии; трагедия отличается от комедии главным образом тем, что стремится вызывать не смех, а изумление, ужас и страдание; поэтому она берет только знатных особ, которых имя, одежда и положение в свете сразу бросаются в глаза. Что касается до эпоса, этого высшего рода поэзии, то действующие лица в нем должны быть самыми важными на свете, именно королями, героями и великими государственными людьми; все должно быть здесь необыкновенно велико, удивительно» (Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst, стр. 153, изд. 1737 г.)<sup>67</sup>.

Борьба за рационалистический сюжет, за включение в оперу трагических страстей и столкновений, борьба за земного героя, носителя судеб и рока земных дел, героя — государственного мужа и вождя, эта борьба, приводящая к опере-трагедии, одновременно порождает и чисто литературную трагедию. В трагедии драматические тенденции, оттесняющие ариозно-танцевальные любовно-лирические элементы, выступают сильнее, чем в опере-трагедии.

Логос-глагол-слово является воплощенным разумом, голосом его велений, законов: оно должно быть орудием героя трагедии, героя рока и разума. Если гуманистическая опера боролась за усиление драматических элементов, за усиление роли словесно-декламационных монологов относительно песенно-танцевальных номеров, то рационалистическая трагедия стремится совершенно освободиться от песенно-танцевальных элементов. Все от начала до конца должно быть построено на разумном слове, на мысли, говорящей о высоких страстях и идеях. Это отделение трагедии от

оперы, как и отделение поэзии от музыки, стихов от пения, мотивировалось требованием натуральности, естественности, правды: в реальной жизни человек не поет свои мысли, не рассыпает в руладах свои чувства. «Опера есть беспорядочнейшее произведение, какое только придумал человеческий ум. Мы должны себе вообразить, что находимся в ином мире, когда смотрим оперу, до того в ней все ненатурально. Люди мыслят, говорят, действуют совершенно по-иному, чем это обычно в жизни делают. Где можно в обыденной жизни видеть людей, которые обожают друг друга как богов, любовников, которые на коленях валяются перед своими повелительницами и готовы кончать самоубийством? Где услышим обычный оперный разговор о солнце, о звездах, о груди, твердой как скала, и сердцах, подобных Этне, о проклятиях часу рождения из-за косого взгляда» (G o t t s c h e d, Versuch..., стр. 39).

Но где слыхано было в жизни, чтобы люди декламировали стихами свои мысли и страсти, чтобы страсти были так абстрактно возвышенны и героичны? Нападая на оперу, Готшед нападал на ее любовную тематику, чувственность, пасторальность, зрелищность; нападая на неестественность, он вовсе не думал о реализме, о бытовой речи и бытовых темах. Он отстаивал только идейно-рациональную, историко-героическую тематику, ту часть сюжета, где действовал разум и разумная воля, т. е. метафизичные, вечные истины бытия в социальной жизни. Трагедии Готшед и отстаивают ту идею разумности, упорядоченности, которая в государственной жизни называлась *raison d'état*<sup>68</sup>. И здесь, в этой частной теме, выделенной в основу сюжета, он сохраняет связь с оперной декламацией, с ее торжественно-размеренной скандировкой слов нараспев, правильными кадансами фраз. Именно исходя из этой идеи трагического сюжета, он допускает для низких комических сюжетов синкретизм, неправильное смешение речи, пения и танцев, допускает для комического героя беспорядочные переходы из одного плана выражения в другой. Трагический герой должен находиться только в плане высоких, разумных, чисто словесных монологов и диалогов. Победа националистических бюргерских тенденций заключалась в том, что языком этих монологов и диалогов стал немецкий язык, что немецкий язык стал приличен для языка трагических героев. Образование классической немецкой трагедии есть одновременно победа драматических тенденций над пасторальными и поражение национальных и реалистических. Ибо герои трагедии — не немцы, не реальные национальные представители, а римляне и греки, говорящие на идеальном, размеренном немецком языке.

Цезарь в трагедии «Катон» полон веры в свои царственные силы, потому что боги ему покровительствуют, в противоположность Катону, который действует вопреки воле богов.

Цезарь: Но ты зачем противоборствуешь богам?  
Давно их милость обратилась на меня.  
Я Рим действительно от гибели избавил...  
Где правит Цезарь, счастлив там народ.  
Повсюду, где мой меч простерся,  
Там слез заметно меньше стало,  
И зрелищ блеск Рим видит каждодневно.

Цезарь умеет повелевать своими страстями:

Знай, Цезарь — муж,  
Кто собственное сердце может укротить,  
И страсть меня не закует в свои оковы,  
И Цезарь Цезарем останется в самой любви.

Самовозвеличение перемешивается с восхвалениями, которые поют ему окружающие:

Но Цезарь в мире и войне равно велик.

Цезарь побеждает, а свободолюбивый Катон кончает самоубийством. Вся его фигура, как и трагедия в целом, говорит как об оппозиции феодально-вотчинному самодурству, так и о стремлении к просвещенному абсолютизму. Когда Катон говорит Цезарю:

Ты как герой завоевал народы,  
И Рим торжествовал; то был твой долг.

Но государству служит гражданин, не гражданину государство, —

то эти слова напоминают фразеологию Фридриха II: «Монарх не более, как первый слуга государства, обязанный поступать добросовестно, мудро и совершенно бескорыстно, как если бы каждую минуту он был обязан отдавать отчет согражданам в своем управлении». В «Катоне» это звучит более оппозиционно, но не более, чем увещания Людовику XIV в трагедиях Расина. Все же борьба против мистики, против внешней красоты и пышности, за подражание природе и античности, за правильную, разумную, идейно-содержательную трагедию, делает Готшета прогрессивным явлением, дальнейшим развитием классики и гуманизма, завоеванием высокой сцены для немецкой трагедии.

Но рядом с высоким идеалистическим искусством идет развитие и реалистического искусства на основе развития буржуазной общественности. Идет медленный хозяйственный подъем. Абсолютный перевес земледелия кончается, рядом с цеховым возника-

ет свободное производство, крупная мануфактура, опирающаяся на домашнюю промышленность. Вместе с этим идет рост экономического значения и политического самосознания буржуазии. Если патриции проникают ко двору, аристократизируются, приобретают земли аристократии, становятся помещиками, принимают дворцово-салонное искусство, то бюргеры настраиваются все более оппозиционно. Но община, в целостности и спаянности которой бюргеры находили оплот, уже распадается вместе с цехами, с образованием капиталистических отношений. Индивид, производящий индивид выступает все более независимым от цеха, общины, к которой он принадлежал, выступает все более самостоятельным. Новая буржуазия капиталистических отношений оттесняет старую, феодально-общинную. Не дух-бог общины является вершителем дел и поступков индивида, а его субъективная воля и разум. Отсюда — утверждение индивидуализма, самобытной личности, как вызов и спиритуализму, и классицизму. Особенно отчетливо это движение в буржуазно-демократической реалистической литературе. Плотовской роман превращается в робинзонаду, которая наводняет немецкую литературу этого времени. Робинзоны разных профессий совершают отдаленные путешествия, попадают во всевозможные приключения, дают географические и бытовые описания, устраивают утопические идиллии на необитаемых островах. Эти робинзонады, продолжающие линию Симплициссимуса, говорят не только о реализме, но и об утопических социальных стремлениях, об активной воле, строящей жизнь.

«Это — робинзонады, которые отнюдь не выражают, — как воображают историки культуры, — лишь реакцию против чрезмерной утонченности и возвращение к ложно понятой природе. Подобно тому, как и «общественный договор» Руссо, который устанавливает путем договора взаимоотношение и связь между независимыми от природы субъектами, ни в малой степени не покоится на таком натурализме. Это иллюзия и лишь эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад. Это, напротив, предвосхищение «буржуазного общества», которое подготовлялось с XVI века, а в XVIII — сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата» (К. Маркс, К критике политической экономии, Соцгиз, 1931<sup>69</sup>, стр. 91).

Но если в робинзонадах дается независимый индивид, строящий независимое хозяйство и жизнь, дается реалистическое описание отдельных сторон его жизни, то в поэзии дается только освобождение чувств, стремление к индивидуальному мироощущению



и переживанию, т. е. тот же процесс, но в его психологических формах. Личные чувства, вызываемые внешними впечатлениями, отрываются от тех общинных религиозных русл — страдания, радости, тоски, успокоения, в которые церковь укладывала душевную жизнь верующих и для которых она давала форму выражения.

Личные чувства наполняют стоячие маски зингшпилей и комедии, дают индивидуальную и реальную внутреннюю жизнь неизменным смешным типам. Создается музыкальная словесная драма. Реальный сословный человек, борющийся с земным злом за земное же добро, является основой этих драм, снижающих мистику и поднимающих комедию. Это определяет и частные виды искусства. Здесь, в колебаниях литературы и музыки между религиозным чувством и личным порывом, в освобождении от спиритуализма, от коллективной психики, намечается переход к романтике, гораздо более богатый оттенками, чем в любой другой стране.

В литературе яркий пример этого перехода от спиритуализма к романтике и борьбы против метафизического рационализма классики дает Бодмер<sup>70</sup>, а в особенности — Клопшток. Стоявшая в центре общественного внимания Германии 30-х — 40-х годов борьба между Бодмером и Готшедом, обычно объясняющаяся борьбой французского и английского духа на немецкой почве, была в действительности борьбой бюргерско-национальных стремлений с метафизичным космополитическим классицизмом. Бодмер выступает против обезличивающих правил, против разумных и сковывающих чувство канонов. «Не правила создали хорошие произведения, но сами правила были составлены по хорошим произведениям». Вместо античных мифологических сюжетов и греко-римских трагедий он берет христианскую мифологию и древненемецкие поэмы. В то время как классицизм презирал готику и древненемецкий эпос, Бодмер зовет к тем песням, которые вдохновлялись музами немецких лесов и рек, которые явились выражением народного духа, и обрабатывает «Песнь о Нибелунгах». Еще ярче эта связь национальных и индивидуалистических стремлений, религиозного и субъективного чувства выражена у Фридриха Готлиба Клопштока (1724—1803). Его «Мессия»<sup>71</sup> — последняя спиритуалистическая поэма. Мессия-Христос — герой-искупитель, рассеявший мрак и страдание мира, чтобы дать свет и радость человечеству. В Христе божественный свет борется с греховным мраком; его то заволакивают тени, то озаряет свет; это является выражением скорби и радости. Переходы света и тьмы, борьба света и тьмы становятся средством драматической выразительности; спиритуалистическая борьба добра и зла, бога и сатаны, света и тьмы получает человеческие и психологические черты. Его обращения к богу, к общине имеют пропо-

веднический характер, суровые и молитвенные интонации Баха, но в то же время поэма полна лирических отступлений, говорящих о субъективных чувствах, личных переживаниях. По сравнению с «Потерянным и возвращенным раем» Мильтона, который натолкнул Клопштока на идею религиозной поэмы, выступают отсталость и ограниченность оппозиционных настроений немецкого бюргерства. У Мильтона Люцифер — мятежный дух, революционер, восставший на самодержавного деспота бога, — это образ Кромвеля. И бои между армиями чертей и ангелов — реальные сражения пуританских армий с королевскими, с пушками, порохом и ядрами. У Клопштока все бесплотно, все полно духовных борений, страданий, поражений и побед. Именно религиозно-духовное содержание служит для него средством борьбы с классицизмом, который не может давать ни ангелов, ни христианских образов, ни религиозного чувства. Клопштоку не нравится Рафаэль, который изображает Христа и святых спокойными, лишенными той внутренней борьбы и трагизма, которые им свойственны по Евангелию. Немецкая история, а не римская должна давать сюжеты искусству. Пусть другие народы дают свои отечественные истории. «Что мне в истории греков и римлян, как ни интересна она», — возражает он Винкельману. «Художники бесконечно скучны, повторяя одно и то же изображение мифологии и наготы. В лучшем случае они дают красивые тела, но хочется красивой души» (*Eine Beurtheilung der Winkelmanischen Gedanken*). Но с развитием буржуазии Клопшток переходит ко все более сознательным политическим оппозиционным настроениям. Он нападает на поэзию, служащую придворной лести знати, которая «с глупой важностью себя считает высшими существами».

Национализм от религиозных идей перемещается к идеям гражданским, политической свободы. Клопшток приветствует французскую революцию, готов петь ее сотней голосов.

О родина моя, твои несметны раны, но заживляет  
Всеисцеляющее время, и не кровоточат они.  
Одна лишь рана не залеченной осталась, вспять  
Нас тянет и кровью все она еще сочится.  
Не ты, о родина, явилась той, что свободы  
Вершин достигла и лучистым стала миру образцом.  
То Франция была.

Правда, перерастание буржуазной революции в демократическую его испугало и отшатнуло, как многих немецких бюргеров, но в отсталой Германии, в ее борьбе за буржуазное национальное искусство путь Клопштока был прогрессивным путем развития

немецкого бюргерства от общинного спиритуализма к индивидуалистическому романтизму, путем утверждения активной личности. Пиетизм, любовь к природе как носительнице божества, у него имеет характер не прекраснотушного умиленного любования, а мужественного общения с могучими силами природы, с ее духовной сущностью. Отсюда — любовь поэтов бури и натиска, романтиков, к Клопштоку как своему предтече и учителю.

Это выделение индивида в самостоятельный субъект, опирающийся на собственную мысль и волю, это внимание к индивидуальным переживаниям не менее наглядно, чем в лирике, сказывается в живописном портрете; физическое сходство, обогащенное драматическим выражением, становится основой портрета. Рядом с оперным, парадно-героическим аристократическим портретом с его целофигурным или поколенным изображением, покрытым и окруженным атрибутами, с его идеализованными, приглаженными чертами, эти портреты выглядят прозаичными, как герои мещанской драмы. Лицо составляет их основу, подробно разработаны физические черты, но глаза полны мысли и самосознания. Рядом с напряженной одухотворенностью мистериальных, спиритуалистических портретов они кажутся обыденными, будничными, но они неизмеримо поднимаются над жанровыми комическими образами. Это — образы людей мысли и чувства, сосредоточенных в себе индивидов.

Искусство портрета приравнивается буржуазией к исторической живописи. «Всякий полноценный портрет является подлинным произведением живописи, так как дает нам познание души и характера. В портрете мы видим человеческую сущность, в которой перемешаны разум, наклонности, чувства, страсти, добрые и дурные качества души и сердца... Поэтому портрет стоит рядом с историей, так как выразительность, существеннейший элемент исторической живописи, будет тем более естественной, чем более физиономии для фигур взяты из действительности... Все, что нужно искусству для создания иллюзии, необходимо должен знать и портретист, но то, что принадлежит только мастерству и может быть изучено, — наименее значительно. Портретист должен иметь острый духовный взор, чтобы рассмотреть душу в теле. Огонь или тихая нежность глаз, внутренняя жизнь, которая проявляется без движения и изменения чувства, острота или ясность ума, мягкость или твердость души, — кто скажет, как они выражаются в лице, но портретист это должен знать определенно... Я не раз замечал, что различные люди, позировавшие перед нашим Графом, который владеет более других даром изобразить лица в натуральной правде, едва выносили острый и пронзительный взгляд, который он на них бросал и который, казалось, проникал до глубины ду-

ши» (Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1774<sup>72</sup>, т. II, стр. 719). Портреты А. Графа (1736—1813) с их пронизательными, насмешливыми и самоуверенными взглядами, поникшими и вскинутыми головами, действительно показывают новое понимание человека. Художник дает правдиво физические черты, не скрывает уродства, неправильности, признаков старости, но одухотворяет, наполняет физические формы внутренней напряженной жизнью. Это все лица бюргерской драмы, взятые в моменты сдержанного диалога. Галерея его портретов — это галерея идеологов, философов, ученых, художников, музыкантов, носителей умственной жизни, духовной культуры страны. Они не знают героического величия, властной силы, но полны внутренней активности, интенсивной психической жизни. Граф стремится схватить тот момент выражения, который всего ярче характеризует эту интеллектуальную деятельность, ставшую профессиональной. Особенно он разрабатывает лицо, глаза, брови и переносицу как носителей внутреннего выражения, тщательно разрабатывает голову, ее повороты относительно тела, избегая анфас лица и груди. Стоит сопоставить старческое, морщинистое, нервное, раздражительное лицо Бодмера, с острым напряженным взглядом из-под лохматых бровей, мечтательный длиннолицый облик Виланда, с задумчивым взором, и энергичное, молодое, чувственное, полное уверенности и жизни лицо Лессинга, с большими, широко открытыми, прямо глядящими глазами, чтобы увидеть, насколько наблюдателен Граф, как он схватывает черты и основное выражение и реалистически фиксирует их. Бодмер, ехидный, себе на уме, — смотрит мимо, корпус и лицо в профиль, он занят своей мыслью. Лессинг, откровенный, прямой, готовый на лобовую атаку, весь как бы поворачивается к зрителю, сначала корпусом в три четверти, затем лицом анфас. Глаза смотрят прямо и пронизательно, чуть-чуть насмешливо, особенно левый глаз. Виланд — элегический, чувственный — почти в тех же поворотах, что и Лессинг, но так как он сидит, то кажется, что он, наоборот, аристократически отстраняется от зрителя и только поворачивает к нему затененное лицо. Чрезвычайно выразительно простоватое, округлое лицо старика Ходовецкого, который, сняв очки, смотрит добрыми близорукими глазами на зрителя.

Иногда Граф дает им в руки или ставит возле них их орудия производства — книгу, кисть, резец, клавиш; но это не внешне приложенный профессиональный атрибут; орудие связано с обычным жестом, действием этих производителей идеологии. Таков его автопортрет, где художник, держа в руке палитру, сидит на стуле, повернув голову к зрителю, и пронзительно смотрит перед собой, словно изучает стоящий перед ним оригинал. Таким

образом, портрет сохраняет жанровые бытовые черты, но психологически поднят над чисто жанровыми портретами. Однако Граф дает иногда портрет как жанровую сцену (например, портрет его детей, пускающих мыльные пузыри). Портреты Графа не только реалистичны и индивидуалистичны, но и лишены всякой парадности и торжественности, праздничности и того отрыва от бытовых деловых условий, которые и аристократический, и патрицианский портрет равно старался скрывать как обратную, темную сторону жизни. Граф, наоборот, показывает людей, которые горды своими занятиями, своей профессиональной умственной деятельностью и не ищут скрыть ее пышными одеяниями, богатыми аксессуарами и натянутыми, надутыми позами; он показывает новую буржуазную интеллигенцию, новую личность с ее самосознанием и субъективной независимостью. Стиль портрета изменился вместе со стилем людей, их пониманием себя, их мышлением о себе. Ценность А. Графа — в том, что он закрепил этот новый стиль и вместе с тем создал реалистический портрет.

Музыка бюргеров служит утверждению этого же освобождающегося индивида. Баху и Гассе противостоит Иоганн Штамиц<sup>73</sup> (1717—1757). Если Бах является выражением общинного культового духа феодальных бюргеров, а Гассе — маньеристско-классического аристократического духа, то Штамиц — выразитель идеологии новой буржуазии, индивидуализма и внутренней активности субъекта. Эти три музыканта-современника показывают всю противоречивость и противоположность идеологических настроений и тенденций Германии. Гассе, который обычно изображается «итальянцем на немецкой почве», имел не менее подлинно немецкий дух, чем бюргерски-протестантский Бах, но это был дух немецкой аристократии. Штамиц — опять национальный композитор, но новой стадии буржуазии. Не храм и богослужение, а театр и концертный зал становятся трибуной общественности, публичных художественных актов.

Музыка и слово, бывшие главными идеологическими орудиями реформации, остаются и теперь главными орудиями оппозиции. Таким же образом, как складываются философские кружки, кружки Любомудров, пытающихся перебросить мост от богословия к науке, возникают и музыкальные кружки, объединения музыкантов-любителей, пытающихся перебросить мост от музыкального богословия к музыкальной философии. Во всех немецких городах организуются, в отличие от церковных музыкальных обществ и канторских школ и в противовес придворной опере, бюргерские концертные общества, учреждения, издательства. Лейпциг дал величайшего кантора Баха, а резиденции Берлин, Вена — оперных мастеров — Грауна, Гассе; композитора новой бюр-

герской музыки дал Мангейм, расположенный на берегу Рейна в Баденском герцогстве. Так называемая мангеймская школа<sup>74</sup> — одно из наиболее ярких проявлений этого движения к индивидуалистической бюргерской музыке, к освобождению музыкальной мысли и от общинного спиритуализма, и от чувственной изнеженности придворной музыки развлечений и увеселений. Здесь именно, в оппозиции официальной опере и при бессилии бюргерской общественности создать музыкальную драму, немецкие бюргеры удержали инструментализм с его абстрагированными эмоциями как средство выражения своих оппозиционных идей, так же как они ухватились за философию вместо практического действия. И этот инструментализм слыл одной из сущностей «немецкого духа». «Было выставлено положение, что итальянец употребляет музыку для любви, француз для общественности, немец применяет ее как знание. Может быть, лучше было бы сказать: итальянец — певец, француз — виртуоз, немец — музыкант. Немец с правом может быть назван музыкантом по преимуществу, ибо о нем можно сказать, что он любит музыку ради нее самой... Удивительно, какие музыкальные силы таятся в незначительнейших городах. Если не всегда можно найти певцов для оперы, то везде имеются оркестры, исполняющие симфонии. В городке, едва насчитывающем 20—30 тысяч жителей, имеются два, три организованных оркестра, не говоря о бесчисленных любителях, которые являются серьезными и весьма образованными музыкантами. ...Если мы твердо устанавливаем, что всякое искусство имеет тот жанр, в котором оно всего самостоятельнее и своеобразнее проявляется, то в музыке это именно инструментализм» (R. Wagner, *Über das deutsche Musikwesen*, стр. 164)<sup>75</sup>.

Но отсюда следует вывод не о прирожденном инструментализме немцев, — ибо в XV—XVII вв. они имели превосходную вокально-хоровую музыку; отсюда следует, что инструментализм был идеальным языком для абстрагированных эмоций, эмоций самих в себе, в их общем течении, без конкретных характеров и действий, без логической определенности словесного текста. Идеалистический инструментализм в культовой музыке развился из самой космичности религиозных эмоций; идеалистический инструментализм в гуманистической музыке отпочковался от музыкальной драмы и заслонил ее собой, в силу идеологической слабости бюргерства, ограниченности его общественности, распыленности. Так же, как в философии диалектико-идеалистические тенденции были результатом одновременно оппозиционности и слабости бюргерства, так идеалистический инструментализм, дававший самодвижение эмоций, драматическое развитие чувств в отрыве от реального социального человека, был выражением этой оппозиционности

и слабости. Восставая против внешней красоты, невыразительных звуковых узоров, колоратурных любовных арий, бюргеры не могли развивать музыкальную драму с реальными характерами и реальными сюжетами, как это наметилось в Гамбурге. Инструментализм, впитав реалистические интонации музыкальной драмы, не знал ее реальных телесных персонажей; это — эмоциональные, борющиеся, устремляющиеся голоса, но без слов, без плоти и костюмов. Это — голоса томящихся духов, а не реальных людей.

И все же эти инструментальные голоса шли от человеческих голосов, их интонаций и движений. Еще Маттесон говорил: «Инструменталисты, имея дело с внешними орудиями, подражают ими человеческому голосу, так, чтобы все соответственно пело и звучало. Неоспоримой истиной в этом деле является то, что если кто играет и сочиняет на инструменте, он необходимо должен основательно знать искусство пения и таким образом знать больше, чем вокалист... Но при этом, — прибавляет Маттесон, — гораздо большее количество людей занимается игрой, чем пением. В Гамбурге, например, имеются сотни инструменталистов при десятке певцов» (*Der Vollkommene Kapellmeister*, стр. 242). Так инструментальная музыка стала заместительницей вокально-драматической; инструментальная музыка, лишенная артикуляции, сохранила интонации словесной речи и стремилась к самым драматическим темам этой речи. Композитору, который хочет писать хорошую инструментальную музыку, рекомендуется «определенно представить себе характер персонажа, ситуации или страсти и так упорно напрячь свою фантазию, пока ему не покажется, что он слышит говорящий голос персонажа, находящегося в этих условиях. Композитор может себе помочь, если он прочитает патетические, пламенные или тихие и нежные места из произведения поэта, в подобающем тоне их продекламирует и уж после того в музыке изложит свои чувства» (Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, т. II, статья «Instrumentalmusik»).

Этот совет на страницах художественной энциклопедии выражает общераспространенный взгляд бюргеров на инструментальную музыку. Если она не маршевая и не танцевательная, т. е. не служит внешним действиям, то она должна выражать эмоции, данные в поэзии. Отправным для инструментального композитора остается голос, декламирующий эмоциональные стихи. Но освободившись от слова, от синтаксических акцентов словесных фраз, взяв только общее интонационное движение лирических, драматических или комических стихов, т. е. пасторального, трагического или комического рода, инструментальная музыка укладывает общее интонационное движение в свои широкие ритмико-мелодические возможности, даст ему более интенсивный

и идеальный характер. И в этой своей содержательности и серьезности драматическая инструментальная музыка, связанная с борьбой, страстями, страданием, становится противоположностью песенно-танцевальной инструментальной музыке с ее лиризмом, чувственностью и игривостью. Так инструментальная музыка стала заместительницей музыкальной драмы, к которой стремились бюргеры, восставая против бессодержательных акустически красивых придворных оперных форм, но которой достичь они не могли. И даже в эпоху промышленного капитализма Вагнер, решившийся воплотить идеал музыкальной драмы, смог дать опять-таки лишь идеалистический, абстрагированный от реальной жизни образец ее, ибо немецкий буржуа и в XIX в. оказался сращенным с феодальным мышлением.

Но тем более интенсивное развитие получила абстрагированная, освобожденная от слова и живого действия инструментальная музыкальная драма — симфония. Она смогла использовать инструментализм, созданный в протестантском богослужении, выработанный им язык эмоциональных интонаций, переработав его для субъективных чувств. Отсюда — и исключительное развитие камерной инструментальной музыки, квартетов, трио, — музыки интимной, внутренне глубокой и серьезной. Но, направив в эту сторону свои оппозиционные настроения, бюргеры дали огромное развитие музыке лирико-драматических и трагических переживаний. Это развитие инструментальной музыки в Германии не было бы возможно, если бы протестантизм, в связи со своим оппозиционно-духовным содержанием, не сделал бы музыку необходимым элементом благочестивой бюргерской семьи, не дал бы огромного развития музыки в церкви. Штамиц, как и вся камерная бюргерская музыка, опирался на эту широко разлитую и высоко развитую культуру музыки. Язык музыки, музыкальная грамотность была необходимой частью лютеранского школьного образования. Звуки инструментов получили такое смысловое значение, что могли говорить без слов о мыслях и чувствах, но уже субъективно-драматического порядка.

Заслуга Штамица и всей мангеймской школы — в том, что они перевели язык музыкального богословия на язык музыкальной драмы, музыкальной психологии. Инструментализм, впитавший религиозно-философские идеи, он наполнил лирико-драматическими интонациями, обогатил песенно-танцевальной мелодией. Штамиц уничтожил противоположность танцевальных и рапсодических форм мелодии, дав первым внутреннее лирическое движение, а вторым — ритмическую упругость. Он выдвинул огромное значение динамического элемента, который оттеснил значение тембров и сделал живописным, светотеневым, сильно-



слабым ритмико-тоническое движение. Эти контрасты форте и пиано уже являются выражением внутренней силы, пульсирующей внутри ритмико-тонового движения.

Штамиц — исключительный инструменталист; его сонаты и симфонии идут от увертюры реалистической оперы Кейзера, полны динамики и драматизма, контрастных движений; мелодия его строится на правдивых голосовых акцентах, интонациях выражения чувства, полна неуравновешенности и поступательного движения. Гармония — не статические аккордовые созвучия, а динамические, функционально тяготеющие друг к другу, образующие движущийся, развертывающийся звуковой фон. В этой динамике и волевой устремленности — противоположность Штамица Грау-ну и Гассе с их пышной акустической красотой.

Штамиц стал родоначальником той инструментальной музыки, говорящей без слов о внутренних переживаниях и чувствах, того лирико-философского симфонизма, который позже получил такое огромное развитие у романтиков. Недаром французские энциклопедисты приветствовали мангеймцев, а Гримм в своем памфлете против королевской парижской оперы, в «Маленьком пророке из Бемиш-Брода», именно Штамица избирает обличителем парадной оперы и балета.

Развитие буржуазии в распыленной Германии шло чрезвычайно неравномерно по различным областям. Отстаивая везде буржуазную линию гуманизма, бюргеры, в зависимости от местных экономических условий, выступали то более энергично и прогрессивно, то более примиренчески и вяло. Кабальная закрепощенность крестьянства и придавленность мелкой буржуазии лишали бюргеров силы и стойкости. Их оппозиционные силы были очень слабы и развивались очень медленно. Различные школы были различными сторонами, различными моментами этой затянувшейся борьбы с феодализмом. Но все они возникали либо в торгово-промышленных центрах, либо в резиденциях, т. е. в буржуазных хозяйственных центрах или дворянских политических. Этим и объясняется пестрота школ. То, что во Франции сосредоточилось в Париже, — борьба буржуазии с дворянством, то здесь разорвалось на сотни кусков, из которых каждый отражал частный эпизод единой борьбы наступательных тенденций буржуазии и оградительных, консервативных — дворянства. Аристократия и мелкая буржуазия борются за влияние на бюргерство, за аристократизацию или демократизацию его рядов. Борьба аристократизирующих и демократизирующих тенденций, неустойчивые колебания то вправо, то влево характеризуют политическую и художественную жизнь бюргеров. Искусство окрашивается то чувствительностью и галантностью рококо, то правдивостью

сколько утверждение субъективизма и индивидуализма. В сентиментальном безволии, в чувствительной примиренности — ограниченность, слабость этого отрицания и утверждения. В Эм. Бахе эта противоречивость выступает как колебание между драматическим движением и элегической задумчивостью, энергичным порывом и нежной мечтательностью. Отсюда — певучесть, задушевность его мелодий, контрастность тем и драматическое их разворачивание. Если рококо с его украшениями и колоратурами превращало голос в инструмент, то Бах превращает инструмент в поющий голос. Он стремится даже клавикорд, несмотря на недостаточность его звучности, заставить быть как можно больше певчим.

Тема для него — движение чувства и не связана с одним только голосом или с фугообразной имитацией одного голоса другим. Сонату он строит на противопоставлении, конфликте тем, сменяющих последовательно друг друга, отвечающих друг другу и дающих возможность драматического проведения. Этим он создал самостоятельную драматическую инструментальную форму, построенную на индивидуальном переживании.

Развитие сонатной формы стимулирует переход от клавесина к фортепиано. Самое существенное в этом переходе — это не замена сильно звучащего парадного инструмента тихим, кабинетным, какими были старинные фортепиано, во многом близкие к клавикорду, а замена инструментом, лишенным красок, но способным давать динамику, изменение силы звука. Этот переход от тембровых красок к динамике, светотени есть одно из проявлений субъективизма и индивидуализма, отказа от тембровой семантики и звукописи ради интонаций личного чувства, ради лирического движения, свободного от символики, опирающегося на ритм и силу внутреннего переживания. Если клавесин, благодаря своим регистрам и часто встречавшемуся наличию двух и даже трех клавиатур, был удобным инструментом многоголосия, то фортепиано, наоборот, приспособлено более для гомофонно-аккордовой музыки.

Фортепиано, к которому Эм. Бах склонялся в последние годы своего творчества, стало инструментом личных чувств в их поступательном движении, а не орудием многоголосия. Отсюда — субъективная выразительность пьес Баха, их лирическая содержательность.

Такие лирические движения мы имеем в поэзии и живописи Саломона Гесснера (1730—1788) с их мирными, сентиментальными пейзажами, с мечтательным покоем рощи и луга, с идиллиями сельской жизни. «Я часто вырываюсь из города и лечу в уединенные места, где красота природы освобождает мою душу от омерзения и тех отвратительных впечатлений, которые гнали меня из го-

и бытовизмом реализма, но стилем ведущим и подчиняющим себе шаг за шагом все другие тенденции, выступающим все более энергично и отчетливо вперед, становится романтизм.

Подобно тому, как в XVI в. классицизм и реализм боролись на базе общинно-цехового спиритуалистического мировоззрения, так теперь классицизм и реализм борются на базе индивидуально-субъективного гуманистического мировоззрения. Освобождающийся от цеховых, патриархально-феодальных общественных отношений, втягивающийся в капиталистические отношения индивид вступает в борьбу с политическими рамками феодализма. Романтика освобождения от местного, ограниченного бытия толкает в то же время на борьбу с феодальными абстракциями, идеализованными формами этого бытия. Романтизм есть одновременно отрицание идеальных вечных форм классики и косных форм эмпирии, одновременное утверждение духа и реальности, утверждение действительности и ее движения духом. Так, поднимаясь над эмпирическим реализмом, буржуазия стремится снизить, демократизировать классику, наполнить ее пафосом волевого стремления. Понять историю буржуазного искусства Германии можно именно из борьбы стилей аристократическо-патрицианских, классико-рококовых с буржуазно-демократическими, романтико-реалистическими. В то же время это — борьба французских и английских влияний. Если в XVI в. в Германии борются голландские и итальянские влияния, то теперь, когда в Европе выступали на передовые места абсолютистская Франция и буржуазная Англия, их философия, литература и искусство борются между собой за место образцовых. Классико-рококовое искусство идет от Франции, романтико-реалистическое — от Англии.

Если мангеймская школа со Штамицем во главе является первым побегом романтики и реализма и исходной точкой для дальнейшего музыкального развития буржуазии, то Филипп Эммануэль Бах<sup>76</sup> (1714—1788) повернут более к аристократии, к рококо, но придает его галантной чувствительности субъективность и сердечность душевных движений и переживаний. Лирика кокетливой любви и припудренной природы аристократических пасторалей получает характер интимного общения с природой, созерцания ее непосредственной жизни. Пиетизм, религия сердца становится поэзией сердца и одушевляет бездумный сенсуализм рококо внутренней жизнью. Человек утратил беззаботность пасторали, но не получил воли и силы трагического героя. Индивид — страдательное существо в мире, он полон элегических чувств любви и привязанности. Но здесь же лежит тяга от искусственности к простоте, естественности и народности. Этот поворот к природе есть столько же отрицание аристократического сенсуализма и изысканности,

рода; исполнен восторга, чувствуя в полной мере красоту, бываю счастлив, как пастух золотого века». Золотой век является тем счастливым временем, «когда люди не знали рабских связей и нужды их были близки к природе, временем весьма несходным с нашими днями, когда земледелец с кровавым потом должен работать и приобретенное отдавать всенижайше своему князю и городам; когда притеснение и бедность сделали его непросвещенным, хитрым и подлым. Не спорю, что стихотворец, отваживающийся писать идиллии, обратя внимание на образ мыслей и нравы земледельца, не может сыскать с особливим вкусом и отнять у них грубость, не испортив однако же их натуры» (Гесснер, Соч., пер. Тимковского, том II, стр. 322, изд. 1802 г.)<sup>77</sup>.

Гесснер двоится между неприятной правдой и приятным вымыслом, отталкиваясь от существующего строя, но не спускаясь к эксплуатируемым; пытаясь лирикой природы и мирной жизни бороться против власти, он невольно смыкается с либеральным дворянством. Его пейзажи дают немецкую природу, широко раскинутые тенистые деревья, скалы, покрытые мхом, пасущиеся стада и тихий ручей, на берегу которого сидят идеальные пастухи. С точки зрения «невинной жизни на лоне природы» в бюргерских идиллиях критикуется государственное право, война и придворная жизнь, где «искреннее чувство дико и смешно». Так в пастушеской драме «Эвандр и Альцина» воспитанный вдали от города Эвандр приходит в смятение и негодование от придворного с его бездушной учтивостью и лестью, от офицера с его воинственностью. «Если земледелец хочет присвоить чужое поле, его вешают, а бранных господ хвалят», — говорит он. Война для распространения земель — зверство и хищничество; гнусно искусство, которое ее восхваляет. Дворянину, который говорит, что надо народ держать в повиновении, Эвандр отвечает, что никогда пастух, живущий мирно в своей хижине, со своим стадом, не может грабить и убивать. Но оказывается, что «много есть государей, у коих закон — их воля и страсти, кои обходятся со своим народом, с его имуществом так, что бедный народ приходит в ярость и, остервенившись на своего повелителя, лишает его жизни» (Там же, стр. 323). Этот король — волк.

Так в бюргерские идиллии врываются ноты протеста, призывы к справедливости, напоминания о неблагополучии. Здесь нет салонной искусственности рококо, но нет и реализма жизни деревни. Здесь — немецкая природа, но идеализованная, очищенная в угоду патрициату.

И в живописных пейзажах Гесснера, и в его поэтических идиллиях выступает та борьба между аристократическими и буржуазными стремлениями к природе и «естественной жизни», которая разрывает рококо. Для аристократии это есть стремление от при-

дворной жизни к усадебно-поместной, где свободный от этикета и сановных обязанностей дворянин наслаждается вольной жизнью помещика. Для бюргеров деревенская патриархальная жизнь хранит ту простоту и естественность «детей природы», которую они противопоставляют дворянской испорченности. И те и другие населяют деревенскую природу идеальными существами, но у бюргеров это часто пастухи и пастушки мещанской пасторали, у аристократии — античной пасторали; у бюргеров они морально-чувствительны, у аристократов — эротико-гедонистичны.

Слабость бюргеров и сила дворянства обусловили близость этих линий, подчиненность пиетизма и сентиментальности сенсуализму и галантности. Такую противоречивую линию дает поэт Виланд (1733—1813), гораздо более Гесснера стремящийся преодолеть миниатюрность чувствительной лирики и создать большие произведения из сочетания юмора, иронии и сентиментальности, игривой чувственности и глубокого драматизма. Он пишет сентиментальные элегии и философские и сатирические романы («Агатон», «Абдериты»), галантные стихи и поэмы из немецкой мифологии («Оберон»). В борьбе за освобождение чувства, за индивидуализм он колеблется между рококо и классикой, между идеалом необузданной чувствительности и гармонической уравновешенностью разума и чувства. Творец французской легкости и рокового изящества в немецком языке, Виланд отстаивает моральное значение поэзии и искусства наряду с эстетическим. «Несчастье заключается в том, что правящие круги музыку, поэзию, театр и изящные искусства рассматривают вообще как искусства времяпрепровождения, цель которых — шекотание глаза и уха; они (в силу ли предрассудков педантического воспитания или в силу неспособности глубже заглянуть во внутреннюю связь человеческих вещей) не видят, что за могущественная, неисчерпаемая сила для совершенствования человека скрыта в этих искусствах. Но кто из них всерьез и надолго интересуется красотой и добром и размышляет над такими вещами, как искусство муз, которое до тех пор, пока человек остается человеком, является незаменимым средством воспитания гуманизма!» (Wieland, Werke, изд. 1812 г.<sup>78</sup>, т. XXVI, стр. 158). Но этот гуманизм, как и национализм, подчиняется аристократическому эстетизму и идеализму. Отстаивая национальный язык и поэзию в театре и опере, он не находит лучших доказательств, как их певучесть, благозвучие, словом, эстетические качества, не уступающие французским и итальянским. В борьбе между двумя линиями пасторали он отстаивает античную пастораль, но требует от нее сердечных чувств, а не только чувственной красоты. Его привлекают «не галантные пастухи Фонтенеля и распущенные Селадоны, а те, которых давал Гесснер, в которых человек

близок и к природе, и к богам. Этот пастушеский мир для нас не менее удивителен, чем героический, но вне всякого сомнения привлекательнее» (Т а м же, стр. 183).

«Почти повсеместно распространено убеждение, что так называемая серьезная опера должна быть феерической; в ней все изящные искусства должны соревноваться, чтобы доставить приятнейшее удовольствие зрению и слуху весьма изысканных и утонченных зрителей» (стр. 161). Но обилие декораций и пышность убивают всякое искреннее чувство, которое является основой оперы. В зингшпиле обилие внешнего действия и всяких чудес и превращений также не давало места внутреннему чувству. И только эти две крайности знала немецкая опера, и бюргеры пробавлялись балаганным зингшпилем.

«Какое время это было (некоторые современники его еще помнят), когда в таких городах, как Гамбург и Лейпциг, со сцены можно было услышать то, что в наше время в крайнем случае можно слышать только в захолустье ночью из уст пьяных подмастерьев, шатающихся по улицам» (Т а м же).

Таким же образом в отношении музыки Виланд отрицает пышную звучность, внешнее благозвучие, но вместе с тем и характерную говорную интонацию. Музыка — язык страстей, идеальный язык идеальных страстей. Поэтому можно в музыке передать чувства любви, нежности, тоски, но не отчаяние, безумство, коварство, если композитор не хочет мучить слух дикими диссонансами и заставить певца выть. «Музыка перестает быть музыкой, как только она перестает доставлять удовольствие. Украсить все то, чему она подражает, — ее сущность. Гнев, который она изображает, есть гнев ангелов, которые свергают мятежного сатану в ад; ярость в ней — это ярость богини любви против ревнивого Марса, который убил ее Адониса. Но ей отказана ярость Эдипа, который в припадке отчаяния вырывает себе глаза и проклинает день своего рождения. Все дикие бурные страсти, которые не могут быть смягчены надеждой, страхом или нежностью, лежат вне ее области» (стр. 175). Так он является идеологом музыки Гайдна и провозвестником опер Моцарта. Эта же лирика личных чувств, смягченных, идеализованных, лишенных бурных порывов, мужественной воли и героического пафоса, — основа его поэзии, идущей от пасторали, а не от трагедии. В борьбе за индивидуализм Виланд решался утверждать свободу только пассивных чувств, созерцательных переживаний, а не активной волевой личности.

Дальнейшее развитие индивидуального чувства и внутреннего переживания в музыке, развитие драматической выразительности и субъективной лирики после Штамица и Ф.Э. Баха дает Гайдн (1732—1809). В нем борются тенденции зингшпильного комизма

и драматической лирики серьезных опер. Первые окрашивают его аллегро жизнерадостным юмором, забавным остроумием; вторые придают его адажио сосредоточенный драматизм и напряженную страстность. Вместе с тем в его музыке сплетается народная песня с арией, национальные мотивы — с галантными в стиле рококо. Таким образом, его бесчисленные симфонии и сонаты, сохраняя связь с народной музыкой и оперой, ясно склоняются к аристократической музыке пасторали, легких беззаботных настроений, светлой лирики и нежной грусти элегии. Он много дальше разрабатывает сонату и симфонию, строит их не только на сопоставлении контрастных мелодических тем, но и на их развернутой внутренней тематической разработке, отбрасывая простое механическое нанизывание. Здесь он избегает закругленных фраз, мотивы переходят один в другой, борются, отвечают друг другу, меняют свой характер, чтобы в конце появиться в новой перерожденной форме. Эта тематическая разработка, превращающая тему из законченной неподвижной единицы в развивающуюся, движущуюся, полную оттенков и качеств, есть индивидуализация темы, превращение мелодии в лирическое и драматическое многокачественное лицо. Вместе с этим Гайдн индивидуализирует инструменты: тембр для него — существенный элемент мелодии, и он в зависимости от характера темы поручает ее тому или иному инструменту или группе инструментов. Колорит оркестра у него имеет, таким образом, чувственно-акустическое выразительное значение. Но эта индивидуализация и драматизация музыкального языка редко приводят к большим философским проблемам, большим героическим эмоциям. Драматическая задумчивость и сосредоточенность смягчаются элегической мечтательностью, как комизм — лирической задушевностью. Подняв реалистические и индивидуализирующие тенденции бюргерской музыки, он их растворяет в патрицианской чувственности и красивости. Но искреннее внутреннее чувство, лирика природы и юмор говорят о неумирающих бюргерских тенденциях пиетизма и сердечного чувства, а серьезные, почти трагические адажио, столь противоположные менуэтам и скерцо, говорят о веянии романтики, прорывах бури и натиска. Стремление же к законченной, совершенной музыкальной форме, к построению произведения «по правилам искусства» говорит о тенденциях классики. Так, уходя от аристократического рококо и демократического реализма первого периода своего творчества, Гайдн обнаруживает тенденции классики и романтики, делающие его учителем музыкантов эпохи «бури и натиска».

**В** о второй половине XVIII в. промышленность и торговля перерастают рамки натурального хозяйственного земледелия и опирающиеся на него феодальные отношения. Чем крупнее государство, тем больше было свободы для торгово-промышленной деятельности буржуазии, тем значительнее становилась экономическая и политическая ее роль рядом с дворянством и тем мучительнее была ее политическая несправедливость, непосредственная зависимость от чисто вотчинно-помещичьей власти, тяжелее становилась та связь всей хозяйственной жизни с двором, какая была в маленьких княжествах. Развитой бюрократический аппарат все еще являлся личным орудием короля и князя в управлении государством.

Отсюда — тяжелое и унижительное положение буржуазии, вынужденной втиснуться в мелкокняжескую экономику, уложить развитие ремесла и торговли в поместные рамки. «Никто не чувствовал себя хорошо. Ремесло, торговля, промышленность и земледелие были доведены до самых ничтожных размеров. Крестьяне, торговцы и ремесленники испытывали двойной гнет: кровавого правительства и плохого состояния торговли. Дворянство и князья находили, что их доходы, несмотря на то, что они все выжимали из своих подчиненных, не должны были отставать от их растущих расходов. Все было скверно, и в стране господствовало общее недовольство. Не было образования, средств воздействий на умы масс, свободы печати, общественного мнения, не было сколько-нибудь значительной торговли с другими странами» (Маркс и Энгельс, Соч., изд. 1929 г., т. V, стр. 6)<sup>79</sup>.

Так снова возникает упорное стремление к разрушению поместных границ и политических форм, их утверждающих, растет стремление к объединению Германии, борьба за пути объединения, сверху ли, путем политической централизации, или снизу, путем образования национального государства. Обостряется борьба двух линий гуманизма, метафизического и аристократического, утверждающего верховную, надчеловеческую сущность разумных правил и норм, и гуманизма эмпирического, утверждающего посюсторонность, физический характер разумных законов. Это также — борьба двух линий просвещения, аристократического, абсолютистского просвещения, полагающего, что



аристократия, как подлинный носитель разума, отпускает его в меру нужд народу, и буржуазного просвещения, стремящегося на основе здравого смысла и эмпирического человеческого разума подвергнуть критике весь общественный порядок. В этой общей, но разнонаправленной борьбе идет хозяйственный и культурный подъем и растет стремление выйти из состояния отсталости. Германия достигает вершин второй волны ренессанса и дает перворазрядных гениев художественной культуры. И здесь идет борьба двух путей дальнейшего развития: пути аристократического упразднения всех местных областных и даже национальных особенностей искусства ради единой космополитической художественной культуры, подобной всей аристократической Европе, и пути слияния всех областных особенностей в единстве национального духа, единстве народного духа. Так, в преодолении феодально-вотчинной и цеховой ограниченности, идет борьба за идеальную, сверху насаждаемую культуру и за развитие местной культуры до высоты всеобщей, идет та самая борьба, которая имела место в других странах Европы эпохи разложения феодализма.

Так мы имеем возрождение, с одной стороны, идеальной классики и античности и, с другой стороны, развитие реализма и романтики. Борьба местных и космополитических тенденций образует не только две отчетливо текущие линии, но пронизывает любое произведение искусства каждого автора, смысл всех шедевров, появившихся в это время; кривая пути гениев, выступивших в это время, вскрывается в этой борьбе метафизических трансцендентальных идей аристократического классицизма и бюргерского реализма и пронизывающих их обоих диалектических тенденций.

Классицизм окончательно освобождается от маньеристских пережитков, от декоративности, от мифологических эмблем и атрибутов, которые должны были заменить или дополнить во дворцах христианские эмблемы власти, освобождается и от рассудочной абстрактной государственной героики, от строгих норм и догм государственного разума; классицизм получает более сенсуалистические, а вместе с тем чувственно-человеческие, индивидуальные черты; классицизм стремится к той гармонической человечности, к идеальной уравновешенной личности, которая является сущностью античности и идеалом гуманистически мыслящего европейского человека. Так, вместе с этим сенсуализмом и индивидуализмом совершенной гармонической человеческой особи, классицизм освобождается и от барокко и перемещается к лирике и пасторали, к женственности и пассивной созерцательности.

Реализм стремится преодолеть узость эмпиризма, местной ограниченности, и отыскать то духовное, разумное, что свойственно всем племенам и народностям. Классицизм идет от общей идеи человека, реализм — от частных его проявлений. Таким образом, как и классицизм, он ищет метафизичного, общеобязательного, неизменной сущности, но — в отличие от классицизма — земной, материальной. Но оба полны стремления к новым горизонтам, к новой культуре, стремятся преодолеть унаследованную действительность, существующие общественные условия бытия, выйти из тесных рамок феодального бытия. И либеральное дворянство, и буржуазия равно привлекают в свое мышление тенденции диалектического идеализма с его утверждением движения и переходов. Оппозиционные и революционные течения привлекают диалектику для отрицания феодальной ограниченности, но, сами ограниченные в своей революционности, слабые и связанные, — они вливают диалектику в идеализм. Эта внутренняя противоречивость диалектического идеализма — отрицание старого прошлого ради нового будущего и одновременный отрыв от реальной почвы, реальных исторических условий — была выражением противоречивости немецкого бюргерства, его порывов и бессилия. Диалектический идеализм — это революция в духе, революция, держащаяся за бога. Огромное развитие диалектико-идеалистических тенденций в Германии, таким образом, было результатом слабости революционных сил бюргерства.

Как некогда в спиритуализме диалектико-идеалистические тенденции создали реформацию, превзошедшую все оппозиционно-религиозные движения европейских стран и все же бывшую продуктом бюргерской отсталости, так диалектико-идеалистические тенденции гуманизма превзошли все подобные философские тенденции других европейских стран, но тоже были продуктом слабости бюргерского материализма и бюргерской революционности. Так обе линии гуманизма — линию идеалистическую, эстетическую и линию реалистическую, революционную — окрашивает романтика, стихийная неосознанная оппозиция против консервативных мелкокняжеских государственных рамок, романтика самоутверждения личности, освобождающейся от патриархально-феодальных оков. Это стремление, достигшее особого напряжения в 70-х годах и получившее название эпохи бури и натиска (*Sturm und Drang*), выдвинуло лучших философов и поэтов Германии. «Около 1750 г. родились все великие умы Германии: поэты Гёте и Шиллер, философы Кант и Фихте, а лет двадцать спустя — последний великий немецкий метафизик Гегель. Каждое замечательное произведение

этой эпохи проникнуто духом протеста, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества. Гёте написал «Геца фон Берлихингена», драматическое восхваление памяти революционера. Шиллер написал «Разбойников», прославляя великодушного молодого человека, объявившего открытую войну всему обществу. Но это были их юношеские произведения» (Маркс и Энгельс, Соч., т. V, стр. 7). Sturm und Drang представлял собой противоречивое сочетание в основном этих двух линий гуманизма. При общности оппозиции и даже идеала свободной личности, цели и задачи расходились чрезвычайно далеко, вливались в ту же борьбу двух путей государственного объединения: сверху — аристократического или снизу — бюргерского.

Первую линию ведут Винкельман, Менгс, Гёте, Моцарт, вторую — Лессинг, Гердер, Шиллер, Фюсли, Бетховен. Все они — высший цвет немецкого гуманизма — выступают против средневековья и феодального местничества за чувственный реальный мир, за чувство и разум, за новый идеал человека, внутреннего и внешнего, но одни опираются на идеалы вечной красоты, другие — на этику, свободный дух и активную волю. Одни идут от метафизического идеализма, от вечных праформ, господствующих над всем земным, эмпирическим, где «все преходящее есть лишь подобие» (Гёте). Другие идут от реализма, от реальных местных условий, выдвигают историческое развитие и прогресс, побеждающие реакцию и отсталость, превращающие спиритуалистическую тезу и антитезу неба и земли в историческую борьбу развивающегося человечества.

В истории европейского искусства обычно говорят о повсеместном возрождении классики во вторую половину XVIII в., возрождении, вызванном поразительными раскопками Геркуланума и Помпеи, открывшими миру два римских города, их внезапно остановленную, засыпанную пеплом и лавой жизнь. В действительности сами раскопки говорили о непрерывающемся интересе к античности, о прогрессивной роли этой античности для того буржуазно-дворянского общества, которое желало реформ феодального государства, реорганизации его на идеально-рациональных принципах, которое стремилось вытеснить феодально-вотчинные авторитарные начала, словом, стремилось создать централизованное бюрократическое государство. Буржуазный демократизм превращался в идеальную человечность и гуманность, а реализм должен был сочетаться с красотой, подчиниться ей. Но одновременно с этим классицизмом выступил также по всей Европе реализм, противопоставивший свое, национальное демократическое содержание и рококо, и классицизму. В отсталой Германии оба движения оказались слабее, чем во

Франции. Реализм гораздо менее, чем во Франции, обнаруживал политические тенденции. Классицизм здесь служил орудием создания дворянской монархии и лишен был той гражданской героики и трагичности, которые ему дала готовившаяся к битвам за буржуазное государство французская буржуазия; в Германии шла еще только борьба за дворянское государство, мелкодержавное государство, и здесь оказалась сильной струя рококо и сенсуализма. Классицизм в Германии выступал не только в ученой археологической форме, но исключал мужественную волевою патетику из области совершенной красоты. Он акцентировал наиболее либеральные стороны гуманизма в его борьбе за буржуазное общество. И именно в борьбе за этот гуманизм в Германии объединились патрициат и передовое дворянство. Иоганн Иоахим Винкельман (1717—1768) в «Истории искусства древности» выступил против реализма бюргеров и против барочно-рококового стиля. Вся эта книга пропитана борьбой за возвышенно-строгий идеал красоты и человека.

Из античности он берет только один период гармонической уравновешенности и симметрии, и этот период утверждается как вершина, до которой мы имеем несовершенство, незрелость и после которой упадок, увядание. Барокко и реализм античного искусства рассматриваются как движение вниз от вершины, над которой подняться нельзя.

«Художники древности довели соотношения и формы красоты до такого высокого совершенства, а очертания фигур до такой определенности, что нельзя было, не совершив ошибки, ни отступить от них, ни ввести в них что-либо.

Понятие красоты не могло более развиваться. Но так как искусство, как и все живое, не может остановиться на одной точке и не могло идти дальше, — то поневоле ему пришлось идти назад» (Винкельман, История искусства древности, Изогиз, 1933<sup>80</sup>, стр. 214).

Винкельман, преодолевающий рококо, все же допускает грациозное движение, миловидность, но это уже уклон, который может привести к упадку, если нарушить нормы высокого искусства, «так как мыслима только одна идея красоты, являющаяся высшей и неизменной» (Там же, стр. 210). Винкельман, таким образом, привлекает историю для утверждения высокого идеала в искусстве, подчиняет этому идеалу эмпирические формы видимости, как подчинен индивид отвлеченным законам государства.

«Искусство начало становиться великим с установления строгих понятий, как всякое государство начинается со строгих законов. Ближайшие последователи великих законодателей искусства не уклонились от них, как Солон от законов Дракона; но как са-

мые верные законы становятся применимые и приемлемые при посредстве умеренного толкования, так и художники стремились высокую красоту, бывшую в статуях их великих учителей, сблизить с природой через посредство идеи, отвлеченной от природы, и форм, построенных согласно определенной системе; этим достигли они большого разнообразия. В этом смысле надо понимать грацию, вложенную художниками прекрасного стиля в их произведения... Разнообразие и различие выражения не вредили гармонии и величию произведений прекрасного стиля: душа только отражалась в них как бы сквозь легкую спокойную водяную поверхность и ничем не выражалась бурно. В изображении страдания выражение мучительной боли скрыто, как в Лаокооне, а радость осеняет, как легкий ветерок, еле касающийся листьев, лицо вакханки на монетах острова Наксоса. Искусство «философствовало страстями», как это сказано у Аристотеля о разуме» (Там же, стр. 210 и 212). Этим утверждается пластический идеал и лирическое движение, придающее ему жизнь и разнообразие, но не нарушающее его красоты.

По этим идеалам творит Рафаэль Менгс<sup>81</sup> (1728—1779), которому Винкельман посвящает свою «Историю». Современники считают Менгса вторым Рафаэлем, великим реформатором, оттого что он восстанавливает ту середину между сенсуализмом рококо и патетикой барокко, которую знал Рафаэль. Он придает строгость и стройность сентиментальному и фривольному рококо и теми же строгими пропорциями и симметрией связывает динамику барокко. Он, как Винкельман, отвергает всю ту так называемую ложноклассику, которая одевала в формы античной героики современные государственные идеи и давала ходульные, абстрактные аллегии, и восстанавливает чистоту античной классики, идеально чувствовавших в идеальных пластических формах людей. Классика становится более человеческой и индивидуальной, получает лирическую выразительность, но сохраняет правильность и чистоту форм. Статуи слишком чувствуются в его фигурах, но декламационные жесты сменились в них лирическими, выражение абстрактных страстей сменилось выражением личного чувства. Духовное и чувственное нашли свое единство в этих идеально чувствующих формально совершенных телах. Греческая скульптура дала этот вечный идеал красоты. Он пишет религиозные и мифологические сюжеты, и мифологические ему удаются неизмеримо больше, так как классический идеал здесь как бы задан. В поисках восстановления античного идеала человечности Менгс должен был бороться и шаг за шагом преодолевать тенденции барокко и рококо, которые господствовали при европейских дворах. Как классик, считающий человека

основой искусства, он возвращается к линейно-пластической живописи, к четким контурам, вытесняя живописность, красочные переходы, выразительность света и тени из своего мастерства. В фигурах — правильность и симметрия, смягченные лирическим движением, но лишенные мужественной силы и резких страстей. В материальной природе нет ничего красивого, поэтому надо подражать высоким образцам, говорит Менгс. Национальное искусство ему глубоко чуждо. В его «Парнасе» выступает стремление к идеальным уравновешенным формам, пластическим, округло и мягко моделированным телам в спокойных лирических движениях, а вместе и рационализм, определенность, законченность каждой фигуры и замкнутость сюжета. Статуеподобный стройный Аполлон, окруженный симметрически расположенными музами, награждает венком поэтессу. В сущности, «Парнас» — тема героико-пасторальная. Здесь и музы пения и пляски, здесь и фон — пейзаж, словом — торжество любви и красоты. Но в трактовке ее удалено все фривольно-сенсуалистическое, жесты, позы, танцевальные движения, — все имеет статуйный, упорядоченный характер застывших в себе сущностей. Отсюда — монументальность фрески, ее декоративный характер.

И этот компромисс идеального и сенсуалистического, лирического и героического, это преодоление барочных тенденций, эта статуарность и симметрия получили восторженные отзывы современников. «Более прекрасного произведения не появлялось в новое время в живописи, и сам Рафаэль склонил бы перед ним голову», — сказал Винкельман. Но, как везде в классическом искусстве, у Менгса портреты, необходимо связанные с конкретной натурой, обнаруживают наиболее реалистические тенденции классицизма. Однако и здесь единичное возведено в типическое, портрет имеет исторический или героический, но не бытовой, жанровый характер. И часто это — парадные придворные портреты в пышных одеждах с атрибутами ранга, где все тело, а не одно лицо служит средством характеристики, но все дано без чопорности неподвижного величия, а в смягченных, оживленных формах. Особенно сильны его автопортреты, где Менгс показывает себя носителем испытующего, ищущего рационального духа. Он и здесь не разрабатывает мимики лица, оттенков выражения, но в позе, в жесте рук подчеркивает высокую интеллектуальность, нахождение правил и законов. Повернувшись корпусом в три четверти и лицом анфас, он смотрит налево, указывая левой рукой вопрошающим жестом перед собой и опираясь правой, держащей рейсфедер, на папку с рисунками. Поворот головы, крутая вертикаль ее, полны значительности

и силы, а открытое немолодое лицо и напряженно глядящие глаза — твердости и мысли.

Если Менгс оказался вне бури и натиска и живопись его знала только христианские и античные легенды и истории, трактованные как надысторические вечные сюжеты, то стоявший рядом с ним и находившийся под его воздействием Вильгельм Тишбейн (1751—1829) остро переживает борьбу реализма и классики, национальной истории и античности. Он пытается сочетать германское с греко-римским, дать героиню немецкой истории, но эта немецкая героиня оказывается античной. Исторический дух, который в Германии был выражением национальных стремлений, который был поднят поэтами бури и натиска и Гёте в том числе, увлекает и Тишбейна. По Гёте он дает идеальный образ Геца фон Берлихингена в тот момент, когда он приводит к себе в замок пленного Вейслингена. Сцена имеет назидательный характер. Борец за отечество Гец смотрит доверчиво на своего бывшего друга, враг отечества с сознанием своей вины смущенно глядит перед собой. Греческая археология заменена немецкой: оружие и костюмы изучены по музеям, детально разработаны, но позы и мимика резки и декламационны по образцу классической трагедии. Гёте эта первая картина немецкой истории чрезвычайно нравилась. Еще резче это непримиренное противоречие исторического, немецкого и античного выступило в картине «Конрадин Швабский и Фридрих Австрийский выслушивают свой смертный приговор»<sup>82</sup>. Не только резкие жесты и завершённые позы образуют смесь античных форм и реальных наблюдений, но и костюмы здесь — откровенная смесь классики и немецкого национального. Как и для Гёте, национальное велико своим общечеловеческим, т. е. надысторическим и именно античным содержанием. Но эта антикизированная немецкая история, одетый в античные костюмы народ, в отличие от одетых в античный облик королей, все же является прогрессивным шагом и служит выражением наступательных буржуазных тенденций, но в то же время и власти аристократических воззрений над ними. И отсюда Тишбейн смог вместе с реакцией отступить к чистой классике и идеальному внеисторическому.

Такая же борьба реалистических и классических тенденций выступает в портретах Тишбейна. Он строго передает натуру, точную телесную пластику, ибо телесная форма есть для него и форма духа. Тишбейн пользуется внешними аксессуарами, внешними средствами для выражения внутренней жизни. Он не ограничивается поэтому одной только головой, лицом, как Граф, но привлекает руки и тело в целом, чтобы передать сущность человека. Так, если портрет Бодмера у Графа имеет сарка-

стический, диалогический характер, то у Тишбейна насмешливая, нервная выразительность уступает место точной фиксации физических черт. Мимика, подвижная жизнь лица, дающая физическим чертам духовную содержательность, у Тишбейна стала сухой, объективно точной пластикой. Рука дополняет лицо; портрет погружен в себя, как форма. Зато Тишбейн силен, когда он дает портрет исторический, философский, где все случайное, преходящее отступает перед неизменной сущностью. Таков портрет Гёте. Портрет Гёте на античных развалинах — памятник отказа от политической борьбы и национальных идей, окрашенный пессимистическими нотами. На фоне ясного итальянского ландшафта, среди архитектурных и скульптурных обломков, полулежа сидит задумавшийся Гёте. Пейзаж является как бы проекцией сознания Гёте, раскрывает своими формами его внутренний мир. Художник говорит, что он изобразил Гёте, «когда он, сидя на развалинах, размышляет о судьбах человеческих дел». Мучительный для классика конфликт вечной красоты и тленности материальных форм, стремление к вечному и жизнь в преходящем воплощены в этом поэте, созерцающем идеальные формы в полуразрушенных памятниках. Это как бы типизированный Гёте, в своем внешнем и внутреннем облике. Широкие античные складки плаща, прикрывающего немецкий костюм, задумчивая созерцательность, лишенная активной воли фигура, уравновешенная справа руинами, — все должно говорить о немце, сросшемся с античностью, видящем в ней духовную сущность человечества, вечный, но уже отодвинутый в прошлое идеал исторического бытия.

Насколько остро было стремление подняться от немецкой отсталости и ограниченности к общеевропейской жизни, показывает не только борьба национальных идей с античными, но и стремление саму античность, классику сделать рупором сентиментальной лирико-драматической человечности. Внутри классики идет борьба между сенсуалистическими тенденциями и драматическими, между живописью лирико-созерцательной и живописью чувствительной мысли. Так, по обеим сторонам Менгса, нашедшего идеальное равновесие между чувственным и идеальным, стоят сентиментальная, лирико-пасторальная Анжелика Кауфман<sup>83</sup> и лирико-драматический Фридрих Генрих Фюгер<sup>84</sup> (1751—1818). Ясный и бездумный человек Менгса одушевляется движением и чувством, говорящими о неудовлетворенности и стремлении, об утрате гармонии, но вместо воли и активности — элегия и меланхолия, чувства надрыва, несправедливой обреченности и печальной жертвы. В истории Фюгер отбирает сцены, где женщины, пассивно страдающие, покорно



погибающие, говорят о несправедливости силы и коварства. Такова «Смерть Германика», где идеальный юноша, отравленный клевретом Тиберия, печально прощается с миром, а дети и женщины горько оплакивают его, расположившись ритмически правильными фигурами. Такова «Смерть Виргинии», дочери плебея, которую убивает ее собственный отец, чтобы избавить от позорных домогательств децемвира. Бессильно поникшая Виргиния, подхватываемая подругами, ужаснувшийся Клавдий Аппий, и между ними в середине — обличающая, декламирующая фигура отца — все в этой патетической картине делает центром женские фигуры — невинную жертву и покорную печаль. Человек — не только чувствующее, но и печально чувствующее элегическое существо среди несправедливостей мира. Таким выступает человек и в портретах Фюгера: замкнутость и элегическая задумчивость — их основа. По той же линии элегической человечности шла и Кауфман.

Анжелика Кауфман (1741—1807) была после Виге-Лебрен<sup>85</sup> одной из наиболее прославленных художниц XVIII столетия; ею восторгались Винкельман, Гёте и Гердер: им казалось, что она воплощала пасторальный идеал вечной женственности и что именно женщина смогла дать эту нежную чувствительность, мечтательную беспорывную созерцательность чуждой всякого напряжения. И она, действительно, осуществила идеал лирической мягкости, нежной покорности и приветливости, в которых аристократические слои воспитывали женщину. Элегические темы любовной разлуки и любовных томлений, покинутая Ариадна, жалобно и горестно простирающая руки к утплывающему кораблю, в то время как у ног ее плачет амурчик, утирая кулачками слезы; амур, утешающий плачущую Психею; Ахилл в женском платье среди дочерей Ликомеда, — пассивные переживания и чувства она передавала плавными лирическими линиями, очищенными и грациозными формами. Атмосфера бури и натиска толкает и ее на историко-героические темы; Брут, Кориолан, Арминий привлекают ее, но герои оказываются лишенными силы и воли, изнеженными и расслабленными, как в пасторалях. Трагедия остается ей чуждой. Линия классики, сенсуалистическая, с тенденцией рококо, является ее стихией. Зато портреты ее полны лирической жизни, бесконечных оттенков улыбки и задумчивости; человек здесь возведен к идеальным созерцательным, пассивно-восприимчивым состояниям и чувствованиям. Особенно удачны портреты девушек и детей, которые легко подчиняются пасторальным мотивам. Реальные черты получают лирическую выразительность, внутреннюю одухотворенность, полную мысли, ума, но лишенную энергии и воли. Таков портрет женщины в ви-

де весталки. Чуть наклоненная голова, опущенный взгляд говорят о грусти и задумчивости; ниспадающие волнистые линии прозрачного шарфа поддерживают элегическое выражение. Таков портрет Винкельмана; задумавшийся над рукописью и античным барельефом, он полон сосредоточенной и напряженной мысли, но меланхолический налет затуманивает ее страстность. Человек у Кауфман в лучшем случае лирико-драматическое существо, чаще — элегическое, мечтательное; и реальные черты она одевает в мимику, несущую смысл таких идеальных пассивных чувствований.

Винкельмановский идеализм — основа искусства Гёте (1749—1832), у которого страсти не нарушают гармонической ясности, лирической красоты, у которого философские и политические устремления никогда не омрачают чувственного созерцания вечной красоты, не опрокидывают господства божественных прообразов и норм. «Тот только мастер, кто себя умеет обуздать; закон, один закон свободу властен дать» (сонет «Natur und Kunst»)<sup>86</sup> — этот лозунг является его лозунгом, как у всех классиков.

Но он не только изобразил драматическую душевную жизнь, трудный внутренний путь перехода, возвышения к этому идеальному миру, но в своей лирике нашел совершенные формы для такого чувственно-созерцательного успокоенного гармонического умонастроения. В этом — ясность и пластическая сила его лирики, где конкретные чувственные впечатления и стимулы возведены в идеальные общечеловеческие состояния.

Путь Гёте — это путь борьбы национальной самобытности и идеальной античности, романтики и классики, метафизики и диалектики. То он поднимает готику и мужественного Дюрера над всей толпой нарумяненных и прилизанных художников рококо и классики («О немецкой архитектуре»<sup>87</sup>), то он утверждает античность высшим образцом, к которому должен стремиться художник, чтобы достичь совершенства. Вера в господство сверхчувственных идей и сил над природой и историей заставляет его колебаться между идеалистической диалектикой и метафизикой, чтобы придти в конце к победе метафизики. Стремясь выйти из немецкой отсталости и тесноты к общечеловеческой культуре, но не чувствуя активных свободных сил в народе, он признает, что верховные вечные идеи, господствующие над человеком, найдены и выполнены в античности. Общечеловеческое — это вечные идеи античности. Так Гёте по существу отрицает историю и развитие, но, как метафизик, допускает вращение вокруг тех же форм, круговорот истории — возврат в исходное начало. «Круг, который пробежало человечество, —

довольно определенный, и, несмотря на долгий застой, который породили варвары, этот круг не раз уже возвращался к исходу. Если даже угодно приписать ему спиралеобразное движение, то он все же возвращается в то же место, где раз уже был. На этом пути повторяются все правильные воззрения и все ошибки» (Farbenlehre, Tübingen, 1810, т. I, стр. 6)<sup>88</sup>.

Вся действительность для Гёте стала рядом форм, являющихся тем или иным отклонением от идеи. Естественнаучные открытия Гёте исходили из веры в существование праформ, форм-идей для всякой категории вещей. Закон — это форма бытия, а не движения. Это движение, изменчивость видимого земного мира как покрова вокруг неизменных вечных форм, излагает в «Фаусте» дух земли:

В буре деяний, в волнах бытия  
Я поднимаюсь, я опускаюсь.  
Жизнь, движение — вечное море,  
Смерть и рождение в вечном просторе.  
Так на станке проходящих годов  
Тку я живую одежду богов<sup>89</sup>.

Гёте занимался именно морфологией, ибо в форме он видел законы вещей. То, что эволюционисты считают последовательным развитием формы, для него было вариацией одной праформы: стебель — лист — цветок, рука — крыло — лопасть. Родовая форма охватывает все больше вариаций, но остается замкнутой формой. Непризнание за природой и историей внутренних движущих сил, наоборот, утверждение их зависимости от праидей привело его к метафизике и классике. И в литературе путь Гёте — это путь преодоления как аристократического сенсуализма рококо, так и бюргерского романтизма самоутверждающейся личности, ради идеальной гармонической уравновешенности между чувством и разумом, внутренним движением и внешними канонами. Начав с галантных стихов, любовных признаний и миниатюр виландовского характера, он, вместе с подъемом оппозиционной волны захваченный бюргерскими настроениями, дает романтическую драму «Гец фон Берлихинген». Но уже здесь национальное сочетается с феодальным прошлым; герой, пытающийся утвердить независимо от верховной воли свою личную волю и связывающий свою волю со стихийным движением масс, должен погибнуть, ибо движение масс — это развязанный хаос, губящий мир. Еще слабее оппозиционный порыв в «Вертере», где любовь-стихия противостоит браку, где природные чувства героя, вступив в конфликт с установленными нормами культуры

и общества, приводят его к гибели. И в «Геце», и в «Вертере» стихия и свобода чувств несут гибель, если толкают перешагнуть нормы и правила. Но если все же здесь борьба чувств и разума, восстание и гибель являются его темой, то после французской революции, с волной реакции, Гёте отрекается от бурных стремлений и приходит к тому идеалу гармонического человека, который Винкельман нашел в античности, — иначе говоря, приходит к классицизму в его лирической, пассивно-созерцательной линии. Таковы его «Ифигения», его сонеты. Лирическое движение Гёте укладывает в правильные симметрические формы и уравновешенные ритмы, дает переживанию четкие контуры и ясное строение. Разум победил стихийные порывы, но разум — это субъективная человеческая способность, являющаяся частицей верховного разума, законов и идеи вещей.

Проблема преодоления ограниченности эмпирического познания и субъективного разума и слияния с мировым разумом, с космосом, составляет содержание «Фауста». И здесь тема недовольства, томления, неуспокоенности ведет к спиритуалистическим сюжетам, к легенде о докторе Фаусте, пытающемся посредством магии постичь непостижимое. Пролог в небе дает борьбу бога и черта за душу Фауста. Но у Гёте все перенесено в мир личных чувств, личных способностей познания, в мир гуманизма. Томление Фауста — это не только неудовлетворенность достигнутым познанием, это — томление в оковах человеческой мысли, познающей только частное, конечное и преходящее. Это — стремление за пределы эмпирического чувственного познания, к потустороннему, к идеальному, вечному и абсолютному. Отсюда — пассивность этого томления, отсутствие в нем героики, борьбы, восстания, отсюда — обреченность, готовность к самоубийству. В первой части «Фауста», писавшейся в годы бури и натиска, мы имеем романтику, которая превратила готическое спиритуалистическое стремление ввысь, преодоление материальной тяжести и земного бытия, в устремление за границы конечного, к бесконечности. Фауст в кабинете среди реторт и колб напоминает «Меланхолию» Дюрера, где венчанная крылатая фигура, окруженная лабораторными исследовательскими приборами и инструментами, погружена в неизъясненную тоску. Здесь — та же давящая теснота угловатых материальных форм, которые угнетают Фауста, за которые он не может вырваться, которые не могут ему помочь постичь бесконечность. Меланхолия, начертание которой возносит над сумрачным миром между солнцем и радугой летучая мышь, висит и над Фаустом. Но он лишен той суровой трагической силы, которой полна «Меланхолия». Фауст не может найти примирения в любви немецкой девушки Гретхен:

пастораль его не удовлетворяет. Зато в союзе с античной Еленой, олицетворением классического идеала, он находит на время покой. Эта вторая часть, написанная в годы реакции, годы победы классицизма с его эстетизмом и космополитизмом, является тем слиянием чувственности и идеала, которое примиряло крайние порывы противоречивого духа Гёте и составляло сущность его мировоззрения.

Гёте явился завершителем аристократической линии немецкого ренессанса. В борьбе идеала и жизни побеждает идеал как божественная идея, господствующая над всем эмпирическим и единичным, свойственная человечеству и природе независимо от их частных проявлений. Народные песни, реалистические наблюдения, романтические порывы, все национальное — чем далее, тем более упорядочиваются, получают стройность и ясность непреходящих сущностей. Это — мышление патрициата, принявшего уступки просвещенного абсолютизма как идеал общественного устройства и потому отшатывающегося в ужасе от революции.

Эту же линию в музыке дает Моцарт (1756—1791). Его путь — равно преодоление самодовлеющей внешней красоты, декоративной звуковой нагроможденности в стиле рококо, и характерности, прозаической правдивости зингшпилей. Он ищет синтеза красоты и характерности в идеально-человеческом. От пустых формалистических звуковых привесок и украшений стиля маньеризма и рококо, где лирическое движение теряется в широких складках и пышных узорах красиво звучащего голоса, Моцарт берет только зерно лирической выразительности и превращает музыку в единство лирического движения и звукового выражения. Отсюда — содержательность, лаконизм, точность и ясность его мелодий, их экспрессивность и сила, чистота и плавность линий. От разговорных интонаций и жанровых народных песен комической оперы он берет правдивость, верность голосового движения, неотрывность голоса от слова, от чувства, но возводит эту правдивость и верность, эту национальную мелодию в идеальное, типическое мелодическое движение. Как классик, он реальное, местное, частное возводит к типическому идеальному, в котором единичное, случайное предстает в очищенных и вечных формах. Он редко брал античные сюжеты, но все его мелодии исполнены той правильности и чистоты, той идеальной гармонии и симметрии, одушевленных грацией и живостью, которые являются по Винкельману свойством «прекрасного стиля». Так, пастораль в стиле рококо с ее бессодержательной красотой и пышную высокую оперу с ее пустой героикой он наполнил интенсивным лирическим движением, многообра-

зием лирических переживаний, бодрых и меланхолических, радостных и грустных. И это ему удалось достигнуть благодаря опоре на музыкальный реализм комической оперы. Но и здесь он отбросил все фарсовые элементы, все эмпирически-конкретное и характерное и дал природу, жизнь, через идеальное, вечно красивое, что в них заложено, что является сущностью всякого явления, физического и духовного. Моцарт явился завершителем аристократической линии гуманизма в музыке. Моцарт — яркое выражение того сращения буржуазных и аристократических слоев, которое говорило о силе дворянства и слабости бюргеров.

Лучшие достижения идеалистической линии гуманизма Италии Моцарт обогатил драматизмом и правдивостью музыкального языка назревающей революционной борьбы во Франции, но остался верен эстетическому идеализму; поэтому, продвинув его дальше всех предшественников, он стал его вершиной. Он отклонил героическую патетику, субъективную мужественную волю Глюка, утверждавшую трагическую борьбу освобождения личности, но сохранил в музыкальном языке правдивость внутреннего переживания и чувства. Индивид остался идеальной лирической формой, а не разворачивающимся из себя субъектом. Отсюда — соответствие мелодии не каждому слогу текста, а монологу, реплике в целом, их основному смыслу, а не частным изгибам. Но отсюда же — внутреннее родство слова и звука, речи и мелодии. Мелодия не украшает слова и не подчиняется ему, а образует с ним единство лирического движения.

Поэтому же Моцарт смог дать музыкальные характеры. Оперный персонаж — не сумма арий, а лирико-драматическое лицо, имеющее свои интонации, свое характерное мелодическое движение, соответствующее его страстям и переживаниям. Моцарт создает оперу как единое музыкальное действие, разворачивающееся на основе характеров и их столкновений, а не сумму концертных арий и балетов. Каждая ария является особенной гранью, моментом героя, но она заключает в данном переживании его основную сущность. Даже в ансамблях, дуэтах и трио каждый персонаж сохраняет свой особый характер. Так, при всей многокачественности, герой все же имеет типический, а не разворачивающийся, меняющийся, противоречащий себе в разные моменты характер.

Таким же является Моцарт в своих симфониях и сонатах, которые дальше развивают Гайдна, очищая и облагораживая его; каждая их часть, каждый момент имеет свой мелодический характер и выражение, но все они тяготеют к основному содержанию как к центру. Тематическая разработка, эпизоды образуют дета-

лизацию основной идеи, а не ее поступательное развертывание. И здесь он проявляет огромное богатство движений, мелодических и гармонических поворотов темы, делая оркестр носителем сложных лирико-субъективных, драматических чувств. Он не дает в симфониях народных песен, как Гайдн. Он, в отличие от Гайдна, идет главным образом от лирико-драматических линий оперы, оттесняя комические. Поэтому его симфонии не знают, тех шуточных, забавных моментов, какие знает Гайдн. Смычковые инструменты излагают только те лирические, мечтательные или страстные, веселые или грустные душевные движения, какие может излагать сопрано, тенор; зато он здесь достигает драматизма и выразительной силы, неизвестных Гайдну. Поэтому он бесконечно сложнее, глубже, серьезнее в своих мелодиях. Он преодолевает простоватую наивность, шутовство и говорливую легкость Гайдна. Моцарт не только тоньше и глубже, но его темы более избранны и аристократичны. Гениальность Моцарта выразилась в том, что ему удалось сплавить противоречивые тенденции бюргерской и аристократической музыки и дать господство последней, подняв ее на высшую ступень. Но этот сплав полон внутренних противоречий и борьбы. За божественной ясностью и гармоничностью скрывается упорная борьба против тянущих в разные стороны тенденций. Правдивость толкает на изображение страстей, которые выходят за рамки лирической красоты — в трагизм или бытовизм. И Моцарт вместе со всей аристократией ограничивает сюжеты и эмоции, допустимые в искусстве, а допустимое держит в установленных сословных рамках.

Аристократы должны быть лирико-любвыми персонажами, крестьяне и бюргеры — комическими персонажами. Столкновения между ними возможны только на почве любовной, но и здесь они не должны иметь характера трагической борьбы, прорыва враждебных настроений. Ярость, ненависть и гнев лежат вне музыки Моцарта. «Страсти никогда не должны быть выражены до отвращения, музыка даже в потрясающих сценах никогда не должна оскорблять слух, но наоборот, услаждать, следовательно, всегда должна оставаться музыкой» (Письмо от 26 сентября 1781 г.)<sup>90</sup>. И Моцарт никогда не выходит в историко-героическое или политическое злободневное. Политическую сатиру Бомарше против дворянства он превращает в веселую любовную комедию, полную идеальных чувств аристократии: графиня — целомудренная женственность, Керубино — гений молодости и любви, граф — искренний, увлекающийся и затем раскисающийся благородный муж. Зато Фигаро и Сюзанна полны веселого шутовства и юмора.

Но именно в этих произведениях, где Моцарт сочетает демократическое и аристократическое, отводя каждому свой жанровый план (демократическим персонажам — комический и юмористический, аристократическим — лирический и драматический), он достигает наибольшей высоты. Моцарт сплавляет то, что в аристократической музыке существовало отдельно, как серьезное и пародийное, внедряет в высокую оперу комическую интермедию и наоборот. В этом включении реалистических жанровых элементов — прогрессивность этих опер, а в сочетании противоположных элементов — возможность выхода из идеализма классики, возможность демократизации оперы. Но Моцарт не уничтожил несоизмеримости двух планов, он не наделял комические персонажи лирическими чертами, а лирическим персонажам не давал комических черт; но именно такое сочетание высокого и низкого было бы демократизацией оперы, наступлением бюргеров на аристократию, завоеванием высокого искусства демократией. В действительности Моцарт комический жанр подчиняет высокому, реалистический персонаж — идеальному. А в самом допущении реалистического как неправильного, случайного, комического выступает идеалистическая эстетика, считавшая реальное грубым и шутовским.

В колебании между немецкой и итальянской оперой Моцарт шел за колебаниями австрийской аристократии во главе с Иосифом II, который то учреждал государственную немецкую оперу и зингшпиль, то упразднял ее ради итальянской оперы. Сами эти колебания говорили о воздействии национальных бюргерских идей на аристократию, которая по существу своему была космополитична, и о сращении бюргерско-патрицианских слоев с аристократией. И высшие свои достижения Моцарт даст не в опере-серия, например «Милосердии Тита», и не в комической опере, например «Cosi fan tutte», а в сочетании обоих жанров — «Похищении из сераля», «Свадьбе Фигаро», «Дон Жуане», где дано слияние комического и драматического, где комическое становится характером.

В опере «Дон Жуан», которую Моцарт назвал оперой-буфф, где имеются комические, юмористические персонажи — Лепорелло и Мазетто — и лирические, драматические — Дон Жуан и Донна Анна, низкий персонаж Лепорелло выступает даже с обличением распушенности высокого, т. е. перестает быть только забавным, а становится носителем серьезных идей. Наоборот, высокий герой получает отрицательные, злодейские черты. Опера получает более широкие горизонты, черты трагизма, борьбы, рока. Но именно командор — носитель рока и трагической идеи — а не плутоватый и трусоватый Лепорелло является мстителем



и судьей. Комический персонаж остается низовым, а лирический — высоким, полным мужества, страсти и силы. Так Моцарт, реформируя оперу, сплавливая в ней комическое и высокое, наполнял ее правдивостью изображения чувства; драматизируя инструментальную музыку, он нашел середину между Глюком и Пуччини и этим шагом вперед он утвердил идеальную оперу и симфоническую музыку на небывалой для аристократической оперы высоте и завершил эстетику классицизма в музыке. Внутренняя жизнь человека в последний раз после ренессанса предстала в идеальных лирических линиях, в ясных гармонических формах, как в лирике Гёте, чтобы рухнуть вскоре в трагических конфликтах революции.

Другой лагерь составили Кант, Гегель, Фихте, Лессинг, Гердер, Шиллер, Глюк, Бетховен. Все они представляют дальнейшее развитие буржуазного самосознания, гуманизма, индивидуализма, но и компромисс между наукой и богословием, материализмом и идеализмом. Весь пафос Иммануила Канта (1724—1804) и вся гениальная сила его мысли были направлены на примирение сверхчувственного и чувственного содержания сознания. Прямой продолжатель Вольфа, он тоже не решается отбросить потусторонний религиозный мир, но превращает его в мир «вещей в себе», непознаваемых и неопределимых. Но Кант отбрасывает раздвоение Вольфа между пониманием разума как продукта опыта и как частицы божества. Он допускает прирожденный разум, но не трансцендентный, небесный, а имманентный, составляющий самую сущность познавательных способностей человека.

Перенеся мировой божественный разум в голову человека, сделав познание независимым от небесных сил, Кант сравнивает свое открытие с коперниковским. И действительно, это была такая же победа гуманистического мышления над спиритуалистическим, как и система Коперника над астрологией. Но Кант утвердил только гуманистическую метафизику вместо спиритуалистической. И это он считал своим открытием. Вольф «...показал, как наука может принять безошибочный ход через закономерное установление начал, отчетливое определение понятий, стремление к строгости доказательств, избежание смелых скачков в умозаклключениях; подобное развитие именно такую науку, как метафизика, могло бы поставить на высокую ступень, если бы Вольфу пришла мысль расчистить себе поле посредством критики самого органа, т. е. чистого разума. Недостаток этот следует приписать не столько ему, сколько догматическому образу мыслей его века, в котором философы современные ему и всех предыдущих веков равно повинны» (Кант, Критика чистого разума, пер. Соколова, стр. 22)<sup>91</sup>.

Критика чистого разума, т. е. свойств прирожденного разума, предшествующих всякому опыту, таким образом, есть отрицание религиозного идеализма с его небесными идеями, но вместе с тем и утверждение субъективного идеализма и метафизической гносеологии. Вся философия Канта есть мучительное усилие бюргерской мысли развить материализм в пределах идеализма, оправдать развитие естественных наук и научного познания перед судом религиозной мысли с ее надземным, сверхопытным миром. В «Грезах духовидца, поясненных грезами метафизика» Кант, эмпирически настроенный, утверждает, что само откровение должно предстать в чувственно постигаемой форме, чтобы дойти до сознания. В последней работе — «Критике практического разума» — он колеблется между большим и меньшим признанием объективности вещей в себе, колеблется между последовательным субъективным идеализмом и дуализмом. Эмпирия, частный опыт, конкретность, — для него — низшая действительность; теоретический разум, имеющий дело с миром явлений, природою, поэтому дополняется практическим разумом, имеющим дело с миром сверхчувственным, миром вещей в себе, с нравственным миропорядком. Практический разум поднимается над физическим и связывается с религией. Природа — мир явлений, царство необходимости, подчиненное математическим, строго обязательным законам; практический разум, этика — царство свободы, не знающее оков меры и числа. Но зато природа знает развитие, изменение, разум же метафизичен, неизменен и вечен. Таким образом, Кант остался дуалистом не только относительно материи и духа (разума), но и относительно метафизики и диалектики.

Еще более могучий порыв к научному мышлению, пониманию мира в его движении, наполняет философию Гегеля (1770—1831). Если Канта интересует соотношение мира идеального и материального как отношение разума и действительности, как неизменные условия познания, то Гегеля это соотношение интересует в движении и становлении. И для него разум является определяющим началом, но это — разум-дух, разум-демиург, имеющий объективное бытие, развертывающийся из себя и в самодвижении образующий свою историю и сознание человечества. Гегель поднимает немецкую философию на высоту всей европейской истории философии, считая все школы ступенями развития своей системы. Проникнутый революционным пафосом, его метод исследования явлений в движении, в борьбе и переходах противоположностей, однако, должен был замкнуться в религиозно-идеалистической системе: абсолютный дух есть бог в движении, изменении; материя, природа должна

умертвить себя, прорвать кору чувственности, чтобы вернуться к себе в виде духа.

Спиритуалистическое «дух животворящ, плоть немощна», борьба верха-духа и низа-материи и конечная победа духа стали процессом, развитием, получили исторический временной характер; синтез двух неизменных вечных противоположностей, двух начал мира, тезы и антитезы — духа и материи, — этот синтез в человеческом мире образовал ряд непрерывно восходящих становящихся качеств, тез, антитез и синтезов, стал историей человечества. Одновременность стала последовательностью, бытие стало бванием, временем, низ стал прошлым, верх — будущим. Точки тяготения вверх и отрицания вниз стали моментами движения, устремления вперед, отрицания прошедшего. Пространственная протяженность чистилища и стала временной протяженностью истории человечества, очищающего от скованности и сна материального бытия.

Это было утверждением не только активной творческой воли, но и исторического прогресса восхождения и развития культуры и человечества: человечество неизменно восходит к совершенству, движется от духовной немощи к силе и самосознанию, создает в поступательном движении ряд качеств и ступеней, которых в мире не было. Таким образом отрицается метафизико-идеалистическое понимание истории как вращения в том же кругу истин и заблуждений, утверждается поступательное движение, устремленность в будущее. Истина, вершины впереди, а не позади, — как это толковала реакционная линия романтики, диалектика нисхождения, с ее историей — отпадением от золотого века, историей — движением назад, вниз. Философия истории перестала быть теологией — церковной историей борьбы бога и дьявола. История человечества стала реальной историей его развития. И это была защита буржуазного развития и удар по феодальной теологии. Но огромную силу революционной мысли, диалектического понимания мира, сковала ограниченность общественно-го развития немецкого бюргерства, сковал идеализм.

Идеализм вступил в противоречие с диалектикой; допущение метафизического духа поставило границы развитию и поступательному движению. Поставило именно в том месте, на той ступени, где стояла ограниченная немецкая действительность. Настоящее стало завершением, стало конечным будущим, дальнейшего восхождения духа уже не могло быть. История заканчивается растворением в самосознании. Концепция истории осталась религиозной и даже эсхатологической. Это — как бы спиритуалистическая идея воскресения, но данная во времени. Самосознание духа есть его окончательная победа, преодоление

всех противоречий и борьбы. Система вступила в противоречие с методом; абсолютистская концепция подавила революционное сознание. Гегель — политик в философии — видел во французской революции, как и Кант, в противоположность Гёте, зарю обновления человечества, новый этап духа, но под давлением немецкой действительности стал апологетом прусской монархии как государственного идеала.

Так, вершины мировой философии, Кант и Гегель, были именно потому идеалистами, что не смогли преодолеть религиозной мысли; вся сила их и заключалась в развитии диалектики и материализма в мощных тисках религиозно-идеалистического мировоззрения господствующего дворянства. Кант шел от естественных наук, Гегель от общественных, религиозных и государственных, но оба они, впитав все развитие европейской мысли, подчинили его условиям отсталой немецкой действительности. То же случилось с более радикальным и демократическим Фихте (1762—1814), который может быть мостом между Кантом и Гегелем. Кант, сведя разум с неба в человеческую голову, сделав человека носителем норм и форм мира явлений, не только утверждал субъективизм, но и демократичность разума, его принадлежность всем без различия рас и сословий. Но разум остался метафизическим, пассивным, его способности аффицируются, вызываются к деятельности под воздействием вещей в себе.

Гегель дал духу активную силу, самостоятельное поступательное движение; человек полон волевой силы, если в нем действует дух. Но дух действует в носителях истории, государственных людях, главным образом в дворянстве. Дух имеет аристократический характер.

Фихте вслед за Кантом утверждает субъективный идеализм, но дает ему активность, волевую силу и поступательное движение мирового духа. Свободный, самостоятельный индивид утверждается началом общественной жизни и культуры. Фихте освобождает и практический разум от небесных сил. Он гуманистичное, но и субъективнее Канта. Разум проявляет себя в борьбе с внешним миром, но не рожден им, он автономен и независим. Это — абсолютный дух, пересаженный в голову человека, но сохранивший всю активность, творческую мужественную силу. Абсолютная свобода — его сущность. «Свобода в себе есть последнее основание для объяснения всякого сознания» (Фихте, О назначении ученого, Соцэкгиз 1935, стр. 74)<sup>92</sup>. Всякое насилие унижительно, недостойно человека, как для насилующего, так и для насилуемого: «Всякий считающий себя господином других — сам раб. Если он и не всегда действительно является таковым, то у него все же рабская душа, и пред первым попавшимся

более сильным, который его поработит, он будет гнусно ползать. Только тот свободен, кто хочет вокруг себя все сделать свободным» (Там же, стр. 80).

Так философия Фихте непосредственно переходит в критику правовых и государственных отношений, критику аристократических насильников. Но не-я, с которым свободное я вступает в борьбу, внешняя действительность — это действительность немецкого бесправия. Отрицая его, призывая к мужественной борьбе с ним, Фихте зовет вперед к совершенствованию и развитию культуры. В прогрессе культуры он видит преодоление рабского унижительного бытия. Он полемизирует с Руссо, с его призывом назад к природе: этот отказ от борьбы — признак слабости. Фихте принимает отрицание чувствительной изнеженности, отрицание культуры тех, чьим идеалом является «как можно больше наслаждаться, как можно меньше делать» (стр. 129), но он не принимает отказа от борьбы за прогресс, за движение вперед. Выпады против аристократии, ее насилий и ее праздности сочетаются с призывами к демократическому равенству и историческому движению. Равенство и свобода индивидов станут освобождением немецкого народа, его подъемом на высоту европейской культуры.

Так у наиболее последовательного буржуазно-демократического идеолога борьба с феодальным гнетом, с личной зависимостью становится гипертрофированным утверждением абсолютного я, свободного от вещей и мира индивида, способного силой внутренней воли преобразовать окружающее. Субъективный абсолютный дух был так же связан с божеством, как объективный абсолютный дух Гегеля. Философия оставалась головой в небе, боясь встать ногами на болотную почву Германии. «Для немецких философов XVIII в. требования первой французской революции имели смысл лишь как требования “практического разума”; волеизъявления представились им законами “чистой воли”, как она должна быть, истинно человеческой воли» («Коммунистический манифест»<sup>93</sup>).

Эта сила абстрагирующей мысли — следствие слабости реальной почвы под ногами бюргерской оппозиции — в искусстве отразилась в слабости наиболее предметного, пространственного искусства — живописи, особенно в ее реалистической линии, и в силе наименее предметного, временного искусства — музыки. Изображать прусскую действительность правдиво было еще менее возможно, чем быть откровенным материалистом-атеистом. Реалистическая живопись дает немецкую действительность, бюргерские типы и нравы приглаженными, подчищенными и благообразными. Реализм ютится в гравюре и графике больше, чем в картине.

Ходовецкий (1726—1801) в своих картинах, гравюрах и рисунках, серьезных и забавных, сентиментальных и юмористических, а порой сатирических, из быта различных социальных слоев, дает такую благообразную жизнь немецкого бюргерства.

Он иллюстрирует альманахи и театральные пьесы жанровыми фигурами и сценами. Он иллюстрирует даже научные сочинения, например «Физиогномические фрагменты» Лафатера или педагогические сочинения Базедова с его идеями филантропического воспитания. Стремление к наблюдению и изображению реального мира дает ему возможность создать своеобразный графический дневник путешествий, в который он заносит наброски своих дорожных впечатлений. Гибкая подвижная линия его рисунков, тонко вычерчивающая характерные контуры, не знающая обобщенности классики, однако чужда и резкой характерности, подчеркнутой индивидуализации. Не только сюжеты, но и самая манера его письма говорят о благонамеренности, лояльности бюргерства, позволяющего себе только в пределах законности выразить свое оппозиционное настроение.

Ходовецкий показывает, правдиво и с сочувствием жертвам, жестокости режима, бесправных подчиненных, осужденных, казнимых, пытаемых в тюрьмах, вечно прикованных к тачке на каторге («Суд и расправа»). Но он показывает, не покидая реализма, подобострастно и носителей государственной власти, верховного права и исторических судеб — Фридриха II на боевом коне на полях сражения, на фоне муштрованных рядов. Но как он ни приглаживает действительность, реализм обнаруживает обратную сторону парада и муштры. Таковы изображения жестокого режима прусской армии, экзекуции солдат розгами и шпицрутенами, хотя он дает эти сцены с беспристрастной объективностью, размещая впереди парадного офицера на монументальном коне и гвардейцев, а на заднем плане — истязаемых солдат. Часто натурой для него является театр, драматические бытовые сцены, взятые в наиболее острый кульминационный момент. Но так как в драме этим моментом бывал патетический монолог, словесное, а не телесное действие, то тщательно и верно зарисованные немые фигуры и позы актеров далеко отставали в выразительности от театральной сцены, хотя и служили той же цели. Эти гравюры — сцены слезливой драмы, изображения добродетельных чувств и умеренных пороков — имеют поучительный, наставительный характер. В них очевидна та связь реалистической живописи со сценой, с комическим, а затем и трогательным представлением, которая идет от первых дней появления гравюры. Серии его гравюр — ряд наглядных моментов сценического действия, где композиция диалогизирующими

группами имеет чисто сценический характер. Но изображая сцены драм Лессинга и Шиллера, Ходовецкий далек от их драматической силы и критического пафоса, он не усиливает жесты за счет отсутствующего слова. В сцене к «Разбойникам» Шиллера он дает испуг попа перед разбойниками, не подчеркивая ни трусости, ни ханжества священнослужителя. И все же протест и оппозиция, демократические настроения говорят в этих гравюрах. Эта подпочвенная струя, никогда не прекращающаяся в народных реалистических представлениях, приводит Ходовецкого к теме эпохи народной реформации — пляски смерти, теме, которая в дальнейшем сильно привлечет романтиков («Смерть и папа», «Смерть и король»). На Ходовецком ясно сказывается влияние Гольбейна, но костюмы и жесты принадлежат XVIII в. В гравюре «Смерть и король» король, толстый и тяжеловесный, с грубым уродливым лицом, надменно повелевает коленопреклоненным подданным, но скелет сзади срывает корону, другой спереди с размаху бьет жезлом. Фигуры стали реалистичны, массивнее, телеснее, тяжелее стоят на ногах, но утратили остроту и выразительность спиритуализма.

Гравюры и картины обнаруживают рационалистическое изучение натуры, внимательное наблюдение реальной жизни. Это его художественный принцип: «Я рисовал везде. Когда я бывал в обществе, то садился так, чтобы я мог видеть всех сразу, или отдельную группу, или даже одного человека, и зарисовывал настолько быстро или основательно, насколько позволяли время и обстоятельства. Я не испрашивал разрешения, напротив, стремился делать все как можно незаметнее. Ибо если женщины (а порой и мужчины) знают, что их хотят зарисовать, они стремятся стать интересными и портят все; позы становятся натянутыми. Я не жалею, если меня прерывают, когда я только наполовину готов, ведь так много при этом получаешь. Что за великолепные группы со светом и тенью, со всем превосходством, которыми обладает натура перед всеми столь прославленными идеалами, когда она предстает сама собой, я заносил в свою книжку! Я это делал даже вечером при свечах. Лучшего изучения света и тени в большом количестве не найти. Я рисовал стоя, на ходу, верхом. Я мало рисовал с картин, кое-что с гипса, гораздо более с натуры. В ней я находил удовлетворение и наибольшую пользу. Она была моя единственная учительница, путеводительница, благодетельница. Где бы я ее ни находил, я посылал ей поцелуй, хотя бы мысленно: прелестной девушке, чудесной лошади, великолепной весне, кусту, крестьянской избе, дворцу, закату, лунному сиянию, — все привлекает меня, навстречу всему летит мое сердце и карандаш» (Неизданная авто-

биография. Заметки. Приведено у Öttinger, Chodowiecki, стр. 64)<sup>94</sup>. Но эта открытая навстречу действительности душа была подчинена бюргерскому здравому смыслу, — так благонамеренно и добропорядочно выглядят все его образы. Юмор и добродушная усмешка оттесняют карикатуру и сатиру, сентиментальная чувствительность и жалобная покорность — борьбу и протест.

Такова его на шумевшая картина «Прощание Каласа с семьей». Тема — фанатизм и изуверство иезуитов, осудивших в Тулузе на четвертование старого торговца-протестанта по ложному обвинению в насилии над сыном, будто бы отступником от веры отца; эта тема давала богатый материал для обличения и протеста. Вольтер по этому поводу написал свой острый обличительный памфлет «О терпимости». Ходовецкий в протестантской Германии превратил тему в слезливую драму в стиле Грёза, гравюры с картин которого были весьма распространены в Германии. Ходовецкий избрал момент, когда несчастного Каласа забирают на казнь. Тюремщик снимает кандалы, и вся семья прощается с осужденным в выражениях любви, горя и тоски. Все полно преувеличенной аффектации — поцелуи, объятия, слезы, отчаяние. Но растроганный седовласый старик указывает рукой на мать, потерявшую сознание от горя. Контраст с этой сценой любви и страдания представляет входящий монах, со смирением и злорадством благословляющий заключенных. Композиция — чисто театральнo-сценическая, диалогизирующими группами. В центре — старик с дочерью, слева — монах со стражей, справа — мать с сыном. Фон — тяжелый низкий свод тюрьмы; головы наклонены, фигуры круглятся по линии свода; но композиция от этого не получает ни компактности, ни монументальности. Эта сентиментальная драма должна была вызывать сострадание к невинно осужденному, ненависть к монаху, но не героические чувства, не активность борьбы. И все же это была живописная публицистика, призыв к человечности, к защите угнетенных и униженных, призыв к гуманности. Поэтому Ходовецкий мог с такой правдивостью, хотя и сентиментальной, изобразить врагов-иностранцев, например русских пленных, измученные исхудалые лица и фигуры, рваные одежды, униженные просящие нищенские жесты, мольбу о хлебе, о пище у германских женщин, грубые окрики и осаживания прусских солдат.

Именно в рисунках Ходовецкий обнаруживает свое умение схватывать типичные фигуры и жесты немецкой действительности. Он не любит мимолетных, случайных, мгновенных движений, но определенные, законченные, имеющие четкий логический смысл; в этом сведении конкретной видимости к кате-



гориям здравого смысла — рационализм Ходовецкого. Но здесь, в этом здравом смысле бюргера, — и его ограниченность. Осторожно приняв французскую революцию, он со страхом отшатывается от гражданской войны. «Кто бы мог ожидать столько ужасных деяний и столько безумия от образованнейшей нации; какая разница между этими людьми и теми бравыми беженцами (речь идет о гугенотах), которые 200 лет тому назад должны были покинуть свое отечество и заслужили любовь и уважение, куда бы ни приехали, и у нас немцев они учредили много хорошего» (Письмо к Сольман, 1793 г.)

Этот политический горизонт и связал тематику и манеру этого реалиста. Выше сентиментальной драмы он подняться не смог. Героические сюжеты, если он пытался их брать, оказывались неизменно мифологическими и фальшивыми, ходульными по исполнению. Реализм и героика оказывались несочетаемыми. Социальные низы — покорно страдающие жертвы, а не борющиеся и восстающие индивиды. Демократические слои лишены исторической силы, они могут лишь получить милость у верховных носителей исторической власти. Ходовецкий, как все бюргерские художники-реалисты, поднялся до слезливой драмы, но не мог подняться до трагедии. Таким же был на юге художник Зеакац<sup>95</sup> (1719—1768), который изображает крестьянские сценки, ярмарки, бродячих музыкантов, нищих и очень часто детей. Все у него пропитано сентиментальной примиренностью, бюргерской благонамеренностью, боящейся обидеть или задеть своими сценками аристократический глаз. Он не дает тех сцен грабежей и насилий, которые сохранила нам народная гравюра, сцен, в которых регулярные войска просвещенных монархов выступают в старой роли наемных ландскнехтов князей-вотчинников, в роли банд грабителей незащищенного населения. Бюргерство еще не находит в себе силы заявить о своем праве на историю, на борьбу. Когда оно чувствует в себе эту силу, оно покидает реальный мир социального низа, чтобы прибегнуть к абстрактной героике, как то сделали романтики.

Так было с буржуазией всех стран, когда она готовилась к захвату государственной власти. Буржуазия, как эксплуататорский класс, покидала демократические тенденции ради всечеловеческой абстрактной героики. Но если во Франции революционная буржуазия, победно утверждая свою власть и силу, свою миссию управлять государством, выдвигала рациональную, упорядоченную классику в ее наиболее патетических формах, то в отсталой Германии только абстрактная философия самосознания и духовная патетика, или только стихийный порыв и протест, отрицание, призыв к борьбе, лишенный утверждающих рациональных начал, становятся основой искусства.

Первую линию, тенденцию классики, стремление к трагическому историческому сюжету дает Асмус Якоб Карстенс (1754—1798). Его живопись намечает поворот от чувственной красоты и формальной правильности к внутренней выразительности и идейной содержательности, — поворот, который поведет от классики к романтизму. Не формальное совершенство, не чувственная созерцательность, а мышление, активная деятельность, духовная напряженность — основа человеческой фигуры. Сюжет в целом — философская проблема, решающее космическое или историческое событие. Карстенс берет литературные сюжеты Гомера, Гесиода, Данте, Шекспира, Гёте, выбирает трагические и философские сцены: «Золотой век», «Рождение света», «Ночь», «Эдип», «Аргонавты», «Пир Платона», «Беседы философов», — все это проблемные мировоззрительные картины. «Рождение света» — это рождение любви и жизни; «Ночь» — носительница глубин мудрости, темных тайн и вещей знаний. Ночь — мать — простирает мантию над своими детьми — смертью и сном; ее окружают сивиллы, прорицательницы судьбы, и парки, ткущие и рвущие нити жизни; царство ночи сторожит Немезида с плетью в руках. Есть у Карстенса даже тираноборческие темы, но окрашенные в пережитки идей плясок мертвых. Тиран Мегапент, пытавшийся удрать с лодки Ахерона, обратно водворяется на нее, — и сапожник садится ему на шею («Посадка тирана Мегапента»). Все эти картины порывают с пасторалью ради трагедии, порывают с внешней красотостью ради суровой мужественной мысли. То, что во Франции у революционной буржуазии звучало историко-гражданским боевым призывом, у Карстенса имеет абстрактный, космогонический, философский характер, как у позднего Шиллера. Вместе с этим и реалистические тенденции — черты декламационных жестов и ораторских выступлений, — которые так сильны во французской предреволюционной и революционной классике, в Германии отсутствуют; человек-гражданин выступает как философ, а не как политический боец. Отвлеченные формы античности и ренессанса, художественно закрепленные мотивы глубокомысленных бесстрастных поз и движений, только по-новому комбинированные, составляют основу творчества Карстенса. При всей тяге к Микеланджело Карстенс далек от его патетики и эмоциональности. Он скован метафизикой форм. Субъект наполнился волей и внутренним напряжением, но утратил реальную почву и действительность. Отвлеченные человеческие мотивы и формы комбинируются для решения отвлеченных мировых проблем. Вместе с этим линейно-пластическим содержанием картины вытесняется живописно-красочное; идейность нуждалась в выразительных чело-

веческих формах, полных мысли и внутренней активности. Карстенс — мастер картонов, эскизов. Преодолевая чувственность рококо и бездумность менгсовской классики, он пластическую форму и позу оставил основой живописи.

Эта бескрасочная философская живопись говорит о натиске буржуазных тенденций индивидуализма и субъективной воли на эстетизм классики, натиске, сдвинувшем и обогатившем ее, но не сломавшем ее канонов. Философская живопись мысли и исторических размышлений, живопись трагических героических сюжетов осталась в рамках метафизического идеализма, и это свидетельствует о силе дворянства, о власти его мышления. Мировые проблемы могут решаться только на античных формах, а не национальных немецких. Отсюда — роль Карстенса как обновителя классики и создателя дальнейшей немецкой философской живописи.

Представителем бури и натиска в живописи, порывающим как с классической красотой, так и сентиментальностью рококо, был Фюсли<sup>96</sup> (1741—1825). Он равно восстает против «слащавой слезливости» Гесснера и против идеальной классической красоты Менгса. Из художников его привлекает своим титанизмом, могучим напряжением, Микеланджело, как в литературе Шекспир. Вместе со стихийностью и эмоционализмом в живопись врывается иррациональное, бесформенное, призрачное, кошмарное. Рядом с героями становятся уродливые духи, безобразные существа, темные враждебные силы. Видения, кошмары, чудеса, — мир ночи теснит ясные формы классики. И если герои имеют пластические формы, полные активной воли и силы, то враждебные силы сумрачны, лишены четких очертаний. Туманные образы севера, немецкие сказания с их мифологическими существами служат ему сюжетами; таковы, например, картины на темы Оберона. На Фюсли видно, в какой мере романтика тяготела к готике, к спиритуализму с его борьбой двух мировых начал; только бог, свет и добро стали красотой, а злые силы — бесформенными и безобразными. Таков «Кошмар», где на груди распластанной горизонтальной фигуры красивой женщины с поникшей головой и руками сидит безобразный карлик и из-за портьера высовывается лошадиная голова с призрачными глазами. И здесь изогнутые плавные линии и сумрачный свет говорят о борьбе классических и барочных тенденций. Шекспировские трагедии с их борьбой, героикой и фантастикой являются его излюбленными сюжетами. Так, перед мужественным Макбетом с его героическими барочными формами витают роковые для него призрачные ведьмы, злые духи, предсказывая ему корону и гибель. Фюсли намечает линию преодоления классики роман-

тикой, освобождения от идеальных норм субъективной волей, эмоциональным порывом, но, как и все немецкие романтики, бессильный направить эти силы на объективную действительность, он вместо конкретного человека и реального мира уходит в мир абстрактной борьбы и мистики.

В литературе, занимающей середину между живописью и музыкой и легко наполняемой философскими идеями, в оппозиционной линии выдвигаются имена, достигающие вершин европейской литературы. Таков прежде всего Готхольд Эфраим Лессинг (1729— 1781). Он гораздо решительнее и глубже, чем Вольф, сделал рационализм философией гуманизма, наполнил его революционным духом и пафосом критики. Но Лессинг дал еще философским идеям художественное выражение. Он отрицает Готшета, но не ради очищенного возвышенного идеала красоты, а ради реалистического изображения действительности и ее движения.

«Желательно было бы, чтобы господин Готшед никогда не мешался в театр; его мнимые улучшения или касаются неважных мелочей, или они просто ухудшения. Он хотел не столько улучшить наш старый театр, сколько сделаться основателем совершенно нового театра (какого же нового? — театра на французский лад), не разбирая того, подходит ли этот театр на французский лад к немецкому взгляду на вещи или нет. Из наших старых драматических пьес, которые он изгнал, он мог бы достаточно видеть, что нам гораздо ближе вкус англичан, чем французов» (L e s s i n g, Werke, hrsg. Witkowski, Band III, S. 105)<sup>97</sup>.

Это есть утверждение не только национального искусства, но и буржуазной идеологии, политическим идеалом которой были тогда англичане, а не феодальная Франция. В «Лаокооне» он, устанавливая границы живописи и поэзии, утверждает примат поэзии, способной давать последовательность, действие, в противоположность живописи, способной, по его мнению, дать только один момент. Это — выпад против замкнутой в себе формы, против прообразов как основы искусства, в защиту многокачественности образа, его движения и развития. Лессинг, как Дидро, выдвигает драму с реальными действующими лицами, с повседневными идеями, на передний план. Он борется за театр как трибуну бюргерской общественности; он борется против религиозных суеверий, схоластики, хотя бы протестантского порядка, и вообще против границ между людьми («Натан мудрый»), за гуманизм и буржуазное самосознание («Минна фон Барн-гельм»). Немецкая действительность, немецкие нравы и характеры являются основой его искусства. Романтика и реализм борются в нем. Наполняя все частное философской идеей, широким

мировоззрительным обобщением, Лессинг выходит за пределы узко бытового жанра. Он стремится через национальное дать общечеловеческое, не впадая в аристократический космополитизм; он, как впоследствии Гердер, Шиллер, Гегель и Бетховен, рассматривает национальное как обязательную форму общечеловеческого развития и этим поднимается над узостью национализма («Натан мудрый»), утверждая таким образом наиболее передовое и прогрессивное, что было в гуманизме.

Для Лессинга, как для всех рационалистов, существовали абсолютные, вечные истины и высокие идеалы, обязательные для культурного человечества и сближающие народы, несмотря на их внешнюю разноречивость и разнородность. Как просветитель, он был уверен, что насаждая, внушая эти истины и идеалы, можно перестроить человечество, поднять народы на высоту общечеловеческой культуры.

Метафизичные и диалектические тенденции боролись в рационализме Лессинга; победу одерживали, как у всех буржуазных просветителей, метафизично-материалистические тенденции. У стоящего рядом с ним Гердера, наоборот, побеждали диалектические тенденции, но вместе и идеалистические и иррациональные.

Гердер (1744—1803) пытается спиритуалистическую диалектику превратить в идею развития, поступательного движения природы и человечества. Бог впервые делается духом развития природы. Органическая жизнь природы и духовная жизнь человека — высшие достижения мира, продолжающие развиваться далее. Восхождение от материальности к духовности есть постепенный переход: превращение металлов в минералы, минералов в песок, песка в почву, почвы в растения, растений в животных, животных в человека с душой и духом. Смерть подготавливает новую жизнь для следующей высшей формы. «Целительная мать! Какое домостроительство в твоём кругу действий. Смерть всякого существа претворяется в новую жизнь, сама истлевающая гнилость готовится к здоровью и свежим силам» (Идеи к философии истории, кн. II, стр. 60)<sup>98</sup>. Но это уже не эсхатологическое круговращение, это — восходящие круги жизни, это процесс во времени, а не восхождение и нисхождение, как у Бёме. «Великая связь сил и форм есть движение, которое не стоит на месте, не обращается назад, но подвигается вперед» (гл. III). Но, отмечая метафизичность в природе и истории, в творчестве народов и художников, утверждая творческое усилие и движение как основы развития, он, как все немецкие философы, отказавшиеся от метафизики, попадает в плен идеализма и религии. Художник из носителя разума становится носителем божественного духа

и мирового развития, становится, в своей необъяснимой преисполненности внутренней силой и энергией, — гением, религиозным существом. Но Гердер первый поднимается до всемирно-исторической концепции, выдвигает историческое понимание истины и художественных идеалов. Он все рассматривает с точки зрения духа своего времени, восстает против метафизичных воззрений рационалистов, против вечного разума и красоты, против общеобязательных идеалов и защищает множественность идеалов и образцов как ступеней развития человечества. Идеальные формы искусства греков становятся только одной из исторических форм красоты; позади них стоят самобытные формы, выработанные Востоком, а впереди — европейское искусство с его усложненными, романтическими формами. Классикам он противопоставляет Шекспира, эпос и народные песни, полные эмоциональной силы, чуждые школьной правильности.

Так национальная самобытность и прогресс сочетаются в историческом движении. Рационализм, по Гердеру, сковывает это движение, не понимает многообразия и богатства прошлого и умаляет силу порыва в будущее. Гердер сходится с просветителями в том, что золотой век человечества впереди, но не разум, а стихийное обнаружение духовных сил нации и эмоций индивида откроет это будущее. Так, отбрасывая метафизичность и утверждая диалектику, историческое развитие как выражение оппозиции к современной немецкой действительности, своего стремления к новому будущему, Гердер впадает, в силу общей бюргерской отсталости, в иррационализм, религиозность и идеализм.

Из-за Рейна уже доносится гул близкой революционной бури. Французская буржуазия переходит от идеологического самоутверждения к политическому, к лобовой атаке феодальной монархии, к разгрому социального верха и, как буржуазия уверяла, вообще всяких ярусов в обществе. Скованная, слабая буржуазия Германии, овеянная дыханием освободительной бури, напрягает свои оппозиционные настроения до высоты революционной борьбы, но у нее хватает силы только на идеологическое утверждение революции. Бюргеры оставляют бытовые сатиры и комедии, чтобы подняться на высоту исторической трагедии. Здесь выступает крупнейший представитель левой линии бури и натиска — Шиллер (1759—1805). Он — политик в литературе; его герои произносят политические речи, его сюжеты — политическая борьба. В противоположность Гёте-лирику он — драматург, так полны страстного напряжения и борьбы его сюжеты. Человек для него не чувственно созерцающий лирический объект, пассивно воспринимающий мир, но активный, волевой субъект.

Идея для него — цель никогда не достижимая, но вечно зовущая и увлекающая вперед. Обычное противопоставление «женственности» Гёте «мужественности» Шиллера есть противопоставление двух тенденций идеализма — метафизической и диалектической, двух стилевых тенденций: классики с ее миром идеальных форм и романтики с ее миром идеального движения. Гёте знает вечный надысторический идеал, к которому он уходит от тягот действительности, Шиллер знает стремление к идеалу как историческое движение; Гёте классического периода дает темы преодоленной борьбы и страдания, приближения к вечному идеалу, Шиллер дает борьбу и страдание идеального в материальном. Отсюда — лиризм драм Гёте и драматизм лирики Шиллера. Но это же означает тяготение к различным сюжетным и жанровым планам: у Гёте — к верхнему, героико-пасторальному, с его чувственностью, любовью, лирикой, успокоенностью и ясностью; у Шиллера — к среднему, трагическому, с его борьбой антитез высокого и низкого, с его смятением, порывами духа в материи, усилиями ее преодолеть. Отсюда — омраченность, беспокойство, смятение и преобладание духовности над чувственностью, драмы над лирикой. Путь Шиллера — путь борьбы между реалистической мещанской драмой и исторической трагедией. Не будучи в состоянии поднять бытовую драму до политической борьбы, ограничиваясь в ней критикой феодально-бюрократических отношений, законов и обычаев, он утрачивает реализм, переходит к идеалистической исторической трагедии, к абстрактной романтической драме, где герой, бесконечно поднятый над толпой, как «рупор духа», в патетических тирадах бросает вызов тирании и послушным ей чиновникам, косности и трусости бюргерства. Эти анархические выпады говорят столько же о бурности порыва, сколько и о его стихийности и политической незрелости. Шиллер весь пропитан борьбой, порывами, волевой активностью; он силен в трагедии, где дух вступает в борьбу с природой; если Гёте уходит в эстетический идеал красоты, не покидая почвы чувственного мира, то Шиллер, в погоне за возвышенным духом, уходит в мир абстрактных идей и представлений. Оба они привлекают античность, но один — для чувственного созерцания, пассивного восприятия и лирики, другой — для действия и устремления по преимуществу. Так в их близости и противоположности выступают в своей наибольшей определенности две линии гуманизма. Шиллер дал высшие образцы немецкой литературной драмы; в ее силе и слабости, в ее пафосе и мужественной силе, в ее абстрактности и отрыве от реальной почвы — сила и слабость немецкого бюргерства.

Такая же борьба совершается в немецкой музыкальной драме. Уже с 50-х годов зингшпиль, национальная комическая опера, получает в городах огромное развитие, получает характер движения. Она не ведет наступления на высокую оперу и пастораль, но выдвигает ряд видных мастеров, как Гиллер, Вольф, Диттерсдорф<sup>99</sup> и множество других. Вводятся трогательные чувства и серьезные переживания в комические положения, в фарсовые характеры, зингшпиль стремится подняться из нижнего этажа комедии в средний этаж драмы. Блюстителю строгого разделения музыкальных родов жалуются на смешение жанров, на включение возвышенных эмоций и мотивов в комическую оперу и наоборот. Представители зингшпиля занимают весьма компромиссную позицию. «Я не принадлежу к тем ригористам, — пишет Диттерсдорф, — которые изгоняют все шутовское из серьезной и все возвышенное из комической опер; композитор должен вводить одно туда, другое сюда не надолго и не часто. Он только не должен в высокой опере окунаться в шутовское, как в комической; и в последней он не должен так высоко взлетать, не должен пускать в ход все то, чем обладает его искусство для выражения возвышенного и великого, наоборот, со всех сторон ограничивать и насильно обуздывать себя» («Allgemeine Musikalische Zeitung», 1798—99 г., стр. 138)<sup>100</sup>. Диттерсдорф (1739—1799) является одним из популярнейших мастеров зингшпиля; его вещи ставятся не только в Вене, но и во всех городах Германии. Все фарсовые приемы пантомимы передразнивания, пародийные повторения, искажения он применяет и в музыке; замедление ритма, немотивированные протяжения голоса, неожиданные скачки интонации, противоречащие положению движения голоса он применяет как средства комической характеристики. Современный критик называет его «мастером карикатуры, которая, казалась, была достоянием живописи». Но это — карикатуры реальных типов, социальных категорий, хотя сюда привлечены средства характеристики стоячих масок балаганных зингшпилей. В своем письме о границах комического и героического («Allgem. Musik. Zeit.», там же) он выдвигает правдивость основным условием оперы. Но если для высокой оперы нужны необычные страсти, исключительные аффекты и соответствующая музыка, то в комической опере нужны простые, легко схватываемые мелодии; обычное должно здесь господствовать. Диттерсдорф требует строгого соответствия пения слову, точной дикции и оркестровой изобразительности, соответствующей действию. Он приводит анекдот о композиторе, который в песне гондольера, в стихах:



сделал фермату на слове «мгновение», а певец разукрасил фермату руладами и трелями. Партер пришел в восторг. Но с галерки старый гондольер крикнул: «Дурья голова! Говорит о мгновении, а держал нас битый час своими трелями и ходами!». Знатокам (из партера) осталось только тихо и скромно спрятать поднятые руки в карманы» (Там же, стр. 195). Здравый смысл простого народа ближе к музыке, чем испорченный слух важных ценителей. Диттерсдорф ставит Перголези неизмеримо выше Грауна, который сплошь фальшиво скандирует стихи, неправильно ставит ударения ради мелодии. Это — нападки на самоцельную, чистую музыку, защита правдивости и драматической содержательности.

Диттерсдорф стремится дать характерные интонации различных социальных групп, своеобразное движение эмоций гнева, злости, раздражения, тех бытовых низменных эмоций, которые исключила высокая опера, отведшая себе только возвышенные лирические чувства любви. «Любовь в сумасшедшем доме», «Обман из-за суеверия», «Красная шапочка» и в особенности «Доктор и аптекарь», написанный одновременно со «Свадьбой Фигаро» Моцарта, являются яркими образцами тенденций реализма в комической опере. Исполнитель здесь — не только певец, поющий свою арию, но и жестикулирующий актер, играющий определенную роль; иначе характерные интонации, восклицания, все движение музыкальной фразы, построенной на речи, слове, а не акустической красивости, останутся совершенно непонятными. Здесь роль — не голос определенного лирического ряда, а человек определенного социального положения. Но все же Диттерсдорф не смог подняться до музыкальной драмы; он оставляет комическую оперу в нижнем этаже, порой приглаживая, облагозвучивая приемы зингшиля.

Тенденции классики и рококо внедряются в эмпиризм, стремятся уложить его бытовые, разговорные и песенные интонации в свои выравненные, благозвучные линии. То, что подняло Гайдна и в особенности Моцарта на такую высоту: привлечение эмпирических, чувственно-конкретных речевых интонаций и народных песен немцев и подчинение их идеальным лирическим интонациям, — то у Диттерсдорфа остается пограничной тенденцией. Но он не смог совершенно наполнить стоячие, пассивные, лишённые внутренней субъективной силы эмпирические интонации волей и властным разумом, дать им историческую жизнь. Между тем, именно за это боролась бюргерская

музыкальная драма. То, что не нравилось аристократии в музыке — страстное и драматическое, то настойчиво отстаивалось бюргерством, ведущим натиск на оперу. Не слияние чувственного и идеального, при котором идеальное господствует своими вечными формами над эмпирическими, но борьба идеального в чувственном, наполнение и одухотворение его внутренней динамикой и волей — вот чего добивается буржуазная опера, как вообще буржуазный индивид, желающий не подчиняться идеальным нормам, а нести внутри себя волю духа, т. е. из бытового субъекта стать историческим. Опираясь на зингшпиль, на его характерные интонации, ряд композиторов — Науман, Шустер и особенно Зейдельман<sup>101</sup> — стремится к музыкальной драме, где безвольную лирическую грусть или радость теснит волевая борьба, где героя пассивной грусти и радости теснит активный, борющийся и страдающий герой.

Борьба за музыкальную трагедию идет в двух направлениях: путем драматизации стоячих лирических мест высокой оперы, снижения их до характерной конкретной выразительности и путем подъема эмпирических интонаций оперы до выражения общечеловеческих страстей. Наиболее полным выразителем этой борьбы явился Кристоф Вилибальд Глюк (1714—1787). Он начинает с высокой итальянской оперы, в которой соприкасается с Гассе, пишет и водевили и комические оперы, в которых соприкасается с зингшпилем, но, синтезировав абстрактную лирическую певучесть первой и реализм второй, он становится творцом музыкальной драмы, где общечеловеческий герой выражает общечеловеческие страсти в драматическом движении и действии. Поворотной оперой в этом направлении был «Орфей», поставленный в Вене в 1762 г., и в особенности «Альцеста», где он твердо уже встал на путь новой музыкальной драмы.

В «Орфее» в самом его построении как бы передано движение Глюка от лирической оперы к музыкальной драме. Вначале, где дано торжественное погребение Эвридики, жалобы Орфея и утешения Амура имеют лирический, певучий характер. Дальше, когда звуки арфы Орфея и его моления отклоняются страшным неумолимым криком фурий, затем постепенно смиряющихся и уступающих, — эта борьба лирики и ярости, красивого и дикого имеет драматический характер. Драматична сцена в Элизии, где сначала Эвридика полна отчаяния оттого, что Орфей не смотрит на нее и не говорит с ней, затем полон отчаяния Орфей, когда видит ее снова мертвой. Но все кончается обычной любовной лирикой, когда Амур приводит живую Эвридику. «Альцеста» вся драматичнее; она говорит о самопожертвовании, о спасении жизни. Драматический характер имеет сцена в священной темной

роше, где Альцеста посвящает себя смерти и сама смерть идет ей навстречу. Протесты выздоравливающего Адмета против самообращения изнемогающей жены, борьба готовности отдать жизнь друг за друга — вводят в мир эмоций, неизвестных героико-пасторальной опере.

Так Глюк делает оперу выражением глубоких переживаний, внутренней борьбы, героизма и самопожертвования. Но эмоции, при всей их силе и динамике, абстрактны; музыкальная речь имеет не конкретные индивидуальные интонации определенного социального лица, но универсальные, общечеловеческие. Глюк отстаивает не действительные разговорные интонации со всеми сложными, быстро сменяющимися оттенками и переходами, а дает массивную динамику звука, мощные нарастания и убывания, следующие за общим эмоциональным движением словесного смысла. Он отстаивает единство слова и пения в патетической мелодии. Он берет эмоции человека в их движении и изменениях, следует за всеми их изгибами, и голос является как бы «озвученной эмоцией». Но отбрасывая стоячие аффекты лирической красоты, бесхарактерной певучести, Глюк не доходит до конкретной интонации конкретного социального лица; его аффекты в своей интенсивности, несдержанности — это страсти абстрактного индивида, выражение того серьезного драматизма, в котором личность выступает как активный субъект, как носитель роковой воли.

Вместе с тем Глюк дает только высокие, трагические аффекты; ему чуждо комическое, забавное. Он всегда сурово серьезен, полон героического волевого напряжения. Самый текст его античных мифологических сюжетов имеет общеэмоциональный смысл: характеры здесь абстрактны, общечеловечны. Пение, как и речь, — голос души, но души трагической. Глюк точно соблюдает реальные речевые ударения и акценты слов. Получают большое значение хоры как выражение чувств массы, получает огромную роль оркестр, живописующий то, что невыразимо голосом. Глюк отдает себе полный отчет в проводимой им реформе. В предисловии к «Альцесте» он, игнорируя всю ту борьбу, которую вела за реализм комическая опера, тем не менее выступает поборником правдивости и реализма. Он борется за исторический жанр и жестоко порицает бессодержательность рококо, красоту, внешнее благозвучие пения, не дающего ни смыслового, ни эмоционального движения.

«Приступая к созданию музыки к «Альцесте», я ставил себе целью избавить ее совершенно от этих излишеств, кои, благодаря ли нелепому тщеславию певцов или преувеличенной угодливости композиторов, с давних пор уродуют итальянскую оперу и самое

пышное и прекрасное зрелище в смешную и скучную вещь превращают. Я хотел привести музыку к ее истинной цели, которая в том заключается, чтобы дать поэзии больше новой выразительной силы, сделать отдельные моменты фабулы более захватывающими, не прерывая действия и не расхолаживая его ненужными украшениями. Мне казалось, что музыка должна сыграть по отношению к поэтическому произведению ту же роль, какую по отношению к хорошему и точному рисунку играют яркость красок и хорошо распределенные эффекты светотени, служащие к оживлению фигур, не изменяя их контуров. Я не хотел заставлять актера прерывать горячий диалог в ожидании нелепой ригурнели, ни разрывать слово, чтобы дать певцу возможность на какой-либо удобной гласной показать в длинном пассаже подвижность своего красивого голоса; я также не имел в виду давать актеру возможность перевести дыхание при помощи оркестровой каденции. Я не считал нужным быстро скользить по второй части арии, может быть, самой страстной и значительной, повторять четыре раза слова первой части и кончать арию, несмотря на незавершенность смысла, так, чтобы лишь дать певцу возможность варьировать арию по произволу. Словом, я стремился изгнать из музыки все эти излишества, против коих напрасно протестуют здравый смысл и справедливость».

Это утверждение реалистической интонации и игнорирование демократического реализма характерно для оппозиционного искусства бюргерства, которое боролось против реакционных сил феодализма, но не за ликвидацию монархии. И Глюк, своим могучим пафосом, трагической серьезностью и идейной содержательностью во многом предвосхитивший романтиков, был буржуазно патетичен рядом с маньеристско-классической оперой и буржуазно радикален рядом с галантными пасторальями рококо.

Отличие Глюка от композиторов «мещанских» зингшпилей — в том, что он трактует своих героев как субъектов, как активных индивидов, носителей своей внутренней воли, а не как эмпирические объекты, внешние жанровые фигуры. Страсти не только имеют огромный диапазон, но разворачиваются изнутри, а не налагаются, как костюмы, как готовый жест, как обычная формула интонации, на человека. В этой субъективности Глюк противоположен и той галантной пасторали рококо, которая трактовала своих героев как лирические объекты, как пассивных носителей лирико-любовных состояний.

Глюк таким образом занимает средний план между героической пасторалью и комическим зингшпилем, он стремится к музыкальной трагедии. И образцом для нее он считает античную

трагедию с ее хорами, монологами и диалогами; образцом героев и их эмоций — античного человека и его страсти. Но в античности он берет не лирическую ясность, успокоенность, но роковые страсти и аффекты, борьбу и страдание, т. е. не сенсуалистические, а духовные элементы, хотя никогда при этом не впадает в туманную мистику и иррациональность. Завершенность и определенность оперы сдерживают порывы страстей и сюжет в целом. Но и эта реформа оказалась слишком революционной для Вены, и только в предреволюционном Париже Глюк сделался вождем реформы музыкальной драмы, музыкальным идеологом оппозиционной буржуазии.

Вслед за Глюком путь от комической оперы к музыкальной драме совершает Антонио Сальери (1750—1825). Борьба Глюка за музыкальную драму, за реформу оперы вдохновляет Сальери, делает его последователем и подражателем реформатора. Его «Армида», «Тарар» (Аксур) и «Данаиды» построены на том мужественном, драматическом речитативе и патетических ариях, которые характеризуют оперы Глюка. Современники часто смешивали их оперы, так близко Сальери подошел к Глюку, к музыкальной драме, противопоставлявшей себя пасторальной лирической опере. Эмоции борьбы и гибельных страстей, герои, возбужденные столкновениями, раздираемые аффектами, далеки от лирической успокоенности пасторальной оперы, но далеки и от реалистической драмы. Иногда эмоции получают политическую окраску, например в «Тараре», написанном на текст Бомарше и имеющем идеальный антидеспотический характер. Но в отсталой Германии и эти идеализированные аффекты и страсти казались слишком тяжелыми для оперных героев. Сальери, который был слабее Глюка, пришлось столкнуться в своей борьбе за музыкальную драму с гениальными операми Моцарта, которому удалось наполнить лирических героев пасторальной оперы реальной чувственностью, живой жизнью, не омрачая их трагическими страстями и тяжелой борьбой. Лирика оказалась выше драмы. Легенда о зависти Сальери и отравлении им Моцарта выражает не только высокую оценку, даваемую Моцарту за его бесспорное превосходство гения над талантливым художником, но и недооценку Сальери как буржуазного композитора, у которого страсти омрачают красоту и гармонию.

Но если музыкальная драма в Германии, находясь под двойным гнетом аристократической эстетики и ограниченности немецкого бюргерства, не могла дать высших образцов этого рода, то в области инструментальной, в музыке, освобожденной от артикуляции и людей, диалектико-идеалистические тенденции смогли развернуться с огромной силой.

И гигантом, вознесенным всеевропейской революционной волной, композитором, влившим свою силу героического порыва к освобождению человечества в музыку и этим поднявшим ее на высочайшие вершины духовной культуры, был Бетховен (1770—1827), ученик Гайдна и Сальери. Он весь в трагических порывах, в героической ярости, неукротимом наступательном движении. В борьбе заложено страдание, но без борьбы нет победы и нет радости. Страдание, которое у Баха вело к искуплению, преодолению земных бед, стало у Бетховена мужественной волей борьбы с косными историческими условиями, с социальным злом. Пути человечества идут через страдание борьбы к победам. И темой Бетховена являются герои борьбы, восстания, битвы, поражения и победы. Его музыка говорит голосом этих героев, их эмоциями и страстями. Отсюда — огромный диапазон, могучее дыхание его музыкальных фраз, их величественный язык народного трибуна. Абстрагировавшись от конкретных персонажей драмы, от их словесно-логических мыслей, но опираясь на их интонации гнева, скорби, боли и веселья, Бетховен превращает человеческие голоса как бы в голос чистого духа, в смятениях, порывах, ярости и ликовании преодолевающего косные темные силы, прорывающегося из тьмы и глубин страдания к высотам и свету радости. Музыкальная драма получила философский размах, историческую силу. Его симфонии обращаются к широким массам, ко всему человечеству. Даже его камерные вещи полны суровой силы.

Если Моцарт аристократизировал Гайдна, смягчил его юмор, дал лирическую напряженность и округлость его мелодическим темам, то Бетховен демократизировал Гайдна, бесконечно расширил диапазон его тем, превратил юмор в сарказм и иронию, а лирику — в трагическую страсть и пафос. Подобно тому, как французская буржуазия, переходя к наступлению, отбросила морализирующее бытовое искусство и выдвинула идеально-историческое, так и Бетховен берет идеалистическую героику, мировой дух для утверждения своей борьбы и освобождения. Он не исключает народную песню, но наполняет ее могучим дыханием своей борьбы, делает носительницей общечеловеческих гуманистических идей. Бетховен — инструменталист по преимуществу. Если у Гайдна и Моцарта оркестр уже пел голосом лирических и лирико-драматических душевных движений, то у Бетховена он заговорил языком героических эмоций, историко-философских проблем. Этим он поднимает инструментальную музыку на небывалую высоту. Оркестр с его огромным диапазоном, с его динамикой и гибкостью, бесконечно превосходящими возможности человеческого голоса и хора, становится голосом героиче-

ского оратора, мыслителя. Речевые интонации получают четкость, силу и размах, недоступные слову. Бетховен правдиво передает интонации гнева, ярости, призыва, раздумья, скорби, радости, сарказма, но это — интонации идеального общечеловеческого голоса; эмпирических конкретных интонаций он не знает. В то же время он не знает и замкнутых изолированных эмоций; они у него текут, получают множество качеств, переходят друг в друга. Отсюда — диалектический характер его музыки, ее непрерывное разворачивание и поступательная сила. Энергические и ритмические фразы коротких стуков, вопрошающие и отвечающие фразы, широкие повествующие темы, страстные монологи и диалоги, беспокойные, перебивающие друг друга, нетерпеливые и стремительные, глухие и меланхолические, образуют его симфонии и сонаты.

Симфонию, заменившую собой оперу, включившую арию и танцы, симфонию лирико-пасторальную и лирико-драматическую, Бетховен превращает в героико-историческую и трагическую. Вместо салонного менуэта, лирического и грациозного аллегро он вводит бурные скерцо, похоронные марши, шествия и пляски, говорящие об исторических битвах и гибели, празднествах и шумных народных сценах. Его симфонии — развернутые увертюры к всенародным действиям, великим историческим событиям, и наоборот, увертюры имеют симфонический характер. Таковы его увертюры «Эгмонт» и «Кориолан», которые благодаря своей связи с литературным сюжетом имеют более конкретное содержание и показывают, как Бетховен строил свои симфонии, которые в своем тематическом развитии имеют не менее определенные программные историко-философские темы, чем эти увертюры. Но отсюда вытекает несовместимость его симфоний с салоном, их публично-массовый, трибунный характер. Именно симфонизм, в котором говорит сам «мировой дух», не нуждаясь в костюмах и персонажах оперы, является стихией Бетховена. Наиболее зрелые его симфонии противостоят симфониям Моцарта как трагедия — пасторали, как мужественная воля — женственной созерцательности. И симфонии Бетховена действительно содержат те трагические интонации, которые свойственны диалогам и монологам драмы, подобно тому как симфонии Моцарта содержат лирические и лирико-драматические арии и танцы пасторальных представлений. Но трагический героический субъект, интонации которого Бетховен считал основой музыки, как голос духа в человеке, звучит и в камерных вещах, особенно в квартетах. И это делает их такими напряженными и многозначительными, философски и эмоционально содержательными. Бетховен философствует в них субъективно-

ми чувствами и переживаниями, связанными с размышлениями о судьбе человечества, о роковых вопросах бытия. Диалог — их основа, даже монолог звучит драматически, как исповедь, как беседа с собой, внутренняя борьба влечений, сомнений.

Его сонаты — в том же напряженном, драматическом стиле, что и симфонии, те же истории борьбы, падений, размышлений, взлетов и утверждений. В своей единственной опере он берет тему любви и самоотверженной преданности, побеждающей коварство злодея. Леонора ради своего мужа, несправедливо посаженного в темницу, переодевается мужчиной, поступает сторожем в тюрьму и спасает Флорестана от смерти. Так Бетховен вместо ходульных феодальных и моральных лирических героев взял носителей буржуазной морали, скорби и самопожертвования. И любовь превращается в героический подвиг освобождения. Заключительный хор полон победного торжества освобождения угнетенных и наказания злодеев.

Бетховен был полон радикальных республиканских идей. Как Шиллер в литературе, он в музыке политик и философ. Он горячо приветствовал французскую революцию. Ему Наполеон казался героем-освободителем, «мировым духом на коне», как выразился Гегель. Свою героическую симфонию он посвящает Наполеону. Но узнав, что тот короновал себя короной императора, срывает посвящение. «Если бы я знал военное дело как музыку, я бы разбил Наполеона», — говорил он с демократической самоуверенностью. И он сокрушил полчище галантных и претенциозных музыкантов, прислужников дворов и аристократии. Революционная линия гуманизма и ее музыкальное выражение достигли в нем своих высочайших вершин. Человечество нашло в нем гения, который закрепил героические общественные эмоции великой поворотной эпохи всемирной истории — перехода от феодализма к капитализму. Он мечтал о свержении тиранов, об утопическом единении народов в братстве и радости, и был необходимо абстрактен и идеалистичен. Но пафос и мужество революционной борьбы — высшие проявления человеческого духа — говорят его музыкой, и в этом непреходящее значение его для нас.

В 1927 г., в сотую годовщину смерти Бетховена, буржуазно-демократическая интеллигенция, потрясенная войной, кризисами и революциями, испуганная воскресшей неожиданно для нее после столетия «Прогресса» средневековой расовой враждой народов, растерянная перед непонятным для нее развитием небывалого в истории пролетарского государства, звала назад к великому композитору-гуманисту, к его всеобъединяющей, всеохватывающей любви к человечеству, к его призывам братского



единения народов, как к единственному выходу из мрака и гибели культуры.

Буржуазно-демократическая интеллигенция не поняла, что действительным хранителем и носителем дальнейшего развития лучших традиций гуманизма является именно пролетариат, что пролетарский интернационализм ведет к действительному единению народа, что пролетарский гуманизм берет все высшие достижения культуры всех стран и народов и двигает их к небывало широким горизонтам.

И пролетарский, социалистический гуманизм, как высшая фаза человеческой мысли и духа, отменяя пережитки метафизики и идеализма, включает все творческие усилия и порывы прошлых эпох, все великие умы, скованы ли они были спиритуализмом или гуманизмом, включает Дюрера и Баха, Моцарта и Бетховена, Гёте и Шиллера, всех тех, кто в рамках национальных и классовых, в рамках своей эпохи образовал ступени восхождения к вершинам общечеловеческой культуры.

### Примечания

Печатается по изданию: *Иоффе И. И.* Мистерия и опера (Немецкое искусство XVI—XVIII вв.). Л.: Государственный Музыкальный научно-исследовательский институт, 1937. 236 с.

<sup>1</sup> Фугтеры — крупнейший немецкий торгово-ростовщический дом XV—XVII вв. Расцвет банкирского дома связан с именем внука основателя рода Якоба «Богатого» (1459—1525). В 1530 г. император Карл V пожаловал Фугтерам графское достоинство.

<sup>2</sup> «Письма темных людей» / Пер. Н. А. Куна под ред. Д. Н. Егорова. М.: Изд. Высш. женских курсов, 1907. (Источники по истории Реформации. Вып. 2.)

«Письма темных людей» (*Epistolae obscurorum virorum*), анонимно изданная книга в двух частях (1515 и 1517 гг.), выдающийся памятник немецкой гуманистической литературы, сборник писем, написанных якобы противниками гуманизма (первоначально был принят за подлинник теми, против кого он был написан). Острая и живая сатира, направленная против католичества и папства. Книга явилась важным культурным событием своего времени.

<sup>3</sup> Виллибальд Пиркхеймер (1470—1530), немецкий гуманист, политический деятель. Отстаивал идеи единства Германии, свободного развития светской культуры. Друг А. Дюрера. Выступал в защиту И. Рейхлина. Первоначально сторонник М. Лютера, затем стал противником Реформации.

Иоганн Рейхлин (1455—1522), немецкий гуманист, филолог, юрист, переводчик и издатель, основатель габраистики (изучение древне-еврейского языка и литературы) в Германии. Рассматривал еврейские религиозные книги как источник для изучения христианства, выступил против католических теологов, требовавших их уничтожения.

Себастьян Брант (1458—1521), немецкий гуманист, писатель, юрист, автор научных, публицистических и поэтических произведений на немецком и латинском языках. Главное произведение — сатирическая книга в стихах «Корабль дураков» (*Daß Narrenschiff ad Narragoniam*. Basel, 1494).

Ульрих фон Гуттен (1488—1523), немецкий писатель, гуманист, политический деятель. Сторонник Рейхлина и Лютера. Идеальный вожь рыцарского востания 1522—1523 гг. Один из авторов «Писем темных людей».

- <sup>4</sup> *Эразм Роттердамский*. Похвальное слово глупости / Пер. и комм. П. К. Губера. М.; Л.: Academia, 1931.
- <sup>5</sup> Ганс Бургмайер Старший (1473—1531), немецкий живописец и график, глава Аугсбургской школы художников. Среди его работ графические и живописные портреты, книжные иллюстрации. Работал с А. Дюрером.
- <sup>6</sup> Конрад Целтис (1459—1508), немецкий гуманист, поэт-лирик, основатель первого литературного общества в Германии.
- <sup>7</sup> Ганс Сакс (1494—1576), немецкий поэт, мастерзингер, сторонник Реформации.
- <sup>8</sup> Иоганн Фишарт (ок. 1546—1590), немецкий писатель, поэт, сатирик, публицист, переводчик; сторонник Реформации.
- <sup>9</sup> Михаэль Вольгемут (1434—1519), немецкий живописец, гравер, резчик по дереву, представитель нюрнбергской школы. Над иллюстрациями к «Всемирной хронике» Г. Шеделя работал вместе с А. Дюрером и Вильгельмом Плейденвурфом, которые были его учениками.
- <sup>10</sup> «Книга хроник» (Libet chronicaum), известная как «Всемирная хроника», издана в Нюрнберге в 1493 г. на латинском языке и в немецком переводе немецким гуманистом, доктором медицины Гартманом Шеделем (1440—1514), первая иллюстрированная (1809 ксилографий, многие из которых повторяются, число оригинальных изображений составляет 645) энциклопедия всемирной истории и географии.
- <sup>11</sup> Мартин Шонгауэр (1435/40—1491), немецкий живописец, гравер и рисовальщик, чье творчество совмещало черты поздней готики и Раннего Ренессанса и внесло значительный вклад в развитие гравюры не только в Германии, но и во Франции и Италии.
- <sup>12</sup> Михаэль Пахер (ок. 1430—1498), тирольский живописец и резчик по дереву, автор нескольких фресок и многостворчатых алтарей.
- <sup>13</sup> Генрих Исаак (Изаак, Хенрик Изаак, в Италии известен как Арриго Тедеско) (ок. 1450—1517), фламандский композитор, органист, основоположник первой профессиональной немецкой многоголосной композиторской школы.
- Людвиг Зенфль (ок. 1492 — ок. 1555), немецко-швейцарский композитор, певец, музыкант, крупнейший немецкий полифонист. Ученик Г. Исаака. Друг М. Лютера.
- <sup>14</sup> *Энгельс Ф.* Крестьянская война в Германии. Изд 4-е, стереотип. М.: Парт. изд-во, 1932.
- <sup>15</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Святое семейство, или критика критической критики. Против Бруно Бауэра и компании // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. / Под ред. Д. Рязанова. Т. III. М.; Л.: Гос. изд., 1930.
- <sup>16</sup> *Luther M. Sämmtliche Werke. Bd. 23 / Hrsg. J. K. Imischer. Erlangen: Carl Heyder, 1838. (Erlanger Ausgabe).*
- Трактат «О свободе христианина» (Von der Freiheit eines Christenmenschen, 1520), одно из главных сочинений Мартина Лютера (1483—1546), в котором изложена сущность его учения и заглавие которого стало лозунгом Реформации.
- <sup>17</sup> Георг Форстер (ок. 1510—1568), композитор, врач, издатель пятитомного собрания песен (1539—1556). Первая книга вышла под заглавием «Ein Außzug guter alter und newer Teutscher liedlein einer rechten Teutschen art auff allerley Instrumenten zubrauchen außlesen» (Nürnberg, 1539), в дальнейшем все пять книг переиздавались под названием «Frische Teutsche Liedlein».
- <sup>18</sup> *Winterfeld C.* Zur Geschichte heiliger Tonkunst: eine Reihe einzelner Abhandlungen. Bd. 1—2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1850—1852.
- Карл Георг Август Вивигенс фон Винтерфельд (1784—1852), немецкий юрист, музыкальный писатель, автор музыкально-исторических работ.

- <sup>19</sup> Альбрехт Альдторфер (ок. 1480—1538), немецкий живописец, гравёр и архитектор; один из самых ранних представителей пейзажной живописи в Европе.
- <sup>20</sup> *Энгельс Ф.* Диалектика природы / Ред. и вступ. статья Д. Рязанова. 3-е изд. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930.
- <sup>21</sup> *Гейне Г.* К истории религии и философии в Германии / Пер. М. Сухотиной // *Гейне Г.* Полное собрание сочинений / Под ред. и с биогр. очерком П. Вейнберга: В 6 т. М.: Издание А. Ф. Маркса, 1904. Т. III. (Приложение к журналу «Нива» на 1904 год).
- <sup>22</sup> Иоганн Вальтер (1496—1570), немецкий композитор, друг М. Лютера, один из первых лютеранских церковных композиторов. Подготовил издание первого сборника протестантских хоралов «*Geistliche gesangk Buchleyn*» (Wittenberg, 1524), который содержал тридцать восемь немецких и пять латинских песнопений в многоголосной обработке.
- <sup>23</sup> Возможно, имеется в виду предисловие Лютера к сборнику «Книжечка духовных песен» (*Geistliche gesangk Buchleyn*. Wittenberg, 1524). Лютер также написал предисловие к собранию латинских многоголосных песнопений «*Symphoniae iucundae atque adeo brevia quattuor vocum*» (Wittenberg, 1538).
- <sup>24</sup> Источники по истории Реформации. Вып. I: Взгляд Лютера на светскую власть. Пер. Д. Н. Егорова. — Источники по истории немецкого крестьянского движения 1525 г. Пер. А. Н. Савина. — Взгляд Гуттена на папский Рим. Пер. В. С. Протопопова. М., 1906.
- <sup>25</sup> *Strobel G. T.* Leben, Schriften und Lehren Thomä Müntzers, des Urhebers des Bauernaufbruchs in Thüringen. Nürnberg; Altdorf: Monath und Kußler, 1795. S. 51—52. (Название книги приведено неточно, допущена ошибка в написании фамилии автора).
- <sup>26</sup> Хрестоматия по социально-экономической истории Европы в новое и новейшее время / Под ред. В. П. Волгина. М.; Л.: Госиздат, 1929.
- <sup>27</sup> И. Иоффе предлагает собственную интерпретацию и перевод названия «Danse macabre» — не традиционно как «пляска», а именно как борьба, бой, схватка. Такой перевод соответствует второму значению слова во французском языке. Новый смысл названия этого культурного феномена, представленного в гравюрах и самом праздничном действе, позволил И. Иоффе трактовать его как форму социального протеста, классовой борьбы. Предложенный И. Иоффе перевод слова «la danse», равно как и новая версия интерпретации смыслового содержания культурного феномена «Danse macabre» можно оценивать как одно из научных открытий И. Иоффе. Такая трактовка феномена «Danse macabre» не встречается у других исследователей до настоящего времени.
- <sup>28</sup> *Dit des trois morts et des trois vifs* — сказание о трёх мертвых и трёх живых (франц.)
- <sup>29</sup> Николаус Мануэль Дейч (Дейтш) (ок. 1484—1530), швейцарский живописец, график и писатель, сторонник Реформации. Фреска в доминиканском монастыре в Берне «Пляска смерти» (1517—1519) сохранилась только в акварельных копиях.
- <sup>30</sup> «Мадонна бургомистра Мейера» (1526) был написана Гансом Гольбейном Младшим по заказу бывшего базельского бургомистра Якоба Мейера. У ног Мадонны изображена семья заказчика картины.
- <sup>31</sup> Бартоломеус Спрангер (1546—1611), фламандский живописец, рисовальщик, скульптор и гравёр периода маньеризма. Работал в Праге.  
Фридрих Сустрис (ок. 1540—1599), фламандский архитектор, живописец, график. Жил в во Флоренции, с 1580 г. работал в Мюнхене.  
Петер де Витте (Петр Кандид, Кандидо) (1540—1628), фламандский скульптор, архитектор, живописец. Работал во Флоренции, с 1586 г. в Мюнхене.  
Ханс фон Аахен (1552—1615), немецкий живописец, представитель маньеризма. Его кисти принадлежат картины в основном на мифологические, аллегорические, религиозные сюжеты.

Христоф Шварц (1550–1592), немецкий живописец, придворный художник баварского герцога, работал в Венеции и Мюнхене.

Ганс (Иоганн) Ротгенхаммер (1564–1625), немецкий живописец, представитель позднего маньеризма. Писал на религиозные и мифологические сюжеты, выполнял также алтарные картины и монументальные росписи.

- <sup>32</sup> Gregorii Magni Dialogi. Libri IV / A cura di Umberto Moricca. Roma: Tip. del Senato, 1924.

«Диалоги» – один из самых популярных трудов папы римского Григория I Великого (ок. 540–604) (в русском переводе «Собеседования о жизни итальянских отцов и о бессмертии души»).

- <sup>33</sup> Якоб Реньяр (ок. 1540–1599), франко-фламандский композитор и певец, подготовил и издал ряд песенных сборников. Книга «Kurtzweilige teutsche Lieder nach Art der Neapolitanen oder welschen Villanellen» в трех частях впервые опубликована в Нюрнберге в 1576, 1577 и 1579 гг.

- <sup>34</sup> Sandrart J. Deutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg, 1768.

«Немецкая академия» (1675–1679), книга живописца и гравера Иохима фон Зандрарта (1606–1680) – энциклопедический труд, который содержит биографические сведения о художниках, а также описания художественных коллекций XVII в. (в 1764 г. не переиздавалась).

- <sup>35</sup> «Syntagma musicum», книга немецкого композитора, органиста и музыкального теоретика Михаэля Преториуса (1571/72–1621) – энциклопедический труд по истории и теории музыки, основной свод сведений о музыке XVI–XVII вв., одна из первых работ, заложивших основы научной истории музыки.

- <sup>36</sup> Opitz M. Das Buch von der deutschen Poeterey. Breslau, 1624.

Под заглавием «Prosodia Germanica, oder Buch von der deutschen Poeterey» вышли последующие издания «Книги о немецкой поэзии» (Danzig, 1634; Wittenberg, 1641) Мартина Опица (1597–1639), немецкого поэта, публициста, дипломата, переводчика, основоположника и теоретика классицизма в немецкой литературе.

- <sup>37</sup> Знаменитый сонет «Слезы отечества» (Thränen des Vaterlandes) немецкого поэта и драматурга Андреаса Грифиуса (1616–1664), заголовок которого стал своего рода формулой, пережившей Грифиуса и его время (под этим названием в 1954 г. издана антология немецких поэтов XVI–XVII вв.). Ср. перевод Льва Гинзбурга:

Мы все еще в беде, нам горше, чем доселе.  
Бесчинства пришлых орд, взъяренная картечь,  
Ревущая труба, от крови жирный меч  
Похитили наш труд, вконец нас одолели.

В руинах города, соборы опустели.  
В горящих деревнях звучит чужая речь.  
Как пересилить зло? Как женщин оберечь?  
Огонь, чума и смерть... И сердце стынет в теле,

О скорбный край, где кровь потоками течет!  
Мы воссмыслить лет ведем сей страшный счет.  
Забиты трупами отравленные реки

Но что позор и смерть, что голод и беда,  
Пожары, грабежи и недород, когда  
Сокровища души разграблены навеки?!

- <sup>38</sup> Адам Эльсгеймер (1578–1610), немецкий живописец, автор картин на религиозные и мифологические сюжеты, пейзажей, рисунков. Работы имеются в музеях Москвы и Петербурга.

- <sup>39</sup> Иоганн Генрих Шёнфельд (1609–1682/83), немецкий живописец, гравер. Большую часть жизни провел в Италии.

- 40 Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen, mit vier Stimmen auf kontrafunktweise, für die Kirchen und Schulen im löblichen Fürstentumb Würtemberg, also gesetzet, dass eine ganze christliche Gemein durchaus mitsingen kann. Nürnberg, 1586. Первый сборник протестантских хоралов в обработке немецкого композитора, музыканта и теолога Лукаса Озиандера (1534–1604).
- 41 Lust- und Artzeney-Garten des königlichen Propheten Davids, das ist, Der gantze Psalter in teutsche Verse übersetzt samt anhangenden kurtzen christlichen Gebetlein: da zugleich jedem Psalm eine besondere neue Melodey, mit dem Basso continuo, auch ein in Kupffer gestochenes Emblema, so wol eine liebliche Blumen oder Gewächse, sammt deren Erklärung und Erläuterung beygefügt worden. Regensburg, 1675.
- 42 Meyer R. Sterbenspiegel, das ist, Sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ' und Geschlechter: vermitlest 60 dienstlicher Kupferblättern, lehrreicher Überschriften, und beweglicher zu vier Stimmen aussgesetzter Todtengesängen / Vor disem angefangen durch Rudolffen Meyern S. von Zürich, & c.; jetz aber, zu Erwekung nohtwendiger Todsbetrachtung, Verachtung irdischer Eytelkeit, und Beliebung seliger Ewigkeit, zu End gebracht und verlegt durch Conrad Meyern, irdischer Eytelkeit, und Beliebung seliger Ewigkeit, zu End. Zürich: Johann Jacob Bodmer, 1650.
- 43 Рудольф II (1552–1612), австрийский эрцгерцог, император Священной Римской империи с 1576 г. Покровитель наук и искусств. После переезда в Прагу в 1583 г. стремился превратить свой двор в культурный центр Европы.
- 44 Гиллес (Эгидиус) Саделер (1575–1629), фламандский гравёр и рисовальщик, автор портретов и пейзажей, работал в Италии и в Праге; известен воспроизведениями знаменитых картин.
- 45 Йозеф Хейнц (Гейнц) (1564–1609), швейцарский живописец, работал в Италии и в Праге. Писал мифологические и религиозные сцены.
- 46 «Вторая силезская школа», поэтическая группа во главе с Кристианом фон Гофмансвальдау (1617–1679) и Даниэлем фон Лозинштейном (1639–1683), представители немецкой маньеристско-барочной поэзии. («Первой силезской школой» называли Мартина Опица и его последователей, прежде всего Андреаса Грифиуса).
- 47 «Приключения Симплиция Симплициссимуса» (Der abenteuerliche Simplicissimus, 1668), роман немецкого писателя Ганса Якоба Кристоффеля Гриммельсгаузена (ок. 1625–1676). К 1937 г. вышел только сокращенный перевод: Чудаковатый Симплициссимус, или описание жизни одного чудака по имени Мельхиор Штерифельд ф. Фуксгейм / Пер. Е. Г. Гуро. Ред. Евг. Ланн. М.; Л.: ЗиФ. 1925.
- 48 Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister; das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, and vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit ehren und nutzen vorstehen Will: zum Versuch entworffen von Mattheson. Hamburg: C. Herold, 1739.
- 49 Mattheson J. Das Neu-eröffnete Orchestre. Hamburg, 1713.
- 50 Рейнхард Кейзер (Кайзер) (1674–1739), немецкий композитор, руководитель первого постоянного немецкого оперного театра в Гамбурге, автор более 100 опер на мифологические, исторические, а также народно-бытовые сюжеты.
- 51 Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии / Пер. с франц. М.: Музиздат, 1931.
- 52 Бёме Я. Аузога, или Утренняя заря в восхождении / Перевод А. Петровского. М.: Мусажет, 1914. Первая книга (1612) немецкого философа-мистика Якоба Бёме (1575–1624).
- 53 Письмо И. С. Баха адресовано саксонскому курфюрсту Фридриху-Августу III.
- 54 Лависс Э. Очерки по истории Пруссии / Пер. А. Тимофеевой. 2-е изд. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1915.

- 55 Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. Кн. 1 // Гегель Г. В. Ф. Соч.: В 14 т. / Под ред. П. Юдина. Т. IX. М.: Парт. изд., 1932.
- 56 Самуэль Пуфендорф (1632–1694), немецкий юрист, философ, историк, представитель школы естественного права.

Христиан Томазий (Томазиус) (1655–1728), немецкий философ и юрист, просветитель, сторонник теории естественного права, Основал первый в Германии научный журнал, первым стал преподавать на немецком языке.
- 57 *Leibniz G. W. Systeme nouveau de la Nature et de la communication des substances aussi bien que de l'union qu'il y a entre l'ame et le corps* // *God. Guil. Leibnitii opera philosophica, quae exstant Latina Gallica Germanica omnia* / J. E. Erdmann (ed.). Vol. 1–2. Berolini: sumtibus G. Eichleri, 1840.
- 58 Кон-Винер Э. История стилей изящных искусств / Пер. под ред и с доб. М. С. Сергеева. 2-е испр. и доп. изд. М.: Космос, 1916. Перевод первого издания книги «Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst» (Teil 1–2. Leipzig, 1910; переиздавалась в 1917 и 1921 гг.) немецкого искусствоведа Эрнста Кон-Винера (1882–1941); в дальнейшем переводы публиковались под заглавием «История стилей изобразительных искусств».
- 59 К 1580 г. во Флоренции по инициативе композитора и мецената графа Джованни Барди и просвещённого любителя музыки Якопо Корси сложилось объединение поэтов, музыкантов, учёных-гуманистов, любителей музыки «Флорентийская камерата» (*ital.* *camerata* — компания, корпорация). С флорентийским кружком связано рождение нового музыкально-театрального жанра — оперы («*Drama per musica*» — «Драма на музыке»).
- 60 Джованни Батиста Дони (1594–1647), теоретик и историк музыки, автор «Трактата о оценоческой музыке» (*Doni G. B. Compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica*. Rome: Per A. Fei, 1635).
- 61 Кречмар Г. История оперы / Пер. П. В. Грачева. Под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. Книга «Geschichte der Oper» (Leipzig, 1919) одно из основных музыковедческих сочинений немецкого историка музыки и композитора Августа Фердинанда Германа Кречмара (1848–1924).
- 62 *Ruth E. Geschichte der italienischen Poesie*. Bd. 1–2. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1844–1847.
- 63 Карл Генрих Граун (1704–1759), немецкий композитор, дирижер, основатель и руководитель берлинского оперного театра (1742).
- 64 Фридрих II Великий (1712–1786), прусский король с 1740 г., полководец, военный деятель, дипломат, философ (был другом Вольтера, затем его противником), покровитель искусств, музыкант и композитор; автор ряда философских и исторических сочинений (преимущественно на французском языке); изданы 31 том собрания сочинений, 46 томов политической переписки.
- 65 *Schneider L. Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*. Berlin: Duncker und Humblot, 1852.
- 66 Антуан Пен (1683–1757), французский живописец, с 1711 г. работал при дворе прусских королей; портретист, выполнял монументально-декоративные работы, писал картины на исторические и религиозные темы. Портрет Фридриха II находится в Эрмитаже.
- 67 *Gottsched J. C. Versuch einer kritischen Dichtkunst*. 2. vermehrte Aufl. Leipzig, 1737. «Опыт критической поэтики для немцев» (1730), главный труд немецкого писателя, историка литературы, драматурга и поэта, критика и теоретика раннего Просвещения Иоганна Кристофа Готштеда (1700–1766), выдержавший при жизни автора четыре издания (с дополнениями и уточнениями).
- 68 *Raison d'état* — государственные соображения (*франц.*).
- 69 Маркс К. К критике политической экономии / С вступ. ст. Д. Рязанова. 3-е изд. М.; Л.: Гос. соц.-экон. изд., 1931. (То же. 4 изд.).

- <sup>70</sup> Иоганн Якоб Бодмер (1698–1783), швейцарский критик, поэт, просветитель, переводчик, издатель произведений средневековой немецкой поэзии.
- <sup>71</sup> Поэма «Мессиада» немецкого писателя, поэта Просвещения, одного из зачинателей национальной литературы Германии Фридриха Готлиба Клопштока (1724–1803). Под заглавием «Мессия» вышел прозаический перевод А. М. Кутузова (1785–1787, 2-е изд. 1820).
- <sup>72</sup> *Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Bd. 1–2. Leipzig, 1771–1774.*
- <sup>73</sup> Ян Вацлав Антонин Стамиц (Иоганн Штамиц) (1717–1757), чешско-немецкий композитор, скрипач, дирижер, педагог, глава мангеймской школы. С 1745 г. возглавлял инструментальную капеллу в Мангейме, которая под его руководством приобрела славу лучшего оркестра в Европе. Один из родоначальников оркестровой симфонической музыки.
- <sup>74</sup> Мангеймская школа — творческое и исполнительское направление в немецкой музыке, сложившееся в XVIII в. в Мангейме и сыгравшее важную роль в формировании классической симфонии. У мангеймских авторов симфония превратилась в самостоятельное оркестровое произведение.
- <sup>75</sup> *Wagner R. Über deutsches Musikwesen // Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 1–12. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. Bd. 1.*
- <sup>76</sup> Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788), немецкий композитор и клавесинист, сын Иоганна Себастьяна Баха, «берлинский» или «гамбургский» Бах, пользовался при жизни славой крупнейшего немецкого композитора своего времени. Творчество родственно течению «Буря и натиск». Гайдн, Моцарт, Бетховен высоко ценили его и признавали себя его учениками.
- <sup>77</sup> *Гесснер С. Полн. собр. соч.: В 4 т. / Пер. И. Ф. Тимковского. М., 1802–1803; Т. 2. М., 1802.*
- Саломон Гесснер (Гесснер) (1730–1788), швейцарский поэт, художник-пейзажист, гравер, искусствовед.
- <sup>78</sup> Соответствующего приведенным выходным данным издания сочинений немецкого поэта Христофа Мартина Виланда (1733–1813) не выявлено, имеются следующие издания: С. М. Wielands Sämtliche Werke. Bd. 1–39. Leipzig: G. J. Göschen, 1799–1811; С. M. Wielands sämtliche Werke. Bd. XXVI. Karlsruhe, 1816.
- <sup>79</sup> *Энгельс Ф. Положение Германии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. / Под ред. Д. Рязанова. М.; Л.: Гос. изд., 1929. Т. V.*
- <sup>80</sup> *Винкельман И. И. История искусства древности / Пер. С. Шаровой, Г. Янчевецкого. Л.: Изогиз, 1933.*
- <sup>81</sup> Антон Рафаэль Менгс (1728–1779), немецкий живописец, теоретик искусства классицизма. Работы имеются в Эрмитаже.
- <sup>82</sup> Повторение полотна 1784 г. немецкого живописца и гравера Иоганна Генриха Вильгельма Тишбейна (1751–1829) находится в Эрмитаже; встречается несколько вариантов названия картины: «Конрадин Швабский, приговоренный к смерти, играет в шахматы с Фердинандом Австрийским» «Конрадин Швабский и Фридрих Баденский в ожидании смертного приговора», «Конрадин Швабский перед казнью».
- <sup>83</sup> Ангелика-Мария-Анна-Екатерина Кауфман (1741–1807), немецкий живописец, представительница классицизма. Жила в Италии и в Лондоне. Автор портретов, картин на мифологические, религиозные, исторические и литературные сюжеты. Была дружна с И. И. Винкельманом, А. Р. Менгсом, И. В. Гёте, С. Гесснером. Работы имеются в Эрмитаже.
- <sup>84</sup> Генрих Фридрих Фюгер (1751–1818), австрийский живописец, график, миниатюрист. Работал в Италии, в Вене. Писал портреты, а также картины и фрески (в Неаполе) на мифологические и исторические темы. С 1806 г. директор Венской картинной галереи.

- <sup>85</sup> Мари Элизабет Луиза Виже-Лебрэн (1755—1842), французская художница, писала светские портреты, пейзажи, автопортреты.
- <sup>86</sup> Последний терцет сонета Гёте «Природа и искусство» (1800). Переводчик не определен. (В Собрании сочинений в 10 т. (Т. 1. М., 1975) дан перевод М. Розанова).
- <sup>87</sup> Ранняя статья Гёте «О немецком зодчестве» (Von deutscher Baukunst. 1771, опубликована в 1773) посвящена готическому собору в Страсбурге.
- <sup>88</sup> Goethe J. W. Zur Farbenlehre. Bd. 1—2. Tübingen: Cotta, 1810. Bd. 1: Historischer Teil.
- <sup>89</sup> Гёте И. В. Фауст. Ч. 1 / Пер. Н. А. Холодковского (впервые опубликован в 1878 г., к 1936 г. вышло более 10 изданий). Цитата неточна, ср.:

В буре деяний, в волнах бытия  
Я поднимаюсь,  
Я опускаюсь...  
Смерть и рождение —  
Вечное море;  
Жизнь и движение  
И вечном просторе...

Так на станке проходящих веков  
Тку я живую одежду богов.

- <sup>90</sup> И. И. Иоффе мог пользоваться двумя изданиями писем Моцарта: Mozarts Briefe. Nach den Originalen herausgegeben von Ludwig Nohl. Mit einem Facsimile. Salzburg: Mayr, 1865 (Abt. 5. S. 323); Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie: Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair. Bd. 1—5. München; Leipzig: Georg Müller, 1914.
- <sup>91</sup> Кант И. Критика чистого разума / Пер. Н. М. Соколова. 2-е изд. СПб., 1902.
- <sup>92</sup> Фихте И. Г. О назначении ученого / Пер. под ред. и со вступ. ст. В. Вандска. М.: Соцэкгиз, 1935.
- <sup>93</sup> «Манифест коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса под заглавием «Коммунистический манифест» в 20-е — 30-е годы издавался неоднократно.
- <sup>94</sup> Oettingen W. Daniel Chodowiecki: Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert. Berlin: Grote, 1895. (В написании фамилии автора допущена ошибка; и в некоторых других изданиях автор книги о немецком живописце и гравёре Даниеле Николаусе Ходовенце (1726—1801) немецкий историк искусства Вольфганг фон Эттинген (1859—1943) назван Эттингером).
- <sup>95</sup> Иоганн Конрад Зеекац (1719—1768), немецкий живописец, автор картин на религиозные, мифологические, исторические темы, пейзажей, жанровых картин.
- <sup>96</sup> Иоганн Генрих Фюсли (Джон Генри Фузели) (1741—1825), швейцарский живописец и график, историк и теоретик искусства, представитель раннего романтизма. Жил в основном в Англии.
- <sup>97</sup> Lessing G. E. Werke / Hrsg. von G. Witkowski. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bd. 1—7. Leipzig; Wien: Bibliographisches Institut, o. J. [1911]. Bd. 3: Kritische Schriften, Fabeln.
- <sup>98</sup> Важнейший труд немецкого философа, теоретика искусства, поэта и переводчика Иоганна Готфрида Гердера (1744—1803) «Идеи к философии истории человечества» (Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 1784—1791) переиздавался неоднократно.
- <sup>99</sup> Иоганн Адам Гиллер (1728—1804), немецкий композитор, дирижёр, музыкальный писатель, «отец немецкой оперетты».
- Эрнст Вильгельм Вольф (1735—1792), немецкий композитор; автор опер, кантат, ораторий, симфоний и песен.



Карл Диттерс фон Диттерсдорф (1739—1799), австрийский композитор, скрипач, автор опер, камерных и симфонических произведений.

<sup>100</sup> *Dittersdorf K. Briefe über Behandlung italienischer Texte bei der Composition // Allgemeine Musikalische Zeitung. Erster Jahrgang von 3 Oct. 1798 bis 25 Sept. 1799. (Leipzig).*

<sup>101</sup> Иоганн Амадей Науман (1741—1801), немецкий композитор, автор итальянских опер, первых опер на шведском и датском языках.

Иосиф Шустер (1748—1812), немецкий композитор, жил в Италии, с 1781 г. в Дрездене, написал около 25 опер, оратории, кантаты и др.

Франц Зейдельман (1748—1806), немецкий композитор, автор семи опер, месс, псалмов, кантат, романсов.

*Л. А. Сыченкова*

**«Дорогие ошибки»  
советской культурологии:  
штрихи к портрету  
Иеремии Исаевича  
Иоффе (1888–1947)**



В августе 1947 г. в курортном местечке Булдури в Латвии неожиданно скончался один из первых советских культурологов, профессор Ленинградского университета Иеремия Исаевич Иоффе. После смерти его имя было почти стерто из истории советской науки. В ряду марксистских исследователей искусства и культуры 20-х годов XX в. В. М. Фриче, И. Л. Маца, А. В. Луначарского и др. имя Иоффе стояло особняком, упоминания его трудов звучало редко, глухо и неопределенно. Для искусствоведов его книги казались излишне теоретичными, музыковеды считали его дилетантом, литературоведы старались игнорировать. На фоне «марксистского искусствознания» 20-х — 30-х годов его идея «синтетического изучения искусства» резко выделялась и казалась чуть ли не чудачеством, несовместимым со строго научным отношением к искусству<sup>1</sup>. Критики 30-х годов XX в. обвиняли Иоффе в вульгарном социологизме и «богдановщине»<sup>2</sup>. Сейчас, когда поколение людей, знавших его, уходит из жизни, возникает опасность, что память об этом талантливом и оригинальном ученом может исчезнуть бесследно....

## Биография. Творческий путь

Биография ученого<sup>3</sup> остается «белым пятном». Иеремия Исаевич Иоффе родился в 1888 г. в Нежине (Украина) в семье ремесленника. Полное его имя, записанное в документах при рождении, было «Ииреми-Вулф». Отец его был. Кроме Иеремии в семье было еще шестеро детей: сестры Мира, Цира и Сара и братья Яков, Иона (Еня), Борух (Борис). В семье сохранилось предание, что первоначально фамилия была другая: либо «Мойзер», либо «Цезариус», что означало по-еврейски ювелир. Изменил фамилию Исай Иоффе в молодости, когда жил в Литве. Позднее он переехал на Украину в город Нежин, женился. Семья жила в доме на берегу реки Остер. Исай Иоффе имел мастерскую. Ремесленная деятельность не приносила больших доходов, семья жила бедно, но питание всегда было хорошим, т. к. Украина в те годы славилась дешевыми продуктами и фруктами<sup>4</sup>.

В семье Иоффе любили музыку, пели украинские песни<sup>5</sup>. Поэтичная украинская природа и музыкальность семьи формировали любовь к искусствам. Иеремия часто ездил в Чернигов, который находился в 60-ти километрах от Нежина, полюбоваться красотой церквей и соборов<sup>6</sup>.

Из Нежина Иеремия перебрался в Гомель. Его старший брат Яков жил в это время в Петрограде, куда настойчиво звал Иеремию, зная, что тот намеревался продолжить учебу. В 1916 г. Иеремия оказался в Петрограде. При встрече он удивил старшего брата Якова своим провинциальным обликом. Иеремия носил бороду, пейсы. По выражению брата он был похож на «подравинка», имея ярко выраженную еврейскую внешность. Яков посоветовал Иеремии приобрести более привычный облик, чтобы обезопасить себя от недружелюбных комментариев. Иеремия послушался брата. Он поступил учиться в Психоневрологический институт, просуществовавший совсем недолго. После его закрытия в 1919 г. Иоффе перешел во вновь открытый Педагогический институт им. А. И. Герцена. Он окончил институт в 1922 г., получив двойную специальность «литературоведа» и «искусствоведа», что предопределило его дальнейшую творческую судьбу<sup>7</sup>. Недолгая учеба в Психоневрологическом институте оставила отпечаток на всем творчестве Иоффе: в своих теоретико-искусствоведческих изысканиях он обращал внимание на проблемы психологии художественного мышления. Позднее, в автобиографии он сформулировал избранную научную проблему следующим образом: «Основной темой моей научно-исследовательской работы является синтетическое изучение живописи, литературы и музыки на основе теории и истории общественного мышления»<sup>8</sup>.

Его научная карьера складывалась довольно успешно. Иоффе рано (с 1921 г.) начал преподавать в вузах Ленинграда — в Педагогическом институте им. А. И. Герцена, Ленинградском университете. Одновременно занимался исследовательской работой в новых советских научных центрах: Государственном институте речевой культуры (ГИРК), на базе которого был создан Ленинградский институт языкознания (ЛНИЯ), который был позднее преобразован в ГАМС (ныне Институт Театра и Музыки). В 1933 г. в этом институте он возглавил группу по изучению вопросов драматургии и синтеза искусств в кино.

В начале 20-х годов И. Иоффе женился. Его супругой стала Ольга Ефимовна Иванова, выпускница Ленинградского университета. Она была историком, занималась изучением истории славян, преподавала в университете. По рассказам Ольги Ефимовны, они познакомились с Иеремией Исаевичем в филармонии, где часто слушали симфонические концерты<sup>9</sup>. Ольга Ефимовна была

несколько старше Иеремии Исаевича, она не отличалась яркой внешностью, как ее супруг, но их объединяла любовь к музыке, интерес к науке. Так сложилась типичная семья советских интеллигентов, в которой духовные ценности доминировали над материальными благами.

Музыка, искусство, книги заполняли духовное пространство семьи молодых ученых. Фотографии четы Иоффе в интерьере квартиры и на отдыхе отражают уклад жизни советской научной интеллигенции. В воспоминаниях племянника Иеремии Исаевича — А. Н. Бахарева подробно описана бытовая сторона его жизни. «Дом дяди находился в конце Кировского проспекта, на самом краю старой петербургской застройки. Далее, за большим садом протекала Малая Невка, один из рукавов Невы. А между ними располагался Каменный остров. ...Дом № 73/75, в котором жил дядя Лэ, так его называли в семье, был построен в последние предреволюционные годы. Квартира была на пятом этаже. Это была большая коммунальная квартира с замысловатой планировкой, как почти все квартиры того времени. У дядюшки в его квартире ряд стенок были уставлены полками с книгами. ...Среди них, я помню, были прекрасные толстые широкоформатные альбомы с репродукциями, больше всего итальянских художников эпохи Возрождения. С другой стороны его письменного стола находился рояль. Душой этого хозяйства был, конечно, дядя Лэ»<sup>10</sup>.

Ольга Ефимовна по роду своей деятельности была очень близка Иеремии Исаевичу. Воспитанная в среде дореволюционной интеллигенции, она была не приспособлена к ведению домашнего хозяйства, только иногда делала небольшие покупки. Тогда это не составляло проблемы. У нее всегда была домработница. Иеремия имел замкнутый характер, мало общался. По словам Марии Рожковой, Ольга Ефимовна «дала ему общество».

В 30-е — 40-е годы семья Иоффе обрела устойчивое материальное положение. По тем временам они были обеспеченными людьми. О достатке свидетельствовала и обстановка в квартире, множество книг, наличие домработницы, возможность отдыхать в санаториях Крыма и Прибалтики, посещать театры, филармонию. Они позволяли себе устраивать воскресные обеды для родственников и друзей. У семейства Иоффе была своя дача в поселке Всеволожском. «Там был небольшой летний домик, вид которого был довольно неказистый. Но он находился в прекрасно выбранном месте на горюшке, а вокруг располагался лес, сухой сосновый, поначалу мало застроенный. Кое-где еще стояли старые дореволюционные дачки».

На протяжении всей жизни Иоффе сохранил любовь к музыке. В его комнате стоял рояль, на котором, правда, никто не играл.

Иеремия Исаевич немного играл на виолончели, а его брат Яков хорошо играл на скрипке. В доме еще была старинная фисгармония, но играть на ней было некому.

Иоффе дружил с семьей профессора русской истории Николая Александровича Рожкова и его женой Марией, тоже историком. Н. А. Рожков был оригинальным историком России<sup>11</sup>, забытым более чем на полвека и совершенно недавно «открытым» современными историографами. Он был на 20 лет старше Иоффе. Ко времени их знакомства (это произошло в самом начале 20-х годов) Рожков имел богатое революционное прошлое и был уже зрелым ученым. Он защитил магистерскую диссертацию на тему «Сельское хозяйство Московской Руси в XVI в.» еще в 1899 г. (в том же году вышла отдельной книгой и по представлению диссертационного оппонента В. О. Ключевского получила большую Уваровскую премию). Рожков в 1900-е годы непосредственно общался с философом А. А. Богдановым и А. В. Луначарским. Вместе с ними он редактировал социал-демократическую газету «Правда».

Вероятно, именно Рожков познакомил Иоффе с культурологическими и философскими идеями А. Богданова. В книге «Основы научной философии» (1911) Рожков по-богдановски изложил основные проблемы развития художественной культуры, определив стилистические особенности импрессионизма в литературе. Те же примеры и характеристики импрессионизма в литературе впоследствии использовал в своих работах Иоффе. Кроме того, Рожков сформулировал идею «синтеза искусств» как важнейшую перспективу развития искусства. «Искусство будущего откроет нам неведомые еще оттенки и переливы, — писал Рожков, — чудные художественные красоты и богатства. Менее всего оно будет односторонним и рутинным, и в несравненно большей чем теперь степени будет содействовать общему возбуждению и жизни во всех ее сознательных видах. ...Сюда относится, между прочим, синтез, слияние нескольких искусств, нескольких видов художественного творчества воедино, не механическая часть смеси музыки, слов и танца как в современной опере, а именно синтез, органическое соединение. Зарождение этого вида, например, в мелодекламациях, в некоторых романсах и песнях, в танцах Дункан и в исполнении певцов и артистов вроде Шаляпина и Марии Гай»<sup>12</sup>.

Идея «синтеза искусств», сформулированная Богдановым, вероятно, впервые услышанная И. Иоффе от Рожкова, получила развитие уже в ранних его работах. Иоффе всегда утверждал, что работ Богданова не читал. Через Рожкова он воспринял и богдановскую теорию организации, принцип системности (тектологию), когда попытался пересмотреть всю историю искусств не

хронологически, а по принципу стилевого единства. Его творчество было примером того, что «богдановские» идеи весьма своеобразно преломлялись во взглядах историков культуры.

Особую веку в биографии ученого составляет период работы заведующим сектором западноевропейского искусства Эрмитажа (с 1932 по 1934 гг.). С большим увлечением он готовил выставки искусства Франции и Германии. Проводил в Эрмитаже по 12—14 часов в сутки. Иоффе стал одним из организаторов синтетических исторических концертов<sup>13</sup>, на которых демонстрировалась живопись, музыка, поэзия определенной эпохи. Он подготовил выставки по культуре Франции XVI—XVIII вв., Италии XV—XVII вв. и Германии XV—XVIII вв. Именно работа в Эрмитаже стала основой для написания самого оригинального его исследования «Мистерия и опера. Немецкое искусство XVI—XVIII вв.». Но в Эрмитаже у Иоффе произошел какой-то конфликт с руководством (в то время директором Эрмитажа был Борис Легран)<sup>14</sup>.

Огромное значение в жизни И. И. Иоффе имели события, связанные с восстановлением кафедры истории искусств в Ленинградском университете, которую он возглавил<sup>15</sup>. Первоначально (в 1939 г.) кафедра была создана на филологическом факультете, а с 1944 г. — на вновь открытом искусствоведческом отделении исторического факультета. Иоффе хотел создать совершенно новую модель кафедры. «Такое отделение существовало раньше в системе Санкт-Петербургского университета, но оно носило археологический характер, и в своих исторических курсах дальше Ренессанса не шло<sup>16</sup>. Наше отделение включает изучение новой и новейшей истории искусств: оно предполагает установить тесную связь с организациями советской художественной культуры»<sup>17</sup>. На этом посту И. И. Иоффе проявил себя как талантливый организатор науки. На кафедре удалось собрать весь «цвет» ленинградского искусствоведческого мира, уцелевшего в годы репрессий. Н. Пунин руководил семинаром по анализу картин, Н. Флитнер читала курс по искусству Древнего Египта, М. Каргер — по искусству Византии, С. Исаков — по русскому искусству, И. Трауберг читал курс по искусству кино<sup>18</sup>.

Во время войны семья Иоффе была эвакуирована в Саратов вместе с другими сотрудниками ленинградского университета. В Саратове у Иоффе появились первые аспиранты — Моисей Каган и Леонид Елькович. Много времени Иоффе провел в Саратовском музее изобразительных искусств им. А. Н. Радищева, работая в качестве консультанта и лектора<sup>19</sup>.

Докторскую диссертацию Иоффе пришлось защищать дважды. Искомая степень доктора филологических наук была присуждена ему только в 1943 г., через десять лет после первой защиты диссер-



тации «Синтетическая история искусств»<sup>20</sup>. На второй защите официальными оппонентами выступили профессора В. А. Десницкий, Б. М. Эйхенбаум, О. М. Фрейденберг. Все оппоненты были литературоведами: В. Десницкий был специалистом по русской литературе, Б. Эйхенбаум — теоретиком и специалистом широкого профиля, Ольга Михайловна Фрейденберг специализировалась на вопросах античной литературы, занималась изучением вопросов поэтики. Оппоненты дали положительное заключение по работе. Однако, в кулуарах, как рассказывают ученики, Б. Эйхенбаум шутил: «Я с трудом разобрался в первой части диссертации, во второй части не понял ничего. У меня большие сомнения относительно того, понимал ли сам автор, о чем он писал»<sup>21</sup>. В таком ироничном стиле Б. Эйхенбаум отзывался о запутанной манере излагать свои мысли, свойственной Иоффе. Эту запутанность размышлений будут в дальнейшем отмечать в последующем его критики и ученики. Но оппонентов покорила невероятная эрудиция Иоффе, его умение все вопросы истории культуры ставить широко, оперируя примерами и фактами из мировой истории литературы, живописи, театра и кино.

Воспоминания племянника заканчиваются описанием встреч с дядей Лэ в последние два года его жизни. «После своего возвращения в Ленинград после войны, первым делом я посетил квартиру дяди Якова. Затем я посетил дядю Иеремию. Они находились на отдыхе в Зеленогорске вместе с семьей Осипа Львовича Вайнштейна<sup>22</sup>. Помню нашу совместную прогулку вокруг озера. Жена Вайнштейна Лариса Александровна была очень молодой и красивой. Профессор Вайнштейн женился на своей студентке. Ей симпатизировал и мой дядя. В это время он обладал хорошим здоровьем и сложением, а между тем до смерти ему оставалось два года. В послевоенные годы возобновились наши семейные встречи и обеды. Но вскоре я перестал быть их участником»<sup>23</sup>. Осип Львович Вайнштейн оказал несомненное влияние на творчество Иоффе. Вероятно, именно с ним он обсуждал концепцию своей книги о художественной культуре Германии<sup>24</sup>.

Иеремия Исаевич умер в 1947 г., ему было 59 лет. Смерть была скоропостижной и потому неожиданной для родственников и коллег. «Я ходил домой пешком из института, путь мой пролегал мимо дома дяди Лэ — вспоминает А. Бахарев. — Часто встречал его, когда он направлялся на прогулку на Каменный и Елагин остров. В это время я обратил внимание на его бледный вид, он как-то постарел. Были какие-то передрыги на работе, и он приходил домой весь бледный и дрожащий. Это было за четыре месяца до его гибели»<sup>25</sup>. Впоследствии вдова Иоффе рассказывала, что ухудшению состояния здоровья Иеремии Исаевича способствовала

какая-то травля. Появилась публикация некого Вознесенского, выступившего против Иоффе в газете «Правда»<sup>26</sup>. В чем была причина переживаний Иоффе, кто и за что его критиковал, вероятно, незаслуженно, сегодня выяснить очень трудно, так как сохранилось слишком мало документальных свидетельств.

А. Н. Бахарев описал момент получения известия о смерти дяди: «И вот однажды к нам пришла Маруся Рожкова (“бабушка”, как именовала ее Ольга Ефимовна) и бросила с порога: “Вы знаете, ужасная новость, Иеремия Исаевич скончался”. Было лето 1947 года, кажется, месяц август. Мама была очень потрясена, горевала сидя на полу на подушечке, вспоминая старинный еврейский обычай. Ольга Ефимовна была как отключенная. Она рассказывала, что это произошло в Буддури, на Рижском взморье, где они отдыхали. Все произошло внезапно и очень быстро, неожиданно начались судороги. Ольга Ефимовна бросилась к проезжавшей машине и, конечно, в потрясенном состоянии обратилась к ним с просьбой отвезти: “Умирает профессор”.

Я присутствовал на траурном митинге (т. е. собрании в университете). ...Начался новый учебный год, и все почувствовали утрату. В речах упоминалось об особенностях его душевных свойств, но мне показалось, что об этом могло быть сказано несколько иначе. Ольга Ефимовна не могла этого слушать. В это время вообще получила распространение тенденция к утрированной канонизации».

И. Иоффе был похоронен в Латвии в местечке Буддури на Рижском взморье. В северо-восточном углу местного кладбища, обращенного в сторону Ленинграда; надгробие украшает простая раковина, надпись на камне: «Профессор Ленинградского университета Иеремия Исаевич Иоффе». Эту могилу племянник Иоффе — А. Н. Бахарев разыскал и посетил в 1977 г.

Несмотря на то, что биография ученого небогата событиями, это была типичная карьера советского ученого-гуманитария первой половины XX века, чудом избежавшего репрессий. Однако восстановление жизненного пути ученого помогает понять условия формирования его мировоззрения, мотивы выбора тем для исследования.

## У истоков советской культурологии

В середине 20-х годов появились первые научные труды Иоффе. В 1927 г. он выпустил монографию «Культура и стиль». Книга заметно выделялась среди исследований по социологии и теории культуры 20-х годов необычностью стиля, исследовательским

подходом и попыткой предложить собственный вариант решения сложнейших проблем истории мировой культуры, над которыми «бились» крупнейшие мыслители того времени. Молодой ученый попытался самостоятельно сформулировать основные проблемы теории культуры и обозначить предмет новой синтезной дисциплины гуманитарного знания — «истории культуры». Иоффе предложил новое определение понятия «культура», оригинальную периодизацию мировой истории культуры и объяснение логики ее развития. Собственное понимание марксизма он постарался соединить с оригинальной концепцией смены стилей в искусстве. Это «новаторство» было встречено «в штывы» критиками. М. Добрынин в книге «Против механистов и эклектиков» посвятил специальную главу анализу концепции И. Иоффе<sup>27</sup>. Критик язвительно заметил, что «культурные типы», предложенные Иоффе, «играют роль широких и вместительных мешков, что вмещают в себя все элементы всех времен и эпох, всех народов и классов». Он определил Иоффе как «субъективного идеалиста», а его теорию назвал «богдановщиной». Эти ярлыки и штампы долгое время определяли место Иоффе в истории советского культурологического знания.

Однако Иоффе был последователен в своих исканиях, и недружелюбная критика не остановила молодого ученого. Делом своей жизни он считал создание марксистской истории искусства. В 1933 г. он опубликовал новое исследование «Синтетическая история искусств», развернув свою концепцию синтезного изучения искусства, связав историю развития художественного мышления с особыми этапами развития миросозерцания социальных групп и исторических типов личностей. В предисловии Б. А. Фингерта эта книга оценивалась как «единственная систематическая синтетическая история стилей». Монография была представлена Иоффе в качестве докторской диссертации, но искомая степень доктора филологических наук была ему присуждена только через десять лет. Его теория получила развитие в следующей книге «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (1937).

Сложность изложения в его работах была причиной непонимания со стороны со стороны современников<sup>28</sup>. В это время была популярна простота и ясность изложения, доступность для восприятия. Иоффе избегал упрощения даже на лекциях для студентов<sup>29</sup>. С позиций современных ученых философское мышление предполагает многословность, она является свидетельством поиска, а не догматизма<sup>30</sup>.

И. И. Иоффе одним из первых в российской культурологии создал фундаментальную теорию стиля культуры. Стиль искусства для него — нечто большее, чем формальное единство, в ко-

нечном счете, стиль искусства определяется «стилем мышления». Иоффе различает множество способов мышления: механистический, мистический, спиритуалистический, логический, рационалистический, материалистический и т. д. Соотношение стилей создает неповторимый облик культурной эпохи.

Принцип классификации стилей по форме организации экономики: «культура и стили натурального хозяйства», «культура и стили индустриального хозяйства», «культура и стили товарно-денежного хозяйства» выглядит сегодня архаично. Однако не утратили значения положения концепции Иоффе о «полистилизме» — синхронном существовании нескольких стилей в одном времени и смешении стилей. Таков «веер стилей» в европейской культуре Нового времени, когда одновременно существовали: барокко, классицизм, рококо и сентиментализм. Стили могут возрождаться, — таковы «неоклассицизм», «неоромантизм», «неореализм» и даже «неоготика» и в XX веке. Возможна имитация стиля (псевдостиль) и причудливое смешение стилей: ложная готика, ампи́р, русское барокко и стиль модерн. Возможно появление более сложных стилей: «идеалистический реализм», «психологический реализм», «экспрессионистский конструктивизм» и т. д.<sup>31</sup>

В 1937 г. Иоффе выпустил книгу о художественной культуре Германии XVI—XVII вв., почти неизвестную современным искусствоведам и культурологам. В названии книги — «Мистерия и опера», сформулированном в стиле новейших западноевропейских исследований по истории ментальности, была отражена суть концепции. В книге представлена историко-культурная реконструкция процесса трансформации средневековой церковной постановки в оперу.

По утверждению Иоффе, исключительно светское искусство оперы генетически восходит к мистерии — церковной драме, к эсхатологическим воззрениям об умирающем и воскресающем Боге<sup>32</sup>, иногда ее называли *resurrectionis mysterium* — мистерией воскресенья; она в малой форме воспроизводила пасхальные акты. Мистерии имели три яруса или момента единого сюжета: комические сцены (где действуют силы подземного мира), трагические сцены (страдания небесных сил в борьбе с адскими силами, со смертью) и пасторальные сцены (победной любви и славы). Что нового внесли Ренессанс и Реформация в мистирию? С конца XV в. община стала пассивным зрителем, а не активным участником культового обряда; усиливается зрелищный характер в сторону большей торжественности; получают большее звучание реалистические трагические и комические элементы мистерии («стрелы» комических сцен направляются в адрес попов и монахов); появляются темные силы подземного мира: уроды, чудища,

черты. «Это борьба двух миров, святости и греховности, идеальности и безобразности»; мистерия занимает новое место в католическом храме; формируется семиотика мистерии; актеры получают «режиссерские наставления»<sup>33</sup>.

И. И. Иоффе подробно останавливается только на первом этапе трансформации мистерии, отмечая новые черты. Важным событием в истории превращения мистерии в оперу стал выход мистерии из церкви на городскую площадь, «на подмостки». Объяснение этому И. И. Иоффе дает очень расплывчатое: «Танцевально-телесные элементы были изгнаны из церкви, из культа, как недостойные духовных актов. Изгнаны были не только политические культовые танцы, но и пасторальные танцы при рождении Христовом, т. е. пляски, песни, пышные шествия, торжественные процессии с дарами: все, что лежало в победной части мистерии»<sup>34</sup>. Третий этап превращения «мистерии» связан с переходом руководства постановок из рук духовенства в руки светских лиц. Таким способом произошла замена религиозного сюжета на светский. Если сюжет мистерии был построен вокруг земной жизни Христа, то опера создавала культ всемогущих королей и князей. «Опера, противопоставившая себя мистерии, как светское искусство духовному, — писал И. И. Иоффе, — была только светской мистерией, т. е. перестроенной на гуманистической основе мистерией. И так же как все гуманистическое мышление не могло избавиться от медитации и идеализма, т. е. иррационального основания, так и опера, ... сохранила иррациональные элементы»<sup>35</sup>. Наличие сходства в формальных элементах свидетельствуют о родстве оперы и мистерии: а) действующие лица: боги и полубоги; б) персонажи поют арии и пляшут; в) пение заменяет разговор прозой. Этот синкретизм имеет исторические семантические основания: сюжет, пение и танцы были переряженной пасторальной мистерии. Нам представляется, что самой удачной в концепции И. И. Иоффе немецкого Ренессанса является его интерпретация иконографии «плясок смерти» («danse macabre»).

Эту часть концепции можно рассматривать как продолжение специфической темы европейского Ренессанса — «Пир во время чумы» или «Триумф смерти», разработка которой была начата еще А. Н. Веселовским на материале творчества Боккаччо. Подобно другим «сквозным темам» европейского искусства<sup>36</sup>, вариации на тему «плясок смерти»<sup>37</sup> отразили эволюцию представлений бытия позднего Средневековья о смерти и ценности бытия. Кроме широко известных гравюрных серий на эту тему Г. Гольбейна, А. Дюрера российский культуролог использовал почти забытый редкий источник — базельскую серию, иллюстрировавшую книгу «La Danse des mortes». Этот источник во многом

предопределил оригинальность концепции Иоффе. Самым оригинальным ее моментом является трактовка этимологии понятия «la danse macabre»<sup>38</sup>.

И. И. Иоффе в отличие от других исследователей интересовало не последнее слово в этом словосочетании, а первое — «la danse». Его интересовал процесс возникновения самого культурного феномена — действия, включающего соединение двух несочетаемых явлений — «смерть» и «танец» и, как следствие, возникновение кентаврического понятия «пляски смерти». Иоффе полагает, что слово «la danse» имеет первоначальный смысл борьбы, а не мирного марша, хоровода, кружения, пасторали. Действительно, в словаре современного французского языка мы находим, кроме общеупотребительных значений «пляска», «танец», еще и разговорное значение слова — драка, бой, схватка, действие. Такой перевод вполне согласуется с интерпретацией Иоффе<sup>39</sup>. Этимологическая трактовка «la danse» позволила ему по-новому объяснить скрытый символизм, заключенный в этом понятии — сочетание двух несочетаемых явлений, своеобразный кентавризм: «пляска — смерть», «веселье — скорбь». Само словосочетание «пляска смерти» указывает на связь смерти с пиром, балом, связь идеи смерти с идеей регенерации, возрождения, как связаны поминки с едой и питьем. «По фрескам и гравюрам видно, как шествие, процессия, возглавляемая смертью, превращается в круговое шествие на месте». Иоффе трактует этот иконографический сюжет как форму выражения социального протеста. Западноевропейские исследователи (Ф. Арьес, П. Динцельбахер, Ж. Ле Гофф, Ж. Делюмо) полностью исключали социально-политические мотивы в сюжете «плясок смерти».

Главная идея «danse macabre», согласно концепции И. И. Иоффе: в смерти все равны, придет смертный час, и он уравнивает и богатых, и бедных. В этой связи весьма показательны сами названия гравюр: «Смерть и император», «Смерть и папа», «Смерть и ростовщик», «Рыцарь и смерть» и т. п., выбранных Иоффе для иллюстрации выводов о социальной направленности этой гравюрной серии. В книге «La Danse des morts» 1756 г. представлена вся палитра средневекового общества. Герцог и герцогиня, папский легат, рыцарь, судья, каноник, врач, торговец, бедный хромой, язычник, иудей, слепец, шут, калека, мэр, музыкант, ростовщик и другие имеют своей парой смерть. Она не щадит никого, ни бедных, ни богатых.

В середине XVII в. тема плясок смерти, тема смерти — судьи и мстителя возрождается в немецком искусстве с новой силой. Стойкую популярность этого сюжета И. И. Иоффе объясняет тем, что в нем нашла реальное воплощение идея синтеза искусств, ко-

торая была так близка народным комедиям и представлениям, синкретически сливавшим речь, пение и танцы<sup>40</sup>.

Иоффе обнаруживает развитие этой темы в более поздних образцах европейского искусства, например, в работе немецкого художника середины XVIII в. Даниэля Ходовецкого. Обращение художников XVII—XVIII вв. к теме народной Реформации — «плясками смерти» он связывает с «демократическими настроениями в народных представлениях».

Интерпретация иконографии «danse macabre» — это одна из составляющих общей концепции перерождения мистерии в оперу. С точки зрения современной историографии культуры концепция Иоффе имеет ряд уязвимых моментов. Однако нам бы хотелось обратить внимание на её новаторские стороны. Эта концепция: 1) является единственным в мировой культурологии примером интерпретации процесса зарождения оперы из мистерии; 2) опровергает представление о зарождении оперы в Италии как исключительно светского искусства, из празднеств феодалов<sup>41</sup>; 3) показывает, что Германия имела собственные истоки оперного искусства, а не «экспортировала» оперу из Италии; 4) обосновывает, что немецкий национальный гений эпохи Ренессанса наиболее полно выразил себя в музыке, одном из самых символических видов искусств. Безусловно, размышления И. И. Иоффе не претендуют на полноту раскрытия этой темы. Ф. Арьес, Й. Хейзинга, А. Тененти, М. Вовель, П. Динцельбахер рассматривают её в связи с общей историей ментальности.

Необходимо отметить, что идея национальных моделей европейского Ренессанса получила окончательное оформление в более поздней работе И. И. Иоффе «Русский Ренессанс» (1944)<sup>42</sup>. В этой статье рассматривается и весьма важный теоретический вопрос о самом понятии «ренессанс». Парадокс состоял в том, что в науке и в быту право гражданства получил не итальянский термин *renascimento*, обозначавший это понятие, а французский *renaissance*, означавший возрождение античности<sup>43</sup>. И. И. Иоффе полагал, что оба термина характеризуют разные стороны одного культурного феномена. Сводить Ренессанс только к античности означало полную несамостоятельность, зависимость североевропейских стран в культурном отношении. Хотя Франция, Англия и Германия приобщились к античному наследию через Италию, их собственное национальное Возрождение началось гораздо раньше и практически самостоятельно. Ренессанс как общеевропейское явление не разобщил культурный мир Европы, а напротив, соединил в сообщество, разрабатывающее основы новой культуры. «Ренессанс — есть утверждение исторического развития народа до уровня общечеловеческих задач. Феодално-патриар-

хальная ограниченность и религиозная замкнутость делали всё иноземное, иностранное, иноверческое, враждебным, “супостатным”, ставили преграды между народами. Ренессанс освобождает человека от этих преград. Народы начинают сотрудничать в выработке общих культурных и человеческих ценностей»<sup>44</sup>. Таким образом, можно заключить, что И. И. Иоффе в своих последних работах пришел к выводу об общеевропейском характере Ренессанса.

Для того, чтобы определить подлинное значение творчества Иоффе, необходимо отделить «зерна от плевел», избавиться от предвзятого к нему отношения. Спорные представления ученого о развитии мирового историко-культурного процесса необходимо рассматривать в контексте эпохи. В теории культуры Иоффе отразилось его собственное понимание марксизма, но в процессе создания «марксистской концепции культуры» он предложил целую россыпь блестящих идей. Сравнивая творчество Иоффе с западными коллегами, можно отметить параллельную разработку проблем и тем истории мировой культуры. Его идеи оказались удивительно созвучными современным ему направлениям развития западноевропейского искусствознания, культурологии и медиевистики.

Иоффе не боялся экспериментировать, опровергая устойчивые стереотипы. Не всегда удачно, но эти ошибки дорого стоили. «Своими ошибками он дал науке больше, чем другие своими мелкими истинами»<sup>45</sup>. Заблуждения ученого сочетались с открытиями. Главная идея Иоффе — синтез искусств — получила необычайное развитие во второй половине XX в.<sup>46</sup> Она не только приобрела теоретическое значение, но и получила применение во всех формах зрелищного искусства: кино, телевидении, организации представлений, шоу и т. д. Логическим итогом развития синтетических форм искусства по версии Иоффе должно было стать появление новых способов связи: «Музыка через мощные динамические репродукторы заполняет своим звучанием огромные пространства, покрывает шумы площадей и улиц, ритмизирует движение масс, шествий и празднеств. Озвученные музыкой города и улицы... получают новую жизнь, новый смысл.... Стремясь к синтезу мышления, радиомузыка вступает в музейные залы, пробуждает их молчание; дает картинам ритм и звуковую жизнь создавших их эпох... дополняет их свето-цветовые сюжеты звуковыми и дает новую историческую жизнь. Но радио, соединяясь с кино, в телевидении создает те подлинно синтетические ...речевые средства, которые смогут охватить единой свето-звуковой атмосферой весь мир»<sup>47</sup>. И это «пророчество» сбылось. В пафосных, заряженных социальным оптимизмом «предсказаниях», казавшихся фантастикой в то время, прочитывается угадывание единого интеллектуально-



информационного пространства (интернета) как важнейшего направления развития современной культуры и цивилизации.

Вызывает изумление и факт публикации в 1937 году — безнадёжное, глухое время сталинского тоталитаризма — книги под названием «Мистерия и опера». Изъятый из потока современной ему философской и культурологической мысли, И. И. Иоффе интуитивно нащупывает передовые как в тематическом, так и в методологическом отношении рубежи европейской науки. В процессе разбора сюжета «плясок смерти» в европейской иконографии Иоффе было сделано несколько открытий. Одним из первых в СССР он использует иконографический материал в качестве источника для изучения культуры Германии эпохи Реформации и Контрреформации.

Изучая биографию Иоффе, удалось установить двух людей, оказавших несомненное влияние на формирование его научного мировоззрения — историк России Н. А. Рожков, медиевист, историограф О. Л. Вайнштейн. Н. Рожков ускорил философско-методологическое «взросление» Иоффе. В беседах с Осипом Вайнштейном происходил процесс осмысления проблем культуры Германии эпохи позднего Средневековья и Реформации<sup>48</sup>. Непосредственное влияние на формирование концепции Иоффе оказывал круг его интеллектуального общения — элита «петербургского» искусствознания того времени: Н. Пунин, И. Трауберг, Б. Эйхенбаум, Д. Флитнер, М. Каргер, В. Десницкий, О. Фрейденберг, Б. Легран и др. Иоффе создал особый мир, в котором философские идеи, «витающие в воздухе», получали конкретное воплощение в историко-культурных концепциях. У Иеремии Исаевича осталось несколько нереализованных научных проектов. По воспоминаниям его ученика — М. С. Кагана, им было задумано написание капитального труда по историографии искусств<sup>49</sup>. Иоффе собрал богатый материал по истории немецкого искусствознания для новой книги, но его замыслу не суждено было осуществиться. После смерти труды ученого стали библиографической редкостью, оказались надолго забыты. Однако «семена» идей Иоффе дали всходы, спустя много лет: его дело продолжили ученики — представители ленинградской школы искусствознания: доктор философских наук, профессор М. С. Каган, доктор искусствознания Н. Н. Калинина, доктор искусствознания, профессор Я. С. Лурье и др.

Но главное, что вызывает интерес к его личности сегодня, то, что Иоффе являл собой новый тип ученого гуманитария — культуролога. Сочетая громадную эрудицию в области истории искусства, музыки и литературы, психологии, обладая склонностью к философскому осмыслению культурных феноменов, Иоффе

стоял у истоков новой области гуманитарного знания — истории и теории культуры.

## Примечания

- <sup>1</sup> Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л., 1972. С. 136.
- <sup>2</sup> См.: Добрынин М. Против механистов и эклектиков. М., 1931.
- <sup>3</sup> После смерти ученого не сохранились его бумаги. Поэтому особую значимость в восстановлении биографии ученого имеют воспоминания учеников и родственников. Среди этих свидетельств самые полные воспоминания о жизни Иеремии Исаевича оставил его племянник — А. Н. Бахарев. Он отразил впечатления о дяде Лэ, его друзьях и коллегах. Почти 20 лет продолжается переписка с А. Бахаревым, который является, по сути, соавтором биографического очерка об Иоффе.
- <sup>4</sup> Бахарев А. Н. Воспоминания об И. И. Иоффе. Рукопись 10–11 февраля 1992 г. // Личный архив автора.
- <sup>5</sup> Способность к музыке и пению в этом роду передавалась по наследству. По материнской линии Иеремиа Исаевич находился в дальнем родстве с Натальей Сац — создателем и руководителем первого детского музыкального театра в СССР.
- <sup>6</sup> Из рассказов О. Е. Ивановой, записано в октябре 1987 г. в Павловске // Личный архив автора.
- <sup>7</sup> Личное дело И. И. Иоффе в Ленинградском университете // Архив Санкт-Петербургского университета. Ф. 1. Оп. 26, связка 19. Д. 686.
- <sup>8</sup> Автобиография И. И. Иоффе // Там же.
- <sup>9</sup> Когда мы с Ольгой Ефимовной познакомились в 1987 г., она жила в Павловске в Доме ветеранов для творческих работников и научной интеллигенции. Маленькая женщина в очках с очень толстыми линзами, добрая и располагающая к общению. Ольга Ефимовна с удовольствием рассказывала о своей жизни, об Иеремии Исаевиче. Мне запомнился портрет в рамочке, на котором у Иеремии Исаевича было необычайно одухотворенное, красивое лицо. К сожалению, после смерти Ольги Ефимовны портрет пропал.
- <sup>10</sup> Бахарев А. Н. Воспоминания о И. И. Иоффе. Рукопись // Личный архив автора.
- <sup>11</sup> Николай Александрович Рожков (1868–1927) — русский историк, социолог, публицист, политический деятель. Окончил Московский университет в 1890 г. С 1898 г. — приват-доцент Московского университета. В послеоктябрьский период преподавал в вузах Ленинграда, в том числе и Педагогическом институте имени А. И. Герцена, где учился, позднее работал Иоффе.
- <sup>12</sup> См.: Рожков Н. Основы научной философии. СПб., 1911. С. 121–123, 127.
- <sup>13</sup> И. Иоффе называл эти концерты «выставками-экспликациями». (От франц. *explication* — объяснение, комментарий, анализ текста).
- <sup>14</sup> См.: Объяснительная записка И. И. Иоффе директору Государственного Эрмитажа Борису Леграну // Личное дело И. И. Иоффе. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1, оп. 13, л. 312. Л. 2–3.
- <sup>15</sup> Краткая история кафедры записана со слов аспиранта И. Иоффе 40-х годов — Леонида Яковлевича Ельковича, кандидата искусствоведения, казанского художника-графика в сентябре 1987 г. // Личный архив автора.
- <sup>16</sup> С докладом об истории дореволюционной кафедры истории искусств Иоффе выступил в 1945 г. на научной секции университета. Текст доклада был опубликован уже после его смерти. См.: Иоффе И. И. Проблема всеобщей истории искусства в Петербургском университете // Ученые записки ЛГУ. 1946. № 95. Серия исторических наук. Вып. 16. С. 239–254.

<sup>17</sup> Личное дело И. И. Иоффе // Архив Санкт-Петербургского университета. Ф. 1. Оп. 26, связка 19. Д. 686. В пояснительной записке Иоффе отмечал, что «отделение будет готовить научных работников, искусствоведов, преподавателей истории искусства в техникумах и школах, музейных работников, работников художественных отделов исполкомов, обкомов, горкомов и тех различных областей нашей общественной жизни, в которых требуются художественные консультации и эксперты. В отличие от специальных художественных вузов, отделение будет готовить специалистов искусствоведов на широкой историко-филологической основе».

<sup>18</sup> Николай Николаевич Пунин (1888–1953), теоретик и историк искусства, педагог, музейный деятель.

Наталья Давыдовна Флиттнер (Флитнер) (1879–1957), историк-востоковед, сипитолог.

Михаил Константинович Каргер (1903–1976), археолог и искусствовед, специалист по истории древнерусской культуры.

Сергей Константинович Исаков (1875–1953), искусствовед, художественный критик, скульптор, музейный работник.

Илья Захарович Трауберг (1905–1948), кинорежиссёр, киновед, сценарист, кинокритик.

<sup>19</sup> Характеристика на доктора филологических наук, заведующего кафедрой искусствознания И. И. Иоффе. Подписана и.о. ректора ЛГУ профессором Д. И. Дейнека. 1944 г. // Архив Санкт-Петербургского университета. Ф. 1. Оп. 26. Связка 19. Д. 686. Л. 9.

<sup>20</sup> См.: Личное дело И. И. Иоффе // Архив Санкт-Петербургского университета. Ф. 1. Оп. 26. Св. 19. Д. 686. Л. 1.

<sup>21</sup> Каган М. С. Воспоминания об И. И. Иоффе. Записано 28–29 октября 1987 г. // Личный архив автора.

<sup>22</sup> О. Л. Вайнштейн — историк-медиевист, профессор Ленинградского университета. Основные труды: Западноевропейская средневековая историография. М.; Л., 1964; Историография средних веков. М.; Л., 1940; История советской медиевистики. 1917–1966. Л., 1968; Очерки развития буржуазной философии и методологии истории в XIX–XX вв. Л., 1979.

<sup>23</sup> Бахарев А. Н. Воспоминания о И. И. Иоффе. Рукопись // Личный архив автора.

<sup>24</sup> Дружба семьи Иоффе и Вайнштейнов была очень прочной и долгой. После смерти Иеремия Исаевича супруги продолжали общаться с его вдовой — О. Ивановой. В 80-х — начале 90-х годов вдова Вайнштейна — Лариса Александровна опекала Ольгу Ефимовну, помогла ее устроить в дом для ветеранов в Павловске, а после ее смерти вместе с А. Н. Бахаревым ухаживала за ее могилой до своей эмиграции в Атланту вместе с детьми в 1995 г.

<sup>25</sup> Бахарев А. Н. Воспоминания об И. И. Иоффе. Рукопись 10–11 февраля 1992 г. // Личный архив автора.

<sup>26</sup> Воспоминания О. Е. Ивановой, записанные в Павловске 1 ноября 1987 г. // Личный архив автора. Ольга Ефимовна не уточняла, кем был автор статьи Вознесенский. Известно, что в 40-е годы Вознесенский был ректором Ленинградского университета, но он ли был автором газетной публикации, установить не удалось.

<sup>27</sup> Добрынин М. Против механистов и эклектиков. М., 1931. С. 93–127.

<sup>28</sup> С годами Иоффе стал выражать свои мысли более четко и ясно, язык его работ 40-х годов существенно отличается от работ 20-х — 30-х годов.

<sup>29</sup> О лекциях Иоффе вспоминали его ученики: профессора ЛГУ Н. Н. Калитина, М. С. Каган, кандидат искусствоведения Л. Я. Елькович.

<sup>30</sup> Современный литературовед Павел Басинский рассматривает такой способ мышления как признак ищущего ученого. В этом смысле весьма показательна представленная им дихотомия стиля научного спора Богданова и Ленина. «Бог-

данов говорил «многословно», потому что Богданов, в отличие от Ленина, был философом. ... Ленин ничего не говорит от себя, но при этом рубит фразы так, словно он обладатель абсолютной истины. Таковым он себя и считал, и этой истиной был марксизм. Богданов был «ищущим» материалистом. Марксизм не был для него догмой. Богданов искал новые пути в материалистической философии». См.: *Басинский П.* Сектант и еретик // Литературная газета. 2005. № 30–31. 27 июля – 2 августа. С. 12.

<sup>31</sup> См.: *Иоффе И. И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л., 1937. С. 216–362.

<sup>32</sup> Историк литературы Н. И. Стороженко отмечает, что кроме мистерий «Воскресения» были еще и мистерии «Страстей Господних», мистерии «Месса» и «Моралите». Но в XVI веке большое распространение получили мистерии «Воскресения». См.: *Стороженко Н. И.* Лекции по истории западноевропейской литературы в средние века и в эпоху Возрождения. Казань, 1908. С. 27–28.

<sup>33</sup> Необходимо отметить, что этой веры придерживается историк литературы Н. И. Стороженко и историк театра А. А. Гвоздев. (См.: *Стороженко Н. И.* Указ. соч., с. 29–33; *Гвоздев А. А.* Театр эпохи феодализма // Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. История европейского театра. М.; Л., 1931. С. 465–488).

<sup>34</sup> *Иоффе И. И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. С. 102–103.

<sup>35</sup> *Иоффе И. И.* Мистерия и опера. Л., 1937. С. 167.

<sup>36</sup> Сквозными темами в средневековой иконографии были «Распятие», «Воскресение», «Благовещение», «Апокалипсис», «Страшный суд» и др.

<sup>37</sup> В отличие от библейских сюжетов, эта тема зародилась в европейском искусстве примерно в XIV в. и являлась отражением реальных исторических событий. На фресках, гравюрах, в стихах, танцах, пантомимах, театрализованных мистериях, в скульптурах на порталах соборов и церквей смерть в образе скелета вступает в танец со своим партнером.

<sup>38</sup> Традиционно для западноевропейских исследователей интерес представляла история проникновения во французский язык термина «*macabre*», поскольку «смерть» на французском языке «*la morte*», а не «*macabre*». Дискуссии по поводу вариантов трактовки термина «*macabre*» среди французских историков и филологов продолжают и в наши дни.

<sup>39</sup> Кроме того, в словаре «Nouveau Larousse classique. Dictionnaire encyclopedique» (Paris, 1959. P. 312). приводится пример фигуративного употребления глагола «*danser*» – «*Faire danser quelque un, le malmenier*» – плохо обращаться с кем-то, третировать, совершать насилие. Такой перевод глагола «*danser*» является косвенным подтверждением версии И. И. Иоффе.

<sup>40</sup> Идея «синтеза искусств» обозначена уже в посвящении к сборнику «Зерцало смерти» Мейера, где говорится: «Я приношу вам, достопочтенный и высокоуважаемый, произведение искусства трех родных сестер – живописи, поэзии и музыки. Произведение имеет название Пляски, но Пляски смерти. Известно, что само название Пляски неприятно для серьезного уха; но это словечко через приставку смерть не получит ли горький смысл, а сам предмет не вызовет ли ужаса? Однако не для всех; и всего менее у вас, мой господин, чья добродетель уже переступила через смерть» (*Иоффе И. И.* Мистерия и опера. С. 126).

<sup>41</sup> И. И. Иоффе утверждает: «относительно оперы до сих пор держится историческая легенда, что она была искусственно и внезапно придумана, что она родилась в 1545 году, во дворцах итальянских графов Корси и Барди в кружке музыкантов и поэтов, имена которых точно известны. ...Рассвет аристократической оперы в Италии дал повод представителям расовой теории говорить, что опера продукт Италии». (См.: *Иоффе И. И.* Мистерия и опера. С. 168).

<sup>42</sup> *Иоффе И. И.* Русский Ренессанс // Ученые записки Ленинградского университета. № 72. Серия филологич. науки. Вып. 9. 1944. С. 236–286.

- <sup>43</sup> Аналогичную мысль высказывает французский философ А. Фулье: «Франция сумела лучше, чем любой другой народ, добиться величественной поэзии камня. Французский собор для всей остальной архитектуры есть то, что немецкая симфония — для всей прочей музыки». См.: *Фулье А.* Психология французского народа. М., 1900. С. 137.
- <sup>44</sup> *Иоффе И. И.* Русский Ренессанс. С. 263.
- <sup>45</sup> *Хейзинга Й.* Задачи истории культуры // *Хейзинга Й.* Homo Ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997. С. 255.
- <sup>46</sup> См.: *Кириченко Е.* Русская идея — синтез искусств (Н. Федоров, Е. Н. Трубецкой, П. А. Флоренский) // *Картина мира в искусстве XX в. Штрихи к портрету эпохи.* М., 1994; *Случевская И. В.* Идея синтеза искусства в художественной культуре XX столетия // *Материалы научной конференции, проходившей в Российской АХ в 1994 году.* М., 1997. С. 66—79.
- <sup>47</sup> *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств. Л., 1933. С. 567—568.
- <sup>48</sup> Однако, дружеские принципы и правила научной этики в ту пору не всегда совпадали. В этой связи вызывает некоторое недоумение факт досадного умолчания имени Иоффе в книге О. Л. Вайнштейна по историографии советской медиэвистики, где среди отечественных исследований о художественной культуре Германии XVII века названа лишь книга А. И. Изергиной «Немецкая живопись XVII века. Очерки» (М.; Л., 1960). См.: *Вайнштейн О. Л.* История советской медиэвистики. 1917—1966. Л., 1968. С. 330.
- <sup>49</sup> *Каган М. С.* Воспоминания об И. И. Иоффе. Записано 28—29 октября 1987 г. // Личный архив автора.

## Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств.

### Литература, живопись, музыка натурального товарно-денежного индустриального хозяйства

Предисловие .....	7
Глава I. Культурная экономика .....	13
Глава II. Социология искусства .....	41
Глава III. Культура и стили натурального хозяйства .....	71
1. Натуралистический реализм. Живопись. — Литература и музыка .....	71
2. Классицизм. Живопись. — Рафаэль. — Музыка. — Моцарт. — Литература. — Пушкин, Тургенев .....	94
3. Символизм. Литература. — Эдгар По, Блок, Андрей Белый. — Живопись. — Врубель. — Музыка. — Скрябин .....	119
Глава IV. Культура и стили товарно-денежного хозяйства ...	149
1. Бытовой реализм. Литература. — Глеб Успенский, Некрасов, Островский. — Музыка. — Мусоргский. — Живопись. — Перов .....	119
2. Психологизм. Литература. — Шекспир, Достоевский. — Живопись. — Рембрандт. — Музыка. — Бетховен .....	174
3. Импрессионизм. Живопись. — Монэ. — Литература. — Бальмонт, Чехов. — Музыка. — Дебюсси .....	203
Глава V. Культура и стили индустриального хозяйства .....	223
1. Конструктивный реализм. Литература. — Золя, Уитмэн. — Живопись. — Менье. — Музыка. — Вагнер .....	223
2. Конструктивизм. Литература. — Маяковский, Эренбург. — Живопись. — Музыка. — Стравинский ...	240
3. Экспрессионизм. Литература. — Андреев, Верхарн. — Живопись. — Музыка. — Шенберг .....	262
4. Пролетарское искусство. Кино. — Радиолитература и музыка .....	278

# Синтетическое изучение искусства и звуковое кино

Предисловие .....	307
-------------------	-----

## Общая часть. Искусство и мышление

Глава I. Мышление и семантика .....	315
История и мышление .....	315
Замыкающаяся кривая капиталистического мышления .....	316
Константы мышления эксплуататорских классов .....	317
Идеализм и материализм .....	321
Метафизика и диалектика .....	326
Метафизический идеализм, диалектический идеализм, метафизический материализм .....	330
Круги в истории буржуазного мышления .....	334
Учение о семантике .....	338
Диалектический материализм. Социалистическое мышление .....	344
Глава II. Сюжет и мышление .....	345
Сюжет в искусстве и философии .....	345
Эмпирическая конкретность в искусстве .....	347
Космогонический сюжет .....	348
Трагическое и комическое .....	350
Идеализм и реализм в сюжете .....	351
Метафизика и диалектика в сюжете .....	356
Три плана а сюжете .....	359
Война и мир в трех сюжетных планах .....	360
Жанры .....	371
Пастораль и лирика .....	372
Трагедия и комедия .....	375
Драма .....	376
Стили .....	379
«Вечные темы» .....	383
Диалектико-материалистический сюжет .....	387
Глава III. Сюжет и материал .....	389
Синкретическое действие .....	389
Фиксация и фетишизация действия .....	391
Профессионализм .....	395
Синкретический сюжет и виды искусства .....	398

Вид искусства и материал	402
Сюжет, материал, форма	403
<b>Глава IV. Пространство и время в мышлении и искусстве</b>	409
Эволюция представлений о пространстве и времени	409
Семантика пространственных измерений	409
Спиритуализм и гуманизм в понимании пространства и времени	411
Последовательность и одновременность	416
Пространство и время в искусстве	417
Пространство и время в сюжете	419
Пространственные и временные искусства	421
Ритм и динамика	424
Световые и звуковые искусства	428
<b>Глава V. Свет и звук</b>	431
Свет и тьма	431
Семантика цветов	435
Звук	443
Семантика регистров	444
Семантика тембров	446
Тон	450
Семантическое родство света и звука	452
<b>Глава VI. Единство искусств</b>	461
Человек искусств	461
Аффекты	463
Человек и мир	465
Синтез и комплекс пространственных искусств	466
Синтез временных искусств	470
<b>Специальная часть. Теория искусства</b>	
<b>Глава VII. Литература</b>	475
Средства литературы	475
Письменная литература	479
Интонация речи	481
Поэзия	484
Проза	490
Жанры	492
Лирика	494
Трагедия	498
Драма и роман	501
Комедия	505
Пейзаж и портрет	509



Исполнение произведения .....	512
Синтез со смежными искусствами .....	517
<b>Глава VIII. Музыка .....</b>	<b>519</b>
Средства музыки .....	519
Пространство в музыке .....	520
Полифония и гармония .....	521
Сюжет в музыке .....	525
Вокальная музыка .....	528
Инструментальная музыка .....	536
«Абсолютная» и программная музыка .....	543
Опера .....	553
Проблема исполнения .....	558
<b>Глава IX. Живопись .....</b>	<b>561</b>
Средства живописи .....	561
Семантика линий .....	562
Свет и цвет .....	564
Пространство и композиция в живописи .....	568
Картина и сцена .....	570
Время и последовательность в картине .....	576
Жанры живописи .....	581
Пейзаж .....	583
Портрет .....	585
Семантика сюжета в живописи .....	587
Анализ картины .....	589
<b>Глава X. Кино .....</b>	<b>593</b>
Средства кино .....	593
Живопись в кино .....	597
Человек и пейзаж .....	601
Композиция кадра .....	603
Кадрик и кадр .....	605
Крупный план .....	608
Монтаж .....	610
Мышление и сюжет в кино .....	614
Музыка в кино .....	618
Драматургия звука в кино .....	623
Синтез музыки и зрительных кадров .....	627
Слово в кино .....	639
Монтаж звукового фильма .....	644
Цветное кино .....	647
<b>Заключение .....</b>	<b>651</b>

# Мистерия и опера

<b>Предисловие</b> .....	659
<b>Введение.</b> Расовая теория искусства. Немецкий идеализм, духовность, музыкальность. Спиритуализм и гуманизм как стадии мышления. Мистерия и опера .....	662
<b>Ренессанс и гуманизм.</b> Развитие буржуазии в Германии. Критика спиритуализма. «Письма темных людей». «Похвала глупости». Фастнахтшпили. Ганс Сакс. Брант. Шонгауер. Гольбейн Старший. Народная песня и церковная музыка. Изаак. Зенфль .....	669
<b>Бюргерская реформация и спиритуализм.</b> Борьба за национальную религию. Лютер. Сущность спиритуализма и его сдвиг в реформацию. Готика. Мистерия и страсти. Музыка в мистерии. Полифония. Семантика голосов и голосоведения. Живопись и мистерия. Пассионы. Грюневальд. Дюрер ...	684
<b>Народная реформация и реализм.</b> Крестьянская война. Мюнцер. Народная песня. Апокалипсис. Пляски смерти. Гравюры и стихи. Пляски смерти Гольбейна .....	717
<b>Феодальная реакция.</b> Измена бюргеров и победа князей. Культ мадонны. Гольбейн Младший. Кранах. Католическая месса. Орlando Лассо. Тридцатилетняя война. Упадок культуры и искусства. Опиц. Грифиус. Эльсхеймер. Зандрарт. Шёнфельд. Инструментализм. Генерал-бас. Преториус. Шютц. Музыка демократических приходов. Орган. Фуга. Шейдт. Пахельбель. Букстехуде. Светская музыка бюргеров. Шейн. Маньеризм. Спрангер. Аахен. Роттенгаммер. Пегнишшеферы. Маньеристская опера. Драги. Реализм. Симплициссимус. «Зерцало смерти» Мейера. Кригер .....	730
<b>Бюргерская оппозиция.</b> Гамбург. Борьба классических и реалистических тенденций. Шейтс. Зингшпиль и опера. Маттесон. Кайзер. Гендель. Буржуазно-демократические настроения в остальной Германии. Яков Бёме. Протестантская музыка. Бах .....	781

**Просвещенный абсолютизм и буржуазное просветительство.** Подъем городов и образование абсолютных монархий. Гуманистическая философия. Лейбниц. Вольф. Классическая архитектура. Шлютер. Придворная опера и музыкальная драма Метастазियो. Гассе. Граун. Пен. Опера и трагедия. Готшед. Робинзонады. Индивидуализм. Бодмер. Клопшток. Граф. Штамиц. Эм. Бах. Гесснер. Виланд. Гайдн . . . . .802

**Sturm und Drang (Буря и натиск).** Рост оппозиции и развитие гуманизма. Борьба за пути объединения Германии. Классика. Винкельман. Менгс. Тишбейн. Кауфман. Фюггер. Гёте. Моцарт. Реализм и романтизм. Лессинг. Гердер. Кант. Гегель. Фихте. Ходовецкий. Зеекац. Карстенс. Фюсли. Диттерсдорф. Глюк. Сальери. Бетховен. Заключение . . . . .851

**Сыченкова Л. А. «Дорогие ошибки» советской культурологии: штрихи к портрету Иеремии Исаевича Иоффе (1888—1947) . . . .901**

# Список работ, подготовленных Центром гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН

## Серия «Humanitas»

- Валерий Губин, Елена Некрасова.* Философская антропология. СПб., 2000.
- Пиам Гайдено.* История новоевропейской философии в ее связи с наукой. — М., СПб., 2000.
- Вадим Розин.* Семиотические исследования. — М., СПб., 2001. Путь в философию. — М., СПб., 2001.
- Пиам Гайдено.* История греческой философии. — М., СПб., 2000.
- Александр Косарев.* Философия мифа. — М., СПб., 2000.
- Григорий Померанц, Зинаида Миркина.* Великие религии мира. — М., 2001 (М., 2006).
- Борис Губман.* Современная философия культуры. — М., 2005. Другие средние века. К 75-летию А. Я. Гуревича. — М., СПб., 1999.
- Григорий Померанц.* В тени Вавилонской башни. — М., 2004.
- Светлана Семенова.* Метафизика русской литературы. Т. 1. — М., 2004.
- Светлана Семенова.* Метафизика русской литературы. Т. 2. — М., 2004.
- Вадим Розин.* Мышление и творчество. — М., 2006. Русская историософия. Антология. — М., 2006.
- Людмила Микешина.* Эпистемология ценностей. — М., 2007.
- Нина Дмитриева.* Русское неокантианство: «Марбург» в России. Историко-философские очерки. — М., 2007.
- Гаянэ Тавризян.* Философы XX века о технике и «технической цивилизации». — М., 2009.
- Космос детства.* Антология. — М., 2009.
- Александр Лебедев.* Три лика нравственной истины. — М., 2009.
- Нестор Котляревский.* М. Ю. Лермонтов. — М., 2009.
- Арон Гуревич, Дмитрий Харитонович.* История Средних веков. — М., 2008.
- Борис Пружинин.* Ratio serviens. Контуры культурно-исторической эпистемологии. М., 2009.
- Нестор Котляревский.* Декабристы. М., СПб., 2009.
- Нестор Котляревский.* Гоголь. М., 2009.

## **И. И. Иоффе**

### **ИЗБРАННОЕ. КУЛЬТУРА И СТИЛЬ**

Корректор Н.С. Сотникова  
Компьютерная верстка Г.В. Славинская

*По издательским вопросам обращаться*  
*в Москве: «РАО Говорящая книга»,*  
111401, г. Москва, ул. Металлургов, д. 11, стр. 1,  
тел.: (495)688-59-60, e-mail: info@speakingbook.ru;  
*в Санкт-Петербурге: «Центр гуманитарных инициатив»,*  
190031, г. Санкт-Петербург, Столярный переулок, д. 10–12,  
e-mail: unikniga@yandex.ru, unibook@mail.ru.  
Руководитель центра Соснов П. В.

*Оптовая продажа*  
*в Москве: «Университетская книга-СПб»,*  
тел.: (495)915-32-84, e-mail: ukniga-m@libfl.ru;  
*в Санкт-Петербурге: «Университетская книга-СПб»,*  
тел.: (812)317-89-72, e-mail: ukniga1@westcall.net.

*Розничная продажа*  
*в Санкт-Петербурге: магазин «Книжный окоп»,*  
Тучков переулок д. 11, тел.: (812)323-85-84 ;  
*в Москве: тел.: (495)745-15-36, e-mail: www.notabene.ru*

Подписано в печать 02.06.2009.  
Гарнитура NewtonC. Формат 60х90<sup>1</sup>/16. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 58. Уч.-изд. л. 54.2.  
Тираж 1000 экз. Заказ №305

Отпечатано: ООО «Издательство МБА».  
г. Москва, ул. Рубцовско-Дворцовая, д. 2,  
тел.: 726-31-69, 608-47-15, 625-38-13.



# Избранное: Культура и стиль

