

Е.Г. Яковлев

ЭСТЕТИКА

Рекомендовано Министерством образования
Российской Федерации
в качестве **учебного пособия**
для студентов высших учебных заведений



МОСКВА
2011

УДК 18(075.8)

ББК 87.8я73

Я47

Рецензенты:

В.Д. Диденко, д-р филос. наук, проф.,

И.И. Карпушин, д-р филос. наук, проф.

Яковлев Е.Г.

Я47 Эстетика : учебное пособие / Е.Г. Яковлев. — М. : КНОРУС, 2011. — 448 с.

ISBN 978-5-406-00493-7

Учебное пособие включает три части: «Эстетика: система категорий», «Художник: личность и творчество» и «Искусство и мировые религии»; их объединяет единая концепция понимания эстетического как совершенного в своем роде. Каждой части соответствует своя библиография.

Для студентов высших учебных заведений. Представляет интерес для специалистов в области философии, религиоведения и искусствознания.

УДК 18(075.8)

ББК 87.8я73

Яковлев Евгений Георгиевич

ЭСТЕТИКА

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.006828.04.10 от 28.04.2010 г.

Изд. № 2556. Подписано в печать 17.06.2010.

Формат 60×90/16. Гарнитура «PetersburgC». Печать офсетная.

Усл. печ. л. 28,0. Уч.-изд. л. 23,9. Тираж 2000 экз. Заказ №

ООО «Издательство КноРус».

129110, Москва, ул. Большая Переяславская, 46, стр. 7.

Тел.: (495) 680-7254, 680-0671, 680-1278.

E-mail: office@knorus.ru <http://www.knorus.ru>

Отпечатано в ОАО «Московская типография № 2».

129085, Москва, пр. Мира, 105.

ISBN 978-5-406-00493-7

© Яковлев Е.Г., 2011

© ООО «Издательство КноРус», 2011

Содержание

От автора	5
-----------------	---

ЭСТЕТИКА: СИСТЕМА КАТЕГОРИЙ

Введение	8
I. Принципы систематизации эстетических категорий	9
1. Типология систематизации эстетических категорий в истории эстетики	9
2. Принципы систематизации	36
II. Эстетические категории, отражающие объективные состояния	45
III. Эстетические категории, отражающие духовно-практическое освоение мира	74
IV. Эстетические категории, отражающие мир субъекта социально-духовной жизни	85
V. Проблемы координации эстетических категорий	108
Литература	122

ХУДОЖНИК: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Введение	130
I. Универсум художника	135
1. О восприятии мира художником	135
2. Художник и духовная жизнь общества	136
3. Поиски духовного в искусстве (Василий Кандинский и Казимир Малевич)	146
4. Иррациональное и социальное	156
II. Эмоциональность	161
1. От аффекта к катарсису	161
2. Фантазия и воображение	165
3. Феномен Дарумы и художник (эмпатия и симпатия)	169
III. Рациональность	174
1. Метафора, ассоциации, тема	174
2. Убегающее и остановленное время	177
3. Преображенное и освоенное пространство	191
4. Эстетический вкус художника	200
5. Эстетический идеал — модель совершенного мира	206
IV. Миф и творчество	212
1. У истоков художественного мышления	212
2. Миф и современный художник	218
3. Художественно-религиозный образ природы	223
V. Процесс художественного творчества	231
1. Труд художника	231
2. Художественный гений и талант	237
3. Беспорядок и порядок (Марк Твен и Сальвадор Дали)	240
4. Вдохновение	242

VI. Художник в технотронном мире	244
1. Книга и компьютер	246
2. Картина и видеоклип	249
3. «Тотальное зрелище» и личность	252
VII. Постмодернизм — игра с объектом	257
VIII. Мировоззрение	263
Заключение	270
Литература	273

ИСКУССТВО И МИРОВЫЕ РЕЛИГИИ

Введение	282
I. Система искусств в структуре мировых религий и проблема художественно-религиозной целостности	283
II. Социальные аспекты художественно-религиозной целостности	293
III. Художественный образ: эстетические и религиозные доминанты	311
IV. Символ, идеал, канон	318
V. Эстетически-эмоциональная антитеза	330
VI. Буддизм и искусство	338
1. Социальная «нейтральность» буддизма и искусство	338
2. Буддийский релятивизм и эстетическая экзистенция	344
3. Эстетический парадокс буддизма	358
VII. Ислам и искусство	366
1. Социально-религиозная обрядность ислама и искусство	366
2. Философско-эстетическая альтернатива ислама	373
3. Эстетическое своеобразие художественной культуры мусульманских народов	379
VIII. Христианство и искусство	391
1. Христианская концепция человека и гуманизм искусства	398
2. Христианская полнота и совершенный мир искусства	414
3. Религиозный символ и художественный символизм	417
4. Христианский канон и художественный стиль	428
Вместо заключения	434
Литература	435

ОТ АВТОРА

Уважаемый читатель! Настоящее учебное пособие включает три части: курс лекций *«Эстетика: система категорий»*, в котором излагаются основные принципы построения курса «История и теория эстетики», специальный курс *«Художник: личность и творчество»*, в котором развивается и конкретизируется одна из главных тем этого курса, и наконец, специальный курс *«Искусство и мировые религии»*, в котором рассматриваются идеи, важные на наш взгляд не только для эстетики, но и для религиоведения и теоретического искусствознания.

Все они построены на единой концепции понимания эстетического как совершенного в своем роде, имеющей глубокие исторические и теоретические основания. Поэтому во всех трех курсах развивается эта концепция, что не могло не привести к некоторым повторениям, уточнениям и конкретизации предложенных идей.

Автор стремился построить эти курсы так, чтобы они были приемлемы для студентов как гуманитарных, так и естественно-технических вузов, а также для учащихся гимназий, колледжей и других учебных заведений.

Главное — данные курсы помогают понять предмет эстетики, а это очень важно с точки зрения воспитания и формирования у студента и учащегося логики научного мышления, теоретической зрелости и культуры.

Эти курсы будут полезны и для тех, кто интересуется философской эстетикой, религиоведением и искусствознанием.

ЭСТЕТИКА: СИСТЕМА КАТЕГОРИЙ

Введение

Создание системы категорий той или иной науки всегда свидетельствует о том, что данная наука вступила в период основательного теоретического осмысления своего предмета. В современной эстетике ведется большая работа по созданию научно обоснованной системы эстетических категорий. Предлагаются различные принципы построения этой системы, но главное заключается в том, что большинство исследователей этой проблемы приходят к выводу: систематизация категорий необходима для дальнейшего успешного развития теории эстетики и понимания ее предмета.

Ставится проблема и выделения исходной, универсальной категории эстетики. Такой исходной, универсальной категорией, на наш взгляд, должна быть категория «эстетическое». На протяжении всей истории эстетики происходил процесс вычленения этой категории из содержания других основных эстетических категорий: гармонии, прекрасного, возвышенного, эстетического идеала, эстетического суждения, эстетической потребности, искусства.

Современное состояние эстетики позволяет подойти к более полному и всестороннему определению категории «эстетическое», обнаружить диалектически сложные связи и взаимодействия с ней других категорий, т.е. создать устойчивую и логически обоснованную систему эстетических категорий.

Анализ уже структурно сложившихся эстетических категорий и их системы, на наш взгляд, позволяет приблизиться к более основательному пониманию природы эстетического феномена.

Данная книга является попыткой построения такой системы.

I. ПРИНЦИПЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

1. Типология систематизации эстетических категорий в истории эстетики

Прежде чем перейти к рассмотрению системы эстетических категорий, важно выяснить, как эти категории функционировали в исторически сложившихся системах той или иной теории эстетики. Система категорий, история и теория любой науки органически взаимосвязаны, и чем глубже и полнее изучена история той или иной науки, тем полнее и основательнее разворачивается система ее категорий.

Как верно отметил Д.С. Лихачев, «процесс истории культуры есть не только процесс изменения, но и процесс сохранения прошлого, процесс открытия нового в старом» [92. С. 405].

В нашей эстетической научной литературе, посвященной проблемам истории эстетики, так или иначе ставится проблема сущности и источника историко-эстетического исследования.

Уже в одном из первых современных исследований по истории русской эстетики, в книге К.В. Шохина «Очерк истории развития эстетической мысли в России» (древнерусская эстетика XI—XVII вв.), под источником истории эстетики понимаются эстетические фрагменты в памятниках древней русской письменности (летописях, повестях, житиях и т.д.) и в качестве одной из задач истории эстетики выдвигается проблема систематизации этих фрагментов.

В другой работе, посвященной истории русской эстетики первой половины XIX в., ее автор П.В. Соболев предлагает считать источником исследования лекции по эстетике, академические речи, учебные пособия, студенческие сочинения, статьи. И задача историка, по мнению автора, заключается в создании определенной типологии источников в историко-проблемном аспекте [146. С. 3—10].

В вышедшей в 1963 г. книге М.Ф. Овсянникова и З.В. Смирновой «Очерки истории эстетических учений» научная история эстетики понимается как история возникновения, расцвета и упадка эстетической мысли [119. С. 5], т.е. и как история эстетических категорий.

В книге «История эстетической мысли», вышедшей в 1978 г., М.Ф. Овсянников расширяет предмет истории эстетики. «История

изучает генезис, развитие и функционирование в обществе эстетической мысли, эстетических учений, эстетических теорий.

...Эстетическая мысль... может найти выражение в принципах творчества, в искусствоведческих и литературоведческих концепциях. Но она должна быть всегда философским обобщением, и только в этом смысле она сохраняет свою специфичность и в то же время органически связывается с конкретными дисциплинами, изучающими искусство», — пишет он, понимая историю эстетики как историю ее категорий и метатеорию историко-искусствоведческих дисциплин [118. С. 8].

В «Лекциях по истории эстетики» (книга 1), выпущенных в 1973 г. издательством Ленинградского университета, история эстетики трактуется как история эстетической науки, включающая в себя и историю эстетических категорий. В этих лекциях ставится также и проблема источника истории эстетики (в лекции первой, написанной проф. М.С. Каганом), под которым понимаются теоретические документы (свод памятников истории эстетической мысли, сочинения, в которых ставятся эстетические проблемы, трактаты, статьи, беседы художников, высказывания искусствоведов, труды, оказавшие непосредственное влияние на развитие эстетики).

В качестве методологического принципа изучения этих источников выдвигается принцип конкретно-исторического подхода к изучаемой эпохе [88. С. 177—180].

В известном исследовании английских ученых К. Гильберга и Г. Куна «История эстетики» авторы подчеркивают, что «настоящая книга имеет целью... вызвать серьезный интерес именно к источникам» [43. С. 7], понимая под ними интеллектуальную систему исследователя (той или иной эпохи), исторические документы и их интерпретации. Причем главным предметом в данном случае становятся термины (категории) и определения эстетической науки, возникающие в определенных исторических условиях и находящиеся подчас в противоречивых отношениях. Поэтому «все — исторический контекст и материал источника — должно быть связано воедино таким образом, чтобы можно было понять смысл, заключающийся в концепциях искусства и прекрасного, выдвинутых мыслителями различных исторических эпох» [43. С. 10]. Для авторов этой книги эстетические категории (термины, определения, система исследователя) становятся главным предметом историко-эстетического исследования (в особенности категории «искусство» и «прекрасное»).

В книге американских исследователей К. Ашенбрэннера и А. Дженсенберга «Эстетические теории. Очерки философии искусства» рассматривается в этом аспекте история эстетики от Платона до Сартра и под источником подразумеваются главным образом теории искусства философского характера, которые разворачиваются в системе эстетических категорий [177].

Таким образом, в современной историко-эстетической научной литературе проблема источника понимается как проблема изучения духовной культуры в эстетическом аспекте в целом и эстетических категорий в особенности.

В общеметодологическом аспекте прошлое в науке понимается как временная характеристика объективной действительности, которая неотделима от движения этой объективной реальности. Настоящее диалектически связано с прошлым, которое есть момент развития этого настоящего, и потому прошлое органически входит в настоящее. Поэтому исторический источник в широком смысле есть продукт исторически определенной деятельности человека (материальной, социальной, духовной), и в силу этого он является концентрацией исторического времени. В источнике зафиксирована определенная сущность человека, форма его предметного исторического бытия [63].

Говоря о специфичности истории эстетики, следует сказать, что это — продукт исторической эстетической практики человека. Но эстетическая практика — это предметно-идеальная деятельность (в отличие, например, от философской теоретической деятельности), включающая в себя создание предметов и материальной и духовной культуры, а также осмысление ее на уровне обыденного и теоретического сознания, в том числе и в системе эстетических категорий.

Следовательно, если эстетическая практика в своей сущности есть единство материальной и социально-духовной, т.е. предметно-идеальной деятельности, то история эстетики не может быть историей только эстетических категорий, историей эстетической мысли, эстетической науки и даже историей эстетического сознания. Она должна быть историей и эстетической практики, зафиксированной в предметных (материальных) и духовных (идеальных) структурах человеческой культуры.

Этот исходный методологический принцип определяет место и значение эстетических категорий в истории эстетики.

Другим важным аспектом изучения истории эстетических категорий является проблема их объективной, научной интерпретации.

Таким объективным, научным основанием интерпретации истории эстетики вообще и ее категорий в частности может быть лишь современное научное понимание предмета эстетической науки.

Подобный подход избавляет от произвольного, субъективного или агностического толкования эстетического прошлого, столь характерного для современной западной исторической науки¹. В основе такого подхода лежит важнейший методологический принцип, выдвинутый К. Марксом и заключающийся в том, что «намеки более высокого... могут быть поняты, если само это более высокое уже известно...» [101. С. 731]. Этот принцип особенно важен для исторического исследования, так как оно в сущности носит ретроспективный характер, т.е. идет от следствия к причине, от настоящего к прошлому, от более развитого современного феномена к менее развитому — историческому.

Проблема презентативности историко-эстетического исследования стала предметом тщательного изучения в нашей науке. Так, в статье С.С. Аверинцева «Предварительные замечания к изучению средневековой эстетики» ставится проблема методологии историко-эстетического исследования. Аверинцев считает, что исторические культуры следует изучать изнутри и в понятиях (категориях) данной культуры.

«Наблюдательный пункт, — пишет он, — находится вовсе не вне истории, но внутри истории...» Понять извне ничего нельзя, поэтому «интерпретация возможна только как диалог двух понятийных систем: их и нашей» [1. С. 397].

Но в самом анализе средневековой эстетики Аверинцев ограничивается только понятиями, категориями «их» эпохи, не рассматривая категории нашей эстетики, т.е. второй «понятийной системы».

И совсем трудно согласиться со следующим положением автора: «Что касается тех случаев... когда сказанное древними мыслителями неожиданно метко попадает в одну из наших проблем, то такие случаи суть именно случаи, т.е. проявления случайности, которые не очень существенны для их мысли, взятой в себе самой» [1. С. 372].

Может быть, это и не очень существенно для их мысли, взятой в себе самой, но зато очень существенно для историко-эстетическо-

¹ Так, например, американский ученый Е. Тепп в статье «Познание прошлого» утверждает: «Так как истину нельзя познать, то последовательность и вероятность изложения — самое большее, чего может достичь историк» [195. С. 410].

го исследования, так как именно эти совпадения свидетельствуют в аспекте понимания предмета в современной научной эстетике о презентативности эстетических понятий и категорий того времени.

Следовательно, научное понимание предмета эстетики позволяет создать и ее объективную научную историю, понять ее источники и развитие категориального аппарата эстетической науки.

Современное определение предмета теоретической эстетики включает в себя изучение: 1) объективно-эстетического, понимаемого как природно-социальное и предметное основание эстетического сознания и эстетической потребности, 2) творчески преобразующей практики эстетического субъекта, выраженной через эстетическую деятельность и сознание, а также через теорию и систему ее категорий, и 3) наиболее общих, универсальных законов художественного творчества и искусства.

Именно потому достоверность, научность той или иной исторической теории определяется ее соответствием части или ряду структурных элементов предмета современной теоретической эстетики. Это дает также возможность содержательно и последовательно определить место в структуре предмета и раскрыть становление тех или иных эстетических категорий.

На уровне эстетической теории научное значение системы ее категорий определяется тем, насколько их содержание соответствует прогрессивной тенденции развития эстетической и художественной культуры.

Понимание же источника эстетического исследования как продукта материальной и социально-духовной, предметно-идеальной практики конкретно-исторического общества позволяет, на наш взгляд, определить становление сущности эстетического, его объективное содержание, точнее понять историю и определить систему эстетических категорий современной эстетики.

В истории эстетики в более или менее определенной форме на различных этапах ее развития можно обнаружить два основных типологических подхода к определению сущности эстетических категорий: 1) понимание категорий как отражения субъективных состояний и свойств и 2) понимание категорий как узловых моментов отражения объективного.

Но на протяжении всей истории эстетики обнаруживаются также теории и системы эстетических категорий, в которых возникали моменты диалектического подхода к объяснению сущности эстети-

ческих категорий как единства объективного состояния и субъекта социальной жизни, т.е. как отражение в них единства материальной и социально-духовной практики человечества (Аристотель, Чернышевский).

Необходимо также отметить, что своеобразие системы эстетических категорий в той или иной эстетической теории в значительной степени определялось пониманием предмета эстетики.

Так, например, как мы увидим ниже, если предметом эстетики считалось прекрасное, то вся система эстетических категорий строилась вокруг нее, если же эстетика понималась более широко, как наука об эстетическом, то это также влияло на всю систему эстетических категорий.

Вместе с тем следует сказать и о том, что ни одна эстетическая теория не обходилась без определенной системы эстетических категорий, хотя и не всегда теоретически осознанной. Причем наличие такой системы в значительной степени определяло научную убедительность и значимость этой теории или, точнее говоря, делало ее именно теорией.

Все это определяет актуальность создания системы эстетических категорий современной эстетики.

Обратимся теперь к предшествующему историческому опыту построения систем эстетических категорий, рассмотрев в истории эстетики теории, соответствующие тем принципам, которые взяты как исходные, тем самым определив критерии их научной значимости.

Одной из первых в европейской эстетике является интерпретация эстетических категорий в субъективно-антропологическом аспекте, ведущая свое начало от Сократа (V—IV вв. до н.э.). Для него центральной эстетической категорией является прекрасное, которое он понимает как определенную целесообразность. Прекрасной является вещь, пригодная для чего-либо, в этом смысле прекрасны и золотой щит Ахиллеса, и мастерски сделанная корзина для переноса навоза.

Применительно к человеку прекрасное выступает как идеал, который понимается Сократом как прекрасный духом и телом человек. Поэтому истинно прекрасное — это прекрасно-доброе (греч. *kalos* — прекрасный и *agathos* — добрый); Сократ вводит в эстетику понятие калокагатии, которое станет одним из главных понятий и принципов в построении теории европейской эстетики.

Прекрасное проецируется через человека и на искусство, так как искусство, по Сократу, есть передача состояния души в образе-обоб-

щении [82. С. 135]. Хотя у Сократа и нет еще развернутой системы эстетических понятий, но все же он очень определенно ставит в центр эстетического прекрасное в различных его модификациях (предметно-материальных и антропологических).

В эпоху эллинизма эстетические идеи вплетались в общефилософские концепции и литературоведческие анализы. Так, в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (середина I в. н.э.) рассматриваются в основном две категории — «возвышенное» и «прекрасное», которые интерпретируются в антропологическом аспекте.

Автор говорит о том, что «природа лежит в основе всего, как нечто первое и изначальное» [117. С. 18], подразумевая под этим способность к возвышенным мыслям и суждениям и сильную и вдохновенную страсть — пафос [117. С. 15], но главный критерий возвышенного носит аффективный характер, и поэтому «...цель возвышенного — не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга, так как поразительное всегда берет верх над убедительным и угрожающим; поддаваться или сопротивляться убеждению — в нашей воле, изумление же могущественно и непреодолимо настолько, что воздействие его происходит помимо нашего желания...» [117. С. 14].

Источник же возвышенного — в человеке, так как оно «при удачном применении, подобно удару грома, ниспровергает все прочие доводы, раскрывая сразу же и перед всеми мощь оратора», так как возвышенное — «отзвук величия души» [117. С. 14, 16].

Критерий же возвышенного и прекрасного также антропоморфный, так как он определяется не объективными природно-социальными основаниями, а общностью человеческих суждений: «Считай прекрасным и возвышенным только то, что все и всегда признают таковым» [117. С. 15].

Автор трактата стремится также обнаружить социальные основания возвышенного, которое возможно только при республиканском строе и было в античной Греции. В современном же автору императорском Риме, в Риме Калигулы (убит 24 января 41 г. н.э.), оно невозможно, так как в этом обществе господствуют испорченные нравы, развращенность и духовное убожество.

Пройдя через многие столетия, этот предметно-антропологический принцип наиболее полно развернется в конце XVIII в. в эстетике Канта, для которого эстетическое в различных его проявлениях (прекрасное, возвышенное, идеал и др.) приобретает еще более явно выраженный антропологический характер.

Но вместе с тем этому антропологизму был придан активный характер, так как всякое сознание (в том числе и эстетическое) он связывал с деятельностью и целесообразностью.

«Цели имеют прямое отношение к *разуму*» [71. С. 95]. Причем способность ставить цели присуща лишь разумному существу, и это общий признак культуры [71. С. 464].

В основу системы эстетических категорий Кант кладет категорию априорной способности эстетического суждения (или вкуса), которая связана с общей способностью суждения и своеобразие которой определяется тем, что в ней объединяются свободная игра рассудка и сила воображения.

Эстетическое суждение реализуется через чувство прекрасного, которое имеет общие признаки (бескорыстность, целесообразность без цели, релятивность — нравится без понятия) и логические основания (качество, количество, отношение к целям, модальность).

Не вдаваясь подробно в анализ этой центральной категории Канта [подробнее см. 9, 12], следует сказать, что все остальные категории строятся вокруг нее в соответствии с типом так понятой способности сознания (разум, рассудок, воображение, чувство).

Так, к эстетическому суждению наиболее близко стоит категория эстетической идеи, которая понимается как единство представления, воображения и понятия, не характеризующаяся понятием и понимаемая как обнаружение вкуса и духа.

Вслед за эстетической идеей И. Кант ставит категорию «эстетический идеал», который понимается как представление о существе, равном идее (идее разума), и наиболее полно воплощается в человеке. Человек, по Канту, — идеал красоты, человечество же — идеал совершенства. В понимании идеала Кант близок к идеям просветительского гуманизма, и его антропологизм здесь приобретает явно социальный характер, так как цель идеала — существование человека в самом себе, и он не может быть средством внешней необходимости.

Через это понимание идеала Кант приходит к определению категории возвышенного, которое, существуя в двух ипостасях (математическое и динамическое) и соединяя в себе объективно-природное и дух, все же наиболее полно проявляется в человеке, который возвышен через чувство собственной самооценности.

Специфическое проявление возвышенного в эстетической сфере и особенно в искусстве раскрывается Кантом через категорию «гений», в которой раскрывается его понимание эстетической деятель-

ности и творчества, так как гений есть способность иметь не только понятие, но и представление о произведении, им создаваемом, которое выражается через субъективную целесообразность (свободу творчества) и эстетическую идею.

Именно поэтому гений (художник) творит прекрасное и искусство, так как «для суждения о прекрасных предметах... нужен вкус, а для художественного искусства, т.е. для создания таких предметов, нужен гений» [71. С. 325].

И наконец, категория «искусство» рассматривается Кантом как параллель вкуса. Искусство — порождение свободы творчества, в его основе лежит акт разума, и в нем реализуются эстетическая идея и эстетический идеал (идеала не может быть в природе, он только в человеке и искусстве). И в соответствии с различными способностями порождаются различные виды искусства: разум порождает поэзию, рассудок (созерцание) — пластические искусства, чувство — музыку.

В системе эстетических категорий Канта очень четко отражаются теоретические принципы его эстетики, ориентированные на диалектически понятую сущность целесообразности человеческой деятельности и сознания. И хотя его теории, и эстетической в том числе, были присущи элементы диалектики (учение об антиномиях), в системе его категорий наиболее полно отразился антропологический принцип его эстетики.

Материалистическая интерпретация антропологического принципа наиболее полно выражена в эстетике Н.Г. Чернышевского, который через концепцию человека пришел к материалистическому решению эстетических проблем. В первую очередь следует отметить, что Чернышевский освободил учение о человеке от излишнего антропологизма, придав ему материалистический смысл. Его понимание потребностей, в особенности нравственных и эстетических, связано с утверждением, что они и есть общечеловеческие, социальные потребности. «В труде и в наслаждении, — писал он, — общий человеческий элемент берет верх над личными особенностями...» [167. С. 289] И далее он связывает все эстетические категории с эстетическим чувством, понимаемым им как социальное, общественное чувство. В центр системы категорий он ставит прекрасное и понимает эстетику как науку о прекрасном [14. С. 76].

Но вместе с тем он придает определенное значение эстетическому отрицательному. Так, он отмечал, «что безобразие крокодилов страшно и поэтому эстетично» [14. С. 78]. И тем самым раздвигает категориальную шкалу.

Ставя прекрасное в центр своей системы, Чернышевский не понимает его только как изящное, не связывает его только с искусством, он стремится найти его объективные основания. Его знаменитое определение «Прекрасное есть жизнь. Прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям» глубоко диалектично, так как связывает воедино объективное (жизнь) и субъективное (существо) и вместе с тем включает момент оценки (какова должна быть жизнь по нашим понятиям) [168].

Это дает ему возможность и все остальные категории рассмотреть в диалектических отношениях. Так, возвышенное для него и чувство (страх, удивление и т.д.), и свойство объективной действительности («Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами» [168. С. 71]); комическое — также чувство, вызванное пустотой (человека, общества), претендующей на глубокое содержание; наконец, трагическое — это и чувство ужасного, и «...ужасное в человеческой жизни» [176. С. 86].

Эстетический идеал Чернышевский определяет как возрастание красоты в человеческом обществе и соотносит его с общественным идеалом, идеалом человеческой жизни.

Рассматривая категорию «творчество», он связывает его с такими способностями человека, как фантазия, увлечение, вдохновение, которые реализуются через труд и эстетическую способность.

Особое место в эстетике Чернышевского занимает категория «искусство», которое в первую очередь обладает эстетическим качеством — вызывать восхищение: «Не восхищаться Горацием, Вергилием, Овидием может только тот, у кого недостает эстетического чувства» [167. С. 37].

Но вместе с тем искусство — это и познание, и средство самовоспитания и активизации сознания, воображения вообще.

Причем важным достоинством искусства является его художественность, которая понимается как способность «прекрасно нарисовать лицо», т.е. как момент творчества и вместе с тем процесс объективирования в произведении искусства не только прекрасного, но и трагического, комического, ужасного. «Нарисовать прекрасное лицо» есть в то же время эстетический акт, т.е. здесь он еще раз подчеркивает тождество эстетического и прекрасного [14. С. 112].

Таким образом, система эстетических категорий у Чернышевского строится по принципу субъективно-объективных отношений,

причем под субъектом понимается общественный человек (и в эстетике Чернышевский освобождается в значительной степени от антропологизма), а под объектом — жизнь и природа. Система эстетических категорий Чернышевского органична его материалистической эстетической теории, и здесь он сумел «остаться на уровне цельного философского материализма» [91. С. 384].

Эта позиция Чернышевского отличается от тех концепций, которые предлагают представители антропологизма в современной западной эстетике. В особенности это проявляется в системах эстетических категорий французской «реальной эстетики».

Так, отец «реальной эстетики» Этьен Сурио в своей книге «Категории эстетики» определяет содержание эстетических категорий только через оценку, исходя из того, что предметом эстетики является искусство как носитель прекрасного. Сурио считает, что все эстетические категории равны, не находятся в какой-либо субординации и координации (хотя и разделяет их на основные и малые категории). Так, прекрасное он определяет как очевидную удачу искусства в обстановке спокойствия, гармонии, величия, верных пропорций и меры, счастья и любви [194. С. 13].

Допуская, что прекрасное возможно в природе, он определяет его как удачу природы [194. С. 18], называя ее «искусством природы». Вместе с тем он характеризует безобразное как эстетическую категорию, так как оно есть неудавшийся процесс становления прекрасного, возникший в результате эстетического аморализма, желания освободиться от норм традиционной красоты, а также как антипод красоты. Поэтому «безобразное не является ценностью в себе, но часто смысл его существования в искусстве является функциональным» [194. С. 28].

Это основные категории. Малыми категориями у Сурио являются: красивое — внешняя форма прекрасного, как выражение удачи, грандиозное — как совершенное, но неустойчивое равновесие, изящное — как умеренность, простота и скрытая сила.

И даже такие категории, как драматическое, трагическое и комическое, Сурио относит к малым категориям.

Причем Сурио отдает предпочтение среди этих категорий драматическому, определяя его как борьбу равных сил.

В характеристике же трагического чувствуется исторический пессимизм мыслителя, так как оно определяется им как отсутствие какой-либо надежды в борьбе.

Еще более субъективно интерпретируется комическое, которое понимается как рефлексия, которая внезапно освобождает человека от неосознанной тоски [194. С. 49] и реализуется через карикатурное, гротеск, сатирическое, ироническое, юмореск и причудливое.

И все же, отказываясь от определенной иерархии эстетических категорий, Сурио ставит во главе их всех возвышенное, которое определяется как абсолютное совершенство, как надсуществование. Возвышенное — это вершина, объединяющая все эстетические категории, все эстетические ценности; вершина, которой они достигают через искусство в момент наивысшего исполнения [194. С. 99].

Таким образом, аксиологический подход Сурио объединяется с объективными моментами, делая систему его эстетических категорий диалектической.

Как видим, система категорий строится линейно, что придает ей, ко всему вышесказанному, некоторый схематизм.

Еще более активно интерпретирует систему эстетических категорий другой представитель «реальной эстетики» — Шарль Лало. Для него эстетические категории всего лишь модальности закона организации умственных сил. Задача системы заключается в том, чтобы свести разнообразие к единству. В основу этой системы Лало кладет категорию «гармония», которая рождается тремя главными человеческими способностями: умом, деятельностью и эмоциональностью. Отношения между этими способностями выражаются через девять эстетических категорий. В его схеме это выглядит так:

Гармония	Наличная	Отыскиваемая	Утраченная
Ум	Прекрасное	Возвышенное	Остроумное
Деятельность	Грандиозное	Трагическое	Комическое
Эмоция	Изящное	Драматическое	Смешное

Гармония, как видим, рассматривается здесь как бы в развитии, модифицируясь в различных состояниях. Первая группа категорий есть выражение наличной гармонии как уравновешенной меры, где прекрасное понимается как гармония, основанная на разуме и вкусе; грандиозное — как гармония победы над сопротивляющимся объектом; изящное — как гармония, рождающаяся из симпатии к незначительному.

Вторая группа категорий есть выражение возможной гармонии, где возвышенное понимается как конфликт идей, который разреша-

ется вне нас (в беспредельном); трагическое — борьба против фатальности или внешней необходимости, борьба, которая порождает веру в гармонию мира; драматическое — стремление взволновать человека, возбудить в нем чувство жизни и вместе с тем через страх или симпатию вызвать чувство социальной солидарности.

Третья группа категорий отражает внешнюю (фальшивую) гармонию, где остроумное есть преодоление «игры словами» (каламбур) и обращение к «игре идеями»; комическое — это юмор действия, видимость иррациональной свободы (трагикомедия); смешное — комическое эмоций, удовлетворение эмоциональным обогащением.

Безобразное Лало (в отличие от Э. Сурио) рассматривает как неэстетическую категорию, так как это дисгармония или отсутствие гармонии [184].

Как же Лало характеризует три основные человеческие способности? Ум — это восприятие чувственных отношений, деятельность — воплощение свободной воли, эмоции — удовольствие от функционирования индивидуальных или коллективных жизненных сил [184].

Таким образом, рассмотрение некоторых достаточно презентативных систем эклектических категорий антропологического плана в истории эстетики со всей определенностью позволяет сделать вывод о том, что такой подход приводит эстетическую теорию к субъективно-идеалистической ориентации в том случае, когда категориям придается лишь феноменологическое или аксиологическое значение.

Исключение составляет система эстетических категорий Чернышевского, теория которого позволила ему материалистически интерпретировать и сущность, и систему эстетических категорий, причем со значительными элементами диалектики.

Вторая тенденция систематизации эстетических категорий в истории эстетики связана с объективной интерпретацией их сущности.

Одним из древнейших представителей этой тенденции является Платон (V—IV вв. до н.э.), который, создавая эстетическую теорию, неизбежно должен был создать и определенную систему эстетических категорий.

Центральной категорией платоновской эстетики является прекрасное, интерпретируемое в объективно-идеалистическом духе. В общем учении о бытии Платон («Парменид», «Софист») рассматривает и проблему восхождения, познания высших идей блага, добра и красоты (прекрасное).

И в этом процессе идея прекрасного обнаруживается на высшем уровне восхождения — интеллектуальной интуиции, так как прекрасное не может быть ни полезным, ни подходящим. Прекрасное — идея, имеющая свое бытие, которое не чувственно, не имеет формы, оно лишь умопостигаемо. Причем это умопостижение есть припоминание (анамнезис) бессмертной душой вечной идеи прекрасного, так же как и идеи блага и добра, которые есть и причина, и цель бытия [10].

Последовательное созерцание прекрасного есть воспитание души через эротическое восхождение.

Этот процесс также иерархичен. Он начинается со способности созерцать прекрасные чувственные вещи (тела), поднимается к созерцанию духовной красоты (дела и обычаи) и завершается сознанием красоты знания (идеи). Здесь у души прорастают крылья, и она поднимается в мир идей.

Но поскольку у Платона чувственный мир есть становление (не что существующее между бытием и небытием), то и познание прекрасного есть движение от небытия к бытию.

Но обнаружение идеи прекрасного не есть познание в строгом смысле этого слова, это — внезапное озарение ума видом красоты, и оно доступно лишь избранным.

«Люди, жадные до зрения и слуха, — пишет Платон в „Политике“, — услаждаются красками, образами и всем тем, что из них составляется, но их разум бессилен созерцать самую природу красоты и услаждаться ею», и последнее — удел лишь избранных [161. С. 28]. Искусство как творение красоты, а не как ремесло есть способность лишь тех, кого избрала божественная сила.

Художник подобен Прометею (т.е. богочеловеку), который украл у Гефеста огонь, а у Афины — искусство изготовлять ткани и отдал все это человечеству, говорит Платон в «Филебе».

Творчество поэтому есть способность одержимости, высшего иступления (mania), выражающаяся в эротическом энтузиазме [153. С. 115]. Оно невозможно на основе обучения и правил, так как рождается из сверхчувственного источника, опирается на наитие и практически бесполезно.

«Все хорошие эпические поэты, — пишет Платон в „Ионе“, — слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости» [126. С. 138]. Разделяя искусство на искусства, «создающие образы, и искусства, создающие самые вещи» [153. С. 119], Платон отдает предпочтение первым, считая высшими искусствами поэзию, музыку и трагедию.

Рассматривая природу трагедии как искусства, Платон вместе с тем определяет и объективные основания трагического, которые заключаются в том, что в нем отражены коллизии (идеи) возвышенного характера, в то время как в комедии и комическом отражена идея уродливого и низменного.

Таким образом, из общетеоретических объективно-идеалистических принципов эстетики Платона складывается и его система эстетических категорий.

В отличие от Платона у Аристотеля объективная интерпретация эстетических категорий носит более материальный характер.

Анализируя категорию прекрасного, он в «Метафизике» подчеркивает, что оно есть объективное качество предметов, выражающееся через «порядок (в пространстве), соразмерность и определенность...» [5. Кн. 12, гл. 3. С. 205–206].

Творчество же есть мимесис, подражание — познание (у Платона оно смутное припоминание), врожденная человеку способность, и потому существуют, с одной стороны, свойства реального мира, с другой — правила творчества, познав которые художник создает произведения искусства.

Искусство есть отражение многообразных свойств действительности; это многообразие порождает и многообразие видов и жанров искусства, которое обусловлено также средствами, предметом и способом художественного подражания (творчества).

Рассматривая такие виды искусства, как трагедия, комедия и драма, Аристотель вместе с тем обнаруживает объективные социальные основания трагического, комического и драматического, так как трагедия подражает лучшим людям, комедия — худшим, драма — таким, как мы.

Большим достоинством эстетики Аристотеля является то, что он вводит в эстетику категорию эстетического отрицательного, которое есть художественное воспроизведение объективно-низменного, ужасного, отвратительного, тем самым расширяя границы эстетики как науки¹.

¹ К сожалению, в нашей литературе эта сторона эстетики Аристотеля мало изучена. Так, в интересной книге Л.А. Ворониной «Основные эстетические категории Аристотеля» [33] вообще не рассматривается эстетическое отрицательное, так как автор считает основными категориями эстетики Аристотеля «...мимесис, прекрасное и трагическое...» [33. С. 5], что делает это исследование неполным. Автор не рассматривает категорию комического и драматического у Аристотеля.

«На что мы в действительности смотрим с отвращением, — пишет он в «Поэтике», — точнейшее изображение того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображение отвратительных животных и трупов» [6. С. 48–49].

Огромным достижением эстетики Аристотеля является введение *категории катарсиса* (очищения), так как именно через эту категорию он анализирует эстетическое воздействие искусства, которое через сострадание и страх (в основном в трагедии) осуществляет социальные задачи объединения граждан вокруг общественных целей античного полиса.

Близко к категории катарсиса понимание Аристотелем (в «Этике») эстетического переживания (или чувства), которое вызывается объективно-прекрасным и искусством и суть которого заключается в интенсивном наслаждении, которое свойственно только человеку, так как его источник заключен в самих впечатлениях, а не в том, что связано с ними. «Хотя Аристотель и не употреблял еще терминов, но он знал эстетическую красоту как эстетическое переживание», — пишет В. Татаркевич [153. С. 115].

В эстетике Аристотеля наиболее полно проявились материалистические достоинства его философии в целом, хотя его идеалистическое учение о творящей форме (вечной и неизменной энтелехии) оказало влияние и на нее [5. С. 158]. Но это больше отразилось в эстетической теории, нежели в анализе сущности категорий.

Аристотель никогда не говорит об иерархии эстетических категорий¹, потому можно предположить, что он придает равное значение таким объективным категориям, как прекрасное, трагическое, комическое, драматическое, которые проецируются на творчество (мимесис), искусство, катарсис и эстетическое переживание.

Краткий обзор систем эстетических категорий в античности дает определенное представление о том, как та или иная эстетическая теория была органически связана с системой категорий².

В эпоху эллинизма и Средневековья не было создано значительных систем эстетических категорий, так как они, как правило, вплетались в общеполитические и теологические концепции.

¹ Это можно сказать и относительно категорий логики: перечень основных десяти категорий он начинает с сущности, но не выделяет ее как главную [7. С. 55].

² В книге А.Ф. Лосева и В.П. Шестакова «История эстетических категорий» [94] дается содержательное и историческое их рассмотрение, но еще не анализируется система этих категорий.

Так, объективно-идеалистическую интерпретацию эстетических категорий прекрасного, уродливого, искусства, художника, произведения искусства и формы дает в «Эннеаде» Плотин (III в. н.э.).

Прекрасное, по Плотину, есть свойство абсолютного идеального начала — божественной полноты, которое, проникая в предмет, делает его таковым.

Красота есть проникновение предмета его идеальным смыслом, утверждает он. И поэтому любовь к прекрасному возможна лишь ради ощущаемой в ней идеи. Красота — это «нечто ощущаемое с первого взгляда, нечто такое, что душа воспринимает как давным-давно знакомое, и, узнав, приветствует его, и сливается с ним» [190. С. 13g].

Именно поэтому «красота... высшего рода... остается в самой себе...» [190. С. 78f]. Истинная красота духовна, но ее высшим материальным проявлением является лучезарный солнечный свет, свет огня, цвет драгоценных металлов и камней.

Как антипод прекрасного Плотин рассматривает *безобразное*, которое есть чувственное, отягощающее человеческую душу, как некое вождение и страсть, как нечто чуждое духовному.

Искусство, так же как и прекрасное, есть модификация божественной полноты, и поэтому оно некое идеальное начало, истекающее на предметный мир.

Это искусство проявляется вещественно в строении Вселенной, в искусно созданных формах животных, изяществе листьев и обилии прекрасных цветов [43. С. 136].

Форма, следовательно, здесь выступает как некое основание красоты, так как она также есть идеальность, упорядочивающая материю (здесь явное заимствование у Аристотеля).

Художник — субъект творчества, воплощающий это идеальное искусство, он должен приобрести «единственно верный глаз, который способен узреть великую красоту» первоначала [43. С. 134]. Произведение — это отраженное через художника идеальное искусство; это ослабленная красота, так как оно есть ее материальное воплощение.

Плотин, являясь ярким представителем неоплатонизма, придает идеям Платона еще более мистический, объективно-идеалистический смысл. Из всего вышесказанного все же вырисовывается определенная мистическая система эстетических категорий.

В позднее Средневековье в теологии Фомы Аквинского мы обнаруживаем попытку компромисса мистики с реальным взглядом

на мир; это проявляется в его понимании прекрасного. И хотя из его теологии трудно вычлениить какую-либо систему эстетических категорий, его понимание прекрасного свидетельствует о новых аспектах в объективной концепции эстетических категорий.

«Для красоты, — пишет Аквинский, — требуется тройное. Во-первых, цельность (*integritas*), или совершенство... Во-вторых, должная пропорция, или созвучие (*consonantia*). И, наконец, ясность (*claritas*); вот почему то, что имеет блестящий цвет, называется прекрасным...» [67. С. 290].

Фома Аквинский определяет признаки в двояком значении: 1 — цельность, или совершенство, 2 — пропорция, или созвучие (или, точнее, гармония), 3 — ясность, или яркость (блестящий цвет), и в этом проявляется его попытка примирить мистику с реальным знанием, с предметным миром в понимании прекрасного. Ибо цельность, яркость, пропорция есть свойства явлений предметного мира; совершенство, гармония, ясность — божественного в соответствии с традициями средневековой теологии.

В таком понимании прекрасного проявляется общая теологическая позиция Фомы Аквинского, так как для него и «познание истины двояко: это либо познание через природу, либо познание через благодать» [4. С. 843].

Но, естественно, Аквинский отдает предпочтение благодати, так как «чувственное восприятие не схватывает сущности вещей, но только внешние акциденции... Лишь один интеллект [как проявление благодати, как умозрение. — *Е.Я.*] схватывает сущность вещей» [4. С. 842].

Но уже то, что Фома Аквинский признает реальное значение чувственно воспринимаемой красоты предметного мира, было большим сдвигом, ведущим к разрушению мистического объективизма в эстетике.

Правда, в современном неотомизме, в концепциях Жака Маритена или Этьена Жильсона, была сделана попытка субъективизировать его и пойти еще дальше, но исторически то была уже консервативная тенденция [148. С. 14–26].

Так, Маритен, интерпретируя в неотомистском варианте понятие Фомы Аквинского «ясность» как признак земной красоты и как бы полемизируя с ним, пишет: «Слова „ясность“, „разумность“ и „свет“ вовсе не обязательно указывают на что-то ясное и разумное, а скорее нечто, что, хотя и ясно светится само по себе, разумно само по себе,

остается часто неясным для нас или из-за материи, в которой эта форма скрыта, или вследствие перехода самой формы в область *духа* [выделено мной. — Е.Я.]. Чем более существенно и глубоко это тайное значение, тем более оно скрыто от нас» [186. С. 44].

Здесь Маритен еще следует традиционной идее Фомы Аквинского о том, что форма в общетеологическом, онтологическом смысле есть животворящее божественное начало, придающее косной материи (предмету) смысл и красоту.

Но все же для Маритена причина красоты (ясность, свет, разумность) остается «неясным для нас», т.е. она не детерминирована объективными, материальными процессами, но есть абсолютное проявление «области духа».

«Красота и добро... — писал Фома Аквинский, — основываются... на *форме*... — и уточнял: — Красота принадлежит, собственно, к природе *формальной причины*» [выделено мной. — Е.Я.], т.е. красота земных предметов есть определенная организация, структура, определяемая духовной, божественной красотой, но она все же имеет причину, какие-то объективные основания.

Маритен же то, что Фома Аквинский относил к сфере мистической объективности, переносит в область субъективного духа, придавая нашему восприятию красоты другое, чем у Фомы, значение.

Как верно замечает К.М. Долгов, для Маритена прекрасное «не столько вид познания, сколько вид наслаждения в форме мистического экстаза» [56. С. 273].

Ему вторит Этьен Жильсон, утверждающий, что знание прекрасного человек получает через познание божественного в процессе религиозно-интуитивного проникновения в его онтологию (сущность), так как «истинный объект метафизики — это Бог» [186. С. 24].

Проблема эстетической значимости природы в неотомизме вообще снимается и рассматривается в общетеологическом аспекте бытия материи и формы, а поскольку «сущность материальности сама по себе есть чистая отрицательность» [193. С. 502], постольку природа не обладает никакими эстетическими качествами, так как материя есть лишь количественная характеристика бытия.

Каким же образом красота воздействует на человека с точки зрения неотомизма?

Фома Аквинский писал: «Понятие красоты успокаивает страсти благодаря тому, что красоту созерцают или познают. Поэтому красоту воспринимают главным образом те чувства, которые, подобно зре-

нию и слуху, имеют познавательный характер, являясь тем самым помощником разума...» [148. С. 84].

Как видим, Аквинский здесь следует аристотелевской концепции катарсиса (очищения), который производит в человеке прекрасное (красота «успокаивает страсти»).

Жак Маритен пытается этому объективизму Фомы Аквинского придать более мистический и субъективный смысл.

Не отрицая того, что «красота — предмет разума», он все же добавляет: «Человек может, конечно, наслаждаться чисто разумной красотой, но врожденное человеку прекрасное — то, которое восхищает разум через посредство чувств и их *интуицию* [выделено мной. — Е.Я.]» [148. С. 85—86], т.е. оправдывает в искусстве такие течения, присущие современному модернизму и опирающиеся на интуитивистские эстетические концепции, как абстракционизм и сюрреализм.

Более того, если для Фомы Аквинского красота — помощник разума и познания, то для Маритена «интуиция художественной красоты и абстракция научной истины находятся на двух противоположных полюсах» [148. С. 87].

Именно поэтому некоторые эстетические концепции, являющиеся теоретической основой современного модернизма, тяготеют к неотомистской концепции прекрасного. Так, например, представитель американской «философии реализма» Джордж Сантаяна считал, что духовные ценности носят двоякий характер: рациональный и иррациональный, причем последний является носителем высших ценностей. «Ценности возникают из непосредственной и неизбежной реакции жизненного импульса и из иррациональной стороны нашей природы, — пишет Сантаяна и далее продолжает: — Рациональная сторона по своей сущности относительна... Если бы какое-то предпочтение или правило были бы объявлены окончательными и основными, то тем самым они были бы объявлены иррациональными...» [148. С. 242] Итак, для Сантаяны существуют два ряда ценностей — рациональный (низкий) и иррациональный (окончательный и основной). Еще более основательно его близость к неотомистской концепции проявляется в понимании природы красоты. «Первоначальный подход к определению красоты, — заявляет Сантаяна, — осуществлен исключением всех интеллектуальных оценок, всех оценок факта или отношения» [148. С. 242], т.е. красота иррациональна, алогична, не несет в себе смысла и закономерной ясности. И хотя неотомизм не отказывает разуму, интеллекту в по-

знании красоты как божественной благодати, и все же иррациональный аспект рассуждений Сантаяны близок ему.

И далее Сантаяна еще яснее в теории утверждает близость своей концепции к религиозному мировоззрению и неотомизму. Он пишет: «Красота есть... выражение идеала, символ божественного совершенства и разумное проявление добра. Литания стимулов благородства может быть легко составлена и повторена во имя восхваления нашего божества» [148. С. 238].

Как видим, рассуждения Дж. Сантаяны очень близки к основным положениям неотомизма, отдающего предпочтение божественной красоте, и вместе с тем к практике сюрреализма — одного из ведущих направлений современного модернизма в искусстве.

Сюрреализм блестяще продолжает традиции средневекового мистически экзальтированного официального церковного искусства и опирается на идеи современного неотомизма.

Вместе с тем сюрреалисты стремятся современно интерпретировать некоторые аспекты средневековой христианской мистерийной обрядности.

Так, например, Сальвадор Дали пишет картину «Mae West» (1934—1936)¹, в которой трансформирует христианские театрализованные мистерии, начинавшиеся с занавеса, где была изображена голова дьявола — устрашающая и отвратительная.

Говоря о категории искусства, Фома Аквинский следовал за Аристотелем, считая, что оно дает знание не только о божественной, но и о земной красоте.

«Искусство Фома Аквинский рассматривает как подражание. Здесь он идет по пути Аристотеля. Как и Аристотель, он основное назначение искусства видит в познании. Прекрасным Фома называет тот образ, который наиболее полно отражает вещь, даже если она сама была безобразной» [118. С. 59].

«Изображение называют красивым, если оно в совершенстве передает черты какого-нибудь безобразного предмета», — пишет он в «Сумме теологии» [148. С. 84].

И все-таки Фома Аквинский считал, что «акт познания становится легче при наличии порядка, каким является красота» [43. С. 15], которая в конечном счете есть сияние божественной премудрости.

¹ Прототипом этого образа является американская кинозвезда начала 1930-х гг. Мей Вест.

Фома Аквинский, как видим, не отрицал значения природной, естественной красоты, отраженной в искусстве.

Однако и эти идеи «ангельского доктора» о сущности искусства наиболее основательно были также мистифицированы Жаком Маритеном и Этьеном Жильсоном. Основная идея неотомизма о сущности искусства была афористически выражена Маритеном: «Искусство для людей равносильно абсурду. Я предлагаю искусство для Бога» [186. С. 97]. Но как искусство может служить Богу? На этот вопрос Маритен и Жильсон отвечают весьма определенно. Они понимают, что крайние формы современного модернизма подрывают традиционные основы эмоционально-эстетического воздействия на верующего. Поэтому Маритен говорит: «Похожесть, но похожесть спиритуальная. Реализм, если его хотят, но реализм трансцендентный. Дать святость в изображении, создающем *иллюзию реальности*» [выделено мной. — Е.Я.] [181. С. 35].

Таким образом, реализм в неотомизме понимается как иллюзия реальности: неотомисты, отстаивая идею иллюзии реальности, вместе с тем допускают возможность религиозного художественного модернизма, не порывающего полностью с образностью.

Так, Ж. Маритен приветствует творчество Жоржа Руо и Марка Шагала, в произведениях которых выражаются «божественные начала».

«Каждая композиция Шагала, — пишет он, — истинный взрыв поэзии, тайна рядом с самой ясностью — есть одновременно и реализм, и самый интенсивный спиритуализм» [187. С. 157].

Поэтому, «чтобы воспроизвести отблеск этого сияния [божественного. — Е.Я.] в своем произведении и быть истинно покорным и верным невидимому духу, который проявляется в вещах, художник может и должен деформировать, вновь воспроизводить, видоизменять материальную видимость натуры» [186. С. 46].

Но подобная деформация может привести или к уровню элитарной культуры, не понятной массе верующих католиков, или к примитивной, вульгарной массовой культуре, разрушающей традиционное религиозное сознание.

Так, в параграфе 5 Директивы 1947 г. епископской комиссии католической церкви Франции ясно и определенно было сказано: «Художник должен создавать такие образы, которые были бы понятны публике. И хотя эти образы могут быть понятны не сразу и требуют повторного созерцания, нужно помнить формулу святого Фомы: *Quod visum placet* [То, что видим, — должно нравиться]» [188. С. 215].

И вместе с тем католическая церковь и неотолизм понимают, что современные формы художественного мышления неизбежно будут проникать в церковное искусство. Поэтому перед неотолизмом возникает неразрешимая дилемма: допускать или не допускать модернизм в сферу религиозного сознания?

Это особенно тревожит Жильсона, который считает, что современные массовые коммуникации и репродуцирование великих «религиозных» произведений искусства разрушают эстетические ценности и религиозную веру в божественный разум. Именно потому неотолизм, с одной стороны, выступает против теории и практики «искусства для искусства», с другой стороны, против искусства реализма, так как оно якобы слишком «утилитарно», лишено «собственной ценности», слишком устремлено к земным проблемам. Для неотолизма неприемлемы ни реализм, ни, казалось бы, модернизм.

И все же в конечном счете он склоняется к модернизму. Крайние течения модернизма близки эстетике неотолизма: они близки к ним потому, что в запутанных, символических, иррациональных формах они проповедуют в общем-то томистскую идею бренности, никчемности земного бытия, утверждая вечность иррациональных, сверхреальных ценностей. Это подтверждают и сами неотомисты. «Чем более произведение искусства насыщено символизмом, — пишет Жак Маритен, — тем огромнее, тем богаче и тем выше будет возможность наслаждения и красоты» [148. С. 91].

Наиболее полно объективная тенденция систематизации эстетических категорий в идеалистическом аспекте была осуществлена Гегелем. Для него все эстетические категории есть порождение и саморазвитие абсолютной идеи в форме абсолютного духа. Поэтому в своей «Эстетике» он строит грандиозную систему эстетических категорий, начиная с прекрасного, хотя предметом эстетики он считает искусство, точнее — изящные искусства. Тем не менее центральной категорией остается прекрасное как чувственное бытие абсолютной идеи.

Прекрасное вообще у него выступает как чувственная видимость идеи, которая вместе с тем есть образное познание истины, так как в прекрасном существует единство содержания и формы при ведущем значении содержания. «В художественном произведении нет ничего другого, помимо того, что имеет существенное отношение к содержанию и выражает его» [36. С. 99].

Дальнейшее свое саморазвитие прекрасное осуществляет в двух направлениях: в природе и в искусстве.

Прекрасное в природе — это инобытие духа, т.е. оно есть низшая форма красоты, мешающая его саморазвитию.

Потому прекрасное нуждается в искусстве как форма бытия и саморазвития абсолютной идеи, и оно существует в искусстве как идеал [36. С. 95—109]. «Красота в искусстве, — пишет Гегель, — стоит выше красоты в природе. Ибо красота в искусстве является красотой, порожденной и вновь порождаемой духом, и насколько дух и его произведения стоят выше природы и ее явлений, настолько также и красота в искусстве стоит выше красоты в природе. В этом смысле прекрасное в природе является лишь отражением красоты, принадлежащей духу, является несовершенным, неполным видом красоты...» [36. С. 2]

Таков исходный принцип гегелевской эстетики и его системы эстетических категорий.

Таким образом, подлинно прекрасным для него может быть только искусство, существующее как идеал, которое создается субъектом творчества — художником.

Художник — это гений или талант, обладающий фантазией и воодушевлением и способный выразить идеал в искусстве через манеру, стиль и оригинальность [36. С. 287—308].

В результате обнаружения абсолютной идеи в форме идеала и художественной оригинальности гения или таланта возникают исторические формы бытия искусства: символическое, классическое, романтическое.

Этим трем историческим формам искусства соответствуют виды искусства: символическое искусство — это в основном архитектура, классическое — скульптура (пластика), романтическое — живопись, музыка, поэзия.

Рассматривая исторические формы бытия искусства, Гегель в связи с этим анализирует и остальные основные эстетические категории.

Следует особо подчеркнуть, что Гегель, будучи диалектиком, рассматривает эстетические категории в их взаимосвязи, а также в их становлении (Werden), т.е. в движении от небытия к бытию и обратно.

Так, например, в связи с символической формой искусства Гегель рассматривает категорию возвышенного, показывая, как оно возникает в нем, существует, а затем покидает лоно символического искусства.

«Возвышенное, — говорит Гегель, — есть вообще попытка выразить бесконечное. Бесконечное <...> остается неизменным со стороны своей бесконечности и стоящим выше всякого выражения посредством конечного» [36. С. 371].

«С чувством возвышенности связано поэтому, — говорит он далее, — у человека чувство собственной конечности и непроходимого расстояния, отделяющего его от Бога» [36. С. 384].

В силу того что возвышенное не может быть выражено в конечных, чувственных формах, ему более или менее соответствуют символ и символическое искусство вообще, и в особенности пантеистическое искусство Древней Индии, персидского магометанства, средневекового христианского Запада, искусство древнееврейской поэзии, так как «восхваление могущества и величия единого Бога... в еврейской поэзии... и есть настоящая возвышенность» [36. С. 372—378].

Возникнув в символическом искусстве, возвышенное существует в нем и затем покидает его, так как с развитием чувственных форм образного воплощения абсолютной идеи возвышенность исчезает. В идущем за ним классическом искусстве на смену возвышенному приходит идеал в форме совершенства и гармонии образов античной пластики.

Классическое искусство, по Гегелю, является вершиной развития искусства вообще, в нем воплощен идеал как совершенное и гармоническое единство содержания (идеи) и формы (материи). Именно их взаимопроникновение и равновесие и порождает высокое искусство классики.

«Следует различать красоту идеала и возвышенность, — пишет он, — ибо в идеале внутреннее проникает собою внешнюю реальность, внутреннюю сторону которой оно представляет собою таким образом, что обе стороны выступают как адекватные друг другу и именно поэтому как взаимно проникающие друг в друга» [36. С. 380].

Гармония и совершенство, таким образом, есть уравновешенность внутреннего и внешнего, содержания и формы в искусстве.

И наконец, в романтическом искусстве, существующем как живопись, музыка и поэзия (от Средневековья до времени Гегеля), гармония и совершенство, а следовательно, и идеал постепенно начинают разрушаться, на смену им приходит определенная дисгармония (господство идеи над формой), наиболее полно выраженная в трагедии, комедии и драме [35. С. 361—398].

Гегель создал целостную, завершенную теорию эстетики с позиций объективного идеализма, эта грандиозность отражается и в его системе эстетических категорий.

Таким образом, в «Эстетике» Гегель завершает свою универсальную систему эстетических категорий, принципы которой уже были

им намечены в «Феноменологии духа», когда он определяет понятие мастера, в котором «дух стал художником» [38. С. 374], понятие художественной религии, абстрактного искусства (не в современном смысле этого слова), которое есть «облик божества» [38. С. 377], живого произведения искусства и духовного произведения искусства [38. С. 374—400].

Особое место в истории эстетики занимает категория «совершенное».

Понимание эстетического как совершенного имеет долгую историческую традицию. Еще в античной культуре ранней классики совершенное связывалось с красотой и искусством. Но высшим проявлением совершенства считался космос, объективный, вне человека существующий мир. «Только космос, взятый в целом, — пишет А.Ф. Лосев, — оставался для классического периода (а в значительной мере и для всей Античности) произведением замечательного искусства, которому не переставали удивляться и которое никогда не уставали созерцать... Ввиду своей универсальности... он есть *совершеннейшее* произведение искусства. Он — сочетание абсолютного и эстетического, без чего классический грек не мыслил последних основ признаваемого им бытия» [Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С. 547—548]. Совершенное здесь применено к космосу для его характеристики как произведения искусства, но уже отсюда с очевидностью явствует, что его сущность понимается шире, т.е. охватывает все свойства космоса.

С еще большей определенностью это сказано Платоном в «Тимее», для которого «совершенство (Telleos, или Teleios) — это *целостная полнота и всеохватность* [выделено мной. — Е.Я.]. Демиург при построении космоса пользуется всеми стихиями, чтобы наивозможно целое живое существо было совершенно, состоя из совершенных частей» [Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 338]. Исходя из своей философской концепции о первичности идеального Платон утверждает, что в основе совершенного лежит ум. «Следуя такой мысли, ум вселил в душу он [демиург. — Е.Я.], а душу в тело и построил Вселенную так именно, чтобы произвести нечто по природе прекраснейшее и чтобы творение вышло совершенным» [Там же]. Как видим, у Платона главные свойства совершенства — полнота и всеохватность, что, на наш взгляд, ведет к выявлению существенных признаков эстетического вообще.

Прекрасное у него тоже совершенно, так как оно уподоблено неизменно сущему в отличие от возникающего и гибнущего, переходящего [«Тимей». С. 28а]. Таким образом, прекрасное совершенно, но не тождественно ему, поскольку совершенство — свойство всего сущего. Это соответствует платоновскому пониманию эстетического предмета, который есть «вечно самодвижущееся бытие, никогда не оскудевающее, объективно воплощаемое в «живом существе» [Там же. С. 279].

Продолжая сложившуюся традицию, Аристотель интерпретирует совершенное уже в материалистическом духе. «Законченным, или совершенным (Teleion), — пишет он в „Метафизике“, — называется то, вне чего нельзя найти хотя бы одну его часть... то, что по достоинствам и ценности не может быть превзойдено в своей области: например, врачеватель и флейтист совершенны, когда по виду их искусства у них нет никакого недостатка (употребляя это выражение в переносном смысле), и применительно к дурному мы говорим о законченном доносчике и законченном воре, раз мы называем их хорошими, например: хорошим вором и хорошим доносчиком; и достоинство есть некоторого рода совершенство...» [Аристотель. Соч.: в 4 т. М., 1976. Т. I. С. 169].

Как видим, Аристотель конкретизирует и расширяет содержание категории «совершенное», включая в него и отрицательное, «дурное совершенство», как обладающее свойством законченности, т.е. нечто противостоящее положительно-совершенному. Хотя Аристотель и не применяет к совершенному эстетических характеристик, но сама эта категория (Teleion, Teleios) в античной традиции, как говорилось выше, связана с эстетическими началами. Да и аристотелевский анализ, по существу, дает основание отнести совершенное к эстетическому.

Подводя итоги тысячелетнего развития античной эстетики, А.Ф. Лосев подчеркивает: «...вечное совпадение хаокосмических противоречий было не чем иным, как игрой стихии с самой собой... Это и нужно считать тем, что античные мыслители трактовали как совершенство. Этот предел всех хаокосмических моментов и есть тот... принцип античного совершенства, который и составляет его окончательную специфику» [Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Книга II. М., 1994. С. 151]. Термин «хаокосмическое» у А.Ф. Лосева обозначает борьбу хаоса (дисгармоническое) и космоса (гармоническое), и, таким образом,

эстетическое выражает здесь как положительное совершенство (космос), так и отрицательное совершенство (хаос).

Наконец, А. Баумгартен, давший наименование науке — «эстетика», определял ее как науку о совершенстве в мире явлений, совершенстве чувственного познания и усовершенствования вкуса [см.: *Baumgarten A.G. Theoretische Aestetik. Hamburg, 1883. S. 10*]. Это совершенство есть также «единство многообразия представлений и мыслей о них (в эстетико-логических истинах), оно реализуется через согласованность, гармонию содержания и форм его выражения, общую упорядоченность, обнаруживаемую чувственным образом. Богатство *полноты* [выделено мной. — Е.Я.] содержания (*ubertas*) у него одна из главных и притом всеобъемлющих характеристик подлинного произведения искусства» [*Нарский И.С. Эстетическая концепция Александра Баумгартена // Философские науки. 1984. № 5. С. 61*].

Таким образом, в европейской культуре сложилась определенная традиция понимания эстетического как совершенного.

2. Принципы систематизации

Создание системы эстетических категорий, соответствующей современному уровню теоретической эстетики, как говорилось выше, является актуальной научной проблемой. Это важно и для дальнейшего развития теории, и для более точного определения предмета эстетической науки¹.

Давно прошло уже то время, когда эстетические категории рассматривались в «линейной» перспективе, когда за прекрасным следовало возвышенное, за ним трагическое, затем комическое и т.д. В современной научной литературе предлагаются различные принципы организации системы эстетических категорий.

Так, например, М.С. Каган [69. С. 8—14, 135—138] предлагает в центр системы поставить категорию эстетического идеала (в его аксиологическом аспекте). Н.И. Крюковский считает, что «в эстетике в центре системы категорий должна находиться... категория прекрасного...» [81. С. 213], все остальные категории есть лишь ее модификация и даже отклонения от нее [81. С. 213]. В.М. Жаринов предла-

¹ На необходимость решения этой проблемы указывалось и в дискуссии по эстетическим категориям в журнале «Философские науки» в 1974—1975 гг., открывшейся статьей В.К. Скатерщикова «К разработке проблемы эстетических категорий» [145].

гает в основу системы эстетических категорий и определения их качества положить соотношение «исходных категорий»: совершенства и несовершенства [58. С. 150—154].

А.Я. Зись предлагает разделить эстетические категории на три группы: специфические (героическое, величественное, вкус, юмор и т.д.), структурные (мера, гармония и т.д.) и негативные (безобразное, низменное) [61. С. 255]. Э.Г. Красностанов и Д.Д. Средний также выявляют три группы эстетических категорий, но уже по другому признаку: категории эстетической деятельности (прекрасное, безобразное, возвышенное), категории общественной жизни (трагическое, комическое) и категории искусства (художественное, образ и др.) [78. С. 4]. Т.А. Савилова считает, что «основой эстетического оказывается игровое сопоставление меры всестороннего развития человека... и явления» [148. С. 30].

Эстетическую деятельность как исходную категорию Л.А. Зелен кладет в основу систематизации всех категорий эстетики. Причем даже эстетический объект у него всего лишь результат эстетической субъективации, т.е. деятельности [60. С. 6].

И.Л. Маца считает основными эстетическими категориями гармонию и красоту [105. С. 21, 22, 35, 61], которые в своем развитии (от Античности до наших дней) модифицировались и изменялись. Так, гармония и красота через связующую их категорию — «совершенство» — «играли главенствующую роль в эстетической практике и теории эпохи Возрождения».

Позиция И.Л. Маца близка нашей, однако, во-первых, в его книге все же не дается развернутой системы эстетических категорий, во-вторых, гармония и совершенство не синонимичные категории (как будет показано ниже), так как категория «совершенство» более универсальна и шире по объему, нежели категория «гармония».

И все же эти предлагаемые принципы систематизации, на наш взгляд, несколько односторонни.

По всей видимости, в своих исходных моментах принципы систематизации должны носить универсальный, философско-эстетический характер. Поэтому, *во-первых*, при определении структуры такой системы важны онтологически-феноменологические и социально-гносеологические аспекты. *Во-вторых*, необходимо определить принципы субординации и координации эстетических категорий. И *в-третьих*, конечно, выделить основную универсальную эстетическую категорию, вокруг которой организуется вся система.

Рассмотрим *первое* условие. Говоря об *онтологии* эстетических категорий, следует подчеркнуть то, что здесь имеется в виду: традиционно в философии онтология понимается как учение о бытии, т.е. объективной сущности мира, которая может быть понимаема и материалистически, и идеалистически.

Так, для Гегеля онтология — это учение об абстрактных определениях сущности; для концепции современной фундаментальной онтологии (М. Хайдеггер, К. Ясперс, Н. Гартман) главное — выявление сущности (онтологии) духа, который в отличие от объективной реальности наиболее полно выражает существование и может быть обнаружен в категориях [193].

Таким образом, здесь онтологии придается или объективно-идеалистический, или субъективно-идеалистический (экзистенциальный) смысл.

Однако онтология категорий может быть интерпретирована и в диалектико-материалистическом смысле, если под ней понимать такое содержание категорий, в котором в результате общественной практики (этот критерий, конечно, чужд и Гегелю, и фундаментальным онтологам) отражена сущность объективного материального и социально-духовного бытия. В этом смысле мы и пользуемся этим термином.

Первое условие предполагает также обнаружение формы существования категорий. Это феноменологический аспект.

Феноменологический аспект категорий следует понимать как обнаружение многообразия проявления сущности в формах существования тех или иных эстетических явлений.

Такое понимание принципиально отличается от понимания феномена, например, у Гегеля или Канта и тем более у Гуссерля.

Так, для Гегеля (в «Феноменологии духа») феномен есть проявление только диалектически развивающегося духа (от чувственности к абсолютному знанию), а не многообразие существования объективного мира. У Канта феномены есть проявления непознаваемой «вещи в себе» (нумена), и в них эта «вещь в себе» не отражается адекватно, следовательно, для Канта характерен агностицизм в понимании феномена.

У Гуссерля феноменология есть наука о созерцании сущности, о сознании, которое созерцает сущность через интенцию, т.е. индивидуальное действие. Как видим, у него совершенно снимается объективно-материальное основание феномена и вместе с тем отвергается значение социальной практики для обнаружения через феномены

объективной сущности; его феноменология в конечном счете превращается в чистую логику [49].

И наконец, обнаружение *познавательного* значения категории в первом условии предполагает гносеологический аспект. *Социальное* же функционирование содержания категорий в многообразных формах есть социальный аспект.

Конечно, категории, и эстетические в том числе, есть формы теоретического отражения объективной диалектики в нашем сознании, они в строгом смысле имеют отношение только к гносеологии. Но в самом отражении, понятием диалектико-материалистически, раскрываются, познаются сущность, форма и социальное функционирование отраженного, в частности отраженного в категориях. Поэтому теоретически возможно обнаружение сущности, объективного ее проявления и социальной жизни в отраженном, в данном случае — в эстетических категориях.

Второе условие приводит нас к необходимости выделить группы эстетических категорий, которые находятся в определенной субординации и координации. Здесь целесообразно выделить три группы категорий, которые мы обозначим как отражающие: 1 — объективные состояния, 2 — духовно-практическое освоение мира и 3 — мир субъекта социальной жизни.

В первой группе категорий отражены именно объективные состояния, а не объективные отношения, так как объективность указывает на нечто, существующее вне, до или после практики и отражения, в то время как объективность указывает на процесс или деятельность. Это прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое.

В общегносеологическом аспекте они являются своеобразным бытием объективной истины, содержание которой «не зависит ни от субъекта, ни от человека, ни от человечества» [91. С. 123].

Духовно-практическое же освоение в эстетическом аспекте во второй группе следует понимать как определенный результат взаимодействия объективного состояния и субъекта социальной жизни, как нечто третье, в котором они своеобразно соединяются и отражаются в категориях эстетического идеала, вкуса и чувства.

Но в отличие от категории собственно эстетического, в которой отражено взаимодействие объективного состояния, духовно-практического освоения и субъекта социальной жизни, приводящее, как будет сказано далее, к новой объективности, эстетические категории, отражающие духовно-практическое освоение мира, есть некий син-

тез, сохраняющий через эстетическое особенности явлений, отраженных в категориях первой и третьей группы.

Наконец, категории третьей группы — искусство, художественный образ, творчество — отражают те явления, в которых реализуется творческая природа человека; в эстетическом аспекте раскрывается субъект социальной жизни.

Таким образом, качественные особенности этих трех групп эстетических категорий характеризуются отражением определенных сторон эстетического предмета, тем многообразием мира, который эстетически осваивается, познается и преобразуется человеком.

Суть же субординации между категориями всех этих трех групп заключается в том, что первые категории всех трех групп (прекрасное, эстетическое, идеал и искусство) имеют более широкий эстетический объем и содержание.

Так, например, прекрасное включает в себя природное и социальное совершенство, в возвышенном нарастают элементы социального содержания, которые в трагическом и комическом становятся доминирующими.

Эстетический идеал более широк по объему и содержанию, нежели эстетический вкус и чувство, которые, будучи специфическими, осваиваются и воплощаются в нем.

Искусство же является носителем художественного образа, и в нем реализуется творчество художника.

И все они взаимосвязаны по принципу соподчинения. Но наряду с субординацией категории всех этих трех групп находятся и в отношениях координации, когда содержание категорий первой группы влияет на содержание второй, а вторая группа влияет на содержание категорий третьей группы.

Например, в координации между категориями прекрасное — эстетический идеал — искусство важно обнаружить, как прекрасное воплощается в духовно-практическом освоении мира в эстетическом идеале и затем в субъекте социальной жизни в искусстве¹. Все это более подробно будет рассмотрено в следующих главах.

¹ В истории эстетики, как мы видели, преобладает (явно или неявно выраженный) принцип координации (И. Кант, Н. Чернышевский, Э. Сурьо, Ш. Лало) или принцип субординации (Платон, Плотин, Гегель) в построении системы эстетических категорий. И это в значительной степени снимало в них моменты диалектического подхода. Введение принципа субординационно-координационного подхода к системе этих категорий, на наш взгляд, создает возможности для более глубокого диалектического анализа данной проблемы.

Конечно, существует и обратный процесс влияния субординирующихся и координирующихся категорий. Например, комического на трагическое, трагического на возвышенное и последнего на прекрасное; или искусства на эстетический идеал, а последнего на прекрасное.

Но это уже проблема не субординации — координации, а взаимодействия категорий, что не является специальным предметом нашего анализа.

И наконец, *третье* условие. Вероятно, в основе всей системы эстетических категорий должна лежать категория «эстетическое».

Почему же категория «эстетическое» является универсальной? Чтобы понять это, необходимо дать ее определение на основании ее онтологически-феноменологического и социально-гносеологического значения.

Эстетическое, в широком смысле, есть *совершенное* в своем роде. Совершенство предполагает полноту бытия объекта, это свойство такого объекта действительности, в котором наиболее явно выражаются признаки рода природного, социального или духовного бытия¹. Поэтому свойством эстетического обладает не только *гармоническое* (прекрасное, эстетический идеал, искусство), но и *дисгармоническое* (возвышенное, ужасное, уродливое, низменное, трагическое), так как и в том и другом наиболее полно выражается сущность данного рода бытия.

Эстетическим является не только прекрасное (что не вызывает сомнений), но и уродливое, и низменное, и трагическое в том случае, если в нем наиболее совершенно выражена его сущность — сущность рода.

Эстетическое отрицательное на примере безобразного показал последователь Гегеля К. Розенкранц в своей работе «Эстетика безобразного» (1853). И хотя для него безобразное есть идеальное и не имеет самостоятельного эстетического значения, в том смысле, что «...лишь в комбинации с прекрасным искусство позволяет быть безобразному» [191. С. 39], все же такая постановка вопроса оказалась плодотворной, увеличивая пределы понимания эстетического. На это обстоятельство, как говорилось выше, указывал Этьен Сурио — ро-

¹ Некоторые современные западные эстетики также признают объективность совершенства. «Совершенство, — пишет французский эстетик Люсьен Радроф, — есть жизненная необходимость природы. Оно спонтанно, из него рождается идея всеобщего совершенства» [192. С. 123].

донаачальник «натуральной эстетики» в современной Франции, а также английский исследователь Уильям Монтегю, который писал о том, что традиционно «красота рассматривается как единственная цель искусства. Но [такое] искусство — сентиментально и скучно» [112. С. 267].

И действительно, подлинно великое искусство (Апулея, Петрония, Эсхила, Шекспира, Диккенса, Бальзака, Достоевского, Эдгара По, М. Шолохова) давно уже разбило понимание эстетического только как прекрасного.

Такой подход к эстетическому в определенном смысле расширяет границы предмета эстетики, так как включает в себя изучение всех явлений действительности, обладающих совершенством. Однако в традиционной эстетике, да и не только в традиционной, как было показано выше, главной категорией считалось прекрасное. Хотя уже давно пора, как верно заметил Д.Д. Средний, «избавиться от попыток приписать прекрасному значение всеобщей категории...» [149. С. 11].

Тем не менее в современной западной эстетике существует точка зрения, авторы которой настаивают на том, что прекрасное — единственная категория эстетики, все остальные ее категории утратили свое значение. На этой позиции, например, стоит американский эстетик Карл Ашенбреннер [73. С. 53].

Но едва ли правомерна и резко противоположная точка зрения, представители которой полностью отрицают значение в современной эстетике категории прекрасного.

Так, в статье «Величие и упадок прекрасного» В. Татаркевич пишет: «Нет и не может быть общей теории прекрасного. Лишь в наше время был выдвинут тезис, что это понятие для науки непригодно, что для термина „прекрасное“ нет места в научной эстетике. Если же оно употребляется, то необходимо при этом иметь в виду, что прекрасное — понятие „открытое“, не поддающееся определению» [196. С. 14–15].

Трудно согласиться с такой позицией, так как категория прекрасного всегда имела строго историческое содержание, и это убедительно показал сам же В. Татаркевич в своей фундаментальной «Истории эстетики».

Таким образом, онтологическое значение эстетического заключается в том, что оно является бытием совершенного, феноменологическое — в многообразии явлений, обладающих этим свойством как полнотой существования, социологическое — в том, что предмет

эстетики в этом случае приобретает большую широту и глубину, становясь, фигурально выражаясь, более демократичным.

Необходимо теперь выяснить гносеологический аспект категории эстетического. Эстетическое как совершенное обнаруживается и возникает в результате материально-духовной практики человечества, т.е. оно имеет двоякое происхождение: с одной стороны, оно объективно и осваивается и преобразуется в практике (например, прекрасное в природе и обществе), с другой — оно есть объективированный результат этой практики (например, в эстетическом идеале и искусстве). В результате такого «столкновения» в процессе духовно-практического освоения мира объективного состояния и субъекта социальной жизни, природного (материального) и идеального (духовного) возникает и функционирует совершенно новый объективный феномен — эстетическое.

Эстетическое есть результат материально-духовной практики человека, оно не является только проекцией идеала на «потухшую» природу [69. С. 114], оно есть совершенно новое, специфическое реальное образование, своеобразная «вторая природа», возникшая как органический сплав объективного и субъективного.

Примерно такое понимание эстетического применительно к прекрасному мы находим у П.В. Копнина. «Прекрасное не просто понятие и не природная вещь, — пишет он, — а своеобразный синтез, возникающий в процессе художественной деятельности человека» [77. С. 259].

Следует лишь еще раз отметить, что прекрасное, а тем более эстетическое обнаруживается, осваивается и функционирует не только в процессе художественной деятельности, которая является основанием искусства, но во всей духовно-практической и материальной деятельности человека.

И качественной особенностью этого третьего — эстетического — является то, что в нем обнаружены свойства объекта и реализованы, объективированы возможности субъекта в материально-духовной практике человечества через наиболее полное раскрытие их свойств и возможностей. Это и есть реальное бытие *совершенного*

Объект → Эстетическое ← Субъект.

Диалектика взаимосвязи объективно-эстетического с эстетическим познанием заключается также в том, что общественная практи-

ка — это единый процесс воздействия на человека объективных эстетических сторон действительности и их раскрытия и преобразования по законам красоты.

«Вторая природа», возникающая в процессе этой практики, существует также независимо от человека и становится объектом эстетического познания и преобразования. Человек, творя по законам красоты, вместе с тем объективирует и превращает все созданное в предмет эстетического познания и совершенствования.

Эстетическое в действительности не есть нечто застывшее и неизменное, оно изменяется и совершенствуется в процессе исторического развития природы, и главным образом человеческого общества.

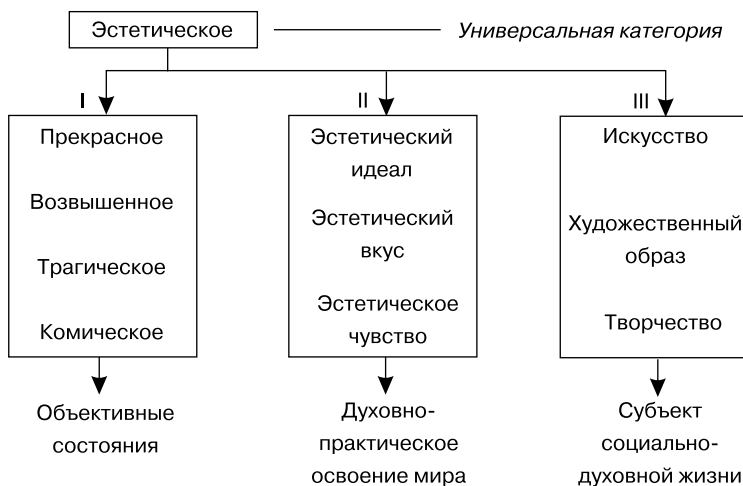
Объективность эстетического доказывается не только практикой общественного развития, но и великими достижениями современной науки. Так, полеты в космос объективировали, открыли человечеству с новой стороны красоту Земли и Вселенной.

Специфической особенностью эстетической деятельности является то, что она обращена ко всей личности человека. В структуре деятельности «цель — действие — операция» эстетическая деятельность разворачивается универсально, так как она идет от индивидуальности к обществу.

А.В. Луначарский в свое время писал: «Эстетическая деятельность — это стремление к *гармонии* [выделено мной. — Е.Я.] впечатлений, переживаний» [97. С. 15], и в этом смысле она есть проявление позитивного совершенства. Но все же главная ее особенность связана не только с переживаниями и впечатлениями, а с действием, разворачивающимся через общественные и индивидуальные интересы, потребности, способности, чувства человека [64. С. 213]. Но процесс деятельности (цель — действие — операция) должен завершиться результатом. А результат деятельности, и эстетической в том числе, проверяется практикой, которая является и критерием его истинности.

Ленинская формула «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности» [91. С. 152—153] верна и для проблемы эстетического, когда деятельность понимается как конкретное проявление и процесс практики, начинающийся с постановки цели и завершающийся практическим подтверждением и осознанием результатов.

Итак, определив методологию и исходные принципы систематизации эстетических категорий, перейдем к анализу тех групп, которые выделены в нашей системе:



II. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ, ОТРАЖАЮЩИЕ ОБЪЕКТИВНЫЕ СОСТОЯНИЯ

Под эстетическими категориями, отражающими объективные состояния, мы будем понимать такие наиболее фундаментальные, узловые понятия эстетики, в которых в эстетическом аспекте отражено *многообразие совершенного*, существующего вне нас в природе, в обществе и в общественном сознании.

Первую такую категорию — *прекрасное* — следует определить как *совершенное гармоническое*. В *прекрасном* с наибольшей полнотой выражено *позитивное совершенство*, выражена тенденция развития в природе, обществе и духовной жизни.

«Тайна красоты [т.е. прекрасного. — Е.Я.], — подчеркивает Н.А. Дмитриева, — заключена в гармонических отношениях, образующих единство в многообразии...» [55. С. 23]

Но в чем заключается сущность гармонии? Так, например, В.П. Шестаков считает, что гармония — некая целостность, в кото-

рой существует «качественное различие и даже противоположность составляющих ее элементов» [172. С. 221]

Нам думается, что гармония — это *внешне непротиворечивое* целое, в котором все элементы уравновешены. Качественное же различие и противоположность есть свойство отношений между формами совершенного. Гармония есть «*частный случай*» совершенного, выражающий тенденцию развития в объективной реальности, т.е. в эстетическом аспекте это прекрасное.

Крупнейший ученый современности Вернер Гейзенберг, говоря о том, что еще в Античности понимали «красоту как гармонию: различные части целого хорошо подходят и к самому целому, и друг к другу» [40. С. 50], присоединяется к такому пониманию красоты, или прекрасного.

В частности, он считает, что мысль Пифагора о том, что числовые соотношения есть «первопричинная гармония» [40. С. 51], является великим научным открытием.

«Таким образом, — заключает Вернер Гейзенберг, — математические соотношения оказались источником красоты» [40. С. 51]. Следует лишь отметить, что не сами математические соотношения являются источниками красоты, а те объективные закономерности мира, в которых проявляются уровни его гармонического развития, отраженные в математике. В связи с этим интересна мысль В. Гейзенберга и о том, что современный художественный модернизм есть проявление дисгармонии [40. С. 59], поэтому он чужд красоте.

Такое понимание гармонии в эстетическом аспекте совпадает с современной теорией гармонии и гармонического развития.

Так, например, в этой теории подчеркивается то, что гармония — закономерная форма неискаженного развития [109. С. 87] без внешних помех [109. С. 95], т.е. подчеркивается внешняя непротиворечивость целого, для которого характерно то, что «связь между всеми ее элементами должна быть прочнее, устойчивее и существеннее, чем связь каждого из этих элементов с окружающей средой» [108. С. 68].

Именно поэтому «гармонически развивающаяся система в высокой степени устойчива и, реагируя на те или иные внешние воздействия... способна восстановить нарушенное состояние» [109. С. 95].

Это связано с главным признаком гармонии — ее внешней непротиворечивостью, хотя ей и присущ «определенный тип *внутренних* противоречий... [выделено мной. — Е.Я.]» [109. С. 95], но «противостоящие друг другу стороны не стремятся ни к расколу,

ни к слиянию, а находятся в единстве как необходимые компоненты саморазвивающегося целого» [109. С. 95].

Такова, например, структура «элементарного» эстетического объекта — симметрично построенного кристалла. Он прекрасен до тех пор, пока не разрушен, т.е. пока не нарушена гармония его целостности. Это характерно и для более сложных гармонических систем.

В понимании прекрасного как совершенной гармонии подчеркивается еще один момент. Это то, что гармония есть объективное свойство природной, социальной и духовной действительности¹. Таков *онтологический* смысл категории прекрасного.

Феноменологически прекрасное раскрывается как мера, как гармония внутреннего и внешнего [55. С. 25]. Конкретно это выражается в том, что «красота формы опосредовано выражает собою идею прекрасной — гармонически организованной — жизни» [55. С. 29]. Но не только жизни, так как прекрасное как мера присуща всем явлениям объективного мира — и неорганической материи, и социальной и духовной жизни.

Так, например, в традиционной японской эстетике существуют четыре основных понятия, определяющих сущность прекрасного, или красоты: саби, ваби, сибуй, юген.

Саби — это красота естественная, рожденная временным существованием какого-либо объекта или произведения искусства.

«Японцы видят особое очарование в следах возраста, — пишет Всеволод Овчинников. — Их привлекает потемневший цвет старого дерева, замшелый камень в саду или даже обтрепанность — следы многих рук, прикасавшихся к краю картины» [121. С. 39]. В этом понятии, как видим, очень четко отражаются свойства прекрасного в природе и его органическая связь с искусством.

«Ваби, — пишет далее Овчинников, — это отсутствие чего-либо вычурного, броского, картинного. Ваби — это прелесть обыденного, мудрая воздержанность, красота простоты. Не только картина или ваза, а любой предмет домашней утвари, будь то лопаточка для накладки риса или бамбуковая подставка для чайника, может быть произведением искусства и воплощением красоты. Практичность,

¹ На это указывали многие исследователи прекрасного в прошлом. Так, Энтони Шефтсбери писал: «Гармония гармонична по природе... так же симметрия и пропорция основываются на природе. В этих числах, пропорциях и гармонии истинные основания... искусства и знания, какое превышает всякое иное, известное человеческой практике и восприятию».

утилитарная красота предметов — вот что связано с понятием ваби» [121. С. 39].

Оба эти понятия, выражающие эстетические свойства природы и искусства, соединяются в некое целое, выраженное через понятие сибуй. «Сибуй — это красота простоты плюс красота естественности. Это не красота вообще, а красота, присущая назначению данного предмета, а также материалу, из которого он сделан. Кинжал незачем украшать орнаментом. В нем должна чувствоваться острота лезвия и добротность закалки. Чашка хороша, если из нее удобно и приятно пить чай и если она при этом сохраняет первородную прелесть глины, побывавшей в руках гончара» [121. С. 40].

В этих трех понятиях отразилась древняя традиция японской эстетической культуры, связанной во многом с синтоизмом.

Четвертое понятие — юген — более позднего происхождения, его содержание уже связано с буддийской культурой Японии.

Юген «воплощает собой мастерство намека или подтекста, прелесть недоговоренности» [121. С. 41], и более того, оно связано с общей концепцией культур Индии, Китая, Японии этого периода — концепцией незавершенности.

Прекрасное, красота в этой концепции понимается как нечто вечное и мгновенное, как диалектическое единство единичного и всеобщего, будущего и настоящего.

Эта концепция оказала большое влияние в Новое время на европейскую художественную культуру, которая теоретически была выражена теорией *non finito*.

Однако в целом в традиционной японской эстетике, как мы видим, очень четко чувствуется стремление обнаружить объективные основания прекрасного и форм его бытия — подвижные и незавершенные, но реальные, диалектически взаимодействующие, обнаружить его феноменологические аспекты.

В европейской эстетике это стремление приобрело более теоретический, подчас нормативный, характер.

Так, уже Гегель в своих лекциях по эстетике рассматривал различные качественные уровни прекрасного — природного (симметрия, пропорция, ритм), художественного (пейзаж, скульптура, музыка, поэзия), эстетического (идеал). Но для него феномены прекрасного не обладают равнозначным содержанием; так, природная красота есть низший род красоты, абсолютная идея в ней еще скована (природа есть как бы мертвое тело), в то время как иску-

во, в особенности изящные искусства, есть подлинный носитель высшей красоты идеала как выражения абсолютной духовности.

Как известно, Н.Г. Чернышевский, опровергая эту идею, утверждал, что прекрасное в жизни выше прекрасного в искусстве. Подчеркивая этот онтологический тезис, следует сказать все же о том, что особенности прекрасных явлений природы, человеческой жизни, искусства характеризуются не столько их отношением друг к другу, сколько их качественными признаками и их функционированием в определенной структуре (природной, социальной, духовной).

Удивительно современно в этом смысле звучат слова английского философа Э. Шефтсбери, который, говоря о совершенстве и порядке как свойствах красоты, писал: «В каких бы вещах ни заключался порядок, в них есть единство строения, они вливаются в одно, суть части, составляющие единое целое, или же сами по себе законченные системы. Таково дерево со всеми своими ветвями, животное с его членами, дом с его внутренним и внешним орнаментом. А разве мелодия, или созвучие, или любая музыкальная пьеса — нечто иное, а неизвестная система пропорционально согласованных между собой звуков?» [174. С. 141].

И говоря о красоте нравственных отношений, искусства, человеческого тела и его чувств, он вместе с тем со свойственным ему энтузиазмом восторженно восклицает: «Зелень полей, широта просторов, золото на горизонте и пурпур неба в лучах солнца — это было изобилием красоты, было способно впечатлить вас!» [174. С. 142].

Таким образом, прекрасное существует в многообразии проявлений, в которых реализуется его единая сущность — совершенное гармоническое.

В *гносеологическом* аспекте прекрасное есть обнаружение «жизненных сил» бытия. Это означает, что в категории прекрасного отражены, закреплены объективные свойства совершенной гармонии. Это знание, позволяющее раскрыть и понять качественное своеобразие устойчивых, гармонических систем, наиболее адекватных совершенной человеческой деятельности и жизни.

Но это не означает того, как утверждает Б. Кроче, что «прекрасное не является физическим фактом и относится не к сфере вещей, а к деятельности человека, к сфере его духовной энергии» [80. С. 111].

Познание сущности прекрасного убеждает нас в том, что оно есть свойство и природы, и общества, и человеческой деятельности, и человеческого духа.

Наиболее наглядным отражением и бытием прекрасного является искусство, которое, с одной стороны, отражает, реализует в себе объективно-прекрасное как одно из свойств объективности и субъективное — художника, с другой стороны, само является таковым. Поэтому подлинное искусство, независимо от того, создает ли оно прекрасные, возвышенные, низменные, трагические или комические образы, прекрасно как совершенное выражение художественного познания и творчества, т.е. гармонично. Как только разрушается гармония художественного отражения, разрушается искусство.

В *социальном* смысле прекрасное — это утверждение оптимистического взгляда на мир в целом, в его вечности и гармоничности, которая наиболее полно реализуется в совершенном социальном устройстве.

В этом аспекте кажется странным утверждение А. Кучинской о том, что «расплывчатость понятия прекрасного и недостаток точности его дефиниции не только не мешает его воздействию, но еще более его усиливает, увеличивает общественную роль прекрасного в современном мире» [84. С. 162]. Эта идея, на наш взгляд, ведет к явному социальному релятивизму, снимает общесоциальные аспекты понимания прекрасного как социального совершенства. И отнюдь не увеличивает, а уменьшает роль прекрасного в жизни человека.

Этот релятивистский принцип А. Кучинской конкретизируется в следующем рассуждении: «Если нет предписаний и норм, указывающих, что считают прекрасным... тогда мы сами вынуждены каждый раз решать, нравится нам данная вещь или не нравится» [84. С. 16].

Отсутствие социальных норм отнюдь не достоинство, а недостаток общественной и духовной жизни; как известно, всякая норма регулирует и совершенствует отношения в обществе, отношения в котором должны быть всеобщие гармоничными и совершенными, т.е. прекрасными¹.

В социально-эстетическом аспекте этот принцип наиболее полно выражает сущность совершенной гармонии общественного бытия, т.е. является социальным выражением прекрасного.

¹ Уже Вольтер видел устойчивые социальные основания прекрасного: «Бывают поступки, прекрасные в глазах всех», — и определял общие признаки: «О красоте можно говорить лишь в применении к предмету, внушающему нам чувство восхищения и удовольствия» [32. С. 214].

Возвышенное — это такая категория, в которой в наиболее полной мере воплощается *единство* природного и социального содержания эстетического как **совершенной дисгармонии**.

По известным нам источникам, впервые эта категория анализируется, как уже говорилось выше, в эпоху эллинизма в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном». В этом трактате рассматриваются две категории: возвышенное и прекрасное (это станет традиционным для многих европейских эстетических теорий), которые интерпретируются в антропологическом аспекте.

Близкие автору трактата «О возвышенном» идеи в XVIII в. высказывал английский просветитель Эдмунд Берк в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного»: «Аффект, вызываемый великим и возвышенным, существующим в природе... есть изумление... при котором все ее [души. — Е.Я.] движения приостановлены под воздействием какой-то степени ужаса. Великая сила возвышенного... не только не вызывается нашими рассуждениями, но даже предупреждает их и влечет нас куда-то своей непреодолимой силой» [17. С. 88].

Однако ужасное, так же как и страх, который, по Берку, также есть источник возвышенного, не может быть возвышенным, так как в нем нет потенциальных возможностей преодолеть возникшую дисгармонию (об этом подробнее будет сказано дальше).

Представления о страдании и опасности, по Берку, вызываются не только грозными явлениями природы, но и социальными. «...Возвышенное может порождаться... например, страхом перед сильными мира сего» [17. С. 124—125]. Таким образом, для Берка страх перед сильными мира сего возвышен. Но едва ли это так (здесь явно сказались предрассудки английского просветителя, его ограниченная философская и социальная позиция). Непреодолимый страх не может лежать в основании возвышенного, так как его сущность, его онтология заключается в диалектико-противоречивом единстве совершенной дисгармонии, которая потенциально может быть преодолена.

Проблему возвышенного анализирует и другой крупный представитель английской философии XVIII в. Генри Хоум. В «Основаниях критики» в главе IV «Величественное и возвышенное» он стремится обнаружить их объективные основания. Величественное он связывает с величиной объекта и его красотой: «Собор Св. Петра в Риме, большая египетская пирамида, заоблачные вершины Альп, большой морской залив и особенно ясное небо величественны пото-

му, что помимо своих размеров еще и необычно прекрасны» [165. С. 159].

Но все же у величественного есть и свой отличительный признак. «Большие размеры — вот что отличает величественное от прекрасного!» — восклицает он [165. С. 15]. Возвышенное же Хоум связывает с восприятием предметов или явлений, вызывающих чувство красоты (природной, социальной, художественной). «Возвышенное, — пишет он, — привлекает не менее, чем огромное [величественное. — Е.Я.]; статуя божества или героя ставится на пьедестал; дерево, растущее над пропастью, кажется особенно прекрасным, если смотреть на него снизу, из долины; глава правительства восседает на возвышении, председатель суда — на особо высоком месте. У всех народов небеса помещаются вверху, а ад — далеко внизу» [165. С. 158].

Возвышенное, воплощенное в искусстве, вызывает восторг, «читатель чувствует себя как бы вознесенным на более высокую ступень» [165. С. 178]. И в жизни возвышенный характер человека более привлекателен, нежели «чрезмерное пристрастие к величию» [165. С. 179].

Генри Хоум, как видим, лишь количественно характеризует возвышенное и величественное.

И только И. Кант в своем учении о возвышенном обнаружил диалектическую двоякость последнего: с одной стороны, возвышенное объективно (математическое) [71. С. 253—257], с другой — оно субъективно, духовно (динамическое), так как, подавляя наши чувства, возвышенное освобождает дух. И поэтому истинно возвышенное — динамическое в нашем духе, хотя кажется, что оно вызывается объектом.

И. Кант в конечном счете отдает предпочтение субъективному, динамически возвышенному. Но он уже пытался обнаружить диалектически противоречивое единство объективного и субъективного содержания в нем, когда говорил: «Природа, в эстетическом суждении рассматриваемая как сила, которая не имеет над ними власти, динамически возвышенна» [71. С. 268].

В материалистическом аспекте понимание возвышенного как отражения объективных свойств и субъективных состояний дал Н.Г. Чернышевский, который внес в его понимание значительные элементы диалектики, т.е. объективировал их содержание. Его понимание потребностей, в особенности нравственных и эстетических, как говорилось выше, связано с утверждением, что они есть общечеловеческие, социальные потребности [168. С. 289]. Именно это дает ему

возможность интерпретировать возвышенное как отражение объективных свойств в субъекте — в чувствах человека.

«Возвышенное, — писал он, — есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами и которое вызывает в нас чувство страха и удивления» [167. С. 71]. В связи с этим Чернышевский считает, что возвышенное и прекрасное «совершенно различные понятия, не имеющие между собой никакой внутренней связи» [176. С. 272].

Понимание возвышенного в объективно-идеалистическом аспекте дано у Ф. Шеллинга и Гегеля. Хотя еще у Платона мы находим мысль о том, что коллизии идей возвышенного характера реализуются в трагическом как таковом и в трагедии как жанре искусства [162. С. 115–120]. Следуя сложившейся традиции, Ф. Шеллинг рассматривает возвышенное в единстве с прекрасным как проявление прекрасно-абсолютного и объективно-идеального: «Всецело единое в прекрасном самом по себе распадается в отдельном объекте — единичном произведении искусства — на два способа проявления: возвышенное и прекрасное... Абсолютная и всеобщая форма искусства всюду проявляется как возвышенное: в ней особенное заключено только для того, чтобы принять в себя бесконечность» [171. С. 181].

Ф. Шеллинг обнаруживает и противоречивость во взаимодействии возвышенного и прекрасного: «В возвышенном... чувственно бесконечное побеждается истинно бесконечным. В прекрасном конечное снова смеет обнаружиться, причем оно проявляется как образ бесконечного. Там (в возвышенном) конечное обнаруживается словно в мятеже против бесконечного, хотя в этом положении оно становится его символом. Здесь (в прекрасном) они с самого начала находятся в примиренном состоянии» [171. С. 170].

Как верно замечает В.П. Шестаков, у Шеллинга обнаруживает-ся то, что «возвышенное... основано на дисгармонии, борьбе конечного и бесконечного...» [172. С. 326], т.е. оно есть выражение некоего противоречия.

Очень важным также в рассуждениях Шеллинга является то, что он возвышенное связывает с символом. Эта идея более основательно была разработана Гегелем в его понимании символического искусства. Для него возвышенное, как говорилось выше, вообще выступает как выражение преобладания вечно существующего — субстанции над преходящим субъектом [39. С. 83–84].

В конце XIX — начале XX в. проблема возвышенного разрабатывается в основном в кантианском, религиозно-идеалистическом

и ценностном аспекте. Так, Карл Гросс, профессор философии Базельского университета, рассматривает возвышенное как эстетическую форму и считает, что «условием возвышенного является простота формы» [48. С. 241], так как простота является могучим проявлением силы. Давая общее определение, Гросс пишет: «Возвышенное есть могучее (*Gewaltiges*) в простой форме» [48. С. 242] — и для подтверждения такого понимания возвышенного обращается к природе и искусству. «Огромное протяжение пустыни и спокойного моря, — пишет он, — замкнуто простой формой круга на горизонте. Яростно волнующееся море не представляется бесформенной массой, волны его вздымаются в величественном ритме» [48. С. 242]. И в искусстве «формы величественного здания всегда просты» [48. С. 243].

В таком понимании возвышенного он опирается на Винкельмана, который, рассматривая величественную красоту, обнаруживает в ней момент простоты [48. С. 245].

Восприятие возвышенного, по мнению Гросса, характеризуется сильной сменой чувств от страха к ощущению силы, в нем происходит «резкая перемена в наших чувствах: тут нет уже противоречащей нам враждебной силы — мы сами как бы переносимся в эту силу, мы сочувственно сглаживаемся с ней, ощущаем какую-то дикую жажду боя и чувствуем в себе эту мощную силу...» [48. С. 255]. Как видим, в концепции Гросса элементы кантианской эстетики (возвышенное, так же как и прекрасное, трагическое, ужасное, комическое, понимается только как эстетическая форма) переплетаются с идеями эстетики романтизма в понимании восприятия возвышенного.

В религиозном аспекте возвышенное интерпретируется Л. Сакетти (профессор Петроградской консерватории), для которого оно связано с духовным в природе и человеке. «Не громадный рост человека, — замечает он, — а его духовная мощь производит на нас возвышенное впечатление» [140. С. 93], и в природе возвышенное есть результат духовного, и в первую очередь религиозного восприятия: «Религиозная идея, внушаемая созерцанием могучих сил природы, сама по себе есть одно из наиболее возвышенных явлений» [140. С. 103].

Наконец, Ионас Кон, определяющий эстетику как критическую науку о ценностях, понимает возвышенное как форму ценности человеческой жизни. «Впечатление грандиозной величины, когда оно эстетически воздействует... называют возвышенным» [75. С. 171]. Главное здесь не объективные качества грандиозной величины, а *вне-*

чатление, которое они вызывают, хотя Кон и пытается обнаружить некие объективные его основания, считая, что «должна быть налицо несоразмерность формы; но эта несоразмерность... соразмерна грандиозному, как *выражение* [выделено мной. — Е.Я.], как субъективное свойство» [75. С. 171].

Кон все время подчеркивает, что возвышенное, прекрасное, трагическое есть состояние личности. Так, говоря о взаимосвязи возвышенного и прекрасного, он пишет: «...внутренний мир и единство, полная гармония достигается путем борьбы, так в прекрасном всегда остается оттенок возвышенности» [75. С. 177].

У него возвышенное (и другие категории), как и у Гросса, существует как некая форма, но форма человеческой жизни, ценности. В этом аспекте заслуживает внимания его классификация видов возвышенного. Он выделяет три основные формы возвышенного: 1 — сила как игра, 2 — возвышенное покоя и 3 — возвышенное как борьба, связывая их, естественно, с человеческой деятельностью.

В марксизме возвышенное было органически связано с борьбой пролетариата, с социалистическим преобразованием общества. Борьба пролетариата за свое освобождение не только исторически справедлива, но и эстетически и нравственно возвышенна; а сам пролетариат является высшим носителем возвышенной красоты и нравственности. «...С их загрубелых от труда лиц [пролетариев. — Е.Я.] сияет на нас человеческое благородство», — писал К. Маркс [102. С. 234].

Маркс принципиально противопоставлял возвышенное восторженному, связывая его в искусстве с реализмом и правдой. Говоря об искусстве, изображающем лидеров Французской революции 1848—1849 гг., он писал: «Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения... были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде. В этих восторженно преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения» [102. С. 13].

На необходимость искать возвышенное в социальной действительности указывал и Ф. Энгельс: «Собственная сущность человека много величественнее, чем воображаемая сущность всех возможных „богов“, которые ведь представляют собой лишь более или менее неясное и искаженное отображение самого человека» [103. С. 593—594].

В этом аспекте советская эстетика стремилась обнаружить объективные основания категории возвышенного. Так, уже в 1956 г. П.С. Трофимов считал, что «возвышенное есть категория марксист-

ско-ленинской эстетики, выражающая положительную эстетическую оценку определенных явлений действительности и искусства» [27. С. 84], и особенность возвышенного в том, что оно характеризуется «...особой силой и мощью» [27. С. 84]. Он считал также, что «возвышенное неразрывно связано с прекрасным» и идеалом [27. С. 85], хотя в действительности и в искусстве оно «часто выступает во внешне безобразной форме» [27. С. 86—87] (Квазимодо и др.).

В 1963 г. в книге Ю.Б. Борева «Основные эстетические категории», а затем во втором издании его «Эстетики» возвышенное определяется следующим образом: «Возвышенное — это объективное эстетическое свойство, присущее предметам и явлениям, которые обладают широкой положительной общественной значимостью, оказывают влияние на жизнь целых народов и всего человечества» [23. С. 70]. Таким образом, здесь возвышенное выступает как носитель только позитивного содержания.

Такое понимание возвышенного сохраняется и в Кратком словаре по эстетике, изданном в 1963 г.: «Возвышенное — это эстетическая категория, концентрированно выражающая сущность значительных событий или явлений, вызывающих у человека особое эстетическое чувство — чувство, связанное с уважением, восхищением и радостью» [79. С. 31]. И лишь в «Эстетике как философской науке» М.С. Кагана возвышенное рассматривается как парная категория низменному (они находятся в количественных отношениях). Его главным качеством является безмерность, при восприятии которой человек от чувства удовлетворения движется к чувству преклонения [69. С. 160—161], причем возвышенное может быть носителем и «мрачного величия» (Иван Грозный, Демон, Макбет, Сальери) [69. С. 166].

В книге Н.И. Крюковского «Основные эстетические категории» возвышенное рассматривается как некое противоречие, в котором «общее, существенное превалирует над особенным, явленческим» [81. С. 225—226]. Но в дальнейших своих рассуждениях автор, по существу, снимает проблему противоречия, так как «возвышенный предмет — это типичный в своем роде предмет, предмет нормальный (?) или в известном смысле предмет идеальный» [81. С. 230]. Так, например, строгие черты лица человека возвышенны, так как в них «проявляются преимущественно общие, существенные, типичные признаки человеческого лица» [81. С. 231], а «возвышенный характер — это характер, в котором главную роль играют черты, имеющие

общее, более широкое значение» [81. С. 231]. Возвышенное, как и прекрасное, считает Крюковский, выражается через героическое, величественное, величавое, благородное, строгое и т.п. и отличается от него только количественно [81. С. 232].

В книге Д.Д. Среднего «Основные эстетические категории» (1974) более основательно подчеркнута сложная, диалектическая природа этой категории. «Возвышенное прежде всего, — пишет Д.Д. Средний, — включает в себя несоизмеримость объекта, его превосходство по отношению к воспринимающему индивиду» [149. С. 43], вызывающее не только чувство радости, но и чувство тревоги. Но в возвышенном же и преодолеваются негативные эстетические эмоции, утверждает сила и могущество человека [149. С. 43].

Возвышенное связано с прекрасным, но не сводится к нему, так как «если прекрасное — некоторая мера и гармония, то возвышенное — нечто несоизмеримое и в принципе незавершенное, нарушение гармонии и порядка» [149. С. 57]. В таком понимании возвышенного Д.Д. Средним, на наш взгляд, наиболее основательно раскрываются его существенные признаки, его диалектичность.

Теоретическое рассмотрение категории возвышенного с неизбежностью приводит нас к мысли о том, что *онтологически* возвышенное является такой категорией, в которой в наиболее полной мере воплощается в единстве природное и социальное содержание эстетического как совершенного, но это совершенство *дисгармонично*.

Действительно, в возвышенном обнаруживается безграничность объекта, его превосходство над человеком, в то время как в категории прекрасного зафиксировано гармоническое отношение между человеком и объектом и гармоническое в самом человеке. Поэтому в онтологическом аспекте, как говорилось выше, в самом широком его определении, возвышенное есть нарушение гармонического целого, оно есть совершенное дисгармоническое.

В *феноменологическом* аспекте возвышенное есть преодоление этой дисгармонии в общественной и индивидуальной практике человека.

Конкретное проявление феномена возвышенного, наиболее ярко выраженное в героическом и подвиге, заключается в том, что героические действия народных масс или подвиг отдельного человека есть выступление за пределы обыденного поведения, за пределы сложившихся норм социального бытия, т.е. это некое нарушение устойчивых ситуаций или преодоление косных, враждебных социальному

прогрессу сил, и вместе с тем это есть акт восстановления гармонического развития

В подвиге отдельного индивида, будь то подвиг Ивана Сусанина, Александра Матросова или Юрия Гагарина, наиболее зримо выражаются признаки возвышенного как героически-трагического или героического деяния.

Вместе с тем сознание *единства*, человека и природы, снятие дисгармонической противоположности конечности человека и вечности природы, как осознание вечности мира, также отражается в категории возвышенного.

Как антипод возвышенного выступает категория *ужасного*, в которой отражена непреодоленная дисгармония между человеком и миром. Здесь природные или социальные явления, властвующие над человеком, выступают как грозные и разрушительные силы.

Стихия океана, не преодоленная человеком ни в сознании (как идея овладения им), ни практически, творения человеческих рук, вырвавшиеся, как чудовище Франкенштейна, из-под власти своего творца, ужасны. Атомная бомба, сброшенная на Хиросиму, наполнила мир ужасом, так как ее антигуманное применение показало всему человечеству, что стихия атомной войны может привести к трагическому исходу.

Так, в трагедиях Шекспира возвышенное всегда связано с трагическим, ужасным, героическим, прекрасным, и этим они существенно отличаются, например, от драм Шиллера, где возвышенное часто выступает как художественная доминанта («Мария Стюарт», «Разбойники», «Дон Карлос»).

На это своеобразие шекспировской трагедии указывал К. Маркс. «Одною из особенностей английской трагедии, — писал он, — является причудливая смесь возвышенного и низкого, ужасного и смешного, героического и шутовского» [102. С. 362].

В этом замечании Маркса важно еще одно: он разделяет понятия возвышенного, низкого, ужасного, тем самым подчеркивая их качественное различие. Действительно, ужасное не может быть возвышенно, так как в нем нет, как говорилось выше, потенциальных возможностей преодолеть объективно возникшую дисгармонию и, следовательно, освободить человека от страдания.

Сложное переплетение трагического, ужасного и страдания раскрыто Ж. П. Сартром в его пьесе «Мертвые без погребения». Герои пьесы — бойцы французского Сопротивления — оказываются в тра-

гической ситуации, грозящей им гибелью. И возможное спасение может быть достигнуто только совершением ужасного поступка — физическим уничтожением ребенка, который, не выдержав пыток, выдаст их фашистам [142. С. 83—147]. Экзистенциалистская концепция выбора как выбора смерти в этой пьесе реализуется Сартром в самом жестоком и безысходном варианте. Таким решением трагической коллизии Сартр как бы полемизирует с гуманистической идеей Ф.М. Достоевского о том, что не только смерть затравленного собаками ребенка, но и даже одну его слезинку нельзя оправдать совершенством и красотой будущей жизни человечества, нельзя оправдать, казалось бы, целесообразным действием — спасением других людей.

Искусство экзистенциализма вообще принципиально антивозвышенно, так как проповедует идею абсурдности человеческого бытия. Так, Франсуа Мориак в одном из своих поздних рассказов «Обезьянка» создает ситуацию абсолютной безысходности, в которой отец и сын совершают самоубийство. Неизбежность такого выбора отец оправдывает тем, что жизнь абсурдна и жестока. Прежде чем совершить то, к чему ведет его сын, он размышляет: «Это его сын, его подобие, перед ним вся долгая жизнь, а он уже достаточно настрадался и сейчас страдает. Но пытки лишь начались, одни палачи у человека в детстве, другие в юности» [134. С. 333—334].

Экзистенциализм не видит выхода из ситуации абсурда, противоречия человеческой жизни для него абсолютны и неразрешимы, и поэтому не может быть места возвышенному в этой жизни. Действительно, ужасное, страдание и абсурд несовместимы с возвышенным, в котором заключены потенциальные возможности преодоления трагического, ужасного и страдания.

Но истинно возвышенны образы, созданные В. Распутиным. Суровые и подчас жестокие ситуации, в которые попадают герои его произведений «Живи и помни» или «Деньги для Марии», преодолеваются той нравственной силой, которая рождена народом и которая способна разорванному, дисгармоническому бытию возвратить его целостность и человеческий смысл.

Именно поэтому возвышенное, в котором зафиксирована дисгармония, наиболее полно проявляется в процессе ее преодоления, в процессе осознания необходимости борьбы и в самой борьбе.

Это движение к состоянию возвышенности блестяще воплощено Гете во второй части «Фауста», когда старый Фауст, в борьбе

и труде вместе с народом обретший смысл жизни, перед смертью восклицает:

Стада и люди, нивы, села
Раскинутся на целине,
К которой дедов труд тяжелый
Подвел высокий вал извне.
Внутри по-райски заживется.
Пусть точит вал морской прилив,
Народ, умеющий бороться,
Всегда заделает прорыв.
Вот мысль, которой весь я предан,
Итог всего, что ум скопил.
Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил...
...И это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю [42. С. 556].

Не менее глубокое чувство возвышенного посещает Бетховена, когда он после окончания оперы «Фиделио» восклицает: «О человек, помоги себе сам!» (Это ответ его ученику И. Мошелесу, который написал на фортепианном переложении оперы: «Окончено с Божьей помощью».) [18. С. 8]

Гносеологический же аспект возвышенного заключается в том, что оно подвигает человека на познание неизведанно великого в природе, обществе и духовной жизни, пробуждает в нем неприятие обыденного, общепризнанного, повседневного, открывает для него неизведанное в нем самом и в мире, порождает стремление восстановить или вновь создать гармонию мира как нечто прекрасно-возвышенное.

Гносеологически категория «возвышенное» находится в определенном отношении с категорией «величественное». В истории эстетики, как говорилось выше, эти категории подчас отождествлялись. Однако такое отождествление неправомерно.

Величественное есть форма бытия возвышенного, но не тождественно ему. В нем зафиксированы определенные состояния последнего, это как бы «застывшее» возвышенное, один из моментов его существования. Художники глубоко чувствовали это своеобразие величественного. Так, один из крупных представителей Высокого Возрождения XV в. Леон Баттиста Альберти — архитектор и теоретик, взращенный на идеях флорентийского гуманизма, — связывает величественное с определенными значительными и устойчивыми

архитектурными типами зданий. Рассматривая специфику храма и виллы, он пишет: «Место, где стоит алтарь, должно являть больше „величия“ (maiestas), чем „изящества“ (venustas)... Огни в храме должны иметь не столько „изящества“ (venustas), сколько „величия“ (maiestas)... Фронтон является одним из средств подчеркнуть „достоинство“ храма. В частных зданиях фронтон не должен ни в коем отношении приближаться к величию (maiestas) храма... „Вечность“ и „разнообразие наслаждений во времени“ — таково другое выражение для противоположности храма и виллы» [62. С. 127].

Величественное и движение, изменение действительно несовместимы. Даже применение этого понятия в обыденной жизни подчеркивает эту его особенность. Например, мы часто говорим: «величественная осанка», «величественные манеры», «величественная походка», «величественная поза» и т.д., фиксируя в этом определенную устойчивость и неизменность.

Восприятие возвышенного также очень определенно раскрывает его отличие от величественного. Величественное вызывает у человека чувство успокоенности, удовлетворенности и уважения. Возвышенное же вызывает совершенно противоположные чувства. При его восприятии у нас возникают чувства восторга, преклонения, восхищения, а иногда тревоги. Эти чувства амбивалентны, двойственны, в них соотносится ограниченность Моего бытия и безграничность бытия возвышенного. Это переживание затем перерастает в ощущение значительности моего Я, возвышенное становится как бы содержанием субъекта. Этот процесс превращения чувств в противоположные при восприятии возвышенного глубоко раскрыл Гете в «Фаусте». Когда перед Фаустом является могучий и грозный дух земли, он восклицает: «В этот блаженный миг я чувствую *себя столь ничтожным — сколь великим*» [выделено мной. — Е.Я.].

Восприятию возвышенного свойственны существенные элементы пафоса «больших, значительных переживаний и чувств. Пафос тем и отличается от житейских чувств и страстей, что призван удовлетворить эту потребность, приобщить наш дух и душу к большому миру» [47. С. 136].

Конечно, состояние пафоса возникает преимущественно при восприятии искусства, но и объективно существующие природные, социальные, духовные возвышенные явления способны его вызвать.

Социальное значение возвышенного заключается в том, что оно формирует в человеке благородство и широту взглядов, нравствен-

но совершенствует его, способствует формированию активной жизненной позиции. Это особенно ярко проявляется в катарсическом воздействии возвышенного на человека, когда к нему приходит чувство обнаружения огромных жизненных ценностей. «Неожиданное» осознание этого является величайшим импульсом к действию, к творческому преобразованию себя и мира; в нем человек порывает со своим эгоизмом и живет высокими социальными интересами.

И именно поэтому в искусстве возвышенное органически связано с эстетическим идеалом, так как в нем наиболее полно и концентрированно выражена тенденция социального и духовного развития, совершенствования человека. Эта тенденция присуща и возвышенному, которое через идеал воплощается, как правило, в эпических формах искусства. (В эпических по содержанию, а не только по форме. Так, например, рассказ М. Шолохова «Судьба человека» написан не в эпическом жанре, но эпичен по своей сущности.)

Действительно, поэмы Гомера, «Давид» Микеланджело, «Фауст» Гете, «Потерянный рай» Мильтона, симфонии Бетховена, «Мыслитель» Родена, фрески Сикейроса, «Герника» Пикассо, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Освобожденный человек» С. Коненкова — все эти произведения, относящиеся к различным историческим эпохам, к различным видам и жанрам искусства, едины в одном — в них заключено величие человеческого деяния, возвышенный характер человека, совершающего подвиг в борьбе и труде.

Для искусства, в котором наиболее полно выражено возвышенное, характерно также стремление художника скрыть себя в объективно развертывающихся возвышенных событиях или явлениях и вместе с тем раскрыть его безграничность через ограниченность своего художественного Я. Тем самым возвысив себя и преодолев ту совершенную дисгармонию, которая есть суть возвышенного, художник в эпическом произведении реализует диалектику всеобщего и единичного, сверхличного и личного.

О таком эпически возвышенном творчестве мечтал зрелый Александр Блок:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить [20. С. 16].

Еще в середине XVIII в. великий французский просветитель Дени Дидро предвидел будущее буржуазного общества — его бездуховность и прозаизм, а следовательно, и антивозвышенность.

В «Племяннике Рамо» он писал: «Перед моим взором встают наши потомки со счетными таблицами в карманах и с деловыми бумагами под мышкой. Присмотритесь получше, и вы увидите, что поток, увлекающий нас, чужд гениальному» [54. С. 503].

Как правило же, гениальные художники всегда воплощали возвышенное в своих творениях и сами их творения были прекрасно или трагически возвышенны.

Современная массовая культура и массовое искусство являются выразителями стандарта поведения и жизни этого общества; они по сути своей не могут даже прикоснуться к возвышенному, так как вообще снимают проблемы вечного и преходящего, проблему их диалектического единства и борьбы.

Отсутствие возвышенного делает это искусство эфемерным и антиэстетичным, разрушает его как таковое. Однако некоторые теоретики считают, что эта эфемерность есть достоинство и новое качество современного искусства.

Так, Жак Фернан в докладе «Эфемерное в современном пластическом искусстве», сделанном на VII Международном эстетическом конгрессе (Бухарест, 1972), говорил: «В самом деле, архитектура больше не создает ничего вечного, скульптура использует такие материалы, долговечность которых тоже вызывает сомнение, живопись использует нестойкие краски... Произведение должно быть эфемерным... Не означая упадок пластического искусства, такого рода эфемерные произведения оберегают общество от потребительского искусства и возвращают ему истинный смысл: отвергать природное как таковое, утверждая это природное в действии» [104. С. 37–38].

Мысль Фернана о том, что такое эфемерное искусство не потребительское, весьма сомнительна. Наоборот, использование недолговечных материалов и «утверждение природного в действии» как раз говорит о его потребительском характере, о том, что оно создается для сиюминутного использования.

Для Леона Баттисты Альберти вечность воплощалась в величии архитектурного сооружения и была в определенном смысле его синонимом, признаком истинности такого искусства. Для Фернана эфемерность становится существенным признаком современного искусства.

Современное общество «массового потребления» чуждо возвышенному, так же как был ему чужд императорский Рим Калигулы, Рим социального, духовного и нравственного распада. И те оценки, которые дает автор первого известного нам в истории «Трактата о возвышенном» этому распадающемуся римскому эллинистическому миру, вполне применимы и к современному обществу. И у первого и у второго все в прошлом: и величие, и возвышенность.

В *категории трагического* в первую очередь следует подчеркнуть его объективно-социальное содержание. В нем эстетическое в своей *онтологии* существует как *отрицательно-совершенное*, т.е. как *социальная дисгармония*, в исторической перспективе преодолеваемая социально прогрессивной силой.

Трагическое всегда несет в себе элементы оптимизма, неизбежности победы светлого, разумного и возвышенного над темным, иррациональным и низменным в человеческой жизни.

В этом смысле великие трагедии Шекспира («Гамлет», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Макбет», «Король Лир» и др.), «Пленники» Микеланджело или «Капричос» Гойи указывают человеку на необходимость и неизбежность победы добра над злом, указывают перспективу, рождаемую всем ходом исторического развития, преодоления этой дисгармонии. Если этого нет, то перед нами не трагическое, а мизантропическое.

В трагическом зафиксирован момент нарушения развития, что и порождает специфическую дисгармонию, суть которой имеет общие признаки: «Отклонение от нормального развития... есть причина того, что гармония нарушается, уступая место дисгармонии» [115. С. 97].

Так, например, гибель Марата на взлете его славы и победы революции 13 июля 1793 г. от руки сторонницы жирондистов Шарлотты Корде была трагедией, так как это событие не прошло бесследно для хода Великой французской революции.

Со смертью Марата еще более основательно выявились объективные причины невозможности победы якобинцев, и это было трагично.

В искусстве это трагическое событие блестяще запечатлели в своих картинах Луи Давид и Эдвард Мунк («Смерть Марата»), но если Луи Давид романтически подчеркнул благородный образ Марата, то Эдвард Мунк сурово реалистически показал отвратительный образ убийцы — Шарлотты Корде.

Эта дисгармония есть выражение борьбы непримиримых социальных сил, которая существует как «трагическая коллизия между

исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» [102. С. 31–32].

Онтология категории трагического заключается также в том, что в ней зафиксирована историческая неизбежность победы социально-прогрессивной силы, неизбежность торжества гармонического (прекрасного). Поэтому едва ли трагическое это «гибель совершенства, победа несовершенства над совершенством», как пишет В.П. Шестаков [172. С. 225], так как в данном определении не зафиксирована тенденция — направленность трагического противоречия, его диалектически прогрессивная сущность.

В онтологии трагического существует еще один аспект, который на первый взгляд не несет в себе социально-дисгармонического содержания. Это трагические коллизии, возникающие в результате столкновения человека с природой. Казалось бы, этот конфликт носит извечный, внеисторический характер.

Противостояние человека и природы вечно, всегда человек стремился покорить природу, но всегда будет оставаться в ней нечто, что неподвластно ему и что является предметом бесконечного процесса практического освоения. Но эта вечность противостояния раскрывается через исторически конкретные формы освоения человеком природы и через конкретные формы трагических коллизий.

Так, у античного человека идея рока, судьбы (*fatum*) отражала не только социальные отношения, но и его отношение к природе как непознанной силе, существующей в форме космоса или божественных сил (часто выраженных антропоморфно), и столкновения с ними порождали трагические конфликты, художественно осмысленные в мифологии и античной трагедии.

Сегодня столкновение человека с природой оборачивается часто своей трагической стороной не столько к человеку, сколько к природе (экологические взрывы, загрязнение окружающей среды, массовая гибель уникальных животных и растений и т.д.). Но и для человека еще более глубокое проникновение в законы природы несет с собой возможность трагического исхода.

В онтологическом смысле возможность трагического заложена в самих законах диалектического движения мира. Еще в «Анти-Дюринге» в связи с анализом идей Канта Ф. Энгельс писал: «Кант начал свою научную деятельность с того, что превратил Ньютонову Солнечную систему, вечную и неизменную... в исторический процесс, в процесс возникновения Солнца и всех планет из вращающейся ту-

манной массы. При этом он пришел к тому выводу, что возникновение Солнечной системы предполагает в будущем неизбежную гибель» [103. С. 27]. Но такой взгляд на развитие Вселенной отнюдь не предполагает пессимистического мировоззрения. «Материя... с той же самой железной необходимостью, с какой она когда-нибудь истребит на земле свой высший цвет — мыслящий дух, она должна будет его снова породить где-нибудь в другом месте и в другое время», — писал затем Ф. Энгельс в «Диалектике природы» [103. С. 363], раскрывая тем самым оптимистическую сущность трагического в универсальном аспекте.

Феноменологически трагическое выражается в различных формах трагического конфликта (трагедия заблуждения, трагедия нового, трагедия старого), которые были раскрыты К. Марксом и Ф. Энгельсом в письмах к Ф. Лассалю по поводу его драмы «Франц фон Зикинген». Здесь они показали диалектическую природу трагической коллизии, в которой отражаются непримиримые противоречия социальной жизни [102. С. 23—32, 53].

В этом их принципиальное отличие от понимания трагического Гегелем, для которого «...подлинной темой самобытной трагедии является божественное...» [37. С. 363]. Анализируя античное искусство, он пишет: «...Сами по себе более абстрактные статуи и изображения богов лучше объясняют возвышенные трагические характеры греков, чем все пространные объяснения и примечания» [37. С. 363].

Такое понимание трагического привело Гегеля к концепции вины сталкивающихся в трагическом конфликте сторон [37. С. 364].

Но феномен трагического связан не только с непосредственными социальными антагонизмами, в нем зафиксированы эстетические аспекты и личной человеческой жизни, ее столкновение со смертью. Это блестяще раскрыто А.П. Чеховым в рассказе «Враги». У доктора Кириллова только что умер единственный сын, шестилетний Андрей. И вот А.П. Чехов как художник проникает в природу этого события: «Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне. Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, еле уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка. Красота чувствовалась и в угрюмой тишине, Кириллов и его жена молчали, не плакали, как будто кроме тяжести потери сознавали также и весь

лиризм своего положения. Как когда-то, в свое время прошла их молодость, так теперь, вместе с этим мальчиком, уходило навсегда в вечность и их право иметь детей!» [170. С. 222—223].

Красота горя для А.П. Чехова, как ни парадоксально на первый взгляд звучит это словосочетание, есть красота сострадания, красота высочайшего, совершенного гуманизма.

И вот как рисуется почти аналогичная ситуация в книге Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства». В главе «Отрывки из феноменологии» он пишет: «Великий человек умирает. Жена склонилась над его изголовьем. Врач считает пульс умирающего. В глубине комнаты — два человека: газетный репортер... и художник... Жена, доктор, репортер и художник стали свидетелями одного и того же события. Тем не менее это событие — агония человека — каждому из них представляется в особом аспекте. И эти аспекты так различны, что едва ли у них есть общая основа.

...Художник лишь смотрит со стороны на людскую действительность. То, что здесь случилось, его не беспокоит... Его отношение чисто созерцательное... Он уделяет внимание только внешнему — свету и тени, только цветовым ценностям. В лице художника достигается максимальное отдаление и минимальное вмешательство, окрашенное чувством» [148. С. 450—453].

Итак, если для А.П. Чехова красота горя — это проникновение в его сущность через его внешнее проявление, через обнаружение его эстетической ценности как сострадания, понимания и сочувствия, то для Ортеги-и-Гассета подлинно эстетическое, содержательное значение этого события предельно формализовано и практически недоступно эстетическому обнаружению.

Трагическое для него в эстетическом, художественном аспекте вообще не существует, оно есть факт только социальной или личной жизни. Но в истинно научном смысле сам факт социальной или личной трагедии неизбежно несет в себе признаки эстетического, так как отражает в себе совершенную дисгармонию, что делает этот феномен эстетически значимым.

В *гносеологическом* аспекте трагическое следует рассматривать как *непознанную необходимость*, незнание которой не порождает пессимистического взгляда на жизнь.

Для эстетического понимания трагического характерно глубокое, подчас интуитивно-поэтическое раскрытие единства человека и природы, их близости и родства. Подчас смерть здесь рассматривается

не как конец бытия, а как слияние с миром вечной природы, как возвращение к истокам жизни. Поэтому расставание с жизнью, сколь оно ни ужасно и трагично, все же не есть превращение в ничто, это слияние с бытием земли и Вселенной.

Социальный аспект трагического — определенная несвобода, что означает практическую невозможность прогрессивного класса или социальной силы победить в данный исторический момент.

Анализ соотношения трагедии и свободы мы находим у К. Маркса при характеристике трагедии старого («К критике гегелевской философии права»). «Трагической, — пишет он, — была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, *свобода же* [выделено мной. — Е.Я.], напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц...» [102. С. 53]

Связь трагедии и свободы, анализируя образ Дон Кихота, обнаружил и современный испанский драматург Антонио Буэро Вальехо, писавший: «Дон Кихот воплощает в себе неистовый поток позитивных путей в эпоху упадка: Дон Кихот — это трагедия...» [26. С. 832], т.е. он выступает как то «отдельное лицо», которое осенила идея свободы.

Социальную специфику эстетического переживания трагического, как говорилось выше, раскрыл Аристотель, считавший, что подобное переживание должно очищать чувства человека, делать его более мужественным и сильным, должно пробуждать в нем волю и энергию. Страдания и потрясения, испытываемые человеком при восприятии трагических событий жизни, отраженных в искусстве, становятся эстетическими лишь в том случае, когда они не подавляют волю человека, когда, несмотря на чувство глубокой скорби, человек все же преодолевает их и становится еще более сильным. Действительно, слушая Шестую симфонию П.И. Чайковского и проникаясь скорбным чувством неизбежности смерти, тема которой наиболее глубоко и выразительно звучит в финале, мы отнюдь не превращаемся в безвольных людей, беспрекословно подчиняющихся судьбе. Нет, музыка великого композитора, проведя нас по дорогам жизни, на которых разбросаны не только розы, но и тернии, вызывает новый прилив энергии, пробуждает чувство радости бытия.

Известно, что Ференц Лист написал свои замечательные «Прелюды» под впечатлением мистически-религиозного стихотворения Малларме, в котором тот в поэтической форме проводит религиозную идею о том, что земная жизнь человека — это прелюд, вступле-

ние к жизни вечной. Но могучая оптимистическая сила искусства эту идею превратила в гимн жизни, в вихрь могучих страстей земного человека. Так бывает со всем, к чему прикоснется волшебная палочка искусства: все наполняется жизнью, становится сильным и прекрасным.

Таким образом, в содержании категории трагического не снимается объективно-природное содержание (как исторически конкретное отношение природы и человека) и вместе с тем в нем нарастают элементы объективно-социального. В конечном счете трагическое может быть только социальным; трагические коллизии «мыслящего духа» есть трагедия только для него, а для вечно развивающегося мира — это лишь момент саморазвития.

В *категории комического онтологическое* раскрывается как противоречие между ничтожным, ложным содержанием и формой, кажущейся полной значения, т.е. в самом широком смысле здесь существует полное несовпадение содержания и формы, сущности и являемого; дисгармония здесь в отличие от трагедии приобретает характер *парадокса*, а шире — *неразрешенного* противоречия, которое возникает в результате того, «что все феномены комического в общественной жизни представляют отклонение от нормы» [53. С. 60].

Так, например, в знаменитой комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» зафиксирована такая объективная жизненная ситуация, в которой противоречия не разрешаются, а лишь выявляются парадоксальным образом. Именно в этом смысле и звучат слова Чацкого в финале комедии:

Вон из Москвы,
Сюда я больше не ездук,
Пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок.
Карету мне, карету!

В этих словах последнего монолога Чацкого ясно звучит идея незавершенности противоречия, и поэтому всей ситуации придает трагический оттенок. Следует сказать, что подлинно комическая ситуация часто тяготеет к трагическому, так же как трагедия часто во многом несет элементы комического. На этой основе возникает категория трагикомического, отражающего это противоречие.

Феноменологически комическое очень многообразно. Оно развивается вместе с развитием духовной жизни общества, в особенности

в его национальных формах, и в наиболее общих принципах существует как юмор и сатира. Национальные особенности комического выражаются через смеховую, карнавальную культуру того или иного народа, приобретая, например, форму гротеска, фарса, бурлеска.

В самом широком смысле комическое, как остроумно заметил Э. Кассирер, это расставание с прошлым, т.е. в феномене комического заключена способность человечества осознавать диалектику неизбежности естественного умирания старого.

Искусство для выражения этого процесса также находит многообразные формы жанрового воплощения комического противоречия (комедия характеров, комедия положений, трагикомедия и т.д.).

Особый интерес в этом отношении приобретает феномен категории трагикомического. Как верно замечает В.Б. Черкашин в статье «Трагикомическое», эта категория «...характеризует противоречия в развитии коллизии человека и истории, обнаруживая устойчивый характер этих противоречий, обусловленных несовпадением личностных представлений о ходе исторического развития с реальным движением истории. Искусство отражает эту коллизию в адекватной идейно-эмоциональной форме трагикомического — не снятого противоречия» [166. С. 456].

Однако дело заключается не только в несовпадении личных представлений и реальной истории, но в самом объективном характере исторического развития, которое само по себе может быть трагикомично. Вспомним знаменитую формулу К. Маркса из предисловия к «XVIII брюмера Луи Бонапарта»: «...Все великие всемирно-исторические события и личности... появляются дважды. Первый раз как трагедия, второй раз как фарс» [102. С. 54].

Между этими полярными состояниями истории существуют периоды, которые уже не являются чистой трагедией, но еще не стали и фарсом, эти периоды и следует определить как трагикомические.

Так, трагикомична историческая ситуация, в которой оказалось русское помещичье общество в середине XIX в., которое уже социально умирало, но эта агония не была уже трагедией, но не была еще и чистым фарсом (как личность Луи Бонапарта). В искусстве это состояние трагикомедии глубоко отразил Гоголь («Старосветские помещики», «Ревизор» и особенно «Мертвые души»), и его формула «Смех сквозь слезы» поэтически блестяще отражает эту трагикомическую ситуацию.

Его великий предшественник А.С. Пушкин не менее глубоко чувствовал и понимал природу трагикомедии, сформулировав ее теоретически. «Заметим, — писал он, — что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что она близко подходит к трагедии» [133. С. 213].

В силу вышесказанного кажется вполне своевременным утверждение о том, что существует «...правомерность и необходимость выделения трагикомического в особую эстетическую категорию, выявления ее природы и связей с другими категориями...» [166. С. 436].

В *гносеологическом* аспекте в категории комического наблюдают социальное-субъективные моменты. Само комическое объективно, но его эстетическое содержание раскрывается через его оценку как такового. В этом его существенное отличие от категории трагического. Трагический герой чувствует и осознает трагизм своего положения (Гамлет), комический персонаж (Журден) совершенно не осознает своего комизма. Для появления комизма необходима определенная отстраненность, обнаружение противоречия (несовпадения формы и содержания) развитым сознанием общества и индивида.

Как отмечал Анри Бергсон, «не существует комического вне собственно человеческого. Пейзаж может быть красивым, привлекательным, величественным, интересным или безобразным, но он никогда не будет смешным» [16. С. 97].

И хотя Бергсон, говоря о комическом, понимал под человеческим чисто духовное его содержание (что связано с его общей интуитивистской концепцией), чем ограничивал и искажал природу комического, в данном случае его наблюдение правомерно.

Для него «комедия стоит гораздо ближе к действительности [духовно понятой действительности. — Е.Я.], чем драма» [15. С. 125]. Но через комическое человек познает, конечно, не только духовные стороны жизни, имеющие объективное содержание.

И тем не менее он ближе к истине, нежели Платон, Аристотель или Гегель, которые считали комическое низшим родом эстетического именно за то, что оно было более близко к жизни, нежели более «совершенный» вид искусства — трагедия.

Так, например, Платон считал, что комическое не может быть предметом искусства, а коль скоро комедии пишутся и ставятся, то их следует показывать лишь рабам и иностранцам.

Аристотель считал, что комическое — это отражение некоторой ошибки или безобразия.

«Чтобы недалеко ходить за примером, — писал он, — комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания» [6.V, 1449a].

В «Никомаховой этике» он вообще пишет о том, что насмешка (как грубая форма комического) является своего рода бранью и ее следует запретить, как законы запрещают некоторые формы антисоциального поведения.

Для Гегеля комическое также выступает как проявление рутинных форм жизни и искусства, потому что «комическое больше проявляется среди низших слоев современного общества... среди людей, которые раз и навсегда таковы, каковы они есть, и не могут и не хотят быть другими, неспособные ни к какому пафосу...» [37. С. 384].

Социальное значение комического огромно не только как способ борьбы против рутинного, косного, но и в плане духовного саморазвития личности, наиболее полно выражаемое в *ироническом*. Ироническое в эстетическом смысле есть не только способность диалектически мыслящего человека осознавать свое совершенство и превосходство над окружающим миром, ибо он есть его вершина — мыслящий дух, но и способность осознавать свою ограниченность и несовершенство, что в свою очередь является стимулом для самосовершенствования, т.е. для отрицания этой ограниченности и несовершенства.

Как верно заметил А.Н. Лук, «умный человек критически относится к своим промахам, в отличие от дурака, который не признает их, а иногда даже гордится ими... Самокритическое поведение есть высшая форма разумного поведения» [96. С. 63].

Глубоко диалектические мысли о природе иронии высказал К. Зольгер — немецкий философ (конец XVIII — начало XIX в.), стоявший между романтизмом и философией немецкого классического идеализма.

Для него ирония выступает условием вдохновения в искусстве, и вместе с тем через иронию объективная идея, погибая, воплощается в действительность. «У него ирония, — пишет В.П. Шестаков, — момент развития объективной идеи, которая находится в бытии» [29; 173. С. 333—334].

В XX в. диалектика иронического была развита Томасом Манном, который определял иронию так же, как свойство искусства и его творца — художника, которое поднимается над жизнью и духом.

По Т. Манну, «искусство поддерживает добрые отношения с обоими, никому не давая предпочтения — и в этом качественно по природе иронично» [163. С. 100].

Эта особенность иронии дает возможность художнику (и человеку вообще) более широко взглянуть на мир, это «обеспечивает ему некоторый иммунитет против вызывающе негуманистического пренебрежения по отношению к человеческим ценностям» [163. С. 101], т.е. делает искусство и человека более гуманным, более совершенным.

Эту идею высказывал и Кьеркегор, говоря о том, что «подлинно гуманная жизнь невозможна без иронии» [183. С. 273], но для него в отличие от Т. Манна она все же признак упадка общественной и духовной жизни, признак исторической перемены.

«Для иронического субъекта, — пишет он, — данная действительность утратила свою ценность... Он знает только, что нынешнее не соответствует идеалу» [183. С. 218]. С этим, конечно, трудно согласиться, так как ироническое сознание все же есть признак развитых гуманистических принципов общественной и духовной жизни. И здесь Т. Манн, как нам кажется, более прав.

Следовательно, если субъективно-эстетически ирония есть признак развитого самосознания, то объективно-исторически она часто есть признак ограниченности возможностей тех исторических сил, которые действуют по принципу противоположности, по принципу возвращения в снятом виде к прошлому и потому не осознают своей настоящей сущности.

Но наряду с иронией в комическом очень важно сатирическое, так как оно направлено *вовне*, на объективно существующие, непримиримые противоречия.

Так в этих эстетических категориях нарастают элементы духовно-практического освоения мира, более конкретно — диалектика объективно-субъективных отношений.

Таким образом, анализ эстетических категорий, отражающих объективные состояния, позволяет обнаружить своеобразие проявления эстетического как совершенного в их сущности, показать многообразие форм проявления, феноменологию этой сущности в категориях прекрасного, возвышенного, трагического и комического, раскрыть их гносеологическое и социальное значение.

III. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ, ОТРАЖАЮЩИЕ ДУХОВНО-ПРАКТИЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ МИРА

Эти группы эстетических категорий, будучи более непосредственным отражением духовно-практического освоения действительности человеком, специфически соединяют в себе содержание категорий объективного состояния и мира субъекта социально-духовной жизни.

Вместе с тем первая категория этой группы — эстетический идеал — как бы впитывает в себя содержание категорий эстетического вкуса и эстетического чувства, становясь по объему и содержанию наиболее широкой, и тем самым в обратной субординации воздействует на них и корректирует их содержание и объем.

Эстетический идеал является такой категорией в этом ряду, в которой еще основательно выражена объективная социальная и духовная сущность человека.

Онтологическая сущность эстетического идеала заключается в том, что в нем концентрированно выражено поступательное развитие общества в конкретно-чувственном, образном раскрытии совершенства человека и природы. Социально-объективное еще определяет здесь критерии совершенства и гармонии (прекрасного).

В этом смысле эстетический идеал является своеобразной доминантой, организующей структуру эстетического сознания определенной эпохи. И это делает его единством действительного и должного при определяющей роли последнего.

Но идеал вообще, а эстетический идеал в особенности как конкретно-чувственное бытие сущности не может быть только *должным*. Эстетический идеал это не только «путеводная звезда», но и самая действительность, понятая в развитии; в этом диалектическая основа его существования.

В том же случае, когда в эстетическом идеале начинает доминировать момент идеализации или приземления объективной реальности, его онтологическая структура разрушается.

Как верно замечает О.В. Лармин: «Когда для отражения берутся абстрактные, не выделенные из анализа объективных закономерностей возможности, возникают утопические, а иногда и просто ложные идеалы» [85. С. 14].

Так, если эпоха Возрождения создает идеал цельного, гармонического человека, то в романтической эстетике доминирует идеализация прошлого, а следовательно, снятие момента развития, непонимание настоящего.

Те социальные конкретно-исторические эпохи, в которых эстетический идеал выражается наиболее полно, являются объективными носителями социального и духовного прогресса.

Та или иная структура эстетического идеала с теми или иными доминантами проецируется не только на человека и общество, но и на природу.

Идеал Человека эпохи Возрождения органически слит с идеалом Природы. Особенно глубоко он выражен в изумительном творении Джорджоне «Спящая Венера», в котором раскрыто единение и гармоническое единство Человека и Природы. Умиротворенно спит молодая женщина, ее лицо полно покоя и счастья, и такой же умиротворенный пейзаж — такой же совершенный и гармоничный — как бы вторит совершенству человеческого бытия.

Это возможно, конечно, на уровне определенного овладения природой, осознания ее сущности, когда человек смог увидеть реально, объективно живущую красоту природы глазами, с которых сброшены шоры страха и преклонения перед неведомыми силами.

Таким образом, в категории эстетического идеала в онтологическом аспекте наряду с его социальным значением определенно нарастают элементы познания и оценки природы.

Феноменологически эстетический идеал существует как исторически конкретный образ совершенной жизни, человека и природы.

Наиболее полно феноменология эстетического идеала, конечно, выражается в искусстве, в образах совершенного человека как социально-природного существа.

В *гносеологическом* аспекте эстетический идеал есть представление о совершенной жизни, т.е. *конкретно-обобщенное*. Это нечто аналогичное конкретному, которое, в понимании К. Маркса, возникает в процессе научного познания, идущего от конкретно-отдельного к абстрактному и от него к конкретно-всеобщему. Но в отличие от научного конкретно-всеобщего конкретно-обобщенное в эстетическом идеале есть единство чувственного и абстрактного, в котором действительность не принижается, но и не превращается в нечто эфемерное. В истинном эстетическом идеале воплощено единство познания действительности и предвосхищение будущего. В таком по-

нимании эстетического идеала снимается кантовская антиномия должного и действительного.

Будучи представлением о совершенной жизни, человеке и природе, эстетический идеал является такой гносеологической структурой, в которой запечатлено конкретно-обобщенное и индивидуальное.

Именно это дает возможность объединить в эстетическом идеале индивидуальные представления о совершенном с всеобщим, через наш индивидуальный эстетический вкус подняться к общечеловеческим эстетическим ценностям.

Важно подчеркнуть, что эстетический идеал оценивается не только позитивно-эстетически (прекрасное, возвышенное), но он также является критерием в понимании эстетической дисгармонии (трагического, комического, ужасного, низменного и т.д.), является основанием анализа и соотнесения познания и оценки эстетических явлений с его позитивным содержанием. Поэтому едва ли «своеобразие эстетического идеала состоит в том, что он... действует... *только* [выделено мной. — Е.Я.] в процессе оценки прекрасного» [2. С. 9—10].

Движение от индивидуального к всеобщему в эстетическом идеале особенно ярко и наглядно демонстрируется искусством; познание произведения искусства всегда начинается с нашего индивидуального, субъективного отношения, которое в процессе восприятия, познания и оценки перерастает в контекст общеэстетический, в процесс приобщения к высоким ценностям художественной культуры, к обретению ценностного представления о значимости данного произведения искусства и эстетических ценностей вообще.

Социальное значение эстетического идеала заключается в том, что он, как это следует из всего рассмотрения проблемы, ориентирует общество и человека на реальность, на те проблемы, которые встают перед обществом. Именно в этом аспекте следует понимать мысль К. Маркса о том, что реальное движение важнее всяческих идеалов, так как оно и есть реализация исторических задач, стоящих перед прогрессивным слоем, создающим в практике социальной жизни и социальной борьбы совершенное общество.

Здесь эстетический идеал выступает как определенная реальная цель и стимул жизни и деятельности человека и общества в целом, приобретая для них мировоззренческий смысл, становится основанием поведения и определения эстетических ценностей и значений.

Поэтому в эстетическом идеале наиболее полно выражается степень свободы человеческой деятельности и жизни, так как «эстетический идеал берет все... виды свободы в их совокупности и конкретно-чувственном проявлении...» [85. С. 47]. Вместе с тем эстетический идеал органически входит в мировоззрение и практические действия человека. Общее и индивидуальное в подлинном эстетическом идеале должны совпадать и реализовываться в духовно-практической деятельности человека.

Социальное назначение идеала реализуется также и через воспитание в человеке «идеального» отношения к природе.

В общем процессе поступательного развития эстетический идеал является тем, что совершенствует духовный мир человека, приобщает его к всеобщему, развертывая творческие потенции, делая человека социально активным и духовно богатым, способным обнаружить собственное совершенство, совершенство природы и общества.

Эстетический вкус является такой категорией, которая объединяет в себе эстетический идеал и эстетическое чувство, это как бы связующее звено между социальным миром, природой и человеком.

Особенно полно это выражается в *онтологии* эстетического вкуса, который, с одной стороны, является способностью высказывать суждение об эстетических достоинствах предмета, с другой — переживанием, рефлексией, эмоцией, в которой реализуется субъективное и индивидуальная неповторимость личности. Это свойство эстетического вкуса связано и с психологическими уровнями отражения, так как «в отношении творчества вполне применима гегелевская триада, где тезисом является бессознательное (невербальное мышление), антитезисом — сознание, а синтезом — их взаимодополнение» [85. С. 74].

На онтологическом уровне эстетический вкус наиболее полно отражает это единство сознательного и интуиции (рефлексии), их своеобразный гармонический синтез. Следовательно, эстетический вкус не может быть только рациональным (суждение), но он не может быть и только чувством. Это рационально-эмоциональное освоение действительности, и в этом смысле эстетический вкус — такая категория, в которой отражена гармония социальной и природной сущности человека.

Единство эмоционально-рационального в эстетическом вкусе подчеркивается также и тем, что в нем объединяется всеобщность эстетического идеала и индивидуальность эстетического чувства.

Сущность эстетического вкуса все же заключается в том, что это гармоническое *единство* суждения и переживания, и именно это делает его общесоциальным, а в определенных исторических условиях — социальным явлением и вместе с тем индивидуально неповторимым качеством личности, обеспечивающим богатство и многообразие эстетического отношения к миру на основе единой доминанты — эстетического идеала.

Феноменологически эстетический вкус выражается в многообразии индивидуальных рационально-эмоциональных оценок, в антиномии всеобщего и единичного, которая разрешается через диалектическое единство воплощенных в нем эстетического идеала и эстетического чувства. Всеобщность идеала здесь оказывается необходимым условием существования эстетического вкуса личности, социальной группы. И в этом смысле обыденное суждение о том, что о вкусах не спорят, верно на уровне суждения об индивидуальном эстетическом вкусе, но оно неверно в принципе, когда речь идет о социально-природной сущности эстетического вкуса. Поэтому развитой эстетический вкус в значительной степени определяется исторически конкретным эстетическим идеалом.

Совершенно права А.С. Молчанова, когда говорит о том, что колебания истинных вкусов определяются эстетическим идеалом и как бы корректируются им [111].

Именно это дает возможность человеку через эстетический вкус обнаружить формы бытия (а затем и сущность) не только прекрасного и возвышенного, уродливого и низменного, но и таких социально-объективных категорий, как трагическое и комическое, проникать в содержание художественного образа, искусства вообще, в своеобразие мышления того или иного художника.

Но вместе с тем эстетический вкус предполагает индивидуально неповторимое переживание воспринимаемого объекта, он невозможен без рефлексии, в которой рождается состояние эстетического охвата, обладания объектом, а не только его оценки в суждении о нем.

Наиболее ярко и сильно это свойство эстетического вкуса проявляется в искусстве, когда художник в своем произведении неповторимо передает свое отношение к предмету творчества.

Так, например, в стихотворении Райнера Марии Рильке «Испанская танцовщица» глубоко запечатлен не только образ, созданный поэтом, но и его переживание изображаемого, выраженное через его эстетический вкус.

Как спичка, чиркнув, через миг-другой
Выбрасывает языками пламя,
Так, вспыхнув, начинает танец свой
Она, в кольцо зажатая толпой,
И кружится все ярче и упрямей.
И вот — вся пламя с головы до ног.
Воспламенившись, волосы горят,
И жертвою в рискованной игре
Она сжигает платье на костре,
В котором изгибаются, как змеи,
Трепещущие руки, пламена.
И вдруг она, зажав огонь в горстях,
Его о землю разбивает впрах
Высокомерно, плавно, величаво.
А пламя в бешенстве перед расправой
Ползет и не сдается, и грозит...
Но точно, и отточенно, и четко
Чеканя каждый жест, она разит
Огонь своей отчетливой чечеткой [136. С. 79].

Так в феноменологии эстетического вкуса пульсирует диалектика неповторимого эмоционального таинства личности и ее приобщенности к всеобщему, опосредовано восходящей к эстетическому идеалу. В этом своеобразие структуры эстетического вкуса, существующее как некая неустойчивая устойчивость, как внутренне противоречивое и вместе с тем единое эмоционально-рациональное состояние, как некая чувственно-интеллектуальная духовность.

В *гносеологическом* аспекте эстетический вкус есть, условно говоря, некое «абстрактное», в котором присутствует в снятом виде социальное и природное содержание эстетического чувства, так как вкус еще не есть конкретно-обобщенное, т.е. эстетический идеал. Он является как бы *субординирующим* гносеологическим звеном между ними; «абстрактным моментом», тяготеющим к полноте эстетического идеала, но еще не оторвавшимся от эстетически-чувственного.

Это диалектическое своеобразие гносиса эстетического вкуса глубоко подметил И. Кант, для которого его диалектика выступает как антиномичное, неразрешимое противоречие между единичностью и всеобщностью.

«Не может быть, — писал он, — никакого объективного правила вкуса... Искать такой принцип вкуса, который давал бы всеобщий

критерий прекрасного посредством определенных понятий, — это тщетный труд, так как то, что ищут... невозможно и само по себе противоречиво» [71. С. 235].

И вместе с тем, по Канту, «высший образец, первообраз вкуса есть только идея... по которой он [человек. — Е.Я.] должен судить обо всем, что может быть объектом вкуса» [71. С. 236]. Для Канта это противоречие в пределах человеческого сознания было неразрешимо.

Однако принципы диалектического мышления позволяют разрешить это противоречие через категорию особенного, которое не есть всеобщее, но уже не является единичным, а находится между ними, в данном случае между эстетическим идеалом и эстетическим чувством. Это делает эстетический вкус такой категорией, в которой универсально соединяются два уровня познания — живого созерцания и абстрактного мышления; делает эстетический вкус наиболее полным, всесторонним гносеологическим и социальным эстетическим феноменом.

Именно поэтому в *социальном* аспекте категория эстетического вкуса органически связана с проблемой полноты эстетического бытия личности, т.е. с проблемой эстетического воспитания, с процессом формирования социально-природного и духовного совершенства человека. Здесь очень важно подчеркнуть, что эстетический вкус как некая целостность, как субординация эстетического идеала и эстетического чувства формируется не только искусством, но и всей духовно-практической деятельностью человека. И в этом смысле чеховская формула «В человеке все должно быть прекрасно: и мысли, и лицо, и одежда» раскрывает существенные признаки развитого эстетического вкуса. Следует лишь добавить, что и в «физическом» бытии человека (манера держаться, движения, голос, мимика, жестикуляция, органическая потребность в физической культуре) не в меньшей степени, чем в духовной сфере, проявляется эстетический вкус человека.

Таким образом, в категории эстетического вкуса в социальном смысле зафиксирована практика духовно-природного совершенствования человека. Социальная проблема формирования всесторонне и гармонически развитого человека в значительной степени реализуется через развитой эстетический вкус, через богатство его социальной, духовной и физической жизни.

Будучи важнейшим элементом эстетического воспитания, эстетический вкус включается в общую систему воспитания человека,

в процесс формирования богатства его социальной, физической, интеллектуальной и духовной жизни.

Эстетическое чувство как эстетическая категория являет собой удивительное сочетание природного и социального. И в этом смысле в эстетическом чувстве заключены потенциальные возможности как эстетического вкуса (а через него и эстетического идеала), так и художественно-эстетической деятельности, оно является эмоциональным выражением и побуждением к действию.

Онтологически эстетическое чувство есть способность непосредственной эмоциональной реакции на эстетически значимый объект. Причем эта реакция не носит еще оценочного характера, она присутствует в нем в снятом виде как интуитивное обнаружение совершенного в объективной реальности.

«Эстетическое чувство, — писал А.В. Луначарский, — это чувство наслаждения жизнью» [97. С. 14], и в этом смысле в эстетическом чувстве его социально-практическая значимость раскрывается через богатство эмоциональной жизни человека, через его природно-духовное отношение к миру.

Однако, акцентируя внимание на том, что эстетическое чувство связано в основном с положительными эмоциями, следует отметить, что в целом оно несет в себе и негативные эмоции, связанные с восприятием трагического, ужасного, низменного. «Одно и то же чувство может реализоваться в различных эмоциях. Так, чувство любви к Родине в зависимости от обстоятельств может породить эмоции гнева, печали, радости» [153. С. 17]. Поэтому в сущности своей эстетическое чувство есть переживание, которое включает в себя как важнейший элемент эстетическое наслаждение, но не сводится к нему [186. С. 51], оно так же «антиномично», как и эстетический вкус. Хотя в конечном счете и отрицательное переживание должно привести в эстетическом чувстве к активному действию, к оптимистически-эмоциональному отношению к миру.

Состояние отрицательно-эстетических эмоций, приводящих все же к положительной эстетической реакции, выражено в одном из самых brutальных стихотворений Шарля Бодлера «Падалъ»:

Вы помните ли то, что видели мы летом?
Мой ангел, помните ли вы
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом,
Среди рыжеющей травы?..

Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи
Над мерзкой грудой вились,
И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.
Все это двигалось, вздымалось и блестело,
Как будто, вдруг оживлено,
Росло и множилось чудовищное тело,
Дыханья смутного полно [22. С. 51—52].

Казалось бы, что смакование разложения и распада у Бодлера абсолютно и безгранично, но он все же остается на грани эстетического, все это он делает для того, чтобы утвердить через эти чувства человеческие ценности:

И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей,
Одетая в цветы под скорбные моления,
Добыча гробовых гостей.
Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты — навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй [22. С. 52].

Если же в эмоциональной оценке совершенно отсутствует позитивный момент, то и здесь эстетическое чувство разрушается, и это тоже признак патологии чувств.

Феноменологически эстетическое чувство раскрывается через различные аспекты способности человека переживать безграничное совершенство природы, богатство социальной и духовной жизни человека.

Доминантой всего этого многообразия переживаний является катарсическая природа эстетического чувства, в которой осуществляется переход непосредственной эмоции на уровень духовно-эмоционального отношения, на уровень «умных чувств» (Л. Выготский). Богатство эстетического чувства связано также с тем, что антиномичность — точнее, амбивалентность — эстетических переживаний (положительные и отрицательные эмоции) есть отражение специфики эстетического чувства вообще, которое «можно определить как те эмоциональные переживания, которые возникают у человека под воздействием самых разнообразных эстетически значимых явлений окружающей действительности...» [51. С. 117].

Это, собственно, и порождает катарсические аспекты эстетического переживания, так как катарсис — это не только мгновенное самосгорание аффектов, это более сложное и устойчивое духовное состояние, в котором сталкиваются противоположные эмоции — радость и страдание, любовь и ненависть, счастье и горе...

Все это в катарсисе, конечно, приводит к определенным рациональным и социальным уровням эстетического, но в основании этого процесса все же лежат эстетические чувства, диалектически раскрывающиеся в многообразии эстетических переживаний.

В поэтической форме эту амбивалентность, диалектику чувств афористически выразил М. Горький в «Балладе о графине Эллен де Курси»:

Мучительны сердца скорби,
И часто помочь ему нечем,
Тогда мы забавною шуткой
Боль сердца успешно лечим! [45. С. 100]

Скорбь и шутка выступают здесь как противоположные эмоции, приводящие к катарсической разрядке.

Гносеологически значение эстетического чувства заключается в том, что оно конкретно стимулирует работу воображения вообще. А в наиболее полном своем проявлении пробуждает творческое воображение, являющееся одним из стимулов художественного познания и процесса создания произведения искусства.

«...Основой эстетической реакции, — пишет Л.С. Выготский, — являются вызываемые искусством аффекты, находящие себе разряд в деятельности фантазии. На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство» [34. С. 273–274].

Таким образом, художественная фантазия, как и воображение вообще, органически вплетается в процесс эстетического переживания, в природу эстетического чувства. И в этом наиболее полно проявляется структурирующая природа эстетического чувства, которое является как начальным этапом эстетического отношения к миру, так и его завершением в эстетической деятельности вообще и конкретно в художественном творчестве.

Именно поэтому эстетическое чувство как единство природно- и социально-субъективного и индивидуального в гносеологическом

аспекте приобретает особое значение, так как придает процессу познания характер не только знания, но и убежденности.

Как верно заметил Герман Гессе: «Истина должна быть пережита, а не преподана» [96. С. 28].

Социальный смысл эстетического чувства определяется в значительной степени всеми предшествующими чертами, в которых ясно выражена объективно-субъективная природа этой эстетической категории. Социальное значение эстетического чувства заключается в том, что в нем наиболее полно выражается игра физических и интеллектуальных сил человека. Физических — как природного индивида и интеллектуальных — как духовного совершенства личности.

Как говорилось выше, эстетическое чувство, будучи начальной структурой эстетического сознания, вместе с тем является и его конечным результатом. Но на этом завершающем этапе оно уже выступает не как непосредственная природная эмоциональная реакция на объекты, а как чувство, пронизанное духовным и социальным содержанием. В этом смысле эстетическое чувство и является «умным чувством», так как оно охватывает весь эмоционально-духовный мир человека, гармонизирует и совершенствует его.

Это совершенствование и гармонизация мира человека в конечном счете осуществляются только в культуре социально прогрессивного общества.

В обществе социально реакционном это совершенствование и гармонизация затруднены, в нем подлинное содержание (природное и социальное) эстетического чувства деформируется. Здесь начинают доминировать психофизиологические уровни, разрушающие природные и социальные основания этого чувства, и возникают условия для патологии чувств.

В рассмотренных эстетических категориях, отражающих духовно-практическое освоение мира, как мы видим, со всей определенностью проявляется диалектическое взаимодействие объективных состояний и субъекта социальной жизни.

Сущность субъекта социально-духовной жизни наиболее полно отражается в таких категориях, как искусство, художественный образ и творчество, к рассмотрению которых мы и переходим.

IV. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ, ОТРАЖАЮЩИЕ МИР СУБЪЕКТА СОЦИАЛЬНО-ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ

Искусство, художественный образ и творчество являются эстетическими категориями, отражающими мир субъекта социальной жизни в том смысле, что в них запечатлена творческая способность, т.е. совершенство человека. В них зафиксировано то, что в его эстетической практике в значительной степени зависит от социальной деятельности человека и его сознания. Но это отнюдь не означает, что эти категории лишены объективного содержания. Оно присутствует в них, но в снятом виде, в законах искусства, художественном образе и творчестве.

Это связано с тем, что человеческая субъективность есть «субъективность предметных сущностных сил, действие которых должно поэтому быть тоже предметным» [108. С. 162].

Так, например, Н.И. Крюковский, который, рассматривая такие эстетические категории (он их называет субъективными), как отражение «различных состояний... субъекта эстетического отношения» [81. С. 241], фиксирует один из существенных признаков этих категорий, так как человек (субъект) выступает вообще как персонификация общественных отношений определенной эпохи [110. С. 98].

Онтологически в *искусстве* как эстетической категории (через произведение) схвачено совершенное как гармония¹. В нем органически, во внешне непротиворечивом единстве соединены два слоя художественной культуры: народно-мифологическое сознание и социально-актуальные проблемы. Такое понимание онтологии категории искусства дает нам методологический принцип, позволяющий более полно понять его эстетическую сущность, его гносеологическое, феноменологическое и социальное значение.

Социально-актуальный слой — это слой, в котором реализуются исторически конкретные социальные и художественные проблемы.

¹ Жорж Сера, характеризуя сущность искусства, писал: «Искусство — это гармония. Гармония — это апология противоположностей, апология сложных элементов — тона, цвета, линии, рассматриваемых в соответствии с доминантой и под влиянием освещения в радостных, спокойных и печальных сочетаниях» [152. С. 61]. И хотя здесь Ж. Сера характеризует гармонию художественной формы живописи, в принципе он схватывает главное в искусстве вообще, так как в гармонии формы в искусстве просвечивает гармония его содержания и сущности.

В нем зарождаются определенные художественные методы, наиболее адекватные историческому художественному стилю. Так возникают античная драма и пластика, искусство готики и Ренессанса, классицизма и романтизма, реализма и модернизма.

Но наряду с этим социально-актуальным существует глубинный, менее подвижный народно-мифологический слой, в котором сохраняются, переходя из эпохи в эпоху, универсальные и всеобщие художественные ценности, выраженные часто в национальной форме. Эта художественная культура почти не претерпевает стилевых изменений, в ее методе однажды схваченные способы образного видения мира устойчивы и самоценны.

В этом слое сохраняется и функционирует фольклорное народное художественное сознание, опирающееся на более древние основы мифологического сознания; в нем функционирует «карнавальное» искусство народных масс Нового времени, в свою очередь опирающееся на фольклор. Это художественное мышление более условно и символично, его образность ассимилирует в себе эстетические достоинства народного художественного сознания, а также подчас и его рутинные, косные стороны.

Мифологическое в этом слое связано с первоначальным осмыслением человеком связи между ним и природой, а затем, через эту связь, осмыслением социальных и духовных отношений.

«Миф есть первое выражение осознания человеком причинной связи между явлениями» [128. С. 252], которое выражается в идее естественного превращения человека в животное или растение, т.е. природного в человеческое и человеческого в природное.

Эстетически-художественные аспекты этого осознания заключаются в том, что оно носит образный характер (дриады, нимфы, кентавры, сфинксы, сатиры, паны, русалки, лешие, домовые), и в том, что миф амбивалентен, его образы реально-нереальны, в нем отражены и действительность, и вымысел. Именно это приближает миф к развитому художественному мышлению, которое, как известно, не выдает свои образы за действительность [94. С. 53].

Это изначальное художественно-образное обнаружение мифом связи человека и природы в духовном аспекте, трансформируясь, сохраняется в искусстве постоянно.

Так, «некоторые гомеровские сравнения показывают, что животный эпос уже закрепил за образами орла, льва, змеи... определенные мифологические характеристики» [66. С. 64]; усложняясь, структу-

ра природа — человек обнаруживается и в современном искусстве (Дж. Апдайк «Кентавр», А. Блок «Ночная фиалка», Р. Киплинг «Маугли», Ч. Айтматов «Белый пароход»).

Эти связи носят и более широкий и опосредованный характер, когда современное художественное мышление опирается на мифологическую традицию вообще.

Так, например, Андре Мальро указывал, что в романе Уильяма Фолкнера «Святылище» классическая греческая трагедия, которая в свою очередь опирается на древнемифологическую культуру Античности, вторгается в детективный сюжет [65. С. 255].

Художественно-народным в этом слое являются былинные, эпические, сказочные формы художественного мышления, которые исторически переплетаются с более древними мифологическими структурами [130], существуя как продукт художественной фантазии народа.

Следует особо отметить, что народно-мифологический слой не имеет никакого отношения к мифотворчеству в современном обществе, так как последнее есть чисто идеологическая конструкция, преследующая политические, этические, эстетические цели. Она манипулирует сознанием «среднего» человека, превращая его в тоталитарное существо, лишенное социальных и духовных творческих способностей.

Таким образом, единство народно-мифологического и социально-актуального слоя порождает целостность бытия искусства, выражает его сущность. Такое понимание сущности искусства характерно не только для философско-эстетической теории, но и для современного искусствознания.

Это отражается, например, в тех идеях, которые предлагались советскими искусствоведами.

Л. Переверзев писал: «В культурах традиционного типа главным поставщиком разнообразия служит фольклорный слой... Бесфольклорной культуре, желающей избежать застоя и гибели, придется заботиться о специальном источнике. Где его найти?... Перспективный выход состоит в том, чтобы осознать, изучить и активно осваивать мощный пласт фольклорного культуротворчества» [124. С. 35].

Дело заключается, конечно, не только в том, чтобы осознать, изучить и активно освоить этот пласт, но и в том, чтобы актуализировать его, ввести в структуру современного художественного мышления.

Не менее интересны мысли М. Некрасовой, считавшей, что родство современного русского искусства с прошлым заключается «прежде всего в народной точке зрения на мир, в которой просвечивают традиции древнерусского искусства и народного творчества, где синтез частного и общего строго определен, где проявилась синтетичность в самом мышлении, свойственная русскому искусству» [115. С. 16].

Вместе с тем искусство развивается на конкретной национальной почве; исторические судьбы, уровень развития данной нации определяют национальную специфику взаимодействия народно-мифологического и социально-актуального слоя.

Мировая художественная культура складывается из достижений демократических традиций искусства каждого народа, каждой нации на основе их свободного развития и взаимообогащения.

Таким образом, онтология категории «искусство» в процессе исторического развития обогащается и углубляется, приобретая новое содержание.

Однако в понимании сущности искусства важно выделить еще один аспект, связанный с рассмотрением предмета искусства.

В объективной реальности существуют определенные стороны, которые становятся предметом тех или иных форм отражения, тех или иных форм общественного сознания.

Предметом искусства является человек, существующий как единство его социальной и духовной жизни, конкретно выражающейся в его интеллектуальном, эмоциональном и физическом бытии.

Следовательно, в предмете искусства человек выступает также как целостность, элементы которой органически взаимосвязаны.

Гипертрофирование одного из элементов этой целостности приводит к разрушению искусства, к уходу от его действительного предмета.

Так, для натурализма характерно гипертрофирование телесного и эмоционального элемента этой целостности (наиболее ярко это выражено, например, в сюрреализме и гиперреализме), для формализма же — абстрактных уровней мышления. И в первом и во втором случае разрушается целостность, т.е. предмет искусства отражается неполно.

Конкретные формы исторического бытия предмета искусства (целостного человека) изменяются, но сущностно-общее остается неизменным.

Подлинное искусство всегда обнаруживает эту диалектику конкретно-исторического и общечеловеческого, и, когда это происходит, возникает искусство, которое мы называем классикой. Это искусство наиболее адекватно своему предмету, наиболее глубоко отражает гармонию человека, его существующие исторически совершенство и универсальность. И даже в том случае, когда искусство отражает дисгармоническое — духовное или физическое уродство, низменное, отвратительное и жестокое (Макбет, Гобсек, Федор Карамазов, чудовище Франкенштейна), — делает оно это ради утверждения, восстановления целостности своего предмета, ради утверждения гармонии — совершенства и универсальности человека.

И в тех видах и жанрах искусства, в которых человек непосредственно не присутствует (музыка, декоративно-прикладное искусство, пейзаж, натюрморт), его совершенство и универсальность отражены через предмет искусства как такового.

Таким образом, онтология искусства, существующая в социальном аспекте как целостность, как единство народно-мифологического и социально-актуального слоя и в структурном (предмет искусства) — как духовно-эмоционально-телесная целостность человека, порождает многообразие его феноменологического существования.

Феноменологическое значение искусства реализуется в произведении художника, который достигает значительных успехов только в том случае, если он, с одной стороны, схватывает глубинные основы народно-мифологического сознания, соединяет их с социально-актуальными проблемами жизни, тем самым проникая в сущность искусства, с другой — неповторимо индивидуально воспроизводит предмет искусства. Этого достигают все великие художники, будь то Эсхил или Софокл, Рабле или Сервантес, Шекспир или Толстой, Коненков или Сикейрос.

Феноменологическое богатство и многообразие произведения искусства реализуется через его видовое, родовое и жанровое существование, а также через исторически конкретную систему художественной культуры той или иной эпохи.

Произведения искусства не существуют вообще, существуют картина, поэма, роман, симфония, романс, скульптура, кинофильм. Причем все это многообразие жанров, родов и видов искусства, реализуемое в произведении искусства, создает условия для функционирования и непрерывного развертывания художественной культуры человечества.

Через многообразие произведений искусства обеспечивается не только его историческое существование, но и своеобразие и неповторимость художественной культуры той или иной исторической эпохи.

Так, представление об античном, средневековом, ренессансном искусстве, искусстве критического и современного реализма мы получаем через конкретные произведения, многообразие которых связано с конкретно-исторической системой. И именно это рождает у нас ощущение эпохи, понимание богатства и неповторимости ее духовной и художественной жизни.

В этом смысле прав Бенедетто Кроче, который свои лекции «Введение в эстетику» начинает словами: «На вопрос „Что такое искусство?“ вы могли бы ответить, что искусство — нечто такое, о чем каждый имеет представление» [178. С. 3]. Но он не прав, когда понимает искусство как некую абсолютную субъективность, фиксируемую только на уровне представления и интуиции.

Произведение есть художественный феномен, в котором воплощена онтология, сущность искусства и художника, т.е. в определенном смысле «произведение есть вещь и совокупность отношений одновременно» [30. С. 74].

В *гносеологическом* аспекте перед искусством всегда стоит великая альтернатива: 1) абсолютизируя объект, схватывая «состояние мира» (Гегель), оно подчас теряет свой предмет — человека в его целостности; 2) углубляясь в индивидуальное, абсолютизируя его личностный мир, оно может утратить свою сущность, субъективированный в нем предмет. Поэтому гносеологически оно может существовать только как образ, т.е. как диалектическое, целостное отражение своего предмета. Исторически это не всегда достигается в полной мере, так как отражение в искусстве обусловлено определенными социальными условиями, способствующими или мешающими ему обнаружить свой предмет как правду.

Гносеологический аспект правды в искусстве заключается в том, что через нее обнаруживается истинный предмет искусства, обнаруживаются существенные связи и отношения в художественно-образной форме.

Так, образ горьковского Данко, вырывающего свое сердце из груди для того, чтобы осветить людям путь к спасению, неправдоподобен, но правдив. В этом образе Горький открывает нам мир подлинного человека-борца, способного на самопожертвование и героизм.

Социальное назначение искусства заключается в том, что оно через отражение своего предмета целостно, универсально воздействует на человека. В искусстве воплощены универсальность и совершенство человека, оно несет в себе высокие социально-духовные ценности, создает образно-эмоциональную картину совершенного мира. Искусство формирует гуманистические принципы, отвечая тем на самые сокровенные вопросы человеческого бытия (о смысле жизни, смерти, счастье, долге, подвиге), и общение с ним позволяет человеку развернуть богатство его духовного мира. Поэтому искусство не только отражает результаты развития общества, но и воздействует на атмосферу социально-духовной жизни в целом.

Специфическая же социальность искусства, определяющая его прогрессивность, есть гуманизм.

Гуманизм в искусстве есть всегда художественно-образное обнаружение глубинных прогрессивных тенденций общественного развития, и ничто не может помешать подлинному художнику обнаружить эти тенденции.

Это следует особо подчеркнуть, так как существует точка зрения, которая заключается в том, что дегуманизация современного западного искусства есть результат его столкновения с буржуазной реализацией научно-технической революции, с бездушием капиталистического промышленного производства. Поэтому художники якобы не виноваты в дегуманизации и деградации искусства, так же как ученые не виноваты в антигуманном применении научных открытий.

Но художник неотделим от своего произведения, и его ответственность перед обществом всегда измеряется глубиной художественного обнаружения тенденций гуманизма. В современном обществе он часто сталкивается с антигуманистической действительностью, которую он должен духовно преодолеть.

Так, Леонард Франк, гневно осуждая Первую мировую войну в своей знаменитой книге с ироническим названием «Человек добр», писал: «Десять миллионов трупов! Десять миллионов человек погибли в настоящее время. Поток крови этих десяти миллионов убитых — сорок миллионов литров дымящейся человеческой крови — мог бы в течение целого дня заменить гигантскую водную массу Ниагары и силой своего напора снабдить электрическим током целый столичный город... Всего подвижного состава железных дорог

целой Пруссии не хватило бы, чтобы перевести зараз одни только оторванные головы этих десяти миллионов убитых. Цивилизация!.. Представьте себе фантастически длинный поезд: первый вагон стоит уже в Мюнхене, последний еще на главном вокзале в Берлине, и все они наполнены окровавленными человеческими головами. Цивилизация!.. Если уложить десять миллионов бедных убитых голова к голове, ступня к ступне! Это составит непрерывную линию трупов в шестнадцать тысяч километров — не метров — километров! Шестнадцать тысяч километров трупов! Цивилизация!» [179. С. 49].

В этом протесте величие Леонарда Франка, величие художника-гуманиста.

В условиях, когда устойчивые признаки культуры разрушаются в результате деформации основания этой культуры — социально-экономических отношений общества, научно-технические достижения могут усугублять этот процесс, способствуя уродливым изменениям не только в экономических и социальных отношениях, но и в духовной жизни и эстетическом сознании в том числе.

«...Эстетические достижения недоступны индустриальной системе и в значительной мере находятся в противоречии с ней», — пишет Дж. Гелбрейт [41. С. 403]. И далее он язвительно говорит о вульгарном эстетическом вкусе, который господствует в этом обществе: «Многие формы контроля над потребителем требуют крикливых контрастов, оскорбляющих эстетические чувства... К тому же имеются попытки провозгласить эту кричащую безвкусицу одной из социальных задач... Любопытную защиту эти методы находят в утверждении, что... «потребитель получает то, что ему хочется». Если бы он не одобрял их, то не стал бы реагировать. Человек, который упал замертво, потому что его ударили топором по голове, тоже, очевидно, подтверждает своей реакцией, что это именно то, к чему он стремится» [41. С. 405].

В области духовной жизни эта деформация приводит к житейскому прагматизму и бурному росту массовой культуры. В эстетике и искусстве этот процесс конкретизируется как абсолютизация эстетической или художественной формы. Даже современный иррационализм и интуитивизм носят сугубо прагматический характер; эстетическое сознание и художественный образ интерпретируются не через их целостное функционирование, а через определенную рационалистически выстроенную конструкцию, т.е. в «соответствии» с современным мышлением.

С этими тенденциями прагматической эстетики и искусства смыкается теория и практика массовой культуры, в которой не менее ясно обнаруживаются тенденции к унификации эстетических ценностей.

«...Массовость культуры свидетельствует о ее жизнеспособности и прогрессе. Но не является ли ценой, которую приходится за это платить, известная отвлеченность культуры, ее опосредованность массовой коммуникацией, которая накладывает на нее свой холодноватый и безличный отпечаток», — верно замечает С. Артановский [8. С. 78].

Искусство, как говорилось выше, существует как произведение, которое структурно выражено в художественном образе, в котором субъективные моменты эстетического приобретают еще более зримый характер.

Художественный образ — это эстетическая категория, в которой отражена объективная действительность через специфические законы искусства и художественного творчества.

Онтологический художественный образ есть конкретно-чувственное и вместе с тем обобщенное (типизация, символ) эстетически *совершенное* отражение предмета искусства. И поэтому в художественном образе эстетическое приобретает специфическое качество, которое обусловлено не только законами искусства, но и отражаемым миром.

На это, в частности, указывает И.Л. Лейзеров: «Художественный образ, материализованный художником... опирается на предметное воспроизведение и выражение качественных сторон действительности» [86. С. 59]. Поэтому художественно-образное отражение отнюдь не есть только изобразительность. Художественный образ может быть предельно обобщенным (символизм) или предельно выразительным (экспрессионизм); но в каждом этом случае он остается образом до тех пор, пока выполняет свою специфическую сущностную функцию — раскрывать предмет искусства, как говорилось выше, через правду жизни, которая не тождественна правдоподобию.

Но в художественном образе эта общая закономерность искусства приобретает новые структурные черты, выражаемые в его условности.

Структурно эта условность существует как система определенных принципов его самоорганизации.

Так, например, художественный символ как предельная степень обобщенности имеет свои эстетические основания до тех пор, пока не превращается в нерасшифровываемый знак.

Другой принцип — преувеличение как выявление главного в художественном образе, гиперболизируя один из его признаков, выявляет его сущность. Так, М.Е. Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» создает образ градоначальника с фаршированной головой, тем самым подчеркивая абсурдность и тупость представителей власти в царской России [141. С. 60—62].

Или, наконец, выделение детали, части, отдельной стороны связано с реалистическим приемом создания художественного образа. Часто маленькая деталь позволяет сделать образ неповторимо оригинальным и вместе с тем убедительным. Например, когда Н. Гриценко, играя Каренина в кинофильме «Анна Каренина», наделяет его нелепой походкой, то эта маленькая деталь еще яснее обнажает характер Каренина — человека педантичного и вместе с тем расслабленного и несчастного.

Феноменологическая сторона художественного образа органично отражает его сущность главным образом через типическое как многообразие исторически конкретного художественного мышления, выраженного в художественном методе, стиле, индивидуальной художественной манере. Но все это многообразие должно объединяться общим: художественное произведение должно волновать, вызывать восхищение или потрясение [154. С. 75].

Все это достигается и через многообразие типических образов, создаваемых в искусстве. Типизация как выявление существенных признаков образа через индивидуально неповторимую форму реализует общую закономерность создания художественного образа — соединение единичного и общего, индивидуального и особенного в единое целое. Напомним, что писал Ф. Энгельс: «На мой взгляд, реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типических характеров в типических обстоятельствах» [99. С. 11].

Здесь важно, что Ф. Энгельс указывает на единство типических характеров и типических обстоятельств. Действительно, типический образ может существовать только тогда, когда существует это органическое единство, когда типичность характера вытекает из тех обстоятельств, в которых он формируется и живет, и в свою очередь типические обстоятельства раскрывают логику характера, становясь как бы условием его жизни.

Блестящим мастером такого органического соединения типических обстоятельств и характера был И.А. Гончаров. Вспомним его описание послеобеденного сна в Обломовке: «И в доме воцарилась мертвая тишина. Наступил час всеобщего послеобеденного сна... Можно было пройти по всему дому насквозь и не встретить ни души. Это был какой-то всепоглощающий, ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти. Все мертво, только из всех углов несется разнобразное храпенье на все тоны и лады. А ребенок [Илюша. — Е.Я.] все наблюдал да наблюдал» [44. С. 117— 118].

Единство типических характеров и типических обстоятельств — общая закономерность создания художественного образа. Например, в живописи типические обстоятельства раскрываются через композицию картины. И суть этого раскрытия типических обстоятельств заключается в том, что живописец избирает такой временной момент, в котором наиболее глубоко выражена сущность изображаемого события.

Так, Веласкес в своем знаменитом полотне «Сдача Бреды» («Копья») изображает не момент боя или въезда победителей в сдавшийся город, а именно момент сдачи, который позволяет ему через пространственное построение картины (через композицию) раскрыть характеры героев двух противоположных сил.

«В этой картине, — пишет К.М. Малицкая, — показан исторический эпизод — передача ключей от нидерландской крепости Бреды Юстинианом Нассау Амбросию Спиноле, взявшему эту крепость 25 июля 1625 года. Композиционное построение картины стройно и в то же время жизненно и логично... Внимание зрителей сосредоточивается на средней группе, где с рыцарской учтивостью Спинола встречает своего побежденного противника Юстиниана Нассау¹. За ним в беспорядке толпятся голландцы, их знамена беспокойно развеваются в воздухе. Испанцы стоят стройными рядами — это как бы галерея испанских грандов, над ними, гордо пересекая даль, высятся лес копий, как бы утверждая могущество испанского абсолютизма. Отсюда и название этой картины — „Копья“» [98. С. 139].

Гносеологическая природа художественного образа заключается в том, что в нем объединены высшие формы чувственного и абстрактного отражения: представление, в котором чувственность опосредо-

¹ Правда, за этой внешней учтивостью явно проступают жестокость и презрение к своему противнику, все это написано на лице Спинолы.

вана и обобщена, и умозаключение, в котором обнаруживается новое свойство объективной реальности.

Так, в художественном образе воедино слиты конкретная чувственность и глубина обобщенного знания, абстрактного мышления в своеобразной, специфической форме. Именно поэтому в художественно-образном познании специфически выражен общий процесс отражения и освоения мира.

В живом созерцании, на уровне чувственного отражения художественному образу, казалось бы, более адекватно ощущение. Но в ощущении предмет не отражается целостно, так как ощущение фиксирует только отдельные внешние признаки предмета. Поэтому на уровне ощущения художественный образ еще не может возникнуть и функционировать. В дальнейшем процессе отражения в восприятии отдельные чувственные данные формируются в целостный чувственный образ. Но в восприятии фиксируется объект единожды, только в момент восприятия, и здесь нет еще обобщения. Как только человек перестает созерцать, эта чувственная целостность разрушается. В искусстве же образ — обобщение, возникшее в результате сложного опосредования.

Следующая структурная ступень живого созерцания — представление — уже оторвано от непосредственного созерцания. Оно — чувственный образ, возникающий в воображении человека, опосредовано его опытом и несет в себе значительные элементы обобщения, являясь как бы мостиком к абстрактному мышлению. Поэтому на уровне живого созерцания оно наиболее соответствует структуре художественного образа.

Но художественный образ, как говорилось выше, схватывает не только чувственное (хотя и обобщенное в представлении), но и существенное. Но существенное невозможно обнаружить на уровне живого созерцания. Здесь необходим переход к абстрактной ступени познания.

Как известно, основные ступени абстрактного мышления — это понятие, суждение, умозаключение. В понятии объединяются существенные признаки группы предметов, и в нем уже нет чувственной конкретности. Но этого недостаточно для создания художественного образа, так как искусство должно, как говорил Л. Толстой, открывать новую сторону жизни. В понятии же не обнаруживается новое знание, а фиксируется лишь известное. Но и в суждении также не обнаруживается новое, в нем устанавливаются лишь существенные

связи, уже обнаруженные в практике. И лишь в умозаключении раскрываются новые свойства объективного мира. Поэтому умозаключение на уровне абстрактного мышления наиболее адекватно природе художественного образа, так как оно обнаруживает причинно-следственные связи, нечто закономерное и существенное.

Так, в художественном образе в гармоническом единстве сливается чувственно опосредованная достоверность представления и логическая глубина умозаключения, возникает специфически неповторимое совершенство отражения и познания мира.

Это своеобразие художественного образа раскрывается сегодня и частными методами исследования искусства.

Современные уровни анализа искусства в информационном аспекте позволяют понять некоторые свойства художественного образа. Например, в теории информации искусство предстает перед нами как многосторонняя, структурная система, которая требует от воспринимającego его субъекта постоянного обогащения его тезауруса. Именно поэтому «истинно талантливое произведение... неограниченно информативно. При повторном прочтении оно способно вызвать новые мысли и новые переживания. Подлинное искусство динамично, а не статично» [31. С. 72].

Это связано с тем, что с точки зрения теории информации искусство как информационная система обладает избыточной информацией [31. С. 72], которая позволяет субъекту восприятия более полно и индивидуально освоить то, что хочет сообщить ему художник. Причем художник здесь не только часто полагается на свою интуицию, на свой талант, но и сознательно организует свое произведение и всю систему образов так, чтобы наиболее оптимально воздействовать на человека.

«Поэт знает, что он мог написать иначе, — замечает Ю.М. Лотман, — для читателя в тексте, воспринимаемом как художественный, случайного нет. Читателю... свойственно считать, что иначе не могло быть написано...» [95. С. 39–40] Именно это и делает художественный образ, художественное произведение в целом более информативным, нежели нехудожественный текст, так как сознательная организация художественной структуры дополняет и углубляет то, что добыто художником на интуитивном уровне.

Как видим, частные методы исследования искусства в общеэстетическом, методологическом контексте конкретизируют идею о гармонии и совершенстве художественного образа.

Социальное значение художественного образа заключается в том, что он раскрывает перед человеком диалектику единичного и всеобщего, так как в художественном произведении, как уже отмечалось, «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, „этот“, как сказал бы старик Гегель» [102. С. 8—9].

И следовательно, через раскрытие этой диалектики, богатства и полноты жизни художественный образ способствует формированию диалектического богатства духовной жизни личности, а через нее и всего общества.

Художественный образ в социальном аспекте — это мир многообразной, неповторимой и совершенной духовной жизни, под воздействием которой формирует и реализует себя человек как гармонически и всесторонне развитая личность.

Следовательно, в категории художественного образа еще в большей мере, чем в категории искусства, отражены *субъективные*, личностные, индивидуальные формы жизни.

Категория художественного творчества есть категория, в которой раскрывается содержание процесса создания художественного произведения и природа художественного субъекта.

Онтология художественного творчества определяется тем, что художник находится между объективной действительностью, которую он должен познать и освоить, и художественным произведением, которое он должен создать. Создавая произведение, художник подчиняется определенным законам художественного творчества.

Один из них — личностное отношение к миру. Это личностное отношение художника к действительности обусловлено не только тем, что он занимает определенное место в социальной структуре общества, но и его индивидуальными особенностями.

Другой закономерностью художественного творчества является то, что в нем преобладают эмоциональные реакции на действительность и эмоциональное отражение мира.

Это вовсе не значит, что все остальные сферы духовного мира художника не участвуют в этом процессе. Творчество художника «захватывает не только зрение и слух, но и все пять чувств человека. Оно захватывает, кроме того, и мысли, и ум... и память, и воображение», — писал К.С. Станиславский [150. С. 371].

Не менее важной закономерностью субъекта художественного творчества является образная обобщенность мышления. И.П. Павлов писал: «Жизнь отчетливо указывает на две категории людей:

художников и мыслителей. Между ними резкая разница. Одни — художники... захватывают действительность сплошь, сполна, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие — мыслители — именно дробят... и затем только постепенно как бы снова собирают ее части и стараются их... оживить» [122. С. 213].

Захватывание художником действительности сплошь связано именно с тем, что он создает художественный образ. Обнаружение существенных сторон действительности невозможно только на уровне эмоциональных реакций, оно требует глубоко рационального освоения мира. Именно поэтому эмоциональность художника (опирающаяся на художественный аффект и интуицию) несет в себе рациональные уровни отражения мира (замысел, идея, сюжет, фабула).

Рационалистическая обусловленность эмоциональной структуры художественного субъекта особенно ясно проступает в социальной детерминированности художественного творчества, в наличии у него определенного мировоззрения, которое является не только концепцией, но и мироощущением.

Это еще более усиливает существенный признак художественного субъекта — личностное отношение к миру. В этом аспекте художественный образ, создаваемый им, есть сплав действительности и неповторимого мира художника, его индивидуальности. Наиболее ярко это выражается в процессе так называемой персонификации образов, в процессе создания художественного произведения, индивидуально неповторимом одушевлении явлений природы. Например, у С. Есенина:

Схимник-ветер шагом осторожным
Мнет траву по выступам дорожным.
И целует на рябиновом кусту
Язвы красные незримому Христу! [57. С. 61]

Таким образом, онтологическая структура субъекта художественного творчества включает в себя социально-эмоциональное отношение к миру; преобладание же в нем эмоционального элемента есть необходимое условие создания художественного образа, пронизанного не только социальной идеей, не только рационалистической глубиной, но и личностным отношением к миру, которое должно быть реализовано в художественном произведении.

Существенным признаком духовного мира художника является глубина переживания, а подчас и потрясение, нарушающее его дина-

мический стереотип. Художественное творчество в значительной степени базируется на аффекте, т.е. на таком потрясении объектом, идеей, целью, которое охватывает все стороны его личности, возбуждает его воображение.

Для Василия Сурикова, мучившегося над «Утром стрелецкой казни», истоком эмоционального потрясения стали стены Кремля, а у Густава Флобера идея настолько господствовала над его психикой, что даже перестраивала его физиологию. «Когда Флобер писал сцену отравления Эммы Бовари, он сам заболел, отравленный своим воображением. Вкус мышьяка, несварение желудка, рвота стали фактами его действительной жизни» [46. С. 144]. Наконец, Леонид Андреев впадал в аффективное состояние, когда перед ним возникала цель — воспроизвести в своем поведении героя будущего произведения [106. С. 59—60]. Но аффект, возникающий в процессе творчества, существенным образом отличается от аффекта, возникающего как психофизиологическая реакция. Отличие это заключается в том, что, во-первых, художественные аффекты носят высокодуховный характер и проявляются не в «сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии...» [34. С. 268], и, во-вторых, аффект становится устойчивым состоянием личности (это свойство связано с эмоциональностью художника), в то время как на уровне психофизиологии он является кратковременной вспышкой, разрушающей волевую и рациональную структуру личности, и часто ведет к патологии.

В этом смысле очень интересен анализ В.Э. Мейерхольдом некоторых черт характера Ф. Шаляпина: «Вспыльчивость, скандалы и взрывы Шаляпина на репетициях и спектаклях, ссоры с дирижерами и партнерами объяснялись очень просто: он был предельно музыкален, что едва заметная фальшь ранила его слух, как вас царапает скрежет кирпича по стеклу. <...> Шаляпин слышал в оркестре все, и самый малейший писк, которого мы и не замечаем, мучил его, как пытка. Эта ранимая чувствительность — свойство не только психическое, но и психофизическое» [107. С. 304].

Эффективность первого толчка в творчестве связана также с тем, что потрясение еще не дает ясности цели, в психике художника доминируют рефлексивные реакции, он еще очень далек от дискурсивного мышления, от четкого осознания целей творчества. На этом необходимом этапе его движение к цели в значительной степени идет на уровне интуитивного обнаружения предмета творчества, накоп-

ления материала, минуя ступень аналитического мышления. Это накопление на уровне подсознательного, интуиции выражается подчас в эмотивности действий и поступков, в повышенной эмоциональной возбудимости.

Интуиция, как говорил И.П. Павлов, есть форма непосредственного, бездоказательного знания, для которого характерно то, что человек помнит окончательное, а весь путь, которым он подходил к этому окончательному, исключен [122. С. 4], что в значительной степени снимает излишнюю нагрузку на психику. Но наступает момент, когда сумма полученной эмоциональной информации не может быть переработана художником на аффективном и интуитивном уровне; наступает момент глубокого внутреннего противоречия, столкновения между противоположными эмоциональными впечатлениями.

Выход из этого состояния возможен только в результате вывода подсознательного на уровень сознания (первоначально на уровень *представлений*, в которых смутно угадывается *образ* произведения), на уровень второй сигнальной системы, что и приводит к снятию стресса. В этом процессе перевода бессознательного в сознательное уничтожаются условия образования болезненного симптома, патогенный конфликт превращается в нормальный.

Оноре де Бальзак очень определенно говорил о необходимости равновесия между эмоциями и разумом в момент творчества: «Чересчур сильно чувствовать в ту минуту, когда надо осуществлять замысел, — это равносильно мятежу чувств против дарования» [114. С. 368–369].

Теоретически этот процесс осмыслил Л. Выготский, утверждавший, что «ближайшие причины художественного аффекта скрыты в бессознательном... Как только мы познаем бессознательное, оно сейчас же перестанет быть бессознательным, и мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики» [34. С. 95–96].

Специфической эстетической формой снятия внутреннего эмоционального противоречия, выведения аффекта и интуиции на уровень сознания является *катарсис*, в котором возникает выход на уровень целостного представления эстетического смысла создаваемого образа. «В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду... эмоций... и заключается катарсис эстетической реакции» [34. С. 274].

Вместе с тем катарсис — это не только мгновенное самосгорание аффектов, это сложное и устойчивое духовное состояние, в котором

ощущение колоссальной потери сталкивается с предощущением обнаружения огромных ценностей. Осознание этого и является величайшим импульсом творческого действия, позволяющим художнику в тревогах, муках и радостях создавать свое произведение.

Образно это состояние ярко выразил К. Паустовский в «Золотой розе»: «При созерцании прекрасного возникает тревога, которая предшествует нашему внутреннему очищению. Будто вся свежесть дождей, ветров, дыхания цветущей земли, полуночного неба и слез, пролитых любовью, проникает в наше благодарное сердце и навсегда завладевает им» [123. С. 687]. Еще более афористично сказал Эмиль Антуан Бурдель: «Прекрасное возвышает нас и наполняет печалью» [*Бурдель Э.А. Искусство скульптора. М., 1968. С. 81*].

Анализируя эмоциональный мир художника, следует также сказать, что этот мир в конечном счете детерминирован той социальной средой, в которой живет художник. И чем глубже он отражает основные тенденции социальной жизни, чем более чуток художник к этим процессам, тем значительнее его творчество.

Огромное значение в эстетическом катарсисе и раскрытии смысла создаваемого произведения имеет фантазия, которая является своеобразным сплетением эмоционального и рационального, психического и социального в художественном творчестве.

В фантазии художника восстанавливаются в памяти и творчески перерабатываются прошлые ощущения, представления, впечатления, в конечном итоге приводящие к созданию художественного образа. Этот процесс очень четко указывает на эмоционально-рациональную природу фантазии.

Фантазия является результатом неудовлетворенности и побудительной причиной к действию. Но истинное, художественное значение приобретает лишь та фантазия, которая побуждает художника к эстетическому «преодолению» действительности, к обнаружению тенденций будущего в сегодняшней действительности.

В художественном образе запечатлены не только внешние признаки действительности, но и ее главные стороны. Следовательно, человек, создающий художественный образ, должен обладать не только эмоциональной восприимчивостью, фиксирующей действительность на уровне феномена, но и способностью проникать своеобразно и специфично в его сущность, а это невозможно без развитого мышления.

Своеобразной формой такого отражения мира художником является метафоричность его мышления. Метафора в широком смысле

ле есть образное выражение понятий, перенесение существенных признаков одного предмета или явления на другое путем обнаружения сходства или различия. Но главное заключается в том, что в метафоре есть и образ, и понятийное содержание. Вот почему метафора многозначна, а метафорическое мышление художника есть не только скольжение по поверхности действительности, но и проникновение в ее сущность. А. Блок писал:

...Художник, твердо веруй
В начала и концы...
Пусть же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума [21. С. 148].

Сказанное А. Блоком прекрасно иллюстрирует, во-первых, метафоричность художественного мышления (жар души, хлад ума); если бы о том, что говорит поэт, захотел бы сказать философ, он воспользовался бы абстрактно-логической формой выражения мыслей. И, во-вторых, А. Блок говорил о необходимости совмещения в художнике эмоционального и рационального.

Другой существенной чертой художественного мышления является ассоциативность, т.е. такая связь представлений и понятий, в которой одна из них, возникнув в сознании, вызывает (по сходству противоположности, смежности или контрастности) другое представление, или понятие, или же цепь таковых.

Многозначность художественного образа объясняется в значительной степени также тем, что он впитывает в себя огромный (накопленный художником в наблюдениях) материал, возникший у него в значительной степени на основе богатства найденных ассоциаций.

Записи А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, знаменитые «Записные книжки» И. Ильфа убедительно раскрывают этот процесс накопления материала.

Таково онтологическое содержание категории *субъекта художественного творчества*, которое проявляется в индивидуально неповторимом отношении к миру и *феноменологически* характеризуется как талант. Феномен таланта заключается в том, что это оригинальное, неповторимое ни в ком другом единство эмоциональных и рациональных структур художественного субъекта; неповторимое личностное отношение к миру, фиксируемое в произведении, создаваемом художником. Это вместе с тем неповторимость художествен-

ной деятельности, процесса создания художественного произведения, конкретно выражающегося в индивидуальном методе и стиле творчества.

В искусстве, в художественном образе реализуется как действительность, так и художник, во всем его субъективном индивидуальном богатстве, во всей его природной неповторимости.

Именно поэтому в художественном творчестве огромное значение имеют врожденные качества: музыкальный слух, способность чувствовать гармонию цветов, ритмику стиха, эстетическую значимость объемов и форм и т.д. Но все же это лишь психофизиологические предпосылки таланта. Сущность художественного таланта образуется из ряда психофизических, духовных и социальных компонентов.

Вместе с тем талант, будучи сложной системой организации индивидуально неповторимой личности художника, определяет направление и возможности творчества; определяет избираемый художником вид и жанр искусства (или несколько видов или жанров искусства), круг интересов и аспекты отношений художника к действительности.

Но все же в конечном счете процесс создания оригинального, неповторимого художественного произведения детерминирован общественной жизнью, и талант художника реализуется в определенных социально-экономических и духовных условиях.

Однако признание определяющего значения социально-экономических и духовных условий в реализации таланта не означает абсолютной обусловленности художественного творчества этими условиями. Поэтому в реализации таланта огромное значение имеют и субъективные моменты: величайшая трудоспособность и волевое напряжение, мобилизация художником всех своих эмоциональных и интеллектуальных сил, строгая организация труда и стремление к глубокому проникновению в тенденции общественного развития, постоянная творческая жажда, постоянное стремление перешагнуть себя.

Гносеологической особенностью художественного творчества является то, что в нем преобладает ориентация на неспецифическую информацию, т.е. на отбор объективных фактов и событий, имеющих значение для субъекта творчества.

Именно поэтому художественному мышлению свойственна избирательность восприятия, художник в процессе создания произведения ориентируется на те объективные явления, которые позволяют наиболее эффективно решить задачу в целом, и вместе с тем он не

связан жесткой схемой. Поэтому он свободно вводит элемент случайности и неожиданные повороты в ткань художественного произведения. Сам процесс творчества заставляет его обнаружить нечто совершенно для него «неожиданное». На это указывают и сами художники. «...Он [художник. — Е.Я.] жил зачарованный мечтами, — пишет Джеймс Джойс, — а теперь проснулся в совершенно незнакомом мире...» [52. С. 128]

Вместе с тем творчество художника, как уже говорилось выше, есть единство эмоциональной и интеллектуальной сторон его личности, сплавленных в единое целое в его познании и труде. Причем художественное познание и деятельность как проявление эстетического с особой наглядностью выступают как игра «физических и интеллектуальных сил» [103. С. 89].

Эта игра физических, эмоциональных и интеллектуальных сил художника в процессе творчества возникает уже на уровне интуитивной установки или, как говорят психологи, на уровне несознаваемой установки [13. С. 221—222].

Затем эта эмоционально-интуитивная активность выводится на уровень сознательного, когда у художника возникает замысел как гносеологически актуальная установка на обнаружение цели творчества. Актуальная установка окрашена не только психологически, но и социально, так как для художника уже в замысле обнаруживается не только личностная цель творчества, но и осознание необходимости создания именно этого произведения.

Для многих художников невозможность не творить связана не только с личной внутренней потребностью создавать, но и социально осознанной необходимостью сказать именно об этом. Однако в замысле, дающем художнику общее представление о содержании и форме художественного произведения, цель еще не совсем ясна. Так, А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» писал:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

Для того чтобы творчество приобрело подлинно эстетический смысл, необходимо, чтобы его замысел был пронизан идеей, т.е. таким отношением художника к миру, в котором обнаруживалась бы его концепция жизни.

Идея художественного произведения является стимулом, превращающим замысел в действие, переводящее художника от установки к непосредственному процессу художественного творчества. Главнейшим элементом художественного творчества является вдохновение, т.е. максимальное, высшее напряжение духовных и физических сил. «Вдохновение — это состояние, когда человек работает во всю силу, как вол...» — говорил П.И. Чайковский, и, как бы вторя ему, Жюль Ренар писал: «...литературу могут делать только волны. Самые мощные волны — это гении, те, что не покладая рук работают по восемнадцать часов в сутки» [135. С. 43].

Вдохновение же есть органический элемент всего художественного творчества, это качественный скачок на основе количественных изменений, возникающих у художника в процессе ежедневных, ежечасных, ежесекундных наблюдений в процессе накопления материала.

Наблюдение, говорил А.Н. Толстой, «это главная часть работы, материал для постройки... Я... заставлял себя наблюдать всегда — самого себя, людей, природу» [155. С. 555].

Этот повседневный кропотливый труд, познание и самопознание есть накопление условий для возникновения творческого вдохновения. Это процесс подготовки, в котором всегда присутствует предощущение открытия.

Вдохновение как максимальное напряжение духовных и физических сил, таким образом, является важнейшим этапом познания и труда и вместе с тем необходимым условием (в психологическом аспекте) снятия внутреннего противоречия между эмоциями и духовной переполненностью художника. Поэтому в процессе вдохновенного труда художник не только реализует свои эстетические идеи, свой замысел, но и возвращает себя к первоначальному состоянию, к желанию познать и творить.

Социальный смысл творчества художника заключается в создании такого художественного произведения, которое вводит человека в систему оптимальной социально-духовной ориентации, способствует обнаружению прогрессивных тенденций общественного развития. Истинное художественное произведение должно отвечать не только на вопросы художественной, эстетической жизни, но и на коренные социальные, политические, моральные вопросы времени, т.е. оно должно быть универсальным, многозначным духовным феноменом. Подлинно большой художник всегда есть эхо времени, есть активное начало, преодолевающее косные, рутинные стороны дей-

ствительности. Он призван заглянуть далеко вперед, обнаружить будущее в сегодняшнем дне. Ведь творчество вообще есть такая способность, которая позволяет человеку из материала действительности на основе труда и познания создать нечто новое, удовлетворяющее многообразные потребности общества. Огромное значение в реализации этой социальной задачи имеет мировоззрение художника.

Мировоззрение есть взгляд на мир, т.е. теоретическая модель мира, в которой выражены философские, политические, моральные, религиозные, эстетические, этические идеи художника. Эта модель может быть целостной, т.е. пронизанной материалистическим или идеалистическим истолкованием мира, или противоречивой, в ней могут присутствовать сталкивающиеся элементы (например, у Л.Н. Толстого материалистические эстетические идеи сталкиваются с религиозно-этической концепцией). Но для художника всегда главным является решение основного вопроса философии в художественно-эстетическом плане, решение вопроса о том, что определяет содержание искусства и цели творчества — диалектически развивающаяся объективная реальность в ее многообразных материально-духовных проявлениях, или же нечто идеально-объективное, или же идеально-субъективное.

Это стихийное или сознательное тяготение к диалектике в творчестве мастеров искусств объясняется тем, что внутренняя, глубинная закономерность самого искусства, как говорилось выше, заключается в *познании*, художественно-образном *отражении* объективного идеально-материального мира.

Подлинное искусство немислимо не только без неповторимой индивидуальности, но и без объективного отражения мира, и именно в мировоззрении художника схватывается органическая связь искусства с этим миром.

Вместе с тем мировоззрение художника в этом процессе становится не только рациональной концепцией, но и мироощущением, органичным проявлением его личности.

В мироощущении фиксируется переживание художником глобальных проблем бытия, выраженное в чувствах.

Сложная структура личности художника очень интересно рассмотрена Ю.Г. Кудрявцевым, который обнаруживает три ее структурных элемента: мирозерцание, миропонимание, мировоззрение.

«Мирозерцание, — пишет он, — совокупность теоретически не обоснованных взглядов на мир [обнаруживает бытийные ситуации. —

Е.Я.]. Миропонимание... совокупность теоретически обоснованных взглядов на мир. При его наличии улавливается... социальность, т.е. более глубоко лежащие взаимосвязи. Мировоззрение — система теоретически обоснованных взглядов на мир. Улавливается философичность бытия, постоянно существующие, глубинные взаимосвязи» [83. С. 8—9].

Принимая такое структурное рассмотрение личности художника, на наш взгляд, следует все же к этим элементам добавить четвертый — мироощущение, так как именно в нем отражаются наиболее специфические черты личности. Но, конечно, только мировоззрение художника, органически связанное с творческой природой искусства, наиболее полно ориентирует художника на действительность, дает ему возможность понять объективные основания своего творчества.

Вместе с тем целостное мировоззрение придает целесообразность, социальную и эстетическую значимость деятельности художника, оно определяет социальные детерминанты создаваемого художественного произведения, в котором реализуется идея творца, возникает произведение искусства, способное служить социально-прогрессивным целям общества.

V. ПРОБЛЕМЫ КООРДИНАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

Итак, мы рассмотрели основные эстетические категории, пользуясь предложенными принципами их субординации.

В этом аспекте важно также обнаружить не только диалектику соподчинения трех групп этих категорий (отношения по вертикали), но и отношения между этими группами эстетических категорий (отношения по горизонтали). Для этого мы должны обратиться к проблеме их координации.

Возьмем первые категории из всех трех групп: *прекрасное, эстетический идеал, искусство*. Как они координируются между собой по признакам онтологическим, феноменологическим, гносеологическим и социальным?

Здесь важно еще раз подчеркнуть, что все они есть модификация универсальной категории эстетического, и поэтому в специфическом виде они — проявление совершенного (как было показано выше).

Как совершенно прекрасное соотносится с совершенным в эстетическом идеале и искусстве?

В свое время частично эта проблема была поставлена А.И. Буровым в книге «Эстетическая сущность искусства». В этой книге А.И. Буров попытался обнаружить взаимодействие между прекрасным, эстетическим идеалом и искусством.

Рассматривая эстетическое как результат практического изменения мира человеком [25. С. 225], который «есть абсолютный эстетический предмет» [25. С. 199], Буров далее определяет прекрасное как «полноту жизни» [25. С. 189], эстетический идеал как стремление к «полноте... проявления [жизни. — Е.Я.], к гармонии общественного и индивидуального, телесного и духовного развития» [25. С. 191]. И поэтому специфическим предметом искусства он считает человека [25. С. 136].

Не вдаваясь в детальное рассмотрение концепции Букова, следует отметить, что он в какой-то мере стремился обнаружить определенные отношения и взаимосвязи между эстетическими категориями.

В какой-то степени этот принцип системной координации присутствует и в книге В.В. Ванслово «Проблемы прекрасного» [28], в которой он от эстетических качеств движется к прекрасному, от него — к эстетическому идеалу (максимальное развитие индивида как представителя своего класса [28. С. 205]) и от него — к искусству, которое есть осуществленный идеал [28. С. 223—232] и предмет которого есть объективная действительность в ее эстетическом своеобразии [28. С. 215].

Таким образом, в нашей эстетике были стремления обнаружить координацию между эстетическими категориями. В большей степени системно, на наш взгляд, это все-таки удалось А.И. Бурову, так как общее эстетическое свойство прекрасного — полноту жизни — он проецирует на эстетический идеал (полнота проявления жизни) и на искусство (человек в его духовном и физическом бытии, т.е. также некая полнота). Эти идеи наиболее близки нашей концепции, так как эстетическое мы определяем как совершенное, как полноту проявления бытия природной, социальной или духовной реальности.

Итак, как же все-таки совершенное проявляется в отношениях прекрасное — эстетический идеал — искусство?

Онтологически прекрасное — это объективно существующая совершенная гармония; эстетический идеал — отражение объекта

в субъекте в поступательном развитии общества, выраженное конкретно-чувственно через совершенство человека; искусство — отражение субъектом социально-духовной жизни (через произведение).

Следовательно, прекрасное как совершенная гармония (т.е. в позитивном аспекте) отражает свойства эстетического.

Так, например, прекрасное в его конкретно-историческом онтологическом бытии в эпоху европейского Возрождения несет в себе своеобразие объективного мира, выражает сущность человека и его отношение к природе.

Эти элементы создают неповторимость совершенства той гармонии, которая и выступает специфически как эстетическая культура Возрождения, как некая объективная гармоническая целостность.

Все это выражается в эстетическом идеале этой эпохи, координируя его реальной жизнью общества.

«Это был величайший прогрессивный переворот... — пишет Ф. Энгельс о Возрождении, — эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености... Леонардо да Винчи был не только великим художником, но и великим математиком, механиком и инженером... Альбрехт Дюрер был художником, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом... военным писателем Нового времени. Лютер вычистил не только авгиевы конюшни веры, но и конюшни немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того пропитанного чувством победы хорала, который стал Марсельезой XVI века... Они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе... кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим» [102. С. 346—347].

Все эти качества человека эпохи Высокого Возрождения, выраженные в эстетическом идеале, отражаются в искусстве, координируя его в соответствии с собой и делая его специфически совершенной художественной гармонией, в которой осваивается также Античность (и особенно ее мифология) и средневековая культура.

«Новое время начинается с возвращения к грекам. Отрицание отрицания!» — восклицает Ф. Энгельс [102. С. 338]. Но отрицание отрицания предполагает освоение в синтезе не только тезиса, но и антитезиса, в данном случае Средневековья. «Того, кто впервые при-

ступает к изучению эпохи Ренессанса, — замечает А.Ф. Лосев, — поражает неожиданная близость их к средневековой эстетике» [93. С. 53].

Этот синтез ощущается уже в Раннем Возрождении, на грани Средневековья и Нового времени. Деятельный человек оживает в великих творениях этого времени. Так, «Божественная комедия» Данте (1265—1321) еще во многом пронизана христианской средневековой теологией; аллегорическая форма повествования и схоластически абстрактные, символически образные решения говорят об этом, особенно в третьей части («Рай»). Но дыхание грядущих социальных бурь, великих битв растущей буржуазии с гниющим на корню феодализмом ощущается в тех катаклизмах, в яростных схватках добра со злом, лицемерия с честностью, жестокости с гуманностью, которые происходят в «Аду» и «Чистилище» великой «Божественной комедии». И в этих схватках добро побеждает зло, честность — лицемерие, гуманность — жестокость. Данте со всей страстностью своего гения предаст страшным казням и мучениям все отвратительное, все низменное. Так, завистники, находящиеся в чистилище, подвержены вечной слепоте:

И как незримо солнце для слепого,
Так и от этих душ, сидящих там,
Небесный свет себя замкнул сурово:

У всех железной нитью по краям
Защиты веки, как для прирученья
Их зашивают диким ястребам [50. С. 300—301].

Не менее страшной казни подвержены и скупцы: они лежат, распростертые, на одной из вершин чистилища. Одна из теней, к которой обращается Данте, говорит:

Как жадность там [на земле. — Е.Я.] порыв любви к благому
Гасила в нас и не влекла к делам,
Так здесь возмездье, хоть и по-иному,

Стопы и руки связывает нам,
И мы простерты будем без движенья,
Пока угодно правым небесам [50. С. 340—341].

И наконец, высшей каре и страшным мучениям подвергает Данте предателей:

Не так дыряв, утратив дно, ушат,
Как здесь нутро у одного зияло,
От самых губ дотуда, где смердят,
Копна кишок между колен свисала,
Виднелось сердце с мерзостной мошной,
Где съеденное переходит в кало [50. С. 181].

Эта страстность и непримиримость Данте ко злу предвосхищает искусство Высокого Возрождения и тех мастеров, которые его создают и которым присуща «полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей» [102. С. 347].

В этом искусстве органически соединяются народно-мифологические уровни (античная, средневековая, а также карнавальная культура этого времени) с социально-актуальными задачами, с той борьбой, которую вел человек Высокого Возрождения.

Вместе с тем в эту эпоху предмет искусства наиболее полно был отражен в нем; все — дух, чувство, тело — было соединено в гармоническое целое и воспроизведено в изумительных образах искусства этого времени.

Так, на уровне онтологии, в конкретно-исторической эстетической культуре координируются прекрасное, эстетический идеал и искусство. Совершенная гармония прекрасного трансформируется в совершенное эстетического идеала (полнота и сила характера) и специфически совершенную гармонию искусства, реализующую эту полноту.

На *феноменологическом* уровне прекрасное выступает как мера, т.е. как гармония внутреннего и внешнего, эстетический идеал — как представление о совершенном человеке и мире, искусство — как произведение, как конкретное художественное явление.

И здесь также возникает определенная координация между ними, так как прекрасное как мера вообще специфически трансформируется в меру человеческого бытия в эстетическом идеале, который корректирует и отношение человека к природе.

Наконец, в искусстве, которое феноменологически существует как произведение, мера и идеал определяют его художественные достоинства и неповторимость. Проиллюстрируем это также на примере эстетической культуры Возрождения.

Так, в фресках плафона Сикстинской капеллы Микеланджело создал целую галерею неповторимых образов, каждый из которых есть совершенство.

Особенно ярко гений великого художника раскрылся во фреске «Сотворение Адама» и «Искушение змия». «В образе седобородого Саваофа, сотворившего весь мир... — пишет А. Алпатов, — Микеланджело... представил подобие художника, воплощение силы человека. Этот старец, окруженный юными спутниками, стремительно несется по простору неба. Огромный плащ образует вокруг него подобие паруса. Древний миф о человеке, покорившем стихию, приобретает здесь художественную наглядность. В этом образе... Микеланджело сообщает полету небывалую силу и стремительность. На пригорке представлен полулежащий обнаженный мужчина. Его мускулы развиты, но он еще не обладает жизнью, тело его бездушно. Старец несется мимо него и касается рукой его пальца.словно электрическая искра пробегает через обе фигуры: единая трепетная волна объединяет тело летящего Саваофа с сотворенным им человеком» [3. С. 52].

Этот ренессансный образ звучит предельно современно, он обращен не только в прошлое — к мифу об Икаре, не только отражает его время великих борений и познания, но обращен в будущее, он пронизан верой во всемогущество человека, который через столетия устремится в космос.

Не менее совершенен и неповторим образ женщины, созданный Микеланджело.

«Женщина, — пишет далее М. Алпатов, — которая в Античности представлялась как богиня любви, в Средневековье преимущественно как мать, у Микеланджело обретает свое человеческое достоинство... В голове Евы из «Искушения змия» творческий опыт Микеланджело как скульптора ясно сказался в смелом ракурсе, какого до него никто не решился передать. Тело предстает зрителю не в его спокойном бытии, а во всей сложности его противоречивых устремлений. В откинутой назад голове Евы, в повороте ее глаз, в изгибе ее могучей шеи, в набегающих друг на друга контурах выражено то, что она всем своим существом обращена к соблазнителю — змию, протягивающему ей яблоко. Контурные линии наполняются особенно напряженным ритмом. В них заключено главное движение: они приобретают огромную формообразующую силу» [3. С. 53].

В фресках плафона Сикстинской капеллы, этом величайшем произведении мирового искусства, Микеланджело достиг совершенно-

го воплощения эстетического идеала своего времени, создав новую меру человека, т.е. прекрасного, тем самым достигнув гармонии.

В *гносеологическом* аспекте координация категорий прекрасного, эстетического идеала и искусства определяется движением познания эстетического от его наиболее общих свойств к особенным и единичным.

Прекрасное в гносеологическом аспекте есть отражение позитивных свойств эстетического, т.е. гармонии.

Процесс отражения и познания эстетического приобретает всеобщий характер; это значит, что в этом процессе мир разворачивается перед человеком во всем богатстве его диалектически противоречивого бытия, раскрывающегося через прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое, искусство и творчество.

В прекрасном человек познает общее свойство эстетического в его позитивном смысле, как эстетически-положительное. Познавая прекрасное, человек обнаруживает прогрессивные тенденции общественной и духовной жизни и красоту природы.

В *эстетическом идеале* это общее свойство прекрасного модифицируется как конкретно-обобщенное, как некая социально-детерминированная специфическая положительность эстетического.

Г.В. Плеханов, анализируя творчество Луи Давида, подчеркивал, что его искусство способствовало осознанию буржуазией своих революционных целей в Великой французской революции 1789 г. именно потому, что Давид создал образ — идеал борца, особенно в своей картине «Брут».

«Выставленный в 1789 году, в том году, когда началось великое революционное землетрясение, „Брут“ имел потрясающий успех. Он доводил до сознания то, что стало самой глубиной, самой насущной потребностью бытия, т.е. общественной жизни тогдашней Франции» [129. С. 93]. Таким образом, эстетический идеал дает возможность определенным социальным силам познать цели своей борьбы, ориентируя его на позитивно-эстетическое, позволяет человеку в условиях революционной борьбы, войны или мирной жизни раскрыть и познать смысл своей жизни.

И наконец, в искусстве всеобщие свойства эстетического, отраженные через прекрасное и эстетический идеал, в гносеологическом аспекте выступают как художественный образ, в котором структурно соединены высшие формы «живого созерцания» и «абстрактного

мышления» — представление и умозаключение. Именно структурно, а не механически художественный образ соединяет в себе две эти ступени диалектического познания мира. И именно эта специфическая гносеологическая структура художественного образа дает человеку полноту познания, порождаемую миром искусства.

«Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателя, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства», — писал Л.Н. Толстой [158. С. 64— 65]. Но он же писал, как говорилось выше, что искусство должно открывать новую сторону жизни, т.е. в нем соединено и чувственное, и рациональное — единство, порождающее полноту искусства и его воздействия.

Таким образом, человек познает положительное эстетическое как общее его свойство, в эстетическом идеале это положительное эстетическое выступает как особенное. Наконец, в искусстве всеобщность эстетического как бы возвращается к себе, но уже как индивидуальное неповторимое, воплощая все богатство эстетического (и положительное, и негативное) в художественном образе. Но это воплощение универсальности эстетического как совершенного в своем роде приобретает в искусстве особый характер, так как оно отражено через прекрасное и эстетический идеал: именно это делает искусство уже не просто эстетическим, а художественным явлением, в котором и отрицательное эстетическое приобретает художественный характер.

Эта особенность искусства была обнаружена уже в античной эстетике Аристотелем в «Поэтике» [см. главу I]. Как уже говорилось, рассматривая природу подражания в искусстве как одно из существенных его свойств, он выделял следующее: «...на что смотреть неприятно, изображение того мы рассматриваем *с удовольствием* [выделено мной. — Е.Я.], как, например, изображения отвратительных животных или трупов» [6. С. 48—49]. Повторяем эту цитату для того, чтобы рассмотреть ее в аспекте понимания искусства. Удовольствие, т.е. положительные эстетические реакции, вызываемые искусством, возникают лишь тогда, когда оно достигает высокой художественности, т.е. гармонического единства содержания и формы.

В европейской эстетике такое понимание гносеологической природы искусства становится традиционным. Так, например, в эстетике классицизма границы художественности искусства определяются еще более широко. Никола Буало в «Поэтическом искусстве»

связывает его уже не только с удовольствием, но и с прекрасным вообще: «Порою на холсте дракон иль мерзкий гад живыми красками приковывает взгляд, и то, что в жизни нам казалось бы ужасным, под кистью мастера становится прекрасным» [24. С. 76].

Прекрасное в искусстве у Буало понимается именно как художественное достоинство произведения, как особое свойство, присущее только ему.

Таким образом, в искусстве эстетическое приобретает неповторимое выражение, его универсальность и всеобщность приобретает характер художественности, которая воплощает в себе позитивную и негативную сущности эстетического. Это, как говорилось выше (см. главу II), не только дает возможность понять более глубоко гносеологические аспекты координации эстетических категорий, но и раздвигает социальные границы эстетического, не ограничивая его только позитивно-эстетическим или изящным, делает эстетическое в социальном аспекте более демократичным. К рассмотрению координации прекрасного, эстетического идеала и искусства в социальном аспекте мы и переходим.

В *социальном аспекте* координация прекрасного, эстетического идеала и искусства определяется тем, что каждое из них имеет особую социально-эстетическую доминанту.

Так, прекрасное, гармонизируя человека, формирует в нем оптимистическое отношение к миру (как позитивно-эстетическое), эстетический идеал ориентирует его на представление о совершенной жизни, искусство объединяет чувство, волю и разум масс, пробуждает в них художника (В.И. Ленин).

Таким образом, в социальном содержании каждой из этих категорий доминирует момент позитивного совершенства, способствующий возникновению черт всесторонне и гармонически развитой личности.

Будучи объективной категорией, прекрасное, отражая в себе красоту природы, вместе с тем органично соединяет ее с красотой духовно-физического бытия человека, порождает их гармоническое единство. Человек, чувствующий красоту природы, не может не быть духовно, нравственно, эстетически богатым человеком, т.е. социально совершенным человеком. Так, духовное формирование героини рассказа Л.Н. Толстого «Семейное счастье» Маши происходит в органическом единстве с ее все более и более углубленным ощущением красоты природы.

И в драматической ситуации объяснения с любимым человеком (ее мужем Сергеем Михайловичем) этот драматизм раскрывается и через ее отношение к природе. «И мне хорошо, — сказала она, — но грустно именно оттого, что все так хорошо передо мною. Во мне так несвязно, неясно, все хочется что-то; а тут так прекрасно и спокойно. Неужели и у тебя не примешивается какая-то тоска к наслаждению природой, как будто хочется чего-то невозможного и жаль чего-то прошедшего» [159. С. 145].

И когда эта драматическая ситуация разрешается благополучно, ощущение нового счастья сливается у Маши с новым, радостным восприятием природы: «А из сада все сильнее и слаще поднималась пахучая свежесть ночи, все торжественнее становились звуки и тишина, и на небе чаще зажигались звезды. Я посмотрела на него [Сергея Михайловича. — Е.Я.], и вдруг мне стало легко на душе; как будто отняли у меня тот больной нравственный нерв, который заставил страдать меня» [159. С. 149—150].

Это единение человека и природы как ощущение прекрасного особенно остро в современном мире, в эпоху бурных экологических изменений и активного преобразования природы человеком. Сегодня в отношении к природе с наибольшей глубиной проявляется духовная, нравственная и эстетическая сущность человека. В пьесе И. Дворецкого «Веранда в лесу» проблема охраны природы и освоения ее богатств раскрывается через сложный драматический конфликт, в который вступают ее герои. Сохранить ли редчайший заповедник, скрыв обнаруженное на его территории месторождение колчедана, или же обнародовать открытие и тем самым подвергнуть угрозе, гибели этот заповедник? Вот дилемма, которая встает перед героями пьесы. Она не разрешается в пьесе, но герои, защищающие заповедник, выглядят социально более зрелыми, нравственно и эстетически более возвышенными, нежели те, кто подходит к природе слишком потребительски. Конечно, это один из аспектов социального значения прекрасного, но очень важный и существенный.

В эстетическом идеале как эстетической категории в социальном аспекте зафиксирован процесс формирования личности. Поскольку эстетический идеал через проникновение в прогрессивные тенденции развития действительности формирует представление о совершенном человеке и совершенном обществе, постольку его влияние на формирование личности огромно и во многом определяющее.

Существенной чертой личности (поэтому она и личность) является способность выйти за пределы интересов своей социальной группы или более четко и сознательно выразить тенденции ее развития или регресса (тогда это трагическая личность), осознать те объективные процессы, которые не осознаны этой группой.

В этом смысле эстетический идеал становится социальной силой.

Художники, воплощающие эстетический идеал в своих творениях, безусловно, являются великими личностями, но, воплощая его, они пробуждают и развивают в человеке чувство собственной личной неповторимости. Создавая своего Давида, Микеланджело ставил перед собой именно такую задачу. Вот как реконструирует его замысел Ирвинг Стоун в своей книге «Муки и радости»: «Он [Микеланджело. — Е.Я.] сжег свои старые наброски, утвердившись в чем-то самом изначальном и чутко прислушиваясь к себе. Его Давид... будет не ничтожное грешное существо, живущее лишь для того, чтобы обрести себе спасение в будущей жизни, а чудесное создание, обладающее красотой, могуществом, отвагой, мудростью, верой в себя — с разумом, волей и внутренней силой отстоять мир... Это будет наиболее полно выразивший свою сущность человек, какого только знала земля, человек, действующий в разумном и гуманном мире» [151. С. 39].

«...Давид олицетворял для него человеческую отвагу в любой сфере жизни: это был мыслитель, ученый, поэт, художник, исследователь, государственный муж — гигант, чей разум и дух был равен его телесной силе» [151. С. 396].

И когда статуя Давида была создана и водружена на площади Синьории, флорентийцы наклеивали на нее записки (был такой обычай во Флоренции того времени). «Когда он читал... глаза его увлажнились, ибо все это были послания любви и признательности:

«Мы вновь стали уважать себя».

«Мы горды от того, что мы флорентийцы».

«Как величествен человек!»

«Пусть никто не говорит мне,

что человек подл и низок,

человек — самое гордое создание на земле».

«Ты создал то,

что можно назвать самой красотой!»

«Браво!»

...Он повернулся и стоял над толпой, а толпа глядела на него. На площади царила тишина, все молчали. И все же никогда он не чувствовал такого человеческого взаимопонимания и единства, какие были в эту минуту» [151. С. 426].

Личность не может не действовать, даже если это грозит ей гибелью, ибо действия осознаны как необходимые, как действия, служащие совершенству, а следовательно, и идеалу, и эстетическому в том числе. Шекспировский Гамлет, несмотря на трагизм своего положения, все же восклицает: «Человек — венец творения!» — верит в это и заражает этой верой других.

Жанна д'Арк из трилогии Шекспира «Король Генрих VI» заставляет верить в победу и действует ради нее, несмотря ни на что. «Красноречие, дипломатическое искусство, природный ум, изобретательность, вера в успех, отвага в бою — вот в чем секрет ее успехов» — так характеризует суть ее личности В.П. Комарова [74. С. 41].

Социальное значение эстетического идеала огромно, так как он через представление о совершенном ставит перед человеком задачу — быть личностью.

Но наряду с этим социальное значение искусства заключается также в том, что оно способствует раскрытию индивидуального богатства человека.

Связь эстетического идеала с процессом формирования личности конкретизируется искусством, которое обращено к индивидуальной неповторимости человека и формирует ее.

Как верно замечает В.П. Иванов: «...искусство способно удовлетворять любую *индивидуальную* [выделено мной. — Е.Я.] потребность... исключительно в адекватных ему формах, созданных *художественной* деятельностью» [64. С. 213].

Обращаясь к индивидуальному миру человека, искусство отнюдь не формирует в нем индивидуалиста, а наоборот, через его индивидуальность делает еще более глубокими его общие, социальные позиции, тем самым приближая его к эстетическому идеалу.

Это связано с тем, что у человека как индивидуальности «есть *внутреннее единство* (поведенческое, мотивационное, самосознательное), которое позволяет ему более или менее самостоятельно интерпретировать любую ситуацию и реагировать на нее избирательно, по своему» [77. С. 777].

Искусство как раз и способно художественно воспроизводить и вместе с тем формировать этот внутренне единый и неповторимый мир человеческой индивидуальности.

Вениамин Каверин, начиная свой автобиографический роман «Освещенные окна», пишет: «...хотя в моей жизни не произошло ничего необыкновенного, она отмечена *неповторимостью*, характерной почти для каждого из моих современников, и разница между нами состоит только в том, что я *стал писателем и за долгие годы научился в известной мере изображать эту неповторимость* [выделено мной. — Е.Я.]» [68. С. 5].

Причем искусство подходит к интерпретации и социальному формированию индивидуальности человека многосторонне, воздействуя в одном случае в большей степени на его эмоции, в другом — на его нравственность, в третьем — на его философские принципы, но результат этого воздействия всегда целостен, охватывает весь духовный мир человека, порождает в нем богатство переживаний, связанных с внутренним единством его Я. И главное здесь в том, что искусство способствует осознанию человеком смысла своего существования и неповторимости его жизни.

Лев Толстой в «Отце Сергии» через раскрытие индивидуальной судьбы Степана Касатского ставит перед читателем великую нравственную и философскую проблему: «Зачем? Зачем я живу?» — и отвечает на нее по-своему. Пусть этот ответ не совпадет с ее решением у читателя, но он побуждает его искать свой ответ на поставленные вопросы. Для Толстого в «Исповеди» (и для героя его позднего произведения — отца Сергия) ответ в том, что «без веры жить нельзя. Где жизнь, там вера... У всего живущего человеческого есть какое-то другое знание, неразумное — вера, дающая возможность жить» [159. С. 35].

И Степан Касатский, пройдя через личную драму, через мирские соблазны и искушения, находит смысл своего бытия в опрощении и жизни с простым народом, жизни в народной вере. В конце повести он вместе со странниками и богомольцами бродит по Руси и чувствует себя счастливым.

«Восемь месяцев проходил так Касатский, на девятом месяце его задержали... причислили к бродягам, судили и сослали в Сибирь.

В Сибири он поселился на заимке у богатого мужика и теперь живет там. Он работает у хозяина в огороде, и учит детей, и ходит за больными» [159. С. 94].

С совершенно иных позиций, в нравственно-социальном аспекте, ставит проблему смысла человеческой жизни младший современник Л. Толстого Р. Киплинг в своей знаменитой «Заповеди»:

Владей собой среди толпы смятенной,
Тебя клянущей за смятение всех,
Верь сам в себя наперекор Вселенной
И маловерным отпусти их грех;
Пусть час не пробил, жди, не уставая,
Пусть лгут лжецы, не снисходи до них;
Умей прощать и не кажись, прощая,
Великодушной и мудрей других.
Умей мечтать, не став рабом мечтанья,
И мыслить, мысли не обожествив;
Равно встречай успех и поруганье,
Не забывая, что их голос лжив;
Останься тих, когда твое же слово
Калечит плут, чтоб уловлять глупцов,
Когда вся жизнь разрушена, и снова
Ты должен все воссоздавать с основ.
Умей поставить в радостной надежде
На карту все, что накопил с трудом,
Все проиграть и нищим стать, как прежде,
И никогда не пожалеть о том;
Умей принудить сердце, нервы, тело
Тебе служить, когда в твоей груди
Уже давно все пусто, все сгорело
И только воля говорит: «Иди!»
Останься прост, беседуя с царями,
Останься честен, говоря с толпой;
Будь прям и тверд с врагами и друзьями,
Пусть все, в свой час, считаются с тобой;
Наполни смыслом каждое мгновенье,
Часов и дней неумолимый бег, —
Тогда весь мир ты примешь, как владенье,
Тогда, мой сын, ты будешь Человек [72. С. 219—220].

Мы рассмотрели только один ряд из этих трех групп эстетических категорий в их координации (прекрасное — эстетический идеал — искусство), но координация существует и между другими категориями. Но это предмет самостоятельного исследования. Нам важно было показать принципиальное значение рассмотрения отношений между эстетическими категориями не только в субординации, но и в координации, ибо только такой подход дает возможность приблизиться к обнаружению их реального содержания.

Возвращаясь к исходным позициям, следует еще раз сказать: создание системы эстетических категорий есть необходимое условие развития и совершенствования эстетики.

Предложенная нами система эстетических категорий, безусловно, не является окончательной.

В процессе работы мы осознавали те трудности, которые возникают перед исследователем, стремящимся сложные диалектические процессы выразить в определениях, категориях и понятиях, во многом являющихся структурами формально-логического мышления.

Для нас было важно обнаружить те стороны исследуемого предмета, которые наиболее полно выражают его эстетические качества и свойства. Не забывая «условного и относительного значения всех определений вообще, которые никогда не могут охватить всесторонних связей явления в его полном развитии...» [91. С. 386], мы все же надеемся, что предложенная система эстетических категорий даст толчок к более полной и теоретически совершенной разработке этой проблемы.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Предварительные замечания к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. М., 1975.
2. *Акицей Г.* О соотношении между идеалом и прекрасным в марксистско-ленинской эстетике: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1965.
3. *Алпатов М.Б.* Всеобщая история искусств. М.; Л., 1949. Т. 2.
4. Антология мировой философии: в 4 т. Т. 1. Ч. 2. М., 1969.
5. *Аристотель.* Метафизика. М.; Л., 1934.
6. *Аристотель.* Поэтика. М., 1957.
7. *Аристотель.* Соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1978.
8. *Артановский С.Н.* Мировые культурные контакты, урбанизация и судьбы этнографической культуры // Урбанизация и рабочий класс в условиях научно-технической революции. М., 1970.
9. *Асмус В.Ф.* Кант. М., 1973.
10. *Асмус В.Ф.* Платон — философ — художник античного мира // Платон. Избр. диалоги. М., 1965.
11. *Асмус В.Ф.* Религиозно-философские трактаты Л.Н. Толстого // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 23. М., 1957.
12. *Афасижев М.Н.* Эстетика Канта. М., 1975.
13. *Бассин Ф.В.* Проблема бессознательного. М., 1968.
14. *Белик А.П.* Эстетика Чернышевского. М., 1961.
15. *Бергсон А.* Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900.
16. *Бергсон А.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. СПб., 1913—1914.

17. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979.
18. Бетховен А. Торжественная месса (партитура). М., 1970.
19. Библиотека всемирной литературы. Серия I. Ахилл Татий Лонг, Петроний, Апулей. М., 1969.
20. Блок А. Избр. М., 1977.
21. Блок А. Стихотворения и поэмы. М., 1969.
22. Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970.
23. Боров Ю. Эстетика. М., 1975.
24. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957.
25. Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956.
26. Вальехо А.Б. Пьесы. М., 1977.
27. Ванслов В.В., Трофимов П.С. Прекрасное и возвышенное // Вопросы марксистско-ленинской эстетики. М., 1956.
28. Ванслов В.В. Проблема прекрасного. М., 1957.
29. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966.
30. Волкова Е.В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976.
31. Волькенштейн М. Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. 1970. № 1.
32. Вольтер. Эстетика. М., 1974.
33. Воронина А.А. Основные эстетические категории Аристотеля. М., 1975.
34. Выготский А.С. Психология искусства. М., 1968.
35. Гегель. Лекции по эстетике // Гегель. Соч.: в 14 т. Т. 14. М., 1958.
36. Гегель. Соч.: в 14 т. Т. 12. М., 1958.
37. Гегель. Соч.: в 14 т. Т. 14. М., 1958.
38. Гегель. Феноменология духа // Гегель. Соч.: в 14 т. Т. 5. М., 1959.
39. Гегель. Эстетика: в 4 т. Т. 2. М., 1970.
40. Гейзенберг В. Смысл и значение красоты в точных науках // Вопросы философии. 1979. № 12.
41. Гелбрейт Дж. Новое индустриальное общество. М., 1969.
42. Гете. Фауст / пер. Б. Пастернака. М., 1957.
43. Гильберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960.
44. Гончаров И.А. Обломов. Л., 1978.
45. Горький М. Стихотворения. М., 1947.
46. Гривцов Б. О писательском пути Флобера // Шиповник. М., 1922. Кн. 1.
47. Григорян В.С. Пафос как эстетическая категория // Эстетика и жизнь. М., 1979. Вып. 6.
48. Гросс К. Введение в эстетику. Киев; Харьков, 1899.
49. Гуссерль Э. Прологомены к чистой логике. СПб., 1909.
50. Данте. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М., 1961.
51. Джидарьян И. О содержании и психологической структуре эстетических чувств // Эстетика и жизнь. М., 1973. Вып. 2.

-
52. *Джойс Дж.* Портрет художника в юности // Иностранная литература. 1976. № 11.
 53. *Дземидок Б.* О комическом. М., 1974.
 54. *Дидро Д.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. М., 1936.
 55. *Дмитриева Н.А.* О прекрасном. М., 1960.
 56. *Долгов К.* Эстетика французского неомизма // Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. М., 1968.
 57. *Есенин С.* Избр. М., 1952.
 58. *Жаринов В.М.* О систематизации категорий эстетики // Философские науки. 1975. № 5.
 59. *Заводская Е.В.* Восток на Западе. М., 1970.
 60. *Зеленов А.А.* Принципы систематизации эстетических категорий // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе. Днепропетровск, 1978.
 61. *Зись А.Я.* Искусство и эстетика. М., 1975.
 62. *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. М., 1977.
 63. *Иванов Г.М.* Исторический источник и историческое познание. Томск, 1973.
 64. *Иванов В.П.* Человеческая деятельность, познание, искусство. Киев, 1977.
 65. Иностранная литература. 1982. № 1.
 66. История греческой литературы. М.; Л., 1946. Т. 1.
 67. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 6 т. Т. 1. М., 1962.
 68. *Каверин В.* Освященные окна. М., 1976.
 69. *Казан М.С.* Эстетика как философская наука. СПб., 1997.
 70. *Казанова А.* Второй Ватиканский собор. М., 1973.
 71. *Кант И.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. М., 1966.
 72. *Киплинг Р.* Избр. стихи. Л., 1936.
 73. *Киященко Н.И.* Эстетика, жизнь, искусство. (Итоги VIII Международного эстетического конгресса). М., 1977.
 74. *Комарова В.П.* Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Л., 1977.
 75. *Кон И.* Общая эстетика. М., 1921.
 76. *Кон И.С.* Открытие «Я». М., 1978.
 77. *Котлин В.П.* Гносеологические и логические основы науки. М., 1974.
 78. *Красностанов Э.Г., Средний А.А.* Основные эстетические категории. М., 1976.
 79. Краткий словарь по эстетике. М., 1963.
 80. *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1 (теория). М., 1920.

81. *Крюковский Н.Н.* Основные эстетические категории (Опыт систематизации). Минск, 1974.
82. *Ксенофонт Афинский.* Сократические сочинения. Кн. 1—3. М.; Л., Academia, 1935.
83. *Кудрявцев Ю.Г.* Философско-социологический анализ мировоззрения Ф.М. Достоевского : Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1977.
84. *Кучинская А.* Прекрасное (Миф и действительность). М., 1977.
85. *Лармин О.В.* Эстетический идеал и современность. М., 1964.
86. *Лейзеров Н.А.* Образность в искусстве. М., 1974.
87. *Лекции по истории эстетики.* Кн. 1. Л., 1973.
88. *Ленин В.И.* О культуре и искусстве. М., 1956.
89. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 1.
90. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 18.
91. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 27.
92. *Лихачев А.С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
93. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
94. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965.
95. *Лотман Ю.М.* Структура поэтического текста. М., 1970.
96. *Лук А.Н.* Юмор, остроумие, творчество. М., 1977.
97. *Луначарский А.В.* Наука, религия, искусство. М., 1923.
98. *Малицкая К.М.* Испанская живопись XVI—XVII вв. М., 1947.
99. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 1.
100. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 4.
101. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 12.
102. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 20.
103. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 42.
104. Материалы VII Международного эстетического конгресса в Бухаресте в 1972 г. М., 1973.
105. *Маца И.Л.* Проблемы художественной культуры XX в. М., 1969.
106. *Медведев П.* В лаборатории писателя. Л., 1933.
107. Мейерхольд говорит // Тарусские страницы. Калуга, 1961.
108. *Мелюхин С.Т.* Материя в ее единстве, бесконечности и развитии. М., 1960.
109. *Мещеряков В.Т.* Гармония и гармоническое развитие. Л., 1976.
110. *Можеева А.К.* Проблемы человеческой субъективности в трудах К. Маркса // Вопросы философии. 1976. № 10.
111. *Молчанова А.С.* На вкус, на цвет... М., 1966.
112. *Монтегю У.* Красота это не все // Современная книга по эстетике. М., 1957.
113. *Монтескье.* Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства // История эстетики : Хрестоматия. М., 1964. Т. 2.
114. *Моруа А.* Прометей, или Жизнь Бальзака. М., 1967.

-
115. Некрасова М. О целостности и критериях ценностей // Творчество. 1977. № 10.
 116. Новиков А.В. От позитивизма к интуитивизму. М., 1976.
 117. О возвышенном. М., 1960.
 118. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. М., 1978.
 119. Овсянников М.Ф., Смирнова З.Ф. Очерки истории эстетических учений. М., 1963.
 120. Овсянников М.Ф. Философия Гегеля. М., 1959.
 121. Овчинников В. Ветка сакуры. М., 1971.
 122. Павлов И.П. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 2. М.; Л., 1951.
 123. Паустовский К. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1958.
 124. Переверзев Л. Дизайн и фольклор // Декоративное искусство. 1973. № 4.
 125. Перюшо А. Тулуз-Лотрек. М., 1969.
 126. Платон. Соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1970.
 127. Платон. Соч.: в 3 т. Т. 2. М., 1970.
 128. Плеханов Г.В. О религии и церкви. М., 1957.
 129. Плеханов Г.В. Литература и эстетика. М., 1958. Т. 1.
 130. Померанцева З.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.
 131. Пономарев Я.А. Психика и интуиция. М., 1967.
 132. Предвечный Г.П. Французская буржуазная эстетика. Ростов, 1967.
 133. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. М.; Л., 1949.
 134. Рассказы французских писателей. М., 1963.
 135. Ренар Ж. Дневник. М., 1965.
 136. Рильке Р.М. Новые стихотворения. Ч. 2. М., 1977.
 137. Ротенберг В.С. Разные формы отношения между сознанием и бессознательным // Вопросы философии. 1978. № 2.
 138. Руссо Ж.Ж. Об искусстве. М.; Л., 1959.
 139. Савилова Т.А. Эстетические категории. Киев; Одесса, 1977.
 140. Сакетти А. Эстетика в общедоступном изложении. Т. 2. Пг., 1917.
 141. Салтыков-Щедрин М.Е. Избр. соч. М., 1947.
 142. Сартр Ж.П. Пьесы. М., 1967.
 143. Сера Ж., Синьяк П. Письма, дневники, литературное наследие, воспоминания современников. М., 1976.
 144. Симонов А.В. Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962.
 145. Скатерщиков В.К. К разработке проблемы эстетических категорий // Философские науки. 1974. № 3.
 146. Соболев П.В. Очерки русской эстетики. Т. 1. Л., 1972.
 147. Современная буржуазная эстетика. М., 1978.
 148. Современная книга по эстетике. М., 1957.
 149. Средний Д.Д. Основные эстетические категории. М., 1974.
 150. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1954.

151. Стоун И. Муки и радости. М., 1971.
152. Тагор Р. Лирика. М., 1961.
153. Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977.
154. Татаркевич В. Дефиниция искусства // Вопросы философии. 1973. № 5.
155. Толстой А.Н. Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1949.
156. Толстой А.Н. Полн. собр. соч. Т. 23. М., 1957.
157. Толстой А.Н. Полн. собр. соч. Т. 30. М., 1951.
158. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 12 т. Т. 3. М., 1958.
159. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 12 т. Т. 12. М., 1959.
160. Тройский И.М. История античной литературы. Л., 1947.
161. Трубецкой Е. Социальная утопия Платона. М., 1908.
162. Философия Гегеля и современность. М., 1973.
163. Харитонов М.С. Понятие иронии в эстетике Т. Манна // Вопросы философии. 1972. № 5.
164. Хатчесон Ф., Смит А. Эстетика. М., 1975.
165. Хоум Г. Основания критики. М., 1979.
166. Черкашин Б.Б. Трагикомическое // Наука о театре. Л., 1975.
167. Чернышевский Н.Г. Избр. филос. соч. Т. 1. М., 1950.
168. Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 2. М., 1949.
169. Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 11. М., 1949.
170. Чехов А.П. Избр. произв.: в 3 т. Т. 1. М., 1950.
171. Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966.
172. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
173. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. М., 1979.
174. Шефтсбери Э. Эстетические опыты. М., 1975.
175. Шульц А.Б. Специфика отражения действительности в эстетическом вкусе: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1966.
176. Юлдашев А.Г. Эстетическое чувство и произведение искусства. М., 1969.
177. Aschenbrenner K., Isenberg A. Aesthetic Theories. Studies in the Philosophy of Art. N.Y., 1965.
178. Grace B. Guide to Aesthetics. N.Y., 1965.
179. Frank L. Der Mensch ist Gut. Berlin, 1917.
180. Gilson E. Le Thomisme. Paris, 1965.
181. Gilson E. Peinture et realite. Paris, 1965.
182. Hartman N. Zur Grundlegung der Ontologie. Berlin, 1948.
183. Kjerkegaards. Ueber den Begriff der Ironie... Berlin, 1929.
184. Lalo Sh. Notions d'esthetique. Paris, 1952.
185. Maritain J. Art and faith. N.Y., 1948.
186. Maritain J. Art et scolastique. Paris, 1937.
187. Maritain J. Frontieres de la poesie et autres essais. Paris, 1935.
188. Mercier G. L'Art abstrait dans l'art sacre. Paris, 1964.
189. Micbelis P. Du fuditif dans l'Art, l'Actes // Le V Congres international d'Esthetique. Amsterdam, 1964.
190. Plotinus. Enneads-I, 6, vol. 1.

-
191. *Rozenkranz K.* Aesthetik des Haesliches. Konigsberg, 1853.
192. *Rudrouf L.* Perfection // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXIII/I, 1964.
193. *Soretb E.* Metaphusik. Innsbruk, 1961.
194. *Souriau E.* Les cathegories esthetiques. Paris, 1960.
195. *Tappe E.* Knowing the Past // The Journal of Philosophy. N.Y. 1958. № 11.
196. *Tatarkewicz W.* Wielkosc i upadek piekna // Studia Filozoficzne. 1970. № 1.

ХУДОЖНИК: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен.

А.С. Пушкин

Введение

Мир художника! Как и из чего возникает он?

Художник находится между объективной действительностью — настоящим, которое он должен освоить, и будущим — художественным произведением, которое он должен создать. Но между объективной действительностью и художником находится еще одно важное звено — культура, овладение которой определяет его способность создать произведение искусства.

К. Маркс говорил, что «человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты» [1. С. 158].

Культура и начинается там, где человек творит «по мерке любого вида», а для художника эта мерка раскрывается через образное мышление и овладение материальным бытием предмета творчества. Овладение этой меркой и есть сущностный признак культуры.

Но для того чтобы это произошло, человек должен быть в определенной степени независим от непосредственной материальной потребности, что обеспечит ему свободное время, которое является продуктом социального и материального развития общества. Именно свободное время позволяет ставить идеальные цели, совпадающие с законами бытия, природы, с мерой материальных объектов. Однако поскольку в создание продуктов культуры вплетены идеальные цели, то они, эти продукты, становятся носителями духовно-материального начала, в них заключена не только материя, но и дух. И даже в такой, казалось бы, предельно идеальной сфере деятельности, как искусство, сохраняется это единство. Архитектура, живопись, скульптура, музыка, литература — это не только воплощение идеалов общества и замысла художника, но и реализация свойств мрамора, дерева, бетона, холста, красок, материальной природы звука и слова.

Именно поэтому глубокое замечание К. Маркса о том, что «физические свойства красок и мрамора не

лежат вне области живописи и скульптуры» [1. С. 77], имеет важное значение для понимания сущности художественной культуры.

Каковы же особенности художественного субъекта, позволяющие ему создавать произведения искусства?

Важнейшей его особенностью является преобладание в нем эмоциональных реакций на действительность, способность эмоционального отражения мира. На первый взгляд может показаться, что эта эмоциональная детерминированность художественного субъекта аналогична структуре обыденного сознания, в котором также существенны эмоциональные реакции. Однако это кажется только на первый взгляд. Ведь эмоциональность обыденного сознания подчас не идет далее поверхностного восприятия мира, фиксации чисто внешних, несущественных ситуаций, в то время как эмоциональность художника есть условие художественного, эстетического освоения и преобразования мира, воссоздание в форме художественного образа его существенных сторон.

Освоение художником действительности связано именно с созданием художественного образа, специфика которого в первую очередь заключена в эмоциональной достоверности ее отражения. Но обнаружение существенных сторон действительности невозможно только на уровне эмоциональных реакций, оно требует глубокого рационалистического, понятийного освоения мира. Именно поэтому эмоциональность художника (опирающаяся на художественный аффект, интуицию, фантазию, воображение) несет в себе рациональность в отражении мира (идею, смысл, знание).

Рационалистическая обусловленность эмоциональной структуры художественного субъекта особенно ясно проступает в социальной детерминированности художественного творчества, в наличии у художника определенного мировоззрения, которое реализуется через его мироощущение.

Это создает еще одну существенную особенность художественного субъекта — личностное отношение к миру, так как художественное произведение, художествен-

ный образ есть синтез действительности и неповторимого мира художника, его индивидуальности.

В отражении человеческим сознанием действительности преобладает или информация, ориентируемая на объективные свойства действительности (такая информация называется специфической), или же информация, отбираемая по степени значимости для субъекта (такая информация называется неспецифической).

И именно в художественном отражении мира преобладает ориентация на неспецифическую информацию. Поэтому художественному мышлению свойственна избирательность восприятия: построение целостного, чувственно яркого и индивидуально неповторимого образа. Так, например, хорошо известны портреты Ф.И. Шаляпина, написанные В. Серовым и Б. Кустодиевым. В первом преобладает обнаружение души великого артиста — высокая духовность и благородство Шаляпина, во втором — национально неповторимое: широта характера, размах и удачливость русского человека. Это подчеркнуто композицией (артист стоит на фоне зимней ярмарки) и аксессуарами (соболья шапка, богатая шуба, перстень на руке). В обоих случаях перед нами неповторимые по своей оригинальности и достоинствам художественные произведения, рожденные избирательным отношением художника к объекту своего творчества.

Вместе с тем постоянное преобладание в художественном отношении к миру неспецифической информации приводит к другому весьма важному качеству художественного субъекта — развитому ассоциативному мышлению. Художник в процессе создания произведения ориентируется на те объективные явления, которые позволяют наиболее эффективно решить задачу в целом, и вместе с тем он не связан жесткой схемой. Наиболее ярко это выражается в процессе так называемой персонификации, когда художник достигает предельной конкретизации и объективизации черт героя [2. С. 54—60]. Порой это ощущение адекватности образа художнику настолько сильно и остро, что последний начинает верить в реальность им же созданных существ.

Поэтому художественный образ есть сплав объективной реальности и неповторимого мира художника, его индивидуальности.

Таким образом, *личность художника* — это целостная система, включающая в себя социально детерминированное рациональное и эмоциональное отношение к миру. Преобладание в нем эмоционального элемента есть необходимое условие создания художественного образа, пронизанного не только социальной, рационалистической идеей, но и индивидуально неповторимым отношением к жизни.

Эстетика, теоретически осмысляя природу художника, всегда подчеркивала, что он — творец, вызывающий к жизни замечательные образы искусства. В этом смысле она и сегодня продолжает свои лучшие традиции, видя в художнике преобразователя мира.

Нужно сказать, что уже в начале своего зарождения эстетическая мысль сумела раскрыть это замечательное качество художника. Так, например, слово «поэт» в переводе с древнегреческого означает «создатель, творец». Как видим, античная мысль отразила в этом понятии существенную черту художественного творчества.

Многообразие искусства базируется на многообразии жизни и художественного видения мира, на глубоко индивидуальном выражении художником сущности отражаемого в его произведениях. Именно поэтому эстетика придает огромное значение пониманию природы художественного творчества, ибо теоретическое осмысление его тайн — это неперемное условие его дальнейшего развития. Однако в современной западной научной литературе, особенно в структурализме, существует тенденция принизить роль художника как творца.

«В средостении того образа литературы, что бытует в нашей культуре, — пишет Ролан Бард, — *безраздельно царит автор, его личность...* объяснение произведения всякий раз ищут в создавшем его *человеке*» [З. С. 385] [выделено мной. — Е.Я.].

Конечно, это преувеличение, так как художник, автор отражает в своем произведении не только себя, но и свою эпоху и ее духовный мир, о чем речь пойдет дальше.

Но и то, что предлагает Ролан Бард: «Чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем [авторе. — Е.Я.], — рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [3. С. 391] — односторонне, так как в письме неизбежно отражен автор.

Письмо, или текст, Л. Толстого, Ф. Достоевского, Бальзака, А. Пушкина, Ф. Тютчева само говорит об их неповторимости, об их личности, об их таланте или гениальности.

Рождение читателя происходит вместе с рождением автора, и это показал В. Асмус в своей блестящей статье «Чтение как труд и творчество»: «Бывают не только неисчерпаемые произведения, но и читатели, неиссякающие в творческой силе воспроизведения и понимания» [4. С. 63].

И еще! Конечно, художник, автор — личность, т.е. человек, впитавший в себя весь мир, все богатство жизни, и потому он:

...Должен ни единой долькой
Не отступаться от *лица* [выделено мной. — Е.Я.],
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

Б. Пастернак

И абсолютно прав Г. Праздников, утверждающий, что «нарастающий интерес к личности художника несомненен, независимо от того, насколько согласуется это обстоятельство с классическими или новейшими постулатами эстетики» [5. С. 119].

I. УНИВЕРСУМ ХУДОЖНИКА

Весь настужь распахнут поэт...

Анна Ахматова

1. О восприятии мира художником

Художник создает художественные образы на основе глубокого постижения жизни. Чем же отличается это постижение мира художником, например, от познания законов природы и общества ученым?

Отличие прежде всего в том, что художник воспринимает и отражает мир человека целостно — в его многогранных общественных и духовных связях. Эта способность подлинного художника вытекает из специфики самого предмета искусства, охватывающего бытие человека как общественного существа, весь его духовный мир в многосторонних связях и отношениях. Поэтому он должен уметь воспринимать свое время (или время другой изображаемой эпохи) в самых существенных духовных связях, глубоко проникать в его неповторимость. Это в значительной мере определяется и природой самого искусства, впитывающего политические, моральные, философские, религиозные идеи своего времени.

Большие художники различных времен и народов — великие писатели, поэты, композиторы, живописцы — глубоко понимали смысл происходящего. Так, Андрей Рублев в своем искусстве сумел глубоко отразить идеал своего времени — умиротворенного человека эпохи становления русского национального государства, единения русского народа. Вот почему с его икон и фресок на нас смотрит русский человек, проникнутый любовью к своей родине, зовущий к объединению всех людей во имя светлого, гуманного начала.

Лев Толстой велик тем, что глубоко понимал, что в России все переворачивается. Тесно связанный с народом, он сумел увидеть смысл своего времени — времени подготовки больших социальных изменений.

Нужно сказать, что, всесторонне воспринимая мир, подлинные художники часто были активными участниками не только художественной, но и общественной жизни своего времени. Мы видим, Байрон не только поэт, но и участник революционной борьбы греческого народа. Французский художник Гюстав Курбе не только отстаивает

новое направление в живописи, но и становится активным участником Парижской коммуны, возглавив Федерацию художников Коммуны. А.С. Пушкину как художнику было близко свободомыслие декабристов, а Эмиль Золя боролся против националистической политики французского правительства, выступая в защиту Дрейфуса.

Участие в решении животрепещущих проблем современности — это воздух художественного творчества, то, без чего не может жить подлинный художник.

Конечно, и ученый должен глубоко понимать свое время, его социальные и духовные проблемы. Великий М.В. Ломоносов, участвуя в общественной жизни России, боролся за демократические преобразования в науке и культуре. Выдающийся ученый Фредерик Жолио-Кюри возглавлял международное движение борцов за мир.

Однако ученый, познавая определенные закономерности природы или общества, совершая научные открытия, как правило, выражает свое отношение к миру в иных формах. Примером могут служить Дарвин, Ньютон, Бор, Эйнштейн, Вернадский, посвятившие себя изучению законов природы и выразившие свое отношение к социальному миру не в образах, а в нравственных оценках и озабоченности будущим. Для художника же важно охватить жизнь человека в целом, в его чувствах и поступках. Художник творит образы, а образ требует обобщения и предельной чувственной убедительности.

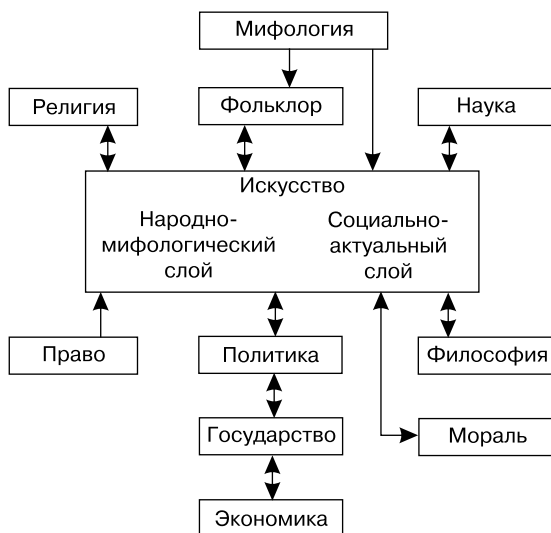
2. Художник и духовная жизнь общества

Художник универсален и чувствует биение пульса своего времени, и потому творимое им искусство не может не отражать богатство духовной жизни общества. Специфика искусства, отличающая его от других форм общественного сознания и культуры, заключается в том, что в нем через исторически конкретную жизнь человека отражается социально-духовная атмосфера общества. Это не значит, что искусство не связано с материальными, экономическими отношениями. Но последние находят свое воплощение в нем опосредовано, через социально-духовную жизнь той или иной исторической формации.

Такое понимание искусства опирается на важное методологическое положение Ф. Энгельса. «Идеологии еще более высокого порядка [чем политика и право. — *Е.Я.*], т.е. еще более удаляющиеся от материальной экономической основы, — пишет он, — принимают форму философии и религии» [6. С. 312]. Исходя из этого положение

ния искусство также можно отнести к идеологии или форме общественного сознания, наиболее удаленной от экономического базиса. При этом следует иметь в виду, что такое функционирование искусства характерно для развитого классового общества, так как в первобытном обществе складывающееся художественное сознание (как и другие формы сознания) непосредственно вплетено в материальное производство и является элементом мифологии. Однако, удалившись от экономического базиса, искусство несет в себе элементы первоначальной формы сознания и вместе с тем в процессе своей эволюции осваивает народное художественное мышление.

Эта удаленность искусства от экономического базиса порождает некоторую самостоятельность в его развитии. «Относительно искусства известно, — пишет К. Маркс, — что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир» [7. С. 736]. Относительная самостоятельность развития искусства есть выражение того, что оно в конкретных исторических условиях целостно отражает жизнь общества, достигая вершин в художественной культуре человечества; в нем опосредовано отражаются и политическое, и правовое, и нравственное, и философское, и религиозное сознание.



Такие феномены культуры, как философия и религия, наиболее близки художественному сознанию, философское осмысление мира специфически преломляется в художественно-образном обобщении, в целостности художественного мышления. Религиозное же сознание близко к искусству по форме отражения (но не по гносеологическим и социальным целям) — в ней, так же как и в искусстве, большое значение имеют идеал и чувство.

Тесно связано с искусством нравственное сознание, которое близко ему по предмету: оно, так же как и искусство, обращено к целостному человеку. Уже в Античности было обнаружено их органическое взаимодействие, выраженное в идее калокагатии (прекрасного — доброго), в мысли о том, что подлинное искусство не может быть безнравственным. Все дальнейшее историческое развитие общества показало, что утверждение принципов гуманизма в человеческой жизни шло и идет через развитие и взаимодействие прогрессивного художественного и нравственного сознания.

Политическое же сознание обостряет в искусстве идеи социальной ответственности, способствует осознанию его целей и назначения в общественной жизни.

Правовое сознание воздействует на искусство опосредовано, через политическое и нравственное сознание, и еще более опосредовано — через философское и религиозное. Например, детектив, испытывая влияние правового сознания, все же как жанр искусства остается в пределах его предмета, так как нравственные и социально-политические проблемы выражает в художественно-образной форме, тем самым сохраняя целостность художественного сознания. Именно поэтому в искусстве трудно обнаружить непосредственное отражение правовых норм жизни общества.

Воздействие науки на искусство происходит на уровне совершенствования средств организации художественного содержания и формы, возникновения новых видов искусства или жанров. Достижение научного знания эпохи отражается в искусстве через нравственное, философское, религиозное, политическое сознание и не влияет на его сущность как форму общественного сознания (предмет, художественно-образное отражение, художник). Влияние науки на искусство осуществляется и через культуру эпохи. Как отмечает П.П. Гайденок, «научное познание представляет собой один из аспектов культурного творчества, в той или иной степени всегда, а в определенные эпохи особенно сильно влияющий на характер культуры (и искусства в том числе. — Е.Я.) и социальную структуру в целом»

[8. С. 5]. Так, научные открытия эпохи Возрождения способствовали совершенствованию форм художественного мышления (например, линейная перспектива в живописи), гуманистическая же сущность искусства этого времени определялась социально-духовной атмосферой, углублением художника в свой предмет. Движущиеся человечки братьев Люмьер были чисто техническим изобретением конца XIX в. Искусством же оно стало тогда, когда возник кинематограф, создавший новые формы художественного мышления и органически вошедший в систему искусств. С появлением телевидения постепенно на стыке его технических возможностей и художественного отбора и обобщения рождается новая образность, в которой тесно взаимодействуют социально-коммуникативные и собственно художественные процессы. Научные открытия в области микромира и проникновение в космос стимулировали развитие такого жанра искусства, как научная фантастика. Но Р. Брэдбери, С. Лем, И. Ефремов стали значительными писателями нашего времени потому, что, опираясь на открытия и проблемы науки, в своих произведениях размышляют о судьбах земной цивилизации.

Естественно, существует и обратный процесс воздействия искусства на духовную культуру, частью которой оно является, а также в конечном счете и на социально-экономическую жизнь общества. Этот диалектический характер взаимодействия экономических и духовных сторон человеческой жизни был подчеркнут Ф. Энгельсом в связи с борьбой против упрощенного понимания социально-экономической жизни общества. «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т.д. развитие основано на экономическом развитии, — пишет он. — Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *причиной*, что *только* оно является *активным*, а все остальное — лишь пассивное следствие» [9. С. 175].

Специфическое функционирование искусства, как говорилось выше (Эстетика: система категорий, глава IV), осуществляется через его народно-мифологический и социально-актуальный слои, взаимосвязь которых создает ему условия для существования социально-духовной целостности.

Это следует особо подчеркнуть в связи с тем, что в современной западной эстетике вообще снимается проблема целостного рассмотрения искусства, анализа логических и исторических взаимосвязей его элементов. Так, Л. Парейсон на V Международном эстетическом

конгрессе (Амстердам, 1964) в своем докладе «Традиции и новаторство» отмечал, что современные (т.е. модернистские) художники должны наследовать традиции, но ближайшего авангардистского искусства (импрессионизма, экспрессионизма, кубизма, футуризма), не обращаясь к более глубоким слоям художественной культуры. Причем освоение ближайшей традиции должно идти только по линии формы [10. С. 195–201].

Еще в более парадоксальном, совершенно разорванном состоянии оказывается искусство в теоретических рассуждениях М. Дюфренна. В своем выступлении на VII Международном эстетическом конгрессе (Бухарест, 1972) он пытался доказать абсолютную независимость современного искусства от культурного и художественного наследия вообще. Это новое искусство, «прославляющее жизнь с ее свободой, силой, неожиданностью, искусство, подобное невинной и дикой игре, как дионисийский танец ребенка... — говорил он. — Игра освобождает, крушит гнетущие ценности, смеется над оскотливляющей ее идеологией, раскрепощает жизненную энергию... возвращает человеку вкус к... удовольствию... дикому и глубокому...» [11. С. 109]. В соответствии с этим и народное искусство, по М. Дюфренну, есть не результат накопления обществом художественных ценностей, которые осваиваются и органически входят в современное искусство, а всего лишь сиюминутно изобретенный праздник. Отстаивая полную независимость искусства от социальных проблем, М. Дюфренн выступает против всякой причастности искусства к политической борьбе. В противном же случае, по его мнению, оно перестает быть искусством, т.е. наносится «ущерб собственно эстетическому эффекту» [11. С. 107].

Однако если современное искусство не связано с реальной политикой, не отражает социально-актуальных проблем и не осваивает исторически сложившихся художественных ценностей, то такое искусство не может быть в подлинном смысле таковым.

Вместе с тем любое искусство развивается и на конкретной национальной почве. Исторические судьбы, уровень развития данной нации определяют национальное своеобразие взаимодействия народно-мифологического и социально-актуального слоев.

В конечном счете мировая художественная культура складывается из достижений демократических традиций искусства каждого народа, каждой нации на основе их свободного развития и взаимообогащения.

Таким образом, искусство в процессе исторического развития обогащается и углубляется, приобретая новое содержание.

Говоря об искусстве, важно выделить еще один аспект, связанный с рассмотрением его предмета. Предметом искусства является человек в единстве своей социальной и духовной жизни, которое конкретно выражается в его интеллектуальном, эмоциональном и физическом бытии. Следовательно, в предмете искусства человек выступает как целостность, элементы которой органически взаимосвязаны. Гипертрофирование одного из элементов этой целостности приводит к деформации искусства, к уходу от его истинного предмета. Так, для натурализма характерна абсолютизация телесного и эмоционального (наиболее ярко это выражается, например, в эротическом искусстве), для формализма же свойственно изображение оторванных от чувства и разума абстракций. И в первом и во втором случае разрушается целостность, т.е. неполно отражается предмет искусства.

Наглядно процесс становления неповторимости художника через проникновение в народно-мифологический слой и актуализацию социальных задач можно проследить на переломном этапе творчества Пабло Пикассо, когда он, выходя из розового периода своего творчества, обращается к поискам своего, индивидуального художественного осмысления действительности. «Сначала у него, — отмечает известный искусствовед Н.А. Дмитриева, — временами возникают среди «классических» фигур угловатые, упрощенные по формам, резко вырубленные, сильно моделированные и вместе с тем развернутые на плоскости. Кажется, что художник движется от мира классики дальше и дальше в глубь веков — к архаике, а затем к еще более древним пластам культурных эпох» [12. С. 18].

И вот весной 1907 г. появляется его картина «Авиньонские девицы», в которой проникновение художника в прошлое соединяется с поиском новых форм художественного мышления, соответствующих эпохе. В этой картине «видны следы влияния и метаний разного рода, предчувствие кубизма в незавершенном синтезе «средневекового», «древнего» и «первобытного». Крайняя фигура слева, поставленная в профиль, имеет нечто от египетских и ассирийских рельефов. Две центральные фигуры исполнены мистического лиризма и приводят на память росписи романских храмов Каталонии... А от правых фигур, с их мертвыми вывернутыми головами, посаженными на терракотово-розовые тела, уже веет жутью дикарских ритуалов...» [12. С. 19]. Эта картина в известном смысле была поворотным моментом в творчестве Пикассо. Поиски синтеза повели его даль-

ше — от кубизма к созданию неповторимого эпического стиля художественного обобщения, наиболее ярко воплотившегося в «Гернике», в которой актуальнейшая социальная проблема нашего времени выражена через органический сплав древнейших, античных и современных форм художественного мышления.

Неповторимость и богатство художественных образов в искусстве проявляются через его видовое, родовое и жанровое многообразие, т.е. через исторически конкретную художественную культуру, единичным и реальным носителем которой является художественное произведение. Произведения искусства находятся и вне, и в сознании индивида: вне его они существуют в искусстве как форме общественного сознания, в нем — как функционирование этой формы в определенной, исторически сложившейся художественной культуре, в ее видовом своеобразии через конкретное и воспринимаемое индивидом художественное творение.

Диалектика всеобщего, особенного и единичного в жизни искусства обусловлена его идеально-материальной природой, так как искусство, будучи образом человеческого духа, в художественном произведении существует предметно, материально. И именно через это свое единичное бытие художественное произведение, воздействуя на сознание индивида, функционирует в видах искусства как особенное и живет как общественное сознание, т.е. как всеобщее, как искусство вообще, выражая непрерывность существования художественной культуры человечества. Как верно замечает В.А. Конев, «непрерывность истории искусства и обеспечивается производением искусства» [13. С. 87]. При этом важно отметить, что многообразие произведений искусства обуславливает не только историческое существование искусства, но и неповторимость художественной культуры. Так, Л.Н. Толстой писал: «Герой... которого я люблю всеми силами своей души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда» [14. С. 59].

Принцип же правдоподобия в искусстве часто ведет к выраженному в той или иной степени натурализму.

Полнота бытия искусства обусловлена этим правдивым отражением действительности в художественном образе, который есть не только воплощение объективной реальности, но и выражение субъекта творчества — художника, который впитывает в себя социальные, нравственные, философские, политические, научные, в определенных исторических условиях религиозные искания этого общества, т.е. все духовное содержание своей эпохи. Об этом говорят и сами

художники. «Скорее выбираю не героя, — отмечал В. Пикуль, — а эпоху. Через мысли и поступки героя стараюсь развернуть картину эпохи» [15]. Это наиболее наглядно выражено в эпических, романских формах художественного творчества.

Бальзак в «Человеческой комедии», Э. Золя в «Ругон-Маккарах», Голсуорси в «Саге о Форсайтах», Л. Толстой и Ф. Достоевский в своих романах, М. Шолохов в «Тихом Доне», А. Дейнека, М. Сарьян, Г. Коржев в сериях своих картин концентрированно выражают главные тенденции и нравственные поиски общества своего времени, открывают нам все богатство духовного мира человека, его искания, надежды, страдания, трагедии, его веру в возможность совершенной жизни. Но не только таким жанрам художественного творчества доступен этот мир. И в малых формах подлинного искусства, как море — в капельке воды, отражается этот духовный континуум человечества. Так, Ярослав Смеляков в 1962 г. написал стихотворение «Винтик»:

Угрюмый вождь, вчерашний гений,
Немногословен и устал,
Тебя в одном из выступлений
Обычным винтиком назвал.
Неторопливый и суровый,
Решавший, как народу быть,
Он даже думал этим словом
Тебе по-своему польстить.
В его державном представлении
Ты был действительно таким.
Не чудом жизни, не явленьем,
А только винтиком одним... [16]

В нем раскрыты самые существенные черты, вся духовная атмосфера, царившая в нашей стране не в столь удаленном историческом времени.

В определенных исторических условиях искусство не только впитывает в себя духовную жизнь общества, обнаруживает ее тенденции, но и становится главным носителем этой жизни, выражает ее социальные, философские, нравственные, политические, идеологические ориентиры. Это возникает тогда, когда эпоха требует титанов мысли и дела. И она порождает их в первую очередь в сфере художественной культуры, т.е. здесь возможно развитие культуры ренессансного типа. В этих условиях возникает социальная необходимость и критического реализма в искусстве как художественного

мышления, отражающего реальные противоречия, как мышления, преодолевающего период застоя, бездуховности и бюрократизма. В 1957 г. (в период «оттепели») Дьердь Лукач в работе «Критический реализм в социалистическом обществе» [17. С. 76] писал, что критический реализм является условием выявления волюнтаристских извращений и открытия сложных путей построения нового общества.

Сегодня задача заключается в том, чтобы переосмыслить все богатство и многообразие художественного мышления в свете глобальных проблем современного человечества. Мир подлинного искусства настолько богат, что не уместается в рамки отдельных методов, поэтому важно найти определяющую доминанту его значений. Такой содержательной доминантой подлинного искусства есть гуманизм, но гуманизм не абстрактный, а выражающий конкретно-исторические тенденции в адекватной художественной форме. Гуманизм в искусстве есть всегда художественно-образное обнаружение глубинных прогрессивных тенденций общественного развития. И ничто не может помешать подлинному художнику обнаружить эти тенденции, так как художник органичен своему произведению, оно неотделимо от него и достоинства произведения всегда определяются глубиной художественного постижения этих тенденций.

Возможны разнообразные формы выражения в искусстве этих тенденций: от предельно реалистических до предельно символических и даже абстрактных. Распространение абстракционизма в нашей живописи не было результатом только простого подражания западному и американскому модернизму, это был протест против бюрократического застоя в нашем обществе и бездушия псевдореализма, нагло и лицемерно лгавшего человеку. Так же как и в США, где начиная с 1947 г. он был реакцией на социально-экономический и духовный кризис послевоенного американского общества. И у нас 40 лет спустя в абстракционизме, подчас в уродливых формах, выразилась реакция на уродливые стороны нашей жизни. Особенно на бюрократически-административный «социализм», для которого, как еще отмечал Д. Лукач много лет назад, называя его бюрократизмом, выросшим из сталинского культа личности, характерно требование от масс аскетизма и жертв во имя великих идей, не предъявляя этого требования к себе [18. С. 79]. Как здесь не вспомнить великого Генриха Гейне:

Они тайком попивают вино,
Проповедуя воду публично!

В этих условиях отвергался любой художник, стремящийся найти новые формы, выражающие сложные, подчас трагические процессы общественной жизни. В таком положении оказался Вадим Сидур, который в своем творчестве органически сочетал традиции не только национального, но и мирового народно-мифологического художественного мышления с актуальными проблемами нашего времени. Он подчеркивал, что лично для него «...формальное новаторство никогда не было главной целью. Но я всегда старался говорить на языке своего века...» [19. С. 23]. Более того, он адекватно направлению и содержанию своего творчества определял его цели. «В центре моей модели мира всегда стоял и стоит человек и наиважнейшие, на мой взгляд, проблемы его бытия» [19. С. 22], — говорил он, тем самым четко выразив свои гуманистические позиции.

Именно поэтому для него был неприемлем антигуманизм крайних модернистских течений западного искусства. «В моделях мира многих западных художников, — отмечал он, — начисто отсутствует человек, а мир без человека мне неинтересен» [20. С. 22]. И тем не менее этот художник подвергался не только остракизму, но и прямому унижению и преследованию со стороны командной бюрократии Союза художников СССР.

Некоторые исследователи предлагают для определения нашего искусства термин «открытый реализм» [21. С. 2]. Но в нем исчезают содержательное начало, направленность на развитие духовных ценностей искусства. Этот термин малопримем, на наш взгляд, как и предложенное в свое время Роже Гароди понятие «реализм без берегов». Искусство активного гуманизма шире этих понятий по объему и содержанию, так как включает в себя все значительное в нашем художественном процессе: красочный оптимизм Аристарха Лентулова, и суровый стиль Виктора Попкова, и поэтические поиски Рудольфа Хачатряна, и искусство равновесия страха Вадима Сидура — все то, что способствует осознанию гуманистических целей преобразований в нашем обществе. Поэтому искусство активного гуманизма, впитывая в себя достижения всего прогрессивного мирового искусства, решает самые благородные задачи, стоящие перед человечеством. Ведь сущность активного гуманизма заключается в освобождении человека от всех форм экономической, социальной и духовной эксплуатации, есть реализация всех творческих потенций личности, безграничное развитие ее духовных возможностей и потребностей.

И. Кант в свое время писал: «Эстетический энтузиазм возвышен, так как он есть напряжение сил через идеи, вызывающие такой *порыв души* [выделено мной. — Е.Я.], который действует гораздо сильнее, чем побуждение, получаемое от чувственных представлений» [22. С. 275].

Современные исследователи художественного творчества также подчеркивают доминирование духовного в этом процессе: «Более фундаментальным во взаимодействии физического и духовного напряжений представляется духовное.

...О художественной энергетике... уместно говорить лишь тогда, когда имеет место духовное переживание создаваемого художественного образа. Оно приобретает специфический, интегральный художественно-эстетический характер» [29. С. 119]. Отражая также духовный мир общества, художник оказывает вдохновляющее воздействие на человека именно потому, что оно поднимает его до великих идей своего времени, воздействует не только на его эмоции, но и на все богатство его личности, побуждая к действию.

Подлинное искусство отражает свою эпоху на самых глубинных уровнях; само творчество поднимает художника даже над собой. «...В художественном творчестве, — говорит Элем Климов, — все гораздо сложнее (чем в критике. — Е.Я.), нередко произведение оказывается выше своего создателя, талант — выше разума» [24. С. 4].

Именно работая на «сверхразумных» уровнях, мастер раскрывает через идеи универсальность и всеобщность своего творчества, поднимая человека к высшим духовным ценностям.

3. Поиски духовного в искусстве (Василий Кандинский и Казимир Малевич)

Великий квадрат не имеет углов.

Лао Цзы

В поисках духовного в современном искусстве особое место принадлежит Василию Васильевичу Кандинскому (1866—1944). В 1910 г. он пишет свою первую абстрактную акварель «Озеро», а в 1911 г. создает свою основную теоретическую работу «О духовном в искусстве», в которой на многие годы определяет пути развития ряда направлений европейского и американского искусства. Говоря о духовности, Кандинский подчеркивает, что она связана с выражением внутреннего мира человека, который наиболее адекватно раскрыва-

ется в беспредметных формах, так как предметность — это искушение бездуховным материализмом. Следует сразу же заметить, что здесь он явно имеет в виду вульгарный материализм позитивистского толка. Его дальнейшие размышления убедительно показывают именно такое понимание им материализма. Говоря об отношениях между материей и духом, он пишет: «Не являются ли, быть может, различия, полагаемые нами между материей и духом, только *разностепенностью* [выделено мной. — Е.Я.] только материи и только духа» [31. С. 18], т.е. отмечает относительность границы между материальным и идеальным.

Процессы взаимодействия материи и духа были раскрыты В. Вернадским в теории ноосферы и нашли свое выражение в идее «пневматосферы» П. Флоренского.

Как видим, Кандинский оказывается на уровне диалектического мышления своего времени, отвергающего вульгарный материализм. Он настаивает на том, что картина как материальный объект передает настроение художника и вызывает настроение зрителя и что «подобное произведение удерживает душу от огрубления» [33. С. 16]. Наиболее действенны здесь, на его взгляд, абстрактные образы, ибо они «внутренне наименее материальны» [33. С. 18]. Наименее материальны, но не нематериальны, ибо духовное воздействие картины невозможно вне его материального бытия. Но что же наиболее духовно воздействует на человека? В первую очередь, считает Кандинский, это краски.

Так, например, после восприятия красного «...глаз начинает беспокоиться, не может долго выдержать воздействия и ищет углубления и покоя в синем и зеленом... Рождается потрясение духа» [33. С. 17]. Может быть, интуитивно Кандинский здесь следует древнейшей традиции культур Китая, Индии, Японии, в которых цвет имеет огромное значение для выражения чувств человека.

В живописи и ритуальных жанрах древних и современных Индии и Китая цвет изображаемого и маски танцора *есть характеристика той* или иной эмоции. Например, красный цвет в масках танцора обозначает гнев, напряженность, и его восприятие действительно должно вызывать беспокойство, в то время как прозрачно-зеленый вызывает положительные эмоции, приближающиеся к чувству любви [34. С. 174].

Потрясение духа рождает «второй главный результат наблюдения краски, т.е. ее психическое воздействие. Тут появляется на свет

психическая сила краски, рождающая вибрацию души. А первая элементарная физическая сила превращается в путь, по которому краска достигает души» [34. С. 18].

Как же абстрактная картина проникает в глубины человеческой психики, в глубины человеческого духа? С помощью чисто живописной композиции, говорит Кандинский, которая через краски и форму порождает музыкальное звучание живописи (свой контрапункт). Оранжевый цвет, например, звучит как «Ода к радости», как сила, пробуждающая в человеке богатство его бытия.

Не менее сильно воздействует форма. Круг, квадрат, треугольник в сочетании с краской рожают композицию картины, которая звучит в зависимости от: 1) увеличения или уменьшения и 2) сдвинутости и направления формы [29. С. 19]. Для нас важно выяснить, как реализуются в искусстве эти принципы эстетики Кандинского. Так, треугольник, направленный кверху, по его мнению, звучит спокойнее и устойчивее, нежели поставленный косо.

Как известно, Кандинский глубоко изучал иконопись и народный лубок, впитал в себя важнейшие художественные принципы того и другого, творчески развил их.

Взглянем на «Троицу» Андрея Рублева, и мы увидим, что ее композиция построена не только по кругу, что в ней использован и принцип треугольника. Склоненные головы и фигуры правого и левого ангелов к фигуре центрального ангела, несколько возвышающегося над ними, создают композицию треугольника, направленного кверху; вершина его уходит за пределы иконы, тем самым вызывая чувство возвышенной духовной умиротворенности, равновесия, устойчивости и покоя.

Не возник ли у Кандинского образ треугольника как символ духовного в минуты созерцания шедевра древнерусского искусства? «Большой остроконечный треугольник, — говорит он, определяя свои исходные теоретические и творческие принципы, — обращенный кверху, — вот каков вид духовной жизни. Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх...» [33. С. 17]

И принцип сдвинутости формы Кандинского также связан с древнерусской культурой. В «Троице» Андрей Рублев, «желая обратить особое внимание зрителя на чашу, являющуюся идейным центром изображения, и на среднего ангела... *сместил* [выделено мной. — Е.Я.] чашу и руку, на нее указующую, несколько вниз и вправо от центра иконы, а голову среднего ангела несколько влево от основной верти-

кали построения» [28. С. 61—62], создав тем самым особое звучание темы милосердия и любви.

Действие же отдельных красок, говорит Кандинский, есть основа гармонизации различных красочных тонов. Однако гармония не есть нечто внутренне непротиворечивое, она возникает из *«противоположения»* тонов, особенно синего и красного, дающего богатство цветов от фиолетового до пурпурного» [29. С. 25] [выделено мной. — Е.Я.]. А как известно, в византийской и православной культуре эти цвета имели особое символическое значение.

Так, «на уровне византийской цветовой символики пурпур объединял вечное, небесное, трансцендентное (синее, голубое) с земным (красное). Соединяя в себе *противоположности* [выделено мной. — Е.Я.], пурпурный цвет приобрел в культуре антиномического мышления особую значимость» [30. С. 103—104].

Красочная полихромность и естественная упрощенность форм народного лубка также оказали большое влияние на его поиски новых способов художественного мышления.

Вот это глубочайшее освоение предшествующих культур Кандинский и подчиняет решению новых художественных задач, когда «сведенная к минимуму предметность должна быть в абстракции понята как сильнейшим образом действующая реальность» [31. С. 88].

Как видим, и здесь Кандинский следует величайшим достижениям художественной культуры, переосмысливая, преобразуя и развивая их в своей художественной практике и органически слитой с ней эстетической теории.

И наконец, на ближайший художественный опыт, лежащий в основе эволюции своего творчества, указывает Кандинский. Это творчество прерафаэлитов, Россетти и Берна Джонса, символистов-романтиков Беклина и Штука, «одинокое» Сегантини — искателей «внутреннего во внешнем» [29. С. 18] — и Сезанна, который «...умел сделать из чайной чашки одухотворенное создание...» [29. С. 18]. Опыт Сезанна особенно важен для Кандинского, так как «...он подымает *«naturemordte»* на высоту, где внешне «мертвые» вещи внутренне оживают... все это ему необходимо для образования внутренне живописно звучащей вещи, имя которой картина» [29. С. 18]. Необходим ему и опыт Матисса, для которого (еще в предметном бытии) были важны только краска и формы [31. С. 201].

Такое органическое соединение в своем творчестве народно-мифологического слоя культуры с решением социально-актуальных за-

дач художественного развития позволило Кандинскому возглавить основные тенденции развития искусства нашего времени. Но ему как художнику и мыслителю никогда не были присущи успокоенность и чувство завершенности поисков, ибо «не все видимо и доступно, или — лучше сказать — под видимым и доступным лежит невидимое и недоступное» [31. С. 128], которое должно быть обнаружено «внутренним взором» художника и стать «зародышем его творения» [31. С. 183].

К идее «внутреннего взора» как принципу творчества Кандинский пришел в процессе длительных поисков и размышлений. Еще в начале своего творческого пути, увидев картину Клода Моне «Стога сена», он писал: «Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета...» [33. С. 19] — и это ощущение привело его к мысли о том, что источник творчества следует искать в своем внутреннем мире, который может быть обнаружен внутренним взором. В соответствии с этой идеей Кандинский избирает и свой индивидуальный метод работы.

Искусствовед А.А. Сидоров, хорошо знавший Кандинского, в одной из бесед с автором данной книги рассказывал, как тот работал над картиной. Он садился перед чистым холстом с закрытыми глазами, перед ним лежала палитра с набором уже приготовленных красок. Долго сидел, погрузившись в себя, затем протягивал чистую кисть к палитре и, не открывая глаз, брал ею произвольно попавшуюся краску и наносил мазок на холст. Затем открывал глаза и начинал вдохновенно и энергично работать: внутренний взор обретал реальность. Этот метод работы В.В. Кандинского очень близок к принципам творчества художников Дальневосточного региона, опиравшихся на учение даосизма и особенно дзэн-буддизма.

«По преданиям, великие художники Дальнего Востока, — пишет Г. Померанц, — на несколько суток застывали в созерцании и, только наполнившись до предела творческой энергией, начинали рисовать. Страницы о психологической подготовке художника в наставлениях по живописи, издававшихся в Китае, носят на себе... отпечаток дзэн» [34. С. 40]. И затем художники, работающие в манере се-и [выражение идеи. — Е.Я.] и дзенга, в стремительном движении кисти создавали свои картины. Этот процесс вербально практически был невыразим, лишь в самых общих абстрактных символах можно было его писать.

Лао Цзы так говорит об этом: «О туманное! О неясное! В нем заключены образы. О неясное! О туманное! В нем заключены вещи. О бездонное! В нем заключены семена!» [34. С. 41]

И у Кандинского есть аналогичное описание своего подсознательного состояния творчества:

Синее, синее поднималось, поднималось, падало.
Острое, тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало.
Во всех углах загремело,
Густо-коричневое повисло будто на все времена.
Будто, будто... [33. С. 5]

Таким образом, и здесь Кандинский следует не только традициям европейской культуры, но и цивилизации Дальнего Востока с ее теорией и практикой глубинного опыта, предполагающего три ступени творческого процесса: 1) ощущения глубины как беспредметного чистого света (экстаз); 2) игры фантастических образов (экстаз) и 3) игры предметного мира, освещенного изнутри (констаз) [34. С. 39].

Удивительно то, что сам художник, разделяя свои произведения на импрессию, импровизацию и композицию, в своей конкретной художественной практике как бы воспроизводит три эти ступени творческого акта. Так, «импрессия оставалась во власти первых впечатлений и, как правило, сохраняла какие-то реальные формы» [35. С. 3], но уже явно тяготела к беспредметному построению живописных пятен. Например, желтых, красных и черных в «Концерте» (1911). Таким образом, художник здесь двигался к ощущению глубины как беспредметного начала, т.е. к экстазу. Импровизации же «в большей мере подчинялись свободной *фантазии* [выделено мной. — Е.Я.], подвели художника к интуитивному внутреннему движению, выдвигали задачу организации художественного образа» [35. С. 3], т.е. переводили творческий акт на уровень экстаза — игры фантастических образов (например, «Импровизация» 20). И наконец, композиция, как высшая для Кандинского форма живописного творчества, «включала, как правило, несколько мотивов, которые сопоставлялись друг с другом, образуя некое драматическое действие... Они [«Композиция» 6 и 7. — Е.Я.] производят впечатление каких-то грандиозных картин мира, картин Вселенной... На глазах рождаются и гибнут миры, а сквозь господствующий во Вселенной хаос прокладывает себе путь вселенская гармония» [35. С. 3]. Художник поднимается здесь до констаза, к выражению игры предметного мира, освещенного изнутри.

В своем творчестве Кандинский как бы поэтапно (через импрессию, импровизацию и композицию) воспроизводит целостность твор-

ческого акта, осуществляет восхождение к полному выражению «глубинного опыта». Его принцип «внутреннего взора» оказался адекватен как глубочайшим традициям мировой культуры, так и выражению новых тенденций и поисков искусства нашего времени и его эстетики.

Другой замечательной фигурой русского авангарда стал Казимир Северинович Малевич (1878—1935), создавший теорию супрематизма, которая была воплощена не только в его творчестве, но и в деятельности многих его последователей во всей стране (особенно в витебский период — 1918—1920 гг.), а сегодня и во многих странах Западной Европы и Америки [45].

Определяя его сущность, он писал: «Супрематизм есть чисто живописное искусство красок, самостоятельность которого не может быть сведена к одной» [37. С. 23]. Но прежде чем прийти к супрематизму, Малевич как художник прошел путь от импрессионизма и фовизма к кубизму и футуризму, а от них — к крестьянскому стилю (к которому он вернется в 1927 г.) и лишь затем к супрематизму. По существу, это был путь изучения и реализации на практике ближайшего художественного опыта, т.е. наследование тех достижений (отбрасывая, на его взгляд, их недостатки), которые были до него.

«Я повел работу методом насыщения кубизмом, устраняя все другие воздействия» [38. С. 38], — говорил он в 1926 г., анализируя один из этапов своего движения к супрематизму и создавая в связи с этим теорию прибавочного элемента. В его идее прибавочного элемента, по существу, заключен принцип обязательного наследования ближайшей и более глубокой традиции. «Прибавочный элемент существует во всех художниках, во всех системах, направлениях и эпохах» [38. С. 40]. Таких систем, на его взгляд, пять: импрессионизм, сезанизм, кубизм, футуризм и реализм. Их освоение и отбрасывание чуждого своим исканиям во многом определило его открытие супрематизма [38. С. 38]. И говоря о реализме XIX в. в 1916 г., он подчеркивал: «Реализм XIX века гораздо больше, чем идеальная форма эстетических переживаний эпохи Возрождения и Греции» [37. С. 6].

Так, на протяжении всех этапов своих творческих поисков Малевич не просто наследовал ближайший опыт, он понимал значение более отдаленной традиции. Огромную роль в этой творческой эволюции играло народное искусство, которое художник освоил через иконопись. «Я понял крестьянина через икону» [39], — говорил он.

И действительно, его картины крестьянского периода (особенно второго) полны удивительного свечения локальных красок. В них гармоническое слияние достижений иконописи и народного красочного лубка порождает неповторимый феномен художественного открытия, творческого чуда.

В результате этих исканий Малевич находит свой неповторимый путь в искусстве — супрематизм. В 1913 г. он пишет свой первый «Черный квадрат» на белом фоне (тоже квадратном). «...Я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т.е. к супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству» [37. С. 27].

Следует отметить, что понятие «реализм» Малевич употребляет не в традиционном смысле, его «новый живописный реализм, именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды... И в искусстве супрематизма формы будут жить, как и все живые формы натуры» [37. С. 28]. Интерпретируя этот принцип Малевича, современный базельский искусствовед Феликс Филипп Ингольд пишет: «Опираясь на русское понятие «живопись» (греч. *zoographia*), означающее искусство живого, Малевич хочет — в противоположность «мертвописи» ...реабилитировать живописный образ в соответствии с его древнегреческим обозначением (*zoo*): вместо того чтобы толковать его как статическое отображение, он придает ему непрерывную процессуальность и потенциальность, постулирует собственную жизнь образа...» [45. С. 27]

Как видим, реализм Малевич (так же как Кандинский и многие другие современные художники, искусствоведы, философы) понимает не в миметическом смысле, не в смысле визуального воспроизведения предметов среды, а как выражение внутренних состояний художника (которые так же реальны, как и предметная среда) и выявление сущностных сил объективной реальности через свободно возникающую форму.

Так же интерпретирует это понятие, например, западноевропейская художественная группа «Новый реализм», возникшая в 1960 г. Ее организатор и теоретик Пьер Рестани считает, что «новый реализм подчеркивает сущность конкретной акции и возможность использования нового средства выражения» [41. С. 86].

У нас тоже появился свой «новый живописный реализм» (даже по названию абсолютно совпадающий с термином Малевича), который открыла Татьяна Назаренко. Она «не просто недюжинный яркий талант — она разработала и утвердила в нашем искусстве новый

тип живописного реализма» [42. С. 2]; она «на редкость одаренный и плодовитый композитор-повествователь. В любой из ее... картин... есть сюжетное развитие» [42. С. 2]. Вот вам еще один вариант реализма, который очень далек от принципов Малевича и группы Пьера Рестани, но близок к традиционному пониманию его сути. Таким образом, реализм, как видим, теряет всякие качественные границы, становится безбрежным (Роже Гароди) и, следовательно, перестает быть исторически конкретным методом художественного мышления. Что едва ли правомерно, потому что все богатство и многообразие художественного творчества, подведенное под одно понятие, превращается из многоцветного поля культуры в серую массу, в схоластическое толкование этого понятия в духе средневековых «реалистов» и «номиналистов».

Но все же супрематизм Малевича оказался оригинальным открытием в современном искусстве. Его «квадрат живой, царственный младенец» [45. С. 28], родившийся из нуля форм, стал таким открытием, стал предельно обобщенным символом бытия, уходящим своими корнями в европейскую и русскую традиции и в более глубокие мифологические слои мировой художественной культуры. Ведь «западноевропейская и русская живопись тяготеют к формам, близким к квадрату... тогда как восточное (например, японское) искусство, наоборот, предпочитает использовать очень сильно вытянутые формы» [43. С. 146].

А в древнейшей китайской культуре белый квадрат понимался как живопись без живописи, как абсолютная форма, выражающая сущность нулевого пути дао (сюйдао), как способ раскрытия не выражимого иначе совершенства универсума Вселенной.

Как уже говорилось выше, в этой культуре в процессе творчества ощущение глубины как беспредметного чистого света (погружение в экстаз) является одним из условий обнаружения космических законов бытия.

Может быть, поэтому уже после рождения «царственного младенца» Малевич в 1917—1918 гг. создает ряд работ «Белое на белом», в которых «вещи исчезли как дым... и искусство идет к самоцели — творчеству, к господству над формами натуры» [37. С. 3], для того чтобы прорваться к космическому универсуму.

Действительно, до 1919 г. Малевич очень серьезно относился к идеям космизма, боролся с тяготением, преграждающим, на его взгляд, путь к подлинно художественным открытиям. И, возможно,

именно интуитивно (а интуиция для него имела огромное значение, хотя и понималась им как «новый разум, сознательно творящий формы» [37. С. 23]) он открыл для себя эту древнюю идею абсолютной формы. И потому «квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума... Лицо нового искусства!» [37. С. 28].

Но это лицо нового искусства несло в себе глубочайшие традиции и открытия «другой» мировой художественной культуры.

И еще одно поразительное открытие совершил Малевич, озаренный предощущением, говоря словами А. Блока, неслыханных перемен и невиданных мятелей.

В той же древнейшей китайской культуре существует изобразительный символ миробытия (широко известный сегодня и каждому европейцу), несущий в себе идею диалектического единства светлого и темного начал, нераздельно слитых и в то же время противоположающихся, но не разрывающих идеальной гармонической формы круга этого бытия. [Обозначение этих начал как женского (Инь) и мужского (Ян) лишь символическая метафора, свойственная мышлению этой древней культуры.] А наличие белой точки в черном поле и черной в белом — наглядное выражение еще одной диалектической идеи: черное не может быть только черным, в нем всегда есть доля света, и наоборот. Плавные переходы границ темного и светлого начал (равных по своему объему, а значит, и силе) в предельно гармонической идеальной форме круга символизируют вместе с кругом вечность и неизбывность мира, отбрасывая идею энтропии как невозможную.

В квадрате Малевича также существует эта символика борьбы светлого и темного, но его острые формы (а не плавно закругляющиеся) несут в себе дисгармоническое ощущение тревоги. Здесь нет равновесия — черное надвигается на зрителя, разрастается, стремясь заполнить собой белое поле и, поглотив его, взорвать.

Такое истолкование «Черного квадрата» подсказывается его пространственной организацией, явно тяготеющей к принципам обратной перспективы, которая «выполняла функцию вовлечения в икону; чтобы видеть ее в целом, верующий принужден был все более и более погружаться в глубь композиционного построения» [44. С. 20]. «Черный квадрат» также вовлекает зрителя в свое пространство, погружает его в мир борьбы светлого и темного начал. И в этом мы видим еще одно доказательство органической связи поисков Малевича с традицией предшествующей художественной культуры. На-

помним, что ближайший 1914-й — трагический год в истории человечества. Но «царственный младенец» (а раз он младенец, он будет расти) не только символ этого времени. Он — предощущение грядущих социальных, экономических, а может быть, и глобально-космических катастроф.

Об этом же с позиций верующего человека прекрасно сказал московский художник Эдуард Штейнберг: «...черный квадрат — это предельная Богооставленность, высказанная средствами искусства... Человеческая память будет всегда к нему возвращаться в моменты мистического переживания трагедии Богооставленности. Москва, лето 1981. Ваш „Черный квадрат“ вновь показан русской публике. В нем снова ночь и смерть... И снова вопрос — будет ли Воскресенье» [45. С. 18].

Конечно, «нельзя непосредственно полюбить „Черный квадрат“, но можно понять, зачем был он создан, что сказалось в нем о мире и о времени» [46. С. 2].

Да, гармония круга уходит, уходит в далекое прошлое, ее заменяет жесткий разрастающийся эсхатологический черный квадрат. Может быть, это ощущение тревоги рождено глубинными подсознательными импульсами, выходящими за пределы «возможного».

4. Иррациональное и социальное

И здесь возникает проблема иррационального в творчестве художника. Ведь иррациональное постижение обнаруживает нечто, что находится за пределами разума в данных конкретных исторических условиях, но что, как правило, в дальнейшем становится его содержанием.

Иррациональное находится вне разума, но не вне сознания и связано с идеей, в которой происходит предельная идеализация постигаемого объекта. Это постижение не дается ни в форме истины, ни в форме непосредственного чувства, но именно в форме идеи, так как здесь «идея выступает гносеологическим идеалом в развитии знания» [47. С. 276]. Поэтому правомерна мысль И. Канта, говорившего: «Под идеей я разумею такое необходимое понятие разума, для которого в чувствах не может быть дан никакой адекватный предмет» [48. С. 237]. Идеи трансцендентальны не в том смысле, что они не имеют отношения к нашему сознанию, а в том, что они осуществляют «конструирование нашей познавательной способностью ус-

ловий опыта» [49. С. 102]. Это конструирование, опирающееся на идею, во многом иррационально, ибо не имеет вербализованного характера, а опирается на интуитивное предвосхищение будущего.

Вспомним у Ф.М. Достоевского: «Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более на литературный» [50. С. 12].

В этом конструирующем смысле иррациональное является одним из уровней опережающего отражения [51. С. 28], перешагивающим границы сейчас данного интеллектуального опыта. И здесь оно органически сливается с идеей, так как «идеи обладают объективностью, поскольку они суть предшествующего и предпосылка последующего мыслительного развития...» [52. С. 780].

Так, например, А. Блок в августе 1905 г. в одном из своих стихотворений писал:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.
<...>
И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских врат
Причастный тайнам, — плакал ребенок
О том, что никто не придет назад [53. С. 276],

как бы воспроизведя народную мудрость, существующую от века, о том, что «устах младенца глаголет истина». И Блок, конечно, не мог знать, что через 50–60 лет развернутся споры о наследовании интеллекта и духовных способностей не только на уровне культуры (фенотипа), но и на уровне биологическом (генотипа) и что мыслительные способности ребенка, выраженные в речевой деятельности, «являются... в некотором роде *врожденными и полностью* [выделено мной. — Е.Я.] реализуются от двух до трех лет» [54. С. 54].

Поэт же обнаружил эту реальную проблему духовного развития ребенка как идею на иррациональном уровне, руководствуясь ею в своем художественно-интуитивном постижении мира.

Быть может, и идея писательницы Натальи Дарьяловой [55. С. 22–23] о том, что только что родившийся ребенок приходит в наш мир с великим знанием (из великого бытия вечности), которое по-

степенно превращается в его способности чувствовать, любить, радоваться, удивляться, станет когда-нибудь научной истиной. Но сегодня это иррациональное предположение, ибо пока нам не дано знать об этом на уровне рационалистической теории. И все же когда-то следующий немой диалог отца и младенца из рассказа Н. Дарьяловой, возможно, не покажется странным: «Так я лежу часами, думаю. Отец будто догадывается. „Смотри, — говорит он маме, — у него взгляд как у мудрого старичка, который всего-всего в жизни навидался“».

„Скажешь тоже“, — любовно говорит мама. Если бы отец только знал, что я знаю несравненно больше самого мудрого старика» [55. С. 22—23].

Но постепенно это великое знание уходит от младенца, он начинает жить в человеческих измерениях: радоваться и смеяться, плакать и страдать.

То, о чем пишет Н. Дарьялова, оказывается, было открыто людям в мистическом опыте с древнейших времен.

«В одной из легенд Талмуда в поэтической форме выражена концепция подавления истины: когда рождается ребенок, ангел касается его лба, чтобы он забыл ту истину, которую он знал в момент рождения. Если бы ребенок не забыл ее, его дальнейшая жизнь стала бы невыносимой» [56. С. 125].

Но человек все время стремится прорваться за пределы наличного бытия, за пределы очевидного в мир универсальной идеи. Так, сегодня основательно это сделал, раздвинув горизонты рационального в своем творчестве, Андрей Тарковский. Его удивительные фильмы «Солярис», «Сталкер», «Зеркало», «Жертвоприношение», «Ностальгия» можно назвать образом космологической модели мира, который не мог быть создан только рационалистическим путем. Для обнаружения многомерной связи человека и Вселенной нужно было обладать иной способностью — способностью охватить бытие в идее.

«Begriff [понятие. — Е.Я.] еще не высшее понятие, — писал В.И. Ленин, — еще выше *идея* — единство Begriff'a с реальностью» [57. С. 151]. Единство не в буквальном смысле, а в смысле объективного существования в идее потенциальной реальности. Поэтому следует согласиться с М.А. Лифшицем, считавшим, что независимо от человека существующий совершенный предмет есть идеальное [58. С. 123]. Вот это единство и схвачено А. Тарковским в его творчестве, так как, «глядя на материальный мир, он прозревал глубины духа,

бесконечность человеческого существования...» [59. С. 29], прозревал универсальную связь всех сторон сущего.

А как объяснить разумом то, что русская крестьянка Любовь Михайловна Майкова в 79 лет начала создавать удивительные картины? «Почему же вы начали рисовать только в 79 лет, — допытывались у нее специалисты, — почему не раньше? Но Любовь Михайловна не могла ответить на этот вопрос. Да, наверное, и не надо было. Разумом или рассудком этого все равно не понять... Художник рождается и в чреве матери своей, и на склоне лет своих. И ничто не может этому помешать. Нигде. И ни в какие времена» [60. С. 6].

Но какое отношение имеет иррациональное к социальному? Самое непосредственное, ибо «отрицать иррациональное смешно — надо просто найти ему место в нашей духовной жизни, относиться спокойно, но внимательно» [61. С. 29], — говорит Б.В. Раушенбах. И он прав.

В определенные эпохи иррациональное абсолютизировалось. Так было в европейском Средневековье, когда христианская идеология гипертрофировала его в поведении человека через практику религиозного экстаза, обмирания, видения, стигматы, схимну, исихазм. «Эта черта [иррационального поведения. — *Е.Я.*], — пишет Марк Блок, — особенно проявлялась в монашеской среде, где влияние самоистязаний и вытесненных эмоций присоединялось к профессиональной сосредоточенности на проблемах незримого. Никакой психоаналитик не копался в своих снах с таким азартом, как монах X или XI веков. Но и миряне также вносили свою лепту в эмоциональность цивилизации, в которой нравственный или светский кодекс еще не предписывал благовоспитанным людям сдерживать свои слезы».

Все это детерминировалось той социальной и духовной атмосферой, которая порождалась мистическими доминантами жизни.

Ярким примером в этом отношении являются проповеди мистика XIV в. Майстера Экхарта, который, например, в одной из них — «О вечном рождении» — утверждает, что слово Божье [т.е. универсальная идея. — *Е.Я.*] раскрывается в душе, ибо «там — глубокое молчание, ибо туда не проникает ни одна тварь или образ; ни одно действие или познание не достигает там [в молчании. — *Е.Я.*] души...» [62. С. 24]. И если в средние века это стремление к идее в иррациональном поиске абсолютизировалось, то сегодня ему нужно найти соответствующее место в духовной жизни человека, подчинить его гуманистическим целям нашего времени, как это, например, сдела-

ли Андрей Тарковский или Тенгиз Абуладзе в своем творчестве. Тогда оно станет социально-позитивным, расширит и углубит эмоциональные и интеллектуальные возможности человеческой личности, ее духовный мир и потенции. И подлинное искусство помогает осуществить это обогащение человеческой личности. Такой аспект проблемы следует особо подчеркнуть, так как анализ взаимодействия рационального и иррационального в современной науке не выходит за пределы гносеологии, не связывается, хотя бы опосредовано, с социальной и духовной жизнью общества.

Так, например, Гастон Башляр отождествляет иррационализм с философским реализмом и реализмом вообще, потому что и тот и другой якобы не оставляют места свободной деятельности разума, полностью сводят мир или к фактам (реализм), или же к духовному абсолюту (иррационализм). Возникает якобы некая иррациональность реального, которая превращает человека в пассивно-отражающее или пассивно-созерцательное существо [63. С. 139].

В нашей научной литературе эта проблема анализируется в чисто гносеологическом аспекте. По мнению Н.С. Мудрагей, «всякий предмет, подлежащий познанию, иррационален...» [64. С. 31].

Но ведь иррациональное не есть просто свернутое рациональное, оно, как уже говорилось, глубже и шире рации, так как постигается через идею, имеющую не только гносеологическую природу, но и духовно-ценностную направленность. Это положение убедительно подтверждает мысль Макса Планка, сказавшего: «Ведь в последнем счете *новая идея* [выделено мной. — Е.Я.] возникает в воображении ее создателя, и потому всякое исследование, даже в точнейшей науке — математике, имеет *иррациональный момент* [выделено мной. — Е.Я.], связанный с духовным обликом человека» [65. С. 193]. И этот духовный облик человека порожден в конечном счете той социальной средой, которая, включая в себя иррациональное, способствует еще большему его обогащению. Потому что иррациональное в своем объективном содержании гносеологически выражается через идею, а социально эта идея выступает как идеал знания (П.В. Копнин), а следовательно, и совершенствования человека. Субъективно же оно функционирует на уровне интуиции и подсознания, тем самым еще более обогащая духовные уровни бытия человека. И в первую очередь обогащая его эмоциональный мир, так как иррациональное вне рации, но не вне чувства, обогащенного идеями. Да ведь и сам художник начинается с эмоционального отношения к миру.

II. ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ

Истина должна быть пережита,
а не преподана...

Герман Гессе

1. От аффекта к катарсису

Да! Художником может быть лишь человек, способный эмоционально воспринимать мир, причем эта эмоция должна обладать эстетическим качеством, т.е. приводить к возникновению художественного образа. «Искусство рождается из эмоционального восприятия мира», — говорила крупнейший скульптор советского периода В.И. Мухина.

В жизни замечательного русского пейзажиста И. Левитана известен такой случай. Однажды, будучи еще учеником Московского училища живописи, ваяния и зодчества, молодой художник увидел ранним утром восход солнца над Москвой и вдруг... из глаз его полились слезы, слезы радости и эмоционального потрясения красотой природы.

С эмоционального потрясения, испытанного в молодости, начались и поиски Василия Кандинского, создателя абстрактного экспрессионизма. На выставке импрессионистов в Москве его поразила картина Клода Моне «Стога сена». «И вот сразу увидел я в первый раз картину... — пишет В.В. Кандинский. — Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно... С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встает перед глазами до мельчайших подробностей. Во всем этом я не мог разобраться, а тем более не в силах сделать из пережитого на мой теперешний взгляд простых выводов. Но что мне стало совершенно ясно — это неподозреваемая мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои смелые мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был дискредитирован предмет как необходимый элемент картины» [33. С. 19].

Возможно, именно это подсознательное ощущение «дискредитированности предмета» привело художника к поискам беспредметной выразительности и к выводу о том, что предметность вредна его

картинам [33. С. 23]. И он обратился в своих картинах, опираясь на внутренний взор, к комбинациям цвета и формы, а «так как число красок и форм безгранично, то безграничны и сочетания, а в то же время и воздействия. Этот материал неисчерпаем» [29. С. 54].

Эмоциональность Левитана и Кандинского привела их к художественным поискам, причем в разных направлениях. Левитан стал художником-реалистом, Кандинский — создателем абстрактного экспрессионизма. Эмоциональный толчок был необходим и первому и второму, но дальнейшее их развитие определялось уже их творческими и мировоззренческими позициями.

Необходимо сказать, что существенным признаком эмоционального мира художника является аффект, часто подавляющий даже волевые стороны его личности или, по крайней мере, нарушающий его динамический стереотип. Следовательно, художественное творчество в значительной степени базируется на таком воздействии объекта, образа, цели, которое пронизывает все стороны его личности. Так (повторим), на В. Сурикова, работавшего над «Утром стрелецкой казни», огромное воздействие оказали красные стены Кремля, а у Г. Флопера образы «Мадам Бовари» настолько господствовали над его психикой, что это даже сказывалось на его физиологии [67. С. 144]. Наконец, Л. Андреев впал в аффектное состояние, когда перед ним возникала цель — воспроизвести в своем поведении героя будущего произведения [68. С. 59—60].

Аффект, возникающий в процессе творчества, существенным образом отличается от аффекта, возникающего как психофизиологическая реакция. Отличие заключается в том, что, во-первых, художественный аффект носит высокодуховный характер и проявляется не в моторных реакциях, не в сжатии кулаков, а в эмоциональном разряде (Л. Выготский); во-вторых, аффект у художника становится устойчивым состоянием личности (это свойство логично вытекает из его эмоциональности), в то время как на уровне психофизиологии он является кратковременной вспышкой, разрушающей волевую и рациональную структуру человека, и часто ведет к патологии.

Аффективность первого толчка в творчестве характеризуется тем, что потрясение еще не дает ясности цели, в психике художника доминируют рефлексивные реакции, он еще очень далек от дискурсивного мышления, от четкого осознания результатов творчества. На этом этапе его движение к цели в значительной степени идет на уровне интуитивного обнаружения предмета творчества, накопле-

ния материала, минуя ступень аналитического мышления. Это накопление на уровне подсознательного, интуиции выражается в эмоциональности действий и поступков (скандалы С. Есенина, эксцентричность Ф. Шаляпина), в повышенной эмоциональной возбудимости и даже истерии (Эдит Пиаф, Леонид Андреев, Артуро Тосканини). И тем не менее это необходимый этап в процессе обнаружения предмета художественного творчества.

Однако несмотря на то что интуиция есть форма непосредственного, бездоказательного знания, для которого, как говорил И.П. Павлов, характерно то, что человек помнит окончательное, а весь путь, которым он подходил к этому окончательному, исключен [69. С. 4], что в значительной степени снимает излишнюю нагрузку на психику, наступает момент, когда сумма полученной эмоциональной информации не может быть переработана художником на аффективном и интуитивном уровне, она разрывает его, наступает момент глубокого стресса. Поэтому художник очень часто исключает из сознания тот путь, по которому он шел, подходя непосредственно к результату.

Эта глубина интуитивного освоения в значительной мере рождается на основе большого жизненного и художественного опыта, на основе ранее накопленного материала, который выплескивается в произведении как бы помимо воли художника. Так, Ромен Роллан, создавая образ Аннеты Ривьер, центральный образ романа «Очарованная душа», признавался: «Существо это развивалось настолько *независимо от моей воли*, что уже в процессе работы мне пришлось изменить образ, который я стремился нарисовать по собственному вкусу; оно продиктовало мне совсем иные черты и свойства характера, *неожиданные поступки*, резкие душевные повороты, — совсем так, *как это бывает в жизни...*» [70. С. 7] [выделено мной. — Е.Я.]

Но все же художнику необходимо вывести подсознание на уровень сознания. Первоначально — на уровень *представлений*, в которых конструируется *образ* произведения, а затем и понятий, т.е. на уровень второй сигнальной системы, что и приводит к снятию стресса. На это уже указывал З. Фрейд: «Переводя бессознательное в сознательное, мы уничтожаем... условия образования [болезненного. — Е.Я.] симптома, превращаем патогенный конфликт в нормальный...» [71. С. 222]

Относительно художественного творчества этот процесс конкретизирует Л. Выготский, утверждающий, что «ближайшие причины художественного аффекта скрыты в бессознательном... Как толь-

ко мы познаем бессознательное, оно сейчас же перестает быть бессознательным, и мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики» [72. С. 95—96].

Специфической эстетической формой снятия стресса, выделения аффекта на уровень сознания является катарсис, в котором сталкиваются аффекты формы (интуиция) и содержания (идея и образ произведения) и возникает выход на уровень семантики и целостного представления об эстетической значимости создаваемого образа. «В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду... эмоций... и заключается катарсис эстетической реакции» [72. С. 274].

Однако катарсис — это не только мгновенное самосгорание аффектов, это более сложное и устойчивое духовное состояние, в котором ощущение колоссальной потери сталкивается с предощущением обнаружения огромных ценностей. Неожиданное осознание этого в состоянии страдания и отчаяния и является величайшим импульсом творческого действия. Это состояние, когда человек порывает со своим эгоизмом и живет высокими духовными и социальными интересами, у художника завершается созданием художественного произведения.

Современный мексиканский художник Хосе Ороско в своей знаменитой картине-фреске «Катарсис» наглядно показывает отчаяние и безумное взаимоистребление людей в мире машинной бездушной цивилизации. Но все же Ороско верит, что человек достоин лучшей жизни, однако достичь ее можно, лишь пройдя через смертельно опасное и очищающее пламя борьбы. Поэтому искусство, «совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» [73. С. 56], изображая трагические ситуации, приводит человека к радостному ощущению своей силы, возможности преодолеть отчаяние и страх.

Эмоциональный мир художника в конечном счете детерминирован той социальной средой, в которой он живет, и чем глубже этот мир отражает основные тенденции социальной жизни, чем более чутко художник к этим процессам, тем значительнее его творчество. На это следует указать особо, так как в современной эстетике существуют идеи о том, что созвучие чувств художника и общества ведет к конформизму, к созданию неоригинальных художественных произведений. «Плохость» плохого произведения искусства, утверждает Белл Квентин, заключается не в конструктивных дефектах и не

в отсутствии правдоподобия... но только в том, что художника трогает чувство красоты, той красоты, которая является общепринятой для его времени и которую можно назвать «общественная красота» [74. С. 72]. Ошибочность подобных рассуждений заключается в том, что в них не обнаруживается различие между бездумными эпигонами и приспособленцами в искусстве и истинными художниками, чувства которых отданы времени и обществу.

2. Фантазия и воображение

Огромное значение в эстетическом катарсисе и переходе на уровень единства чувства и разума имеют фантазия и воображение, являющиеся своеобразным сплетением эмоционального и рационального, психического и социального в художественном творчестве.

Фантазией художника восстанавливаются в памяти и перерабатываются прошлые ощущения, представления, впечатления, в конечном итоге приводящие к созданию художественного образа. Этот процесс очень четко указывает на эмоционально-рациональную природу фантазии.

«Фантазия имеет силу реальности в контексте сознания индивида, — подчеркивает Ж. Пименова, — его устремлений и мотиваций. Она отнюдь не иллюзорна» [75. С. 87].

Вместе с тем фантазия, базирующаяся на аффекте и интуиции, создает основание для катарсиса.

Следует также указать на то, что гносеологические и психологические корни художественной фантазии органически сплетены с социальной функцией искусства. Верна, конечно, мысль З. Фрейда о том, что фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания — побудительные стимулы для фантазий. Но глубоко не прав был З. Фрейд, когда утверждал, что удовлетворение желаний возможно лишь только в «снах наяву» (Tagetraume), в пассивном уходе от реальности, в замещении неудовлетворяющей человека действительности мечтами и грезами и что художник тождествен спящему наяву [76. С. 195].

То же можно сказать и о современном бельгийском философе Леопольде Фламе, который также очень определенно говорит о том, что произведение искусства в первую очередь должно ориентироваться на грезы художника. Чем больше художник в своей фантазии замыкается в ценностях собственного Я, тем значительнее его про-

изведение. «Художники могут достичь идеала... через внутреннюю грезу, осязаемые фантомы, через которые человек вновь обретает свое потерянное счастье» [77. С. 379]. Это необходимо для художника потому, что действительность противостоит ему, не может быть основанием его творчества, поскольку «рай был потерян в мерзостях повседневной жизни» [77. С. 379].

Фантазия является результатом неудовлетворенности и побудительной причиной к действию, но истинное художественное значение приобретает лишь та фантазия, которая побуждает художника к «преодолению» действительности, к обнаружению тенденций будущего в сегодняшней жизни.

Великими фантазерами предстают перед нами такие яркие и глубокие реалисты русской живописи, как В.И. Суриков, создавший замечательные образы представителей русского народа, полные могучей силы («Степан Разин», «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Взятие Ермаком Сибири»), и И.Е. Репин, создавший образы революционеров — борцов за народное счастье («Не ждали», «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста»). Эти художники всем своим творчеством, взлетами могучей художественной фантазии устремлялись в будущее, страстно желали счастья своему народу и боролись за него своим искусством.

Но и в тех случаях, когда мы видим очень сложную условно-символическую форму художественного произведения, рожденную, казалось бы, очень далекой от действительности фантазией художника, мы можем почувствовать в ней дыхание жизни, ибо критерием и здесь для нас будет ответ на вопрос о том, как эта фантазия связана с прогрессивными тенденциями общественной жизни, как она связана с существенным в объекте художественного отражения. И здесь мы можем назвать произведения Франсиско Гойи («Капричос»), М. Лермонтова или М. Врубеля («Демон»), М. Горького (образ Данко) или Давида Сикейроса («Жертвы войны» и «Новая демократия»), которые сохраняют характер эстетического знака (в форме, как правило, символа), несущего в себе определенное исторически достоверное содержание, способное координировать отношения субъекта со средой. Эти произведения поддаются расшифровке и, следовательно, способствуют освоению существенного в объекте, а через него и всей многогранной духовной жизни общества.

И все же следует видеть качественные различия художественной фантазии и воображения.

В нашей научной литературе дается такое определение: «Воображение, фантазия, психическая деятельность, состоящая в создании представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимавшихся человеком в действительности» [78. С. 91]. И более того, утверждается: «Синоним воображения — фантазия» [79. С. 50].

Но уже в эстетике романтизма, особенно английского, намечены принципы их различения. Так, например, С.Т. Кольридж считал, что воображение «растворяет, разлагает и расчленяет явления действительности, чтобы созидать или в тех случаях, когда этот процесс невозможен, объединять и идеализировать».

...Фантазия, напротив, имеет дело только с предметами определенными и установившимися... Подобно обычной памяти, фантазия должна получать материал в готовом виде в соответствии с законом ассоциативного мышления» [80. С. 97].

Особенностью воображения, на его взгляд, является то, что оно вызывает в гении [художнике вообще. — Е.Я.] «чувство беспокойства, неудовлетворенности... Они [гении. — Е.Я.] беспрестанно заглядывают в будущее, созерцают себя в нем, пользуются любой возможностью для нравственного и интеллектуального движения вперед, к совершенству» [80. С. 258] [выделено мной. — Е.Я.].

Далее проблема воображения разрабатывается во второй половине XIX в. Джоном Рескином, идущим от неоромантизма к реалистической эстетике. Он «четко разграничивает понятия „фантазия“ и „воображение“. Фантазия — подсобное средство воображения, она только соотносит взятые из природы явления, но не сливает их в единое целое, что доступно только воображению».

...Воображение — это чрезвычайно таинственная, труднообъяснимая способность человеческого духа; обладая пророческим даром, оно проникает в суть вещей» [81. С. 74–75].

Еще более основательно творческую природу воображения раскрывает И. Кант, для которого оно является важнейшим условием эстетического суждения вообще, так как оно есть результат свободной игры рассудка и силы воображения. Именно поэтому для него воображение, связанное с эстетическим суждением, «характеризуется свободной законосообразностью. Это не репродуктивное воображение, только воспроизводящее данные формы данного предмета. Это „продуктивное“ и „самодетельное“ воображение, источник произвольных форм всевозможных созерцаний» [82. С. 460–461].

В силу этого можно различать фантазию и воображение как формы разной степени продуктивного сознания.

Фантазия порождает в сознании и затем в художественных образах такие фантомы, которые никогда не существовали в реальной действительности, т.е. конструирует некие новые модели, в которых сочетаются, например, элементы несовместимых объективно существующих предметов, существ и явлений. Так, с помощью фантазии в античной Греции был создан образ кентавра, соединяющего в себе признаки животного и человека.

Но наличие такого внешнего соединения еще не дает полного нового знания, не раскрывает универсальные принципы жизни. Это появляется только на уровне воображения. Когда через этот фантастический образ возникает возможность проникновения в идею единства человека и природы. Именно поэтому воображение более продуктивно.

Эту сущность воображения применительно к античному мифу убедительно показал Я.Э. Голосовкер, пришедший к выводу, что «воображение, познавая теоретически, угадывало раньше и глубже то, что только впоследствии докажет наука, ибо имажинативный, т.е. воображаемый, объект мифа не есть только выдумка, а есть одновременно познанная тайна объективного мира и есть нечто предугаданное в нем; в имажинативном, или воображаемом, объекте мифа заключен действительный реальный объект» [83. С. 13]. Поэтому «высшая познавательная и творческая способность „разума“ есть работа воображения... она протекает якобы алогически и тем не менее дает поразительные результаты» [83. С. 18].

Вслед за Кольриджем Голосовкер утверждает: «Гений — это воображение» [83. С. 18], а не только фантазия, добавим мы, возражая всем, кто их объединяет. Эти мысли применимы не только к мифу, но и к искусству вообще. Ведь для того чтобы создать образ градоначальника Брудастого, М.Е. Салтыкову-Щедрину необходимо было не только соединить тело с органчиком (вместо головы), но и через это фантастическое объединение несовместимого раскрыть абсурдную сущность бюрократической машины русского самодержавия. А для этого он должен был подняться до «нелогичной» логики воображения. И отвечая своему рецензенту, который усмотрел в этом всего лишь нелепость и вздор, он писал: «Но зачем же понимать так буквально? Ведь не в том дело, что у Брудастого в голове оказался органчик, наигрывающий романсы „Не потерплю!“ и „Раззорю!“, а в том, что есть люди, которых все существование исчерпывается этими двумя романсами. Есть такие люди или нет?» [84. С. 205] Фантазия работала здесь на создание формы для выявления сущности, т.е. на во-

ображение, на отрицание этой мерзопакостной сущности ради будущего, работала на неприятие абсурдного настоящего.

И это различие между фантазией и воображением глубоко чувствовали все истинные художники.

Так, у А.С. Пушкина в «Письме Татьяны к Онегину» есть такие строки:

...Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,
Перед тобою слезы лью,
Твоей защиты умоляю...
Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна [85. С. 57] [выделено мной. — Е.Я].

Татьяна обращается к Онегину как к человеку, который в ее сознании является эталоном совершенства, т.е. носителем не только духовного богатства, но и эстетической полноты. Но как она показывает это?

Вспомним здесь И. Канта, для которого эстетическое суждение есть результат свободной игры *рассудка* и *воображения*.

И Татьяна силой своего рассудка и воображения, их свободной игрой создает образ Онегина и умоляет его в этой же свободной игре проникнуть в ее образ, ждет от него защиты и любви, надеется, что он обнаружит богатство ее натуры, богатство и полноту ее чувств и духовного мира, не фантазируя по этому поводу, а проникая в этот мир и соединяясь с ним.

Как видим, то, что И. Кант раскрыл как философ, А.С. Пушкин обнаружил в образах интуитивно-поэтически. Воистину глубинная логика гениев тождественна друг другу, есть что-то в их природе, что объединяет их вне времени и пространства.

3. Феномен Дарумы и художник (эмпатия и симпатия)

Эмоциональное начало в человеке, в особенности его способность к воображению, порождает такое его качество, как эмпатия — сочувствие, сопереживание. Это свойственно всем людям, но особенно важно для художника.

Особенности этого состояния с давних времен волновали человечество. Так, в Японии с возникновением буддийской школы дзэн (XII в. н.э.) формируется образ божества народного буддизма, Дарумы, считавшегося первым патриархом этой школы.

Неукоснительное следование многие годы практике созерцания привело к тому, что у Дарумы отнялись ноги. Поэтому его скульптурные изображения не имеют ног. Это должно символизировать, что только предельно пассивное созерцание может привести к озарению и просветлению (сатори); к соединению на основе чувствования с абсолютным началом — единым потоком бытия, воплощенным в Будде. Другими словами, пассивное вчувствование в объект природы и человека на основе созерцательного воображения открывает путь к спасению.

В современной западной культуре и психологии эта способность, обозначаемая как эмпатия, также понимается как пассивно-созерцательное отношение к состояниям и переживаниям другого человека.

Так, современный американский психолог Карл Роджерс утверждает: «Быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно... Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения „как будто“... Должен оставаться оттенок „как будто“... Если этот оттенок исчезает, то возникает состояние *идентификации* [выделено мной. — Е.Я.]... Это [эмпатия. — Е.Я.] означает временную жизнь другой жизнью, деликатное пребывание в ней без *оценивания и осуждения* [выделено мной. — Е.Я.]» [86. С. 235—236].

Однако такое понимание эмпатии снимает свойственные ей, как считают другие исследователи, сочувствие, сопереживание как активное отношение к ее объекту, которые рождаются на основе воображения. Эту связь эмпатии с творческим воображением раскрыл, анализируя искусство, еще Джон Рескин, считавший, что сочувствие предполагает умение вообразить и понять душу других людей, поставить себя на их место. Индивид, не обладающий таким воображением и таким пониманием других, не может ни уважать других, ни быть добрым. Поэтому в литературе, считает он, главное — создание человеческих характеров, а для этого необходимо умение чувствовать так, как чувствуют другие люди. Неудачи в создании характеров связаны с тем, что у автора нет воображения, нет способности к сопереживанию, ведь именно оно пробуждает благороднейшие ассоциации [81. С. 75]. Дж. Рескин, видя взаимосвязь того и другого, все же

различает их. Сегодня же некоторые исследователи отождествляют эмпатию и воображение, понимая последнее как синоним фантазии [87. С. 50, 60—61]. Но едва ли правомерно, как уже говорилось выше, отождествлять фантазию и воображение. Трудно отождествлять эмпатию и с процессом только вчувствования, как считали Т. Липе и Л. Выготский. По крайней мере, художественную эмпатию, так как она предполагает не столько отождествление себя с объектом, сколько воображаемое соотнесение с ним. На это, например, указывает психолог А.А. Бодалев, считающий высшим уровнем воображения [а не фантазии. — *Е.Я.*] способность «к мысленному воссозданию особенностей переживания другого человека не только в отдельных ситуациях, а на протяжении всего процесса взаимодействия с ним» [88. С. 138].

Вот это мысленное, эмоциональное воссоздание объекта эмпатии в творческом процессе является одним из условий создания художественного образа. И сама эмпатия есть процесс углубления в предмет творчества. Поэтому «я больше не говорю „состояние эмпатии“, — пишет Карл Роджерс, — потому что думаю, что это скорее процесс, чем состояние... Он подразумевает вхождение в личный мир другого и пребывание в нем „как дома“. Он включает постоянную чувствительность к меняющимся переживаниям другого — к страху, или гневу, или расстроенности, или стеснению...» [89. С. 236].

Но этот процесс не должен все же приводить к полной идентификации с объектом, как считают некоторые исследователи [90. С. 58, 60], так как в этом случае художник может разрушить себя как личность и даже погибнуть, уподобясь Дориану Грею («Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда), Френхофферу («Неведомый шедевр» Оноре де Бальзака), Черткову («Портрет» Николая Гоголя) или Клоду («Творчество» Эмиля Золя). Поэтому прав Карл Роджерс, считающий, что эмпатию «могут осуществить только люди, чувствующие себя безопасно в определенном смысле: они знают, что не потеряют себя в странном или причудливом мире другого и что смогут успешно вернуться в свой мир, когда захотят... Быть эмпатичным трудно. Это означает быть ответственным, активным, сильным и в то же время — тонким и чутким» [89. С. 237].

В целом процесс эмпатии можно определить как соотношение моего Я с объектом, который направлен в меня. И в этом смысле определение эмпатии как способности «формировать воображаемое Я,

Я-образа, способности становиться на точку зрения этих Я» [91. С. 60] кажется правомерным.

Однако наряду с эмпатией в процессе художественного творчества (и творчества вообще) большое значение имеет эмоционально-интеллектуальная способность к симпатии. И если эмпатия направлена от объекта к себе, то симпатия направлена вовне. Это процесс соотношения опыта моего Я с тем внешним, что адекватно или близко моему опыту.

Даже в обыденной жизни мы говорим: «Этот человек симпатичен мне», т.е. во мне существует внутреннее расположение к нему. Причем характерной чертой симпатии является одобрительное, позитивное отношение к ее объекту. В этой способности, с одной стороны, проявляется гуманистическая направленность художественного творчества, с другой — реализуются самопознание художника, его нравственный и социальный опыт. Творчество великого художника всегда проникнуто глубочайшей симпатией к людям, которая рождается из его огромного опыта, глубоких переживаний, и даже антипатия, как контрверсия симпатии, всегда пронизана у него саморефлексией, самооценкой, которые соотносятся с внешним миром. Отрицая антипатичное, художник всегда обнаруживает через это отрицание свои ценности и достоинства самого себя и мира.

Вспомним Марину Цветаеву («Волк»):

Было дружбой, стало службой.
Бог с тобой, брат мой Волк!
Поддыхает наша дружба:
Я тебе не дар, а долг!
Задай верстою версту,
Отсылай версту к версте!
Перегладила по шерстке, —
Столковался по тоске!
Не взвожу тебя в злодеи, —
Не твоя вина — мой грех:
Ненасытностью своею
Перекармливаю всех!
...Прощевай, седая шкура!
И во сне не вспомяну!
Новая найдется дура —
Верить в волчью седину [92. С. 147—148].

Как видим, через отрицание она обнаруживает универсальные всеобщие ценности и через них — свои достоинства — «недостатки»: перегладила по шерстке, мой грех, вера, ненасытность; волка все же называет «брат мой», т.е. показывает то, что симпатично ей, что считает положительным, достойным в человеке.

И заключая, следует сказать, что доминирование в художнике (и человеке вообще) эмпатических способностей указывает на интровертивный характер его личности; он внешнее вбирает в себя. Доминирование же способностей к симпатии указывает на экстравертивный характер (переносит себя на другого), ему свойственна открытость для внешнего мира. Это во многом определяет и характер творчества того или иного художника (об этом подробнее речь будет ниже). Эти доминанты свойственны даже целым цивилизациям и их художественным культурам [93. Гл. IV].

* * *

Итак, мы видим, как в эмоциональном мире художника рождается богатство его личности, то богатство, которое в дальнейшем оплодотворяется силой его интеллекта.

Конечно, каждый человек способен эмоционально-эстетически воспринимать мир, чувствовать красоту природы. Но не каждый может перевести свои эмоции в сферу художественного освоения объекта, прийти к созданию художественного образа, так как эстетическое отношение к объекту и художественное освоение, познание мира — понятия не равнозначные. Лишь художник способен совершить подобное «чудо». Так, известный современный французский драматург Жан Ануй через эмоциональное восприятие жаворонка французских полей создает образ Жанны д'Арк в пьесе «Жаворонок».

Эстетическая эмоция художника, приобретающая характер художественного, образного освоения мира, потому и не является только аффективной реакцией на объект. Это не только порыв, не внешняя выразительность, это результат глубокого переживания и художественного осмысления сущности образа.

Внешняя же эмоциональность иногда даже мешает эстетическому познанию, так как она скользит по поверхности явления, фиксирует лишь яркие детали, но не дает возможности проникнуть в сущность познаваемого. Поэтому художник не должен злоупотреблять эмоциональным восприятием, важно подчинить это восприятие ло-

гике образа, диалектически соединить эмоцию и разум, чувственное и рациональное. Если же это диалектическое единство нарушается и художник все же преувеличивает роль эмоций в художественном творчестве, то он неизбежно уходит от правдивого отражения действительности, его образы теряют качество художественности.

Эмоциональность необходима не только художнику, но и ученому. Известно, например, что великий русский физиолог И.П. Павлов был страстным, эмоциональным человеком, вся его научная жизнь была проникнута страстью и взволнованностью. Это ему принадлежат замечательные слова: «Большого напряжения и страсти требует наука от человека». Но для ученого, как и для всякого человека, эмоциональность — это лишь сопутствующий психический процесс логического познания мира.

Для художника же эстетическая эмоциональность — одна из основ творчества, органический элемент структуры его сознания.

III. РАЦИОНАЛЬНОСТЬ

Разум — это зажигательное стекло, которое, воспламеняя, само остается холодным.

Рене Декарт

1. Метафора, ассоциации, тема

Преобладание эмоционального начала в жизни художественного субъекта часто приводило теоретиков искусства к мысли о том, что рационализм, дискурсивное мышление вообще чуждо художнику, более того — убивает искусство. «Искусство... умирает в художнике, который из художника превращается в своего собственного критика; оно умирает в слушателе или зрителе, который от восторженного созерцания искусства переходит к глубокомысленному наблюдению жизни», — писал Бенедетто Кроче, один из представителей интуитивистской эстетики в неогегельянской философии [94. С. 17].

Но обращение к искусству, обнаружение его специфической природы как образного отражения мира с неизбежностью ведет нас к необходимости выявления того, как создается художественный образ. Ведь в нем запечатлены не только внешние признаки действитель-

ности, но и ее существенные стороны. Следовательно, создатель художественного образа должен обладать не только эмоциональной способностью, фиксирующей действительность на уровне феномена, но и способностью проникать, пусть своеобразно и специфично, в его сущность, а это невозможно без рационального начала.

Своеобразной формой такого отражения мира художником является метафоричность его мышления. Метафора в широком смысле есть образное выражение понятий, перенесение существенных признаков предмета на индивидуальное явление путем обнаружения сходства или различия. Но главное заключается в том, что в метафоре есть и образ, и понятийное содержание. Вот почему метафора глубока, а метафорическое мышление художника есть не скольжение по поверхности действительности, но проникновение в ее сущность. А. Блок писал:

...Художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
...Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет — поймешь, где тьма.
Пусть же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума [95. С. 148].

Сказанное А. Блоком прекрасно иллюстрирует метафоричность художественного мышления (если бы то, о чем говорит поэт, захотел сказать философ, он воспользовался бы понятийным уровнем мышления), необходимость совмещения в художнике жара души и хлада ума.

Оноре де Бальзак очень определенно говорил о достижении равновесия между эмоциями и разумом в момент творчества. «Чересчур сильно чувствовать в ту минуту, когда надо осуществлять замысел, — это равносильно мятежу чувств против дарования», — писал он [96. С. 368–369].

Другая существенная черта рациональности художественного мышления — ассоциативность, т.е. такая связь представлений и по-

ятий, в которой одно из них, возникнув в сознании, вызывает (по сходству, противоположности, смежности или контрастности) другое представление или понятие или же цепь таковых.

Богатство художественного образа в значительной степени объясняется тем, что он впитывает в себя огромный накопленный художником материал, возникший у него в значительной степени на основе богатства найденных ассоциаций. Записи А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, знаменитые «Записные книжки» И. Ильфа убедительно раскрывают этот процесс накопления материала по признакам аналогии или ассоциации. Здесь вспоминаются известное чеховское «облако в виде верблюда» или «многоуважаемый шкаф», ильфовские знаменитые «белые, эмалированные уши» или «автомобиль имел имя. Его часто красили» [97. С. 80, 104].

Но рациональное начало в творчестве художника проявляется и на более высоком уровне, когда художник, найдя реальные истоки избранной им темы (труда, войны, экологии, космоса, глобальных проблем человеческой жизни и т.д.), решает содержательные задачи. А это возможно лишь в случае, если ему удалось включить в сюжет произведения конкретно-историческую тему, когда он творчески воссоздает действительность.

Так, тема войны и мира в романе Л.Н. Толстого переплетается с темой судьбы Наташи Ростовской и Андрея Болконского, Пьера Безухова и Элен; в романе В. Распутина «Живи и помни» тема драматической суровости человеческой жизни раскрывается через нравственное падение главного героя — Андрея Гуськова, который в своем падении увлекает за собой отца, жену и будущего ребенка. Такой поиск решения сюжетных и тематических линий не только требует от художника огромного интеллектуального напряжения. Такой поиск невозможен без сложных логических операций.

Не меньшей рациональной глубины требует от художника обращение к культурно-типологической теме, в которой реализуется содержательная связь создаваемого произведения с социально-исторической традицией [98. С. 13]. Процесс создания «Фауста» Гете был процессом освоения огромной исторической традиции европейской культуры, начиная от Античности и Средневековья и кончая его временем. Созданию «Мастера и Маргариты» М. Булгакова предшествовала титаническая работа над темой добра и зла в европейской и русской не только художественной, но и социальной, философской, религиозной культуре.

Как же художнику удастся проникнуть в глубочайшие слои исторического времени и времени его эпохи? Как протекают временные процессы в его творчестве?

2. Убегающее и остановленное время

Создание теории бытия личности во времени является одной из важнейших проблем современного научного человекознания [99].

Но как свести многообразие и неповторимость индивидуальной жизни личности, различные уровни этой жизни (общесоциальные, ценностные, эстетические, психологические) к общетеоретическому объяснению движения времени человеческого существования?

Возможно, в первом приближении это более наглядно осуществимо при анализе временного бытия художественной личности, так как оно — это бытие — материально закрепляется в художественном произведении. Вместе с тем художник — личность творческая, создающая нечто новое, не существовавшее доселе, и поэтому процесс художественной деятельности также дает возможность обнаружить определенные аспекты существования человека во времени, особенности его протекания, реализации, переживания и осмысления.

Предваряя более конкретное рассмотрение проблемы, следует сказать, что можно выделить два основных типа жизни художника во времени. Для первого характерно внутреннее, интровертивное переживание времени, концентрирование его в себе и выражение его через произведение, как правило, лирического или романтического характера. Для второго, экстравертивного, время извлекается из себя и разворачивается вовне, реализуясь в эпическом или многоплановом художественном произведении. Художник-интроверт творит по формуле: «Быть объекту мной!» (объект входит в меня), экстраверт — по формуле: «Мне быть объектом!» (я порождаю объект). Первый принцип, как правило, характерен для восточных культур, второй — для европейских. Но, как увидим, жестких границ между ними нет.

На эти особенности указывал еще К. Юнг в своей работе «Различие восточного и западного мышления», подчеркивая: для Востока разум — космическая сила, для Запада — так называемый Универсальный Разум стал психикой личности, порождающей из себя мир. Восток, считает К. Юнг, исходит из реальности психического как главного и уникального свойства сущности — это явно интровертивная установка, принципиально отличная от экстравертивной пози-

ции Запада. «...Восток, — говорит он, — нашу жизнерадостную экстравертированность пренебрежительно называет иллюзорной властью желаний, существованием в сансаре» [100. С. 95].

И все же экстравертивная тенденция Запада и интровертивная Востока, по его мнению, едины в одном: обе делают отчаянные попытки подчинить «естественность» жизни разуму. Вот почему К. Юнг приходит к выводу о том, что «каждый человек обладает обоими механизмами — экстраверсией и интроверсией, и только относительный перевес того или другого определяет тип» [101. С. 287].

Теоретическое осмысление интровертивного типа художественного субъекта наиболее основательно было осуществлено Анри Бергсоном с позиций его «философии жизни». Для него жизнь человека, художника в особенности, есть процесс самонаблюдения, в котором обнаруживаются постоянные изменения состояний и действий, жизнь для него есть длительность.

«Длительность — это жизнь сознания, его постоянная характеристика, особенностью которой является то, что она разворачивается только во времени, но не в пространстве» [102. С. 103].

Жизнь, будучи метафизически-космическим процессом, наиболее полно выражается в жизненном порыве, обладающем творческим характером, и интуитивна по своей природе. Ослабление жизненного порыва, истощение духовной и интуитивной энергии приводит к распаду жизни.

Схватив существенные признаки субъективного переживания времени человеком, А. Бергсон все же недостаточно диалектичен. Для него это субъективное переживание времени есть сиюминутное состояние; длительность — это то, что происходит сейчас. Поэтому в своей работе «Воспоминание настоящего» он отвергает в принципе историческую память, так как воспоминание прошлого есть признак патологии, признак психического расстройства, так называемое ложное узнавание, являющееся «формой невнимания к жизни» [103. С. 49], так как «не переживается два раза один и тот же момент истории, и... время не возвращается назад в своем течении» [103. С. 34].

Воспоминание возникает только вместе, одновременно с восприятием. «Это — воспоминание в данный момент данного же момента. Это — прошлое по формуле и настоящее по содержанию. Это — *воспоминание настоящего*» [103. С. 34]. Поэтому память здорового человека, по его мнению, это способность через восприятие вспоминать настоящее, реализуя его в деятельности и ориентируя на будущее.

Да, конечно, время не возвращается назад в своем течении, но оно переживается в сознании человека, особенно в сознании ученого-историка и художника, обращающихся к историческому прошлому ради осмысления настоящего и будущего. Примером тому — «Человеческая комедия» Бальзака, «Война и мир» Л. Толстого, «Петр I» А. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Память» В. Чивилихина, исторические картины Рембрандта, Веласкеса, В. Сурикова, П. Корина.

Подчеркивая важное значение для человека переживания настоящего, вместе с тем следует сказать о том, что для художника-интроверта огромное значение имеет переживание прошлого. Время им как бы вбирается в себя, оно интенсивно осваивается, переживается, осмысливается и лишь потом «выбрасывается» вовне. В интроверте сильны «архетипические» уровни сознания, субъективно реализованное культурное наследие прошлого, духовный опыт человеческой жизни.

Известный русский историк В.О. Ключевский в статье «Грусть», посвященной памяти М.Ю. Лермонтова, писал: «Он рано начал искать пищи для ума *в себе самом* [выделено мной. — Е.Я.], много передумал, о чем редко думается в те годы» [детство, отрочество. — Е.Я.] [104. С. 122]. Будучи еще совсем молодым человеком, М.Ю. Лермонтов писал: «Ужасно стариком быть без седины...» [104. С. 122].

Сходные мысли о жизни и творчестве Лермонтова высказывает писатель Вл. Солоухин: «Лермонтов... прожил свою жизнь так, как будто он знал что-то о прошлом и о чем-то помнил. „Забыть? — забвенья не дал бог: да он и не взял бы забвенья!“, „...Спасти́сь от думы неизбежной и незабвенное забыть!“, „...И лучших дней воспомина́нья пред ним теснились толпой“, „В душе моей, с начала мира, твой образ был запечатлен...“» [105. С. 6].

Не обладая непосредственным житейским опытом, не пережив психологических состояний взрослого, зрелого человека, в 21 год от роду, Лермонтов пишет драму «Маскарад», которая не только глубока в социальном аспекте, но и удивительно точна в понимании человеческой психологии, сложных драматических состояний, наиболее ярко раскрытых в центральном образе драмы — Евгении Арбенине.

Откуда у этого юноши столь глубокое постижение человеческой натуры?

Огромной памятью прошлого и способностью его реконструировать обладал Марсель Пруст, автор многотомного романа «В по-

исках утраченного времени», который хотя во многом и воспринял идеи «философии жизни» А. Бергсона, но не соглашался с тем, что длительность, «жизненный порыв» — это воспроизведение только настоящего.

Видимо, протекание временных процессов в творчестве художников этого типа обладает определенными особенностями, суть которых заключается в том, что человек может «ускорять, уплотнять время жизни... Он получает возможность в известных пределах связывать или разрывать цепь событий, поступков, дел...» [106. С. 68].

Субъективное ощущение художником этого состояния передано М. Шагинян, говорившей: «Каждый из нас, маленькие Хроносы, живем сделанным, созданным, почувствованным, переживаемым, а не часами и годами» [107. С. 371].

Еще со времени Платона существует идея о том, что художественный мимесис (подражание) — это не только отражение настоящего, как считал Аристотель, но и анамнезис (припоминание) душой своей прошлой жизни, бесконечности бытия. Материалистическая интерпретация этой идеи приводит нас к мысли о том, что в индивидуальном бытии человека (онтогенезе) «закодированы» не только биологические уровни существования вида (филогенез), но и духовное, интеллектуальное развитие человечества. Наглядно это проявляется, например, в традиционном восточном художественном мышлении (Китай, Индия, Япония), для которого характерен принцип незавершенности произведения, ощущение в мгновенном, сиюминутном вечного и бесконечного мира.

Так, у китайского поэта Средневековья Сыкун Ту (IX—X вв.) есть стихи:

1. Великое действие внешне нестойко;
А Истинно-Сущим я полон внутри...
2. Во мне вся природа — в своих миллионах!
Я рвусь поперек Величайших пустот...
- <...>
6. Я оное буду хранить без усилий,
И к оному зов бесконечен во мне.

Это значит, пишет В.М. Алексеев, в свободном изложении... следующее. «Поэт — это весь мир, вся Вселенная, целостное мироздание с его предвечной материей и такою же энергией. Его душа полна всем истинно сущим... Это сверхистинная суть вещей живет в нем

полностью, рождая великую энергию жизни, всегда нестойкую и всегда уходящую от своего закрепления в какие-то формы» [108. С. 172].

Знаменитый китайский живописец-пейзажист Хуан Юэ (XVIII—XIX вв.) писал:

2. Идея живет впереди твоей кисти,
А таинство — там... вне картины твоей.

Это значит в свободном изложении, продолжает В.М. Алексеев, следующее: «Картина будет всего лишь символом великой души, как струна, которая ведь не сам звук, а только его гнездо... Таинство совершится далеко за пределами картины, и настроение уйдет далеко за кадры, что рисует кисть» [108. С. 202].

В европейском стиле и духе подобную же мысль высказала современная английская писательница Айрис Мердок: «Искусство — это пустой дешевый балаган, жалкая игрушка мировой иллюзии, если только оно не указывает за пределы самого себя и само не движется в том направлении, которое указывает» [109. С. 399].

В Индии эта традиция связи художника и человека вообще со всем миром, пройдя через индуизм, была ярко выражена в буддийской культуре. Будда, достигший вершин знания и вращающий колесо истины, говорит:

...Имени я не имею,
Радости я не желаю,
Голос глаголящий я [110. С. 160—161].

«Глаголящий голос» Будды — это голос, говорящий из себя, но о всем мире, о всем бытии.

В уже упоминавшейся статье Вл. Солоухина мы читаем: «...из двух непроницаемых бездн, проблеском между которыми является человеческая жизнь, люди заглядывают все время в ту, которая ждет, а не в ту, которая осталась позади. Одни — рационально отрицая, другие — смутно надеясь, третьи — твердо веруя, но все люди, все философские концепции, религии всех времен и народов обращают свой взор к той бездне, в которой человек исчезнет, а не к той, из которой он появился» [105. С. 6].

Это утверждение неверно, ибо не только многие философы с идеалистических или материалистических позиций объясняли прошлое

(Платон, Гегель, Маркс, Энгельс, Ленин), но и такая мировая религия, как буддизм, которая покоится на фундаментальном принципе кармы, т.е. учении о перерождениях, о воздаянии в настоящей и будущей жизни за жизнь прошлую. Этот круг перерождений прерывается, только если во всех своих поступках человек достигает благородства; тогда он погружается в состояние абсолютного покоя — нирвану.

Культура, основанная на индуизме и особенно буддизме, постоянно обращала человека к размышлению и переживанию своего прошлого, заставляла погружаться в себя, в свое «бесконечное» инобытие. Такая интерпретация себя и мира — характерный признак интровертивности типа личности, и поэтому «абсолютное большинство современных исследователей восточной культуры... отмечают интровертивность буддийской мысли» [111. С. 6].

Для традиционной и современной японской культуры также характерны огромное уважение и любовь к прошлому, к вечному, к долгоживущему. «Японцы видят особое очарование в следах возраста. Их привлекает потемневший цвет старого дерева, замшелый камень в саду или даже обтрепанность — следы многих рук, прикасающихся к краю картины» [112. С. 39].

В общесоциальном плане освоение культурного наследия любым народом, любой нацией является условием прогрессивного развития общества, имеет огромное методологическое значение для понимания развития человеческих способностей, для понимания того, что без исторической памяти, коллективной и индивидуальной, и конкретно памяти художника невозможно создание подлинных культурных и художественных ценностей.

Другой особенностью функционирования времени в творчестве художника-интроверта является то, что оно не разворачивается хронологически последовательно — от замысла к реализации. Оно может протекать «квантами», в одно мгновение охватывая огромные временные состояния.

«Сохранилось сообщение, — пишет В.Ф. Асмус, — будто Моцарт обладал поистине сверхчеловеческой способностью: он «слышал» все произведение от начала до конца, сразу «видел» все его построение от первого до последнего такта» [4. С. 65].

А вот воспоминание И.Е. Репина о работе замечательного русского художника-пейзажиста Ф.А. Васильева, с которым он вместе был на этюдах. Вернувшись поздно домой после пленэра, «Васильев

не ложится. Он взял альбом побольше и зарисовывает свои впечатления Царевщины. Прелестно выходят у него на этюде с натуры лопушки на песке... Как он чувствует пластику всякого листка, стебля!.. Какая богатейшая *память* [выделено мной. — Е.Я.] у Васильева на все эти, даже мельчайшие детали!.. А потом он ведь обобщает картину до грандиозного впечатления!.. И как он это все запоминает? Да запомнить не штука... но выразить, вырисовывать все это на память!

Просыпаюсь... Васильев горит, горит всем существом... он в полном самозабвении: лицо его сияет творческой улыбкой, голова склоняется то влево, то вправо, рисунок он часто отводит подальше от глаз, чтобы видеть общее. Вот откуда весь этот невероятный опыт юноши-мастера... Зрелость искусства» [113. С. 260].

Здесь в незначительное физическое время художник реализует огромные содержательные и эмоциональные пласты духовного времени. Такое течение времени в творческом порыве подтверждается и современными исследованиями психологического времени личности. «Представление о специфике временных отношений различных уровней вполне соотносится с реляционным подходом [фиксация изменений в каком-либо процессе. — Е.Я.], предполагающим, что *длительность* [выделено мной. — Е.Я.], последовательность и направление событий, происходящих в различных процессах, зависят от содержания этих процессов» [114. С. 44].

Интенсивность содержательной жизни, обращенной вовнутрь личности художника-интроверта, приводит к тому, что время, вбираемое им в себя, расширение его интеллектуального поиска, стремление в сжатые в физическом времени «кванты» влить безграничное духовное содержание, через мгновение — передать вечность, приводит к тому, что физическое бытие художника во времени сокращается.

Герой произведения Хулио Кортасара «Преследователь» — саксофонист Джони рассказывает своему другу — музыкальному критику Бруно, что однажды (а затем это стало происходить часто) за полторы минуты он пережил время, не адекватное реально прошедшему. «Бруно, — говорит он, — если бы я только мог жить, как в эти моменты или как в музыке, когда время идет по-другому... Ты понимаешь, сколько всего могло бы произойти за полторы минуты... Тогда люди, не только я, а и ты, и она, и все парни могли бы жить сотни лет, если бы мы нашли это «другое» время; мы могли бы прожить в тысячу раз дольше, чем живем, глядя на эти чертовы часы, идиотски считая минуты и завтрашние дни...» [115. С. 396].

И рассказ называется «Преследователь» потому, что его герой Джони преследует время, стремится заключить его в себя, выразить через него весь мир, всю человеческую жизнь. Это преследование изматывает его, приводит на грань физического измождения и умопомешательства, сокращает время его реальной жизни.

В этом сокращении нет ничего мистического или загадочного. Оно имеет определенные материально-психические причины, так как поиск оптимального решения требует от художника физически сверхвозможного напряжения, что приводит к стрессам, нарушению нормального функционирования его организма и психики.

Герой рассказа Хулио Кортасара для нахождения оптимального творческого состояния прибегает к искусственным возбудителям — алкоголю и наркотикам. Нередко и в реальной жизни художника-интроверта состояния повышенной аффектации (Л. Андреев, Э. По) или такие искусственные возбудители, как алкоголь и наркотики (Э. Гофман, Дж. Лондон, С. Есенин, А. Модильяни, Н. Рубцов), стимулировали решение его творческих задач.

Но даже когда художник-интроверт не прибегает к таким средствам, его внутреннее постоянное напряжение и ожидание, готовность к творчеству (В.А. Моцарт) или психическая неустойчивость, страдательное состояние (Ф. Шопен) неизбежно приводят к сокращению физического времени жизни, хотя время, воплощенное в его творениях, безгранично и обращено в будущее.

Художники-интроверты, как правило, мало жили, но много сделали (не всегда это сделанное выражено количественно), они были уверены в том, что время их жизни — это время воплощения бесконечного и вечного бытия. И мгновение их жизни есть мгновение вечности и сама вечность, ибо, если пользоваться формулой Гегеля, «вечности не будет, вечности не было, а вечность есть» [116. С. 54]. Такое ощущение вечности свойственно, например, Хулио Кортасару, который устами своего героя — саксофониста Джони — говорит об этом ощущении в моменты творчества: «...я был словно рядом с собой [во время концерта. — Е.Я.], и для меня не существовало ни Нью-Йорка, ни, главное, времени... не существовало никакого „потом“. На какой-то миг было только „всегда“» [115. С. 430].

В творчестве художника-экстраверта течение времени носит иной характер. Экстраверту свойственно стремление объективировать свое ощущение времени, схватить, пережить и осмыслить суть объективных процессов, пропустить их через себя. В силу этого такой худож-

ник, обладая также огромной памятью, мыслит предметно. Прошрое, настоящее или будущее видится ему в событиях, фактах, атрибутах того времени, о котором он говорит. Если художник-интроверт обнаруживает временное движение мира через свои настроения, переживания, фантазии, воображение, то для художника-экстраверта первоисточником является предметное видение этого мира, в памяти художника всплывают его конкретные реалии.

Вспоминая через 50 лет о первом съезде советских писателей, Валентин Катаев пишет: «Время не имеет надо мной власти, поэтому мне легко оказаться и в том далеком августовском московском вечере, увидеть белые, красные, фиолетовые астры в витринах цветочных магазинов, желтые, даже на вид тяжелые и мягкие груши на лотках уличных торговцев, почувствовать неповторимый запах уходящего лета...

Первый Всесоюзный съезд советских писателей! Вот они [делегаты. — Е.Я.] поднимаются по белой лестнице в два марша, уставленной корзинами цветов» [117. С. 3].

Здесь тоже есть настроение, переживание времени (запах уходящего лета), но они вторичны по отношению к реалиям этого времени (вечер, цветы, груши...).

Художник-экстраверт не обязательно следует за хронологическим временем. Он может возвращаться из настоящего в прошлое, заглядывать в будущее (творчество В. Катаева тому яркий пример). Но все это он делает через свое ощущение событий, человеческих реальных отношений, через показ той социальной, духовной и предметной среды, в которой живет его память. А события личной жизни художника-экстраверта предельно глубоко входят в его память; она захватывает время самого раннего младенчества и существует именно предметно.

С.Т. Аксаков так определяет свои самые ранние впечатления: «Самые первые *предметы* [выделено мной. — Е.Я.]... которые еще носятся в моей памяти, — кормилица, маленькая сестрица и мать... Кормилица представляется сначала каким-то таинственным, почти невидимым существом. Я помню себя лежащим ночью то в кроватке, то на руках матери и горько плачущим: с рыданием и воплями повторял я одно и то же слово, призывая кого-то, и кто-то являлся в сумраке слабо освещенной комнаты, брал меня на руки, клал к груди... и мне становилось хорошо... Кормилица, страстно меня любившая, опять несколько раз является в моих воспоминаниях, иногда

вдали, украдкой смотрящей на меня из-за других, иногда целующая мои руки, лицо и плачущая надо мною...

Сестрицу я любил сначала больше всех игрушек, больше матери, и любовь эта выражалась беспрестанным желанием ее видеть и чувством жалости: мне все казалось, что ей холодно, что она голодна и что ей хочется кушать; я беспрестанно хотел одеть ее своим платьем и кормить своим кушаньем...» [118. С. 10—11]

Такая глубокая предметно-образная память художника очень близка к структуре памяти мнемониста, у которого последняя почти не имеет границ и уходит еще более глубоко, к самым ранним моментам существования.

Так, мнемонист Ш. свидетельствует: «Мне было еще очень немного... может быть, еще не было и года... Ярче всего всплывает в памяти обстановка... Помню, что обои были коричневые, постель белая... Мать я воспринимал так: до того, как я ее начал узнавать, — „это хорошо“. Нет формы, нет лица, есть что-то, что нагибается и от чего будет хорошо. Это приятно. Я видел мать так, как если бы мы смотрели через камеру фотографического аппарата... Сначала вы ничего не различаете — только круглое облачко — пятно... потом появляется лицо... потом черты лица приобретают резкость. Мать берет меня... Я не замечаю рук матери, было ощущение, что после появления пятна что-то такое произойдет со мной...» [119. С. 44—45]

Как видим, в функционировании памяти художника-экстраверта и мнемониста очень много общего. Однако, как не трудно заметить, память художника отличается тем, что она эмоционально окрашена, несет в себе определенную самооценку, выражает отношение к предметам этой памяти, дает им характеристику и служит в конечном счете созданию художественного произведения.

Характерной чертой художника этого типа является стремление осмыслить настоящее через глубокое и эпически широкое проникновение в прошлое, через осмысление сущностного смысла исторических процессов. Примером тому — творчество Петрарки, Тициана, Гете, Л. Толстого, Б. Шоу, С. Коненкова, Д. Сикейроса.

Бернард Шоу считал обращение к прошлому одним из главных условий своего творчества, условий осмысления настоящего. «Родился ли я безумцем или, наоборот, чересчур здравомыслящим, но мое царство, — писал он, — было не от мира сего; одно воображение давало мне жизнь, и легко я чувствовал себя только в обществе великих покойников» [120. С. 3]. Его исторические драмы («Цезарь

и Клеопатра», «Назад к Мафусаилу», «Святая Иоанна», «В золотые дни доброго короля Карла» и др.) вместе с тем есть осмысление проблем своего времени.

На 98-м году жизни Марк Шагал говорил: «Участвуя в феноменальной революции в искусстве Франции, я жил, отвернувшись от всего, что происходило у меня перед глазами. *Мысленно я возвращался на свою родину, где мои живые истоки*» [121. С. 15] [выделено мной. — Е.Я.].

Буквально так же по смыслу, но более развернуто о его творчестве говорит С. Образцов: «Марк Шагал чуть ли не полвека прожил в Париже, но все его заземления на его родине. В черте оседлости бедной дореволюционной России. Шагал — это уютная местечковая мистика еврейского сапожника и русского писаря. Реалии Шагала — это крест и шестиконечная звезда, церковь и синагога, ангел и еврейский скрипач, изба-развалюха, козел, петух, русский самовар, огромный глаз Иеговы и бумажные цветы» [122. С. 112]. Как видим, в творчестве Шагала налицо и предметность, символически осмысленная, и настроения, психология определенного времени в жизни провинциальной России, раскрытой в приемах только ему свойственной живописи.

Художник этого типа «останавливает» время (восклицание Гете «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» имеет в этом смысле глубокий практический и психологический смысл), а не преследует его, оно предстает перед ним как некая панорама, как развернутая в событиях реальная жизнь, выплеснутая из его Я. Поэтому для него не существует проблемы возбуждения творческой энергии (медитация, алкоголь, наркотики), так как она у него рождается как естественное, нормальное проявление его личности.

Художник-экстраверт живет в этом эпическом времени, выражает себя в нем, живет в единстве с его ритмами и дыханием, во внешне неторопливом единстве с природой. А. Пушкин и Л. Толстой, А. Майоль, П. Пикассо и М. Шолохов — художники, в чьей жизни органической доминантой было их отношение к природе, в ней они видели воплощение себя.

Аристид Майоль заметил: «Великий художник тот, кто творит, как [выделено мной. — Е.Я.] природа» [123. С. 61]. Эта способность порождает у художника ощущение длительности своего физического бытия, естественного как жизнь самой природы, и психологически воспринимается им как нечто само собой разумеющееся.

А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» писал:

XLIV

Ужель и впрямь и в самом деле
<...>
Весна моих промчалась дней
<...>
И ей ужель возврата нет?
Ужель мне скоро тридцать лет?

XLV

Так, *полдень мой настал* [выделено мной. — Е.Я.], и нужно
Мне в том сознаться, вижу я.
Но так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!
<...>

XLVI

...А ты, младое вдохновенье,
Волнуй мое воображенье,
Дремоту сердца оживляй,
В мой угол чаще прилетай,
Не дай остыть душе поэта... [124. С. 124]

Как видим, А.С. Пушкин собирался жить не менее 60 лет (30 лет — полдень), не утрачивая вдохновения, воображения, жара души и той энергии, которая наполняет художника, ощущается им как безграничная и могучая. И к тому были не только духовные, но и физические основания — его предки были долгожителями. И если бы не роковая дуэль, как знать, как долго жил бы еще А.С. Пушкин и как много еще создал.

Бытийной сущностью художников-экстравертов, пожалуй, является то, что они были долгожителями. (Перечисления тут могут быть бесконечны: Петрарка, Микеланджело, Тициан, Рубенс, Гете, Л. Толстой, Б. Шоу, П. Пикассо, Л. Арагон, У. Фолкнер, В. Катаев, М. Шагал и др.) Подходы к материалистическому объяснению такого творческого активного долголетия, на наш взгляд, дает общая теория относительности, рассматривающая пространственно-временные свойства физических процессов. Идея А. Эйнштейна об относительности пространства и времени, об их изменяемости в зависимости от скорости, массы и энергии, о том, что скорость и энергия протекания

процессов влияют на время, замедляя его при больших скоростях, применима, нам думается, и к объяснению физического бытия художника-экстраверта.

Положение А. Эйнштейна о том, что в физических процессах масса (M) пропорциональна энергии (E) ($M = E$), может быть интерпретировано здесь в том смысле, что огромный объем захвата процессов объективного мира (своеобразная масса — M захвата) пропорционально порождает огромную творческую энергию (E творческая) у художника-экстраверта.

Эта огромная энергия творчества, т.е. в физическом смысле — ускорение движения (мысль, чувство могут протекать в скоростях, возможно, близких к скорости света) в освоении объективной (в определенном смысле) физической реальности, приводит к увеличению длительности физического бытия художника-экстраверта. Если у художника-интроверта более интенсивно расходуется психическая энергия, что приводит к сокращению времени его физического существования, то у художника-экстраверта более активны энергетические процессы, связанные непосредственно с социальными и духовными сторонами жизни.

Это осмысление бесконечности объективного мира, выраженное через себя, порождает у художника-экстраверта субъективное ощущение необходимости длительного во времени физического существования для завершения своих замыслов. Причем в этом процессе жизни происходит не только расходование творческих сил, но и нарастание жизненной энергии, ощущаемой и физически, и психологически.

В 80 лет Аристид Майоль признавался: «В двадцать лет я был стариком: читал лишь книгу Иеремии да «Подражание Иисусу Христу»¹. В сорок я сильно помолодел. А теперь стал еще моложе» [123. С. 86]. И с сожалением добавлял: «Не успеешь начать постигать мир, как уже надо уходить... Старая, понимаешь, насколько удивительна природа. Я с каждым днем понимаю это все лучше» [123. С. 85].

¹ На первый взгляд это высказывание кажется близким к сказанному юным М.Ю. Лермонтовым: «Ужасно стариком быть без седины». Но по существу здесь другое. А. Майоль чувствовал старость в 20 лет как состояние (читал библейские тексты и книги о Христе), им старость воспринималась внешне, ситуативно. У М.Ю. Лермонтова же ощущение старости связано с ощущением пережитого, с чувством уже прожитой жизни и огромного житейского опыта, что отразилось, как говорилось выше, и в его творчестве.

Аналогичные состояния свойственны многим художникам-экстравертам. Так, в довольно зрелом возрасте У. Фолкнер писал: «Мне уже скоро шестьдесят, а в этом возрасте у писателя, художника остается не так уж много времени, чтобы создать нечто стоящее, значительное, и у меня не хватит времени осуществить все задуманное мной, даже если я доживу до ста лет» [125. С. 3].

А такая психологическая ориентация оказывает влияние и на реальное время физической жизни художника. «...Психологический возраст принципиально обратим, т.е. человек не только стареет в психологическом времени, но и может молодеть в нем за счет увеличения психологического будущего или уменьшения прошлого» [126. С. 175], — считают современные исследователи этой проблемы.

Конечно, различие двух рассмотренных типов художника относительно, возможны взаимопереходы, связанные с субъективными усилиями и пониманием целей творчества.

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что эти различия являются результатом длительного социально-культурного развития общества.

На заре человечества, когда деятельность и сознание были синкретичны, в них существовали в единстве экстравертивные и интровертивные формы освоения мира. Д.Н. Узнадзе в своих психологических исследованиях указывает, что и у современного человека сохраняются эти способности к интроверсии и экстраверсии, отражающие длительный процесс филогенеза [127]. Они не всегда ярко выражены и не всегда связаны с творческой деятельностью, но они характеризуют целостность личности.

У творческой же личности доминирование одной из этих способностей выражено наиболее ярко в силу направленности ее творчества, психологического склада, развертывания во времени индивидуально-неповторимой деятельности в конкретной исторической ситуации.

Примером может служить Гете, эволюционировавший от резко пессимистического, интровертивного отношения к жизни в юности к оптимизму и экстравертности в зрелом возрасте и старости. Так, в 29 лет он пишет в своем дневнике: «Я не создан для этого мира» [128. С. 240]. Но «поэтическое творчество, труд и любовь служили ему лекарством против приступов мрачного настроения» [128. С. 240], и к 40 годам у него наступает оптимистический период жизни [128. С. 243], длившийся до самой смерти.

Лев Толстой в молодости также развивался явно как интроверт и в личном, и в художественном плане. В его ранних сочинениях «преобладают черты очерка с элементами социальной утопии и лирической фантазии...» [129. С. 12]. В зрелые же годы, когда произошел нравственный и духовный перелом в его жизни, наступает период глубочайшего проникновения в реальные проблемы русской жизни, эпически развернутой во времени его великих произведений. Это, безусловно, повлияло и на время его физического и творческого бытия.

Конечно, нельзя отрицать значение и биологических факторов во временном протекании жизни и творчества художников этих двух типов. Как уже говорилось, психологические установки личности могут влиять на увеличение или уменьшение длительности их физического и творческого времени. И все же наиболее общая закономерность движения времени в творческом процессе выявляется в характеристике двух типов художественного субъекта, в двух качественно своеобразных реализациях этого времени.

Подводя некоторые итоги рассмотрения поставленной проблемы, следует еще раз подчеркнуть, что процесс бытия человека во времени обусловлен рядом причин (социальных, психологических, духовных, личностных), но главное заключается в том, как человек сознательно, силою своей воли распорядится временем своей жизни. Идеальной моделью является органическое соединение в себе преимуществ интроверта, интенсивно «поглощающего» объективную реальность, с экстенсивным выплескиванием себя в эту реальность, свойственным экстраверту.

Этот процесс диалектически сложен, требует от человека огромных усилий, способности преодолевать через медитацию кризисные состояния, порождаемые особенностями интровертивной психики, и вместе с тем способности к воплощению своих потенций, экстравертивно акцентированных, в жизнь, придать им глубокий личностный смысл, раскрыть, создать и реализовать в себе целостную, гармоническую и универсальную личность, столь необходимую нашему обществу.

3. Преображенное и освоенное пространство

Художественное пространство изучено основательно с точки зрения его построения и восприятия. Но это пространство не изучено в аспекте его ощущения, переживания, понимания субъектом худо-

жественного творчества. Попытаемся, исходя из предложенной типологизации личности художника, рассмотреть эту проблему.

Одним из принципов построения художественного пространства, особенно в древних и средневековых восточных культурах, является обратная перспектива. Она не только порождена идеологией этих обществ [130. С. 97–98] — религией, но и отражает субъективные особенности художника интровертивного типа.

«Обратная перспектива, — пишет В.Н. Лазарев, — подчиняясь которой большие по размеру фигуры и предметы располагались на втором плане картины, выполняла... функцию вовлечения в икону верующего в целях его полного оптического охвата, последний принужден был все более и более погружаться в глубь композиционного построения... Направленная на познание трансцендентного мира, икона не была связана с реальностью» [131. С. 35]. На наш взгляд, она все же была связана с реальностью, с реальным миром. Но эта связь была опосредована не только, как говорилось, идеологически, но и особенностями построения пространства в сознании художника-интроверта, для которого она выступала как идеальная модель этого трансцендентного начала, входящего в него. Это пространство возникло из внутренних, субъективных побуждений художника, хотя с точки зрения формы оно было жестко зафиксировано в каноне. На связь такого опосредованного понимания пространства в искусстве не только с духовным миром художника, но и с психофизиологией человека указывает П.А. Флоренский: «...если обратиться к данным психофизиологическим, то с необходимостью должно признать, что художники не только *не имеют основания*, но и *не смеют* изображать мир в схеме перспективной [линейной перспективы. — Е.Я.]...» [132. С. 400]

Столь категорический вывод неправомерен, но в самой постановке проблемы есть основание, опирающееся на особенности художника этого типа, который «вовлекает» пространство в себя, вместе с тем интуитивно подчиняясь законам зрительного восприятия.

Известно, что на близких расстояниях (3–5 м) человек воспринимает предметы в обратной перспективе [133. С. 108–109]. А ведь восприятие иконы и было рассчитано в первую очередь на близкое расстояние. В процессе обрядовых действий верующий приближается к иконе, и его восприятие становится адекватным изображению, усиливая тем самым сакральный смысл происходящего действия.

Для дальневосточных же культур характерно построение художественного пространства в рассеянной перспективе. «В китайских пейзажных композициях, — пишет Н.А. Виноградова, — отсутствует линейная перспектива, замененная так называемой рассеянной перспективой, нет единой точки схода, пространство как бы распространяется ввысь, горные пики устремляются в небеса, хижины и лесные тропинки теряются в необъятных просторах природы. Мир вымысла сочетается в китайских картинах с миром реальности» [134. С. 15]. В этом принципе отражены и особенности художника этих культур, ориентированного, как уже говорилось, на интровертивное восприятие мира.

Вспомним строки китайского поэта VII в. н.э. Ли Бо:

В струящейся воде — осенняя луна,
На южном озере — покой и тишина.
И лотос хочет мне
Сказать о чем-то грустном,
Чтоб грустью и моя
Душа была полна.

Здесь первые две строки — изображение реальной природы, следующие — переживание поэтом своего состояния от восприятия этого природного пространства. И последнее явно доминирует, так как пространство здесь освоено творческим духом художника.

Совсем по-иному строилась ренессансная картина и картина Нового времени, опирающаяся на линейную перспективу. Она была рассчитана на восприятие с относительно больших расстояний, и художник должен был учитывать это в процессе ее создания, должен был «извлекать» пространство из себя. Это «извлечение» пространства характерно, например, и для художника-импрессиониста, хотя на первый взгляд принцип воздушной перспективы, присущий этому направлению живописи, давал возможность показать безбрежное пространство реального мира. Можно согласиться с Л.Ф. Жегиным, считавшим, что импрессионистская картина «...не более как кусок природы, окно в мир, результат первого мгновенного впечатления» [135. С. 66]. Она «...представляет собой то, что мы как бы случайно увидели в пролете окна... То, что показывает импрессионистская картина, — вовсе не все необъятное пространство, а лишь ничтожно дробная ее часть» [135. С. 66—67]. Такое изображение в значительной мере

определялось установкой художника-импрессиониста, желавшего выразить свои впечатления от восприятия реальных объектов.

В европейском искусстве эпохи Возрождения и Нового времени, как видим, с открытием в живописи линейной, воздушной перспективы явно чувствуется стремление художника преобразить реальное пространство, погрузить себя в него и по-своему его увидеть.

У А.С. Пушкина мы читаем:

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы.

Ему же принадлежат слова: «Деревня — мой кабинет». И в этом удивительно точно раскрыта обращенность поэта в мир, в пространство, которое для него как для художника-экстраверта есть само по себе абсолютная ценность, в которой он выражает себя.

По-иному обнаруживает пространство Марк Шагал, для которого выражение себя в красках «и есть искусство» [136. С. 24]. «Я безгранично люблю свой родной Витебск... — говорил он, — там я на всю жизнь обрел краску своего искусства» [136. С. 24] (т.е. на все время своего творчества, предметно воссозданного им в произведениях). На всю жизнь Шагал обрел там и свое особенное видение художественного пространства, в котором «существа и предметы располагаются по отношению друг к другу не только помимо пространственных законов, но и вопреки им; никогда нельзя сказать, где что находится — ближе, дальше, выше, ниже. Всем строем картина отрицает пространство как таковое, утверждает пространство как душевное поле, где нет верха, нет низа, нет земного притяжения» [137. С. 27—28].

А может быть, пространство как таковое не отрицается, а предвосхищается художником? Может, обнаруживается пространство, в котором живет человек, находящийся в космическом корабле? Ведь там тоже нет ни верха, ни низа, ни близкого, ни далекого, т.е. существуют не три пространственные координаты, а шесть, с которыми человек справляется благодаря соответствующим приборам [133]. И Шагал, создавая пространство как «душевное поле», интуитивно

обнаруживал объективно существующее пространство, которое «подчиняется» не геометрии Евклида, а геометрии Лобачевского.

Как видим, художественное пространство, как и пространство вообще, неотделимо от времени, они существуют как некий целостный континуум, расчлняемый только нашим теоретическим мышлением. Такое восприятие характерно для художника обоих типов. «Лучшее, что хранится в тайниках нашей памяти, вне нас, оно — в порыве ветра с дождем, в нежилом запахе комнаты или запахе первой вспышки огня в очаге... Вне нас? Вернее сказать, *внутри нас* [выделено мной. — Е.Я.], но только укрытое от наших взоров, более или менее надолго преданное забвению» [138. С. 224], — пишет Марсель Пруст, связывая свое переживание времени с пространственными объектами (дождь, комната, огонь).

Так и А.С. Пушкин не отделяет освоенное пространство от времени. В том же стихотворении «Осень» пространственное описание природы неотделимо от личностного переживания времени:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод...

Возможно, мысль И. Канта о том, что существует внутреннее чувство, дающее восприятие времени, и внешнее чувство, созерцающее пространство [139. С. 5], наиболее четко подтверждается этими особенностями творчества.

Но восприятие и построение пространства художником немислимы и без освоения и преобразования его атрибутивных свойств — света и цвета. С древнейших времен человечество осваивало пространство в светоносном и цветовом многообразии и неисчерпаемости.

Так, в иконописи построение пространства в обратной перспективе, диктуемое своеобразием христианской культуры, с неизбежностью придавало свету символический смысл, чему способствовало использование в иконописи преимущественно чистых цветов. Созерцая византийские иконы музея «Бенаки» в Афинах или древнерусские — в Московском музее им. Андрея Рублева, поражаешься

интенсивной лучезарности и насыщенности цвета, исторгающего из себя светоносное начало.

Недаром Анри Матисс, познакомившись в Москве с собранием икон, был потрясен богатством их цветовой палитры, и, безусловно, это повлияло на его творчество, на поиски и решения цветовых задач в его живописи. Вот это впитывание иконописцем в себя света через цвет еще раз подчеркивает интровертивную природу художественного мышления в раннехристианской культуре.

Эти особенности иконописи, преломляясь через призму многовекового развития европейской культуры, очень своеобразно и неповторимо трансформировались, например, в совершенно ином толковании природы света и цвета у импрессионистов, опиравшихся на принципиально иное основание — экстравертивность художественного мышления Нового времени.

Исходя из желания более убедительно передать свое ощущение мира, импрессионисты обращались к изучению колористических возможностей искусства, старались схватить и передать бесконечную в своих возможностях жизнь света, цветовое многообразие мира. Причем свет и цвет не были для них самодовлеющими элементами, они, как правило, звучат у них в мажорной, оптимистической гамме.

Импрессионисты нашли такое сочетание цветов, которое не было доступно их предшественникам, они как бы схватили движение цвета. «Над чрезмерной склонностью импрессионистов к фиолетовому цвету много шутили. Вместе с тем „фиолетовый“ цвет — чистая фантазия, тут, конечно, подразумевают совершенно другое: изменчивую комбинацию оранжевого, красного, синего, — пишет исследователь французского импрессионизма К. Моклер. — Но изучение спектра показывает, что эти цвета группируются в очень плотной вибрирующей массе в составе каждой тени. Тут мы имеем дело не с фиолетовым цветом, а с группой сияющих красок, в которой тона идут от самого бледного лилового к самому яркому — красному. Фиолетовый цвет именно вполне определенный тон, и импрессионисты его не употребляют» [140. С. 40—41].

Это группирующее место фиолетового тона в восприятии цветовой гаммы света подмечали и поэты:

Лука мутило паром лиловатым,

В лесу клубился кафедральный мрак [141. С. 182], —

писал Борис Пастернак.

У И. Левитана же мы видим более уравновешенное ощущение многокрасочности природы. Этот художник любит несколько приглушенные тона, сочетание золота, пурпура, серебра («Золотая осень», «Над вечным покоем») [142. С. 29]. И даже тогда, когда он пишет «Березовую рощу», он не уходит от золотого и серебряного тонов, пронизывая зеленую листву солнечными лучами, подчеркивая серебристость березовых стволов.

У В. Серова или З. Серебряковой более радостное восприятие мира заставляет их чаще употреблять розовые и голубые тона, искать свое, оригинальное видение многокрасочности мира. (Или вспомним знаменитый круг Сёра, с помощью которого он изучает взаимодействие основных и дополнительных цветов [143. С. 54–56].) Творчество импрессионистов — это всегда «праздник света» [144. С. 251–261], всегда стремление глубже проникнуть в поэзию многокрасочного мира.

В попытках импрессионистов раскрыть цветовой многообразие мира сказалось пусть интуитивное, стихийное, но искреннее стремление найти наиболее адекватные пути от себя к объективному миру. И то, что родоначальники импрессионизма в конце XIX в. уловили стихийно, интуитивно, сегодня подтверждается точными научными знаниями: свет, цвет являются более богатыми и многогранными информаторами, нежели те стороны объективной реальности, которые идут к нам по каналам осязания, обоняния и даже слуха.

«...Успех передачи любых сообщений, как учит теория информации, зависит от объема канала связи, т.е... от того, сколько сигналов-шифровок может различить человек. От величины объема канала связи зависит число сообщений, которое и может быть принято в единицу времени» [145. С. 25], — пишет К.Л. Леонтьев, создатель аппарата для демонстрации цветомузыки. Далее он спрашивает: «Не окажутся ли возможности цвета беднее возможностей выразительного языка музыки?» И отвечает: «...специалисты доказали, что объем зрительного канала связи человека с внешней средой значительно превосходит объем канала звукового... зрение значительно совершеннее слуха как приемник сигналов из окружающей нас действительности» [145. С. 25].

Таким образом, работая над проблемами пленэра, импрессионисты совершенствовали принципы художественного мышления; они шли по пути углубления его эстетических информационных возможностей. Эта тенденция импрессионизма почти всегда освобождала

его от ложной символики, от двусмысленной трактовки объекта художественного воплощения.

Не менее важны были и новые принципы композиционных решений в искусстве импрессионистов, та новая архитектоника произведения, которая позволяла более убедительно передать не только материально достоверную фактуру изображаемого объекта, но и его движение, его жизнь. Отсюда стремление покончить с принципами золотого сечения, с устойчивыми холодными композициями академиков. Импрессионисты часто стремятся показать мир как бы с птичьего полета (К. Моне «Вид Амстердама», «Руанские соборы», Э. Дега «Голубые танцовщицы», «Примадонна балета»), показать плывущие облака, стремительный порыв балерины, выбежавшей на авансцену, спокойное движение вод великой реки. Иногда они любят прибегать к так называемой лягушечьей перспективе, крупному плану (Э. Дега «Певица из кафе Конкорт», Э. Мане «Служанка с кружкой пива», И. Грабарь «Февральская лазурь»), для того чтобы более резко подчеркнуть характер человека, одухотворенность природы, необычное, неповторимое восприятие ее красоты художником и зрителем. Стремясь выразить красоту мира, дать о нем более многогранное, многостороннее представление, как бы расширить поток информации, импрессионисты пытались передать впечатление от этого мира в различные часы суток, передать движущуюся красоту природы и для этого создавали целые живописные циклы. (Например, знаменитый цикл картин К. Моне, посвященный Руанскому собору, его же «Стога» в различные часы суток.) Принцип изображения объекта во времени затем широко войдет в искусство реалистического пейзажа и советского искусства (пейзажные циклы С. Герасимова, Н. Ромадина, Г. Нисского).

В стремлении передать свое ощущение красоты импрессионисты близки к поэтам, их творчество смыкается с поэзией, с неповторимостью поэтического восприятия. И, может быть, их творчество расширило горизонты поэзии. Но не только на поэзию благотворно влиял импрессионизм. Разрабатывая новые приемы композиционного построения, стремясь схватить движение, создавая живописные циклы, импрессионисты как бы предвосхитили принципы искусства кинематографа: монтаж внутри кадра (Тулуз-Лотрек «Ля-Гулю и Валентин Ле-Десоссе», «Одалиска», Гоген «Прекрасная Анжела», «Автопортрет с нимбом», «Луна и Земля»), срезанные и крупные планы (Дега «Певица в кафе Конкорт», «Балет из ложи оперы», Сёра

«Эйфелевая башня», И. Грабарь «Февральская лазурь») и, наконец, «кинематографическое» кадрирование (К. Моне «Руанские соборы», «Стога сена»). Эти поиски импрессионистов, безусловно, имели большое значение для развития и становления принципов построения цветового художественного образа в кино. Так, современный мастер итальянского кино Микеланджело Антониони считал, «что в современной жизни человека цвет занимает особое место... цвет активно участвует в физических и психологических сторонах жизни человека, воздействует на его интеллект» [146. С. 78]. И далее, рассуждая о том, почему один из своих цветных фильмов он назвал «Красная пустыня», М. Антониони сказал: «Именно в нем подчеркивается смысловое значение цвета, определяющее идею фильма. Пустыня потому «красная», что полна кровотокащих желаний людей, их земной плоти» [146. С. 78].

В искусстве же дальневосточных культур, как уже говорилось, принцип рассеянной перспективы позволял передать как бы реальность — ирреальность цветового многообразия мира. Художник здесь стремился впитать в себя его световое богатство, сделать его содержанием своего внутреннего бытия и затем передать в своем произведении [147].

Нужно отметить, что это интровертивное восприятие и освоение света и цвета в дальневосточном искусстве оказало большое влияние на поиски европейского искусства в конце XIX в. и продолжает оказывать сегодня — на рубеже XX и XXI вв. [148].

Таким образом, как уже было сказано выше, нет абсолютных границ между экстравертивным и интровертивным типом художественного мышления. Неразделимо и пространственно-временное бытие художественного произведения в его цветосветовом существовании. Цвет и свет атрибуты не только пространства, но и времени, что убедительно доказывает сегодня кинематограф.

Достаточно вспомнить упоминавшийся фильм М. Антониони «Красная пустыня» или все удивительные фильмы А. Тарковского. А в прошлом — вспомнить мерцание цвета икон перед горящей лампадой или его вспышки под лучами восходящего, дневного и заходящего солнца, льющего их через арочные окна православного храма или же через витражи католического собора.

В каждый из этих временных периодов таинственно меняется колористическая насыщенность красок. Они живут, становясь то теплыми, то холодными, то мрачными, то радостными, то вспыхивают, то затухают, впитывая в себя игру солнечных лучей и света.

Так в неразделимом единстве пульсирует цветоцветовое пространство-время в процессе создания художественного произведения, в процессе творческих исканий мастера.

4. Эстетический вкус художника

Эстетический вкус является выражением общей культуры субъекта художественного творчества.

В истории духовной жизни общества можно обнаружить две основные тенденции формирования и функционирования эстетического вкуса. Это тенденция, связанная с эмоциональной доминантой в эстетической и художественной культуре определенных эпох, и тенденция, в которой явно доминируют рациональные моменты.

Первая тенденция особенно четко выражена в культуре так называемого сентиментализма, возникшего во второй половине XVIII в. в Англии, Франции, Германии и России на основе идеологии сенсуалистического крыла Просвещения, выступавшего против холодного рационализма, рассудочности человека позднего феодализма и расчетливости развивающегося буржуазного общества.

В образе Блайфила из романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, Найденыша» наиболее ярко воплотились все черты этой культуры. Вместе с тем такие доминанты в эстетическом вкусе отражают и особенности художественного субъекта. Как правило, он свойствен художнику-экстраверту.

Так, художники-сентименталисты, получившие свое название от романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768), придавали определяющее значение чувствам простого человека, тем самым абсолютизируя эмоционально-нравственные аспекты творчества. В этот период возникает этическая теория, объясняющая природу морали человеческими чувствами, наклонностями и аффектами (*Gefühl moral*). Именно они определяют поведение человека и его сущность. Это придавало сентиментализму определенные демократические черты — ведь полнота чувств и их искренность свойственны в первую очередь человеку из народа.

Например, в романе С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» изображаются переживания служанки Памелы, а русский сентименталист П.Ю. Львов в сочинении «Русская Памела» утверждает: «Есть и у нас столь нежные сердца в низком состоянии». Н.М. Карамзин же в «Бедной Лизе», говоря о любви крестьян-

ской девушки, восклицал: «...Эраст узнал, что он любим, любим страстно новым, чистым, открытым сердцем» [149. С. 28].

Культура сентиментализма связана также с просветительской концепцией «естественного человека», наиболее полно воплотившейся в «Новой Элоизе» Руссо и «Страданиях молодого Вертера» Гете, с желанием вернуть человека в золотой век.

Сентиментализм смог родить образы, ставшие даже символами определенных качеств человека. Так, С. Ричардсон в романе «Кларисса Гарло» создает образ соблазнителя и погубителя добродетельной девушки — Ловеласа (имя собственное), ставшего затем символом легкомыслия, порочности и низости. Однако обращение только к чувствам ставило и определенные границы проникновения в глубины человеческой психологии и поведения, приводило подчас к наивному и поверхностному описанию поведения героев. Пример тому — роман Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Вирджиния», в котором создан мир идеальной жизни возлюбленных на экзотическом острове Иль-де-Франс (Маврикий). Описывая преданную любовь Вирджинии к Полю, автор идеализирует своих героев, заставляет Вирджинию погибнуть во время кораблекрушения, так как она настолько целомудренна, что не позволяет матросу, пытавшемуся ее спасти, снять с нее пышное верхнее платье. В результате героиня тонет, увлекаемая намокшей одеждой на дно моря [150].

Сегодня определенные течения модернизма еще более обостряют эмоциональные уровни художественного творчества. Особенно характерны в этом отношении сюрреализм и абстрактный экспрессионизм. Так, лидер современного сюрреализма Сальвадор Дали прямо указывал на то, что он обращается к подсознанию, к смутным эмоциональным состояниям человека [151].

Представители абстрактного экспрессионизма, возникшего в США, стремились воздействовать на эмоции человека путем создания спонтанных «методов» творчества. Например, Дж. Поллок изобрел «автоматическое письмо», а Марк Тоби — «белое письмо», с помощью которых они стремились передать свои подсознательные импульсы [152].

Такой метод, отрицающий воспроизведение реального мира, должен был вызывать в художнике неопределенные эмоциональные реакции, делая их главным элементом его эстетического сознания и вкуса. Американский критик Бэн Хеллер так писал об этом: «Абстрактный экспрессионизм... положил начало новой традиции: рас-

крытию самого себя в своем искусстве... уход в себя как средство самоанализа и необходимое условие для исследования интересных его проблем, независимо от их пользы и ценности для общества» [153. С. 73]. Уход в себя как своеобразная форма медитации — характерная черта интровертивного сознания, но здесь он дополняется экстравертивным желанием раскрыть себя, т.е. выплеснуться на объект. Хотя Марк Тоби и посвятил много времени изучению восточной интровертивной духовной культуры, прежде чем пришел к методу «белого письма» [154. С. 46], он все же остается художником западного типа.

Вторая тенденция, преувеличивающая рациональное начало, особенно явно была выражена в искусстве и культуре так называемого морализма (конец XVII — середина XVIII в.), опиравшегося на идеологию просвещения, которое было еще связано с рационализмом Декарта и традициями классицизма.

Уже Франсуа де Ларошфуко в своем сочинении «Размышления, или Моральные изречения и максимы» (1665) разоблачает себялюбие и эгоизм аристократов, скрывающих свои пороки под маской фиктивных этических идеалов, в форме рационалистически построенных поучений и советов.

Наиболее полно эта тенденция была реализована в творчестве Мари Франсуа Аруэ Вольтера. Определяя эстетический вкус, он писал: «Вкусу... мало смутного ощущения, смутной растроганности, ему нужно разобраться во всех оттенках: ничто не должно ускользнуть от мгновенного *распознавания...*» [166. С. 268] [выделено мной. — Е.Я.]. И далее: «...недостатки ума — источник испорченного вкуса» [155. С. 269].

Реализуя свои теоретические идеи, Вольтер создает литературно-критическое сочинение «Храм вкуса» (1732), написанное стихами и прозой. Богиня Критика не пускает в храм вкуса писателей и поэтов с дурным, с точки зрения Вольтера, вкусом: бездарных Перро и Шаплена. И даже Руссо с большим трудом попадает в него — и то за свои ранние стихотворения. Зато сюда свободно проникают куртизанка Нинон де Ланкло, блестящая трагическая актриса Андриенна Лекуврер, драматурги классицизма, «великий пламенный» Корнель и Расин (правда, по дороге кое-что выбросив из своих произведений), а в алтаре храма торжественно возвышается фигура Буало [156. С. 574–607].

Как видим, Вольтер связывает хороший эстетический вкус с культурой классицизма и раннего (рационалистического) Просвещения,

утверждая, что подлинный вкус — это достояние избранных. И в своей статье о вкусе он подтверждает это: «...вкус подобен философии, он — достояние немногих избранных» [155. С. 279]. Но все-таки он считает, что и в широких массах можно его воспитать, хотя и путем больших усилий: «Толпой легко руководить в момент народных движений, но чтобы образовать ее художественный вкус, требуется немало лет» [156. С. 280].

Преувеличение рационального момента в эстетическом вкусе еще более характерно для современной западной художественной культуры. Начавшись с конца XIX в., когда Сезанн сформулировал основной принцип художественного рационализма: «Изображать натуру посредством цилиндра, шара, конуса» [157. С. 72], этот процесс наиболее полно проявился в кубизме, а затем в геометрическом абстракционизме, ведущем свое начало от творчества Пита Мондриана и Робера Делоне. Если Сезанн предлагал воспроизводить мир с помощью цилиндра, конуса и шара, то для Мондриана главными элементами творчества стали чистые цвета и квадраты, строго геометрически расположенные на плоскости холста [158. С. 94—100]. Его оппонент Робер Делоне в качестве новой художественной реальности предлагал круги, расположенные на плоскости картины [159]. Их последователи, особенно в США, довели до абсолюта геометрические расчленения плоскости, создав искусство «оп-арта» (оптическое искусство), в котором руководствуются принципом деперсонализации художника и растворения его индивидуальности в этом процессе. Сегодня «оп-арт», создавая иллюзии объема и движения, по-своему абсолютизируя рациональный момент, деформирует подчас даже физиологию зрительного восприятия человека [160. С. 101].

Но особенно отчетливо холодный рационализм проявился в искусстве гиперреализма, в котором воспроизведение объектов и предметов реального мира дается без четкой эстетической оценки.

Таким образом, различные модификации холодного и бесстрастного рационализма по-своему деформируют эстетический вкус человека.

Как видим, преувеличение и эмоционального, и рационального в эстетическом вкусе чревато определенными потерями.

В процессе объединения чувства и мысли происходит гармоническое взаимодействие эмоционального и рационального, что специфически выражено в эстетическом вкусе как единстве чувства и идеала. Это делает эстетический вкус таким феноменом, в кото-

ром универсально соединяются три уровня познания: живое созерцание, абстрактное мышление и действие. Он является как бы subordinирующим звеном между ними, уже тяготеющим к полноте эстетического идеала, но еще не оторвавшимся от эстетически чувственного.

В этом — своеобразие структуры эстетического вкуса, существующей как целостная интровертивно-экстравертивная неустойчивость, как внутренне противоречивое и вместе с тем единое эмоционально-рациональное состояние, как чувственно-интеллектуальная духовность, дающая художнику ориентиры к действию.

Эта познавательная активность эстетического вкуса особенно широко развивается в культурах, в которых преобладают гуманистические принципы художественного мышления. Поэтому творчество А. Чехова, Л. Толстого, М. Шолохова, Диккенса, Бальзака, Д. Сикейроса, Г. Маркеса и многих других великих художников не только выражает их высокий вкус, но и формирует в человеке — читателе, зрителе наряду с гармонией эмоционального и рационального в эстетическом вкусе способность отклика на новое и прогрессивное.

Большую роль в формировании эстетического вкуса играет и отношение художника к природе. В основном это социально-практический процесс, но он имеет и духовно-эстетические аспекты, связанные со способностью человека откликаться на красоту необработанной природы и понимать ее. Духовное любование природой, так глубоко раскрытое И.С. Тургеневым, Л.Н. Толстым, К. Паустовским, В. Беловым, с неизбежностью включает нас в этот удивительный мир. Но и в природе, освоенной и преобразованной человеком, открываются также огромные возможности совершенствования культуры художника, обогащения его эстетического вкуса.

Человечество на протяжении столетий формировало и преобразовывало природу, исходя не только из практических соображений. Во многом оно руководствовалось эстетическими целями, и это открывало перед ним совершенно новые, невиданные доселе стороны природы и человека, соединенные воедино. Природа, созданная художником, — парки и сады — не в меньшей степени, чем необработанная природа, отражает его эстетический вкус [161].

Эстетический вкус особенно явно обнаруживается, когда мы обращаемся к народной эстетической и художественной культуре. Кажется бы, выработанные веками каноны и формы фольклорного эс-

тетического творчества снимают вопрос о наличии индивидуально выраженного вкуса в творчестве художника из народа. В эпосе, былине или сказке, в росписях Палеха или Мстеры, в городецкой матрешке или дымковской глиняной игрушке, в гжельской посуде или каслинском чугунном литье вроде бы не обнаруживается индивидуальный почерк мастера. Однако вот что пишет И. Соколов-Микитов: «В народе сказка — достояние общее, мирское, творцом сказки был сам народ. Поэтому одну и ту же сказку два сказочника расскажут вам по-своему и каждый непременно вложит в сказку от своей души: добрый обернет дело на доброе, злой — на злое. И как общее правило: чем добрее, сердечнее сказ, тем и таланта и глубины больше» [162. С. 617]. По-своему и от своей души — именно это в сказке превращалось в индивидуальное, выражающее общее.

Глубокий знаток народного быта, русский писатель В. Белов подчеркнул еще одну сторону в народном эстетическом вкусе: «Все было взаимосвязано [ритмом народной жизни. — *Е.Я.*], и ничто не могло жить отдельно или друг без друга, всему предназначалось свое место и время... При этом единство и цельность вовсе не противоречили красоте и многообразию. Красоту нельзя было отделить от пользы, пользу — от красоты. Мастер назывался художником, художник — мастером. Иными словами, красота находилась в растворенном, а не в кристаллическом, как теперь, состоянии» [163. С. 7].

Действительно, в народном творчестве сложившиеся нормы художественного мышления не мешали многообразию их реализации. Каждая отдельная матрешка или глиняный гжельский конь неповторимы, о них нельзя сказать: «Это продукт стандартного производства».

Индивидуальность мастера, впитавшая в себя социальные, нравственные, эстетические идеалы народа, воплощалась в неповторимости единично созданного произведения на основе всеобщей нормы и образца. В таком произведении, следовательно, присутствует эстетический вкус народа и мастера, создавшего его. Народный эстетический вкус своеобразен и неповторим и рожден конкретными историческими условиями. Он отличается от эстетического вкуса современного человека и в то же время близок ему. Неповторимость его заключается в том, что красота, создаваемая на его основе, иная, нежели красота профессионального искусства. Она растворена, как пишет В. Белов, во всем предметном мире, в его жизни и быте. И это спасало ее от стандартизации и опошления.

5. Эстетический идеал — модель совершенного мира

Эстетический вкус художника, о котором мы говорили выше, формируется, развивается и совершенствуется на основе его идеалов, и в первую очередь — на основе эстетического идеала.

При всей сложности и диалектическом взаимодействии эстетического идеала и вкуса определяющим все же является эстетический идеал как наиболее универсальная, всеобщая модель совершенного мира.

Но что же такое совершенное в его эстетическом сущностном смысле? То совершенное, которое должно запечатлеться в эстетическом идеале художника?

Эстетическое в его сущностном, онтологическом смысле, по нашему мнению, и есть совершенное в своем роде. Совершенство предполагает полноту бытия. А это свойство такого объекта действительности, в котором наиболее явно выражены признаки рода объекта — природного, социального или духовного. Поэтому свойством эстетического вообще обладает не только гармоническое бытие (прекрасное, эстетический идеал, изящное, грациозное и т.д.), но и дисгармоническое (возвышенное, трагическое, ужасное, уродливое, низменное и т.д.), так как и в том и в другом наиболее полно выражается сущность данного рода явлений. Именно это многообразие позитивного и негативного в совершенном и отражается в категории «эстетическое». В общем подходе к пониманию совершенного следует согласиться с М.А. Лифшицем с одним лишь уточнением: не всякое совершенное есть идеал [164. С. 123].

Если говорить об эстетическом в природе, то в первую очередь следует отметить фундаментальные процессы, связанные с ее развитием, запечатленным в гармонии, которая сталкивается с дисгармонией, с хаосом, стремящимся разрушить ее. Полнота выражения того и другого и делает их эстетически значимыми. Поэтому не только гармония, но и дисгармония, достигшая своего апогея, совершенна, так как в этом состоянии наиболее полно выражена ее сущность. И вместе с тем этот апогей есть момент перелома, движения к восстановлению гармонии, которая, как писал К. Маркс, «всегда является лишь *результатом движения* [выделено мной. — Е.Я.], уничтожающего существующую дисгармонию» [165. С. 588].

В искусстве это ярко выражено в панно Л. Бакста «Древний ужас» (*Terror antiquus*), в котором запечатлен миф о гибели Атлантиды.

В панно показан момент свершившейся катастрофы, ее финал. Но статуя Афродиты на переднем плане как бы символизирует неизбежность возрождения гармонии, всепобеждающую силу жизни, любви и искусства.

Действительно, природа не может не восстанавливать свои позитивные начала, в этом ее сущность. Совершенное в природе вместе с тем возникает во времени и существует в пространстве, которые выражены определенным ритмом, протяженностью, объемом. На Земле это времена года (зима, весна, лето, осень), которые осваиваются человеком практически, осознаются духовно и конкретно выражаются, например, в искусстве. Вспомним замечательный музыкальный цикл П.И. Чайковского «Времена года», в котором с изумительным обаянием раскрыты прелесть русской природы, дыхание и очарование ее полей, долин, лесов...

Для жизни биологических видов ритм, протяженность и объем также имеют огромное значение. Ритм, например, «является частью физиологического бытия любого живого существа... Некоторые функциональные процессы протекают нормально только в том случае, когда они подчинены определенному ритму...» [166. С. 208].

Однако здесь важно подчеркнуть, что совершенное еще не выражено окончательно в процессе бытия природы, так как в нем нет еще полноты и завершенности, не выявлены все ее возможности. Процесс — это формирование, возникновение совершенного, оно же окончательный его результат. Поэтому совершенное — это состояние, в абсолютной форме выразившее сущность, полноту данного явления.

В совершенном заключены процесс, время и движение, в которых оно возникло, они в нем реализованы. Но само совершенное уже состояние, вершина и абсолют, существующий как таковой. В совершенном есть некая тайна, как в улыбке «Джоконды» Леонардо да Винчи. Казалось бы, в этом шедевре все завершено и ясно, но что-то остается в нем неуловимое, зовущее нас в глубины бытия. Это та абсолютная полнота, которая все время ускользает от нас и заставляет вновь и вновь погружаться в него. В этом смысле нам кажется правомерным универсальное понимание эстетического А.Ф. Лосевым. «...Эстетическое, — пишет он, — есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как сгусток общественно-исторических отношений» [167. С. 223].

Следует лишь добавить, что выразительность эстетически значимой предметности есть проявление ее значимых свойств, т.е. со-

стояние, которое доступно не только созерцанию, но и обнаружению через него этих свойств. И конечно, общественно-исторические отношения оказывают влияние на эту предметность, обрабатывают ее в процессе человеческой деятельности. Но и не обрабатывая предметность, они раскрывают ее объективно существующие качества, которые не включаются в эти отношения.

Так, природа предстает перед нами как вечная данность. И как бы мы ее ни преобразовывали, ее бытие во времени и пространстве бесконечно и безгранично, т.е. неисчерпаемо. И дана нам эта вечность именно в созерцании, которое непосредственно не включено в общественно-исторические отношения. Поэтому эти природные состояния являются носителями абсолютного совершенства. Конечно, совершенное как состояние может реализовываться и в развертывающихся единицах времени и пространства, как бы воспроизводя, репродуцируя свою уникальность и абсолютность.

Такие природные явления, как северное сияние, восход и закат солнца, утренняя заря и вечерние сумерки, эстетически значимы в каждый момент, в каждое мгновение остановленного времени, их красота дискретна, здесь важен каждый «кадр», не разрушаемый процессом. Эту дискретность красоты природы, ее состояний блестяще передает В. Белов, говоря о конце весны: «Давно отбулькало шумное водополье. *Стояли* белые ночи. Последние весенние дни, будто *замороженные*, недоуменно затихали над деревьями. Все гасила и сжигала зеленая *тишина*... В деревне быстро исчезали голубоватые ночные сумерки. Они исчезали покорно, без борьбы, словно зная о справедливости: всему свой черед и свое место. Черед пришел широкому благодатному утру. Сначала *стало* тихо, так тихо, что даже петухи крепились и сдерживали свой пыл. Белая ночь ушла вместе с голубыми сумерками, багряная заря подпалила треть горизонта, и вся деревня *замерла*, будто готовясь к пробуждению» [168. С. 17].

И классическое. У А.С. Пушкина в «Полтаве»:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей *дремоты* превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы [169. С. 604].

Мы выделили слова-доминанты, характеризующие состояние природы. В них приоткрывается для нас совершенное в природе.

А «совершенство явления, — как глубоко заметил С.Л. Рубинштейн, — *увекоченное* [выделено мной. — Е.Я.] в своем непосредственном чувственном бытии, — это и есть эстетическое» [170. С. 339].

Все вышесказанное об эстетическом универсально проявляется во всех явлениях живой и неживой природы, во всяком единичном и индивидуальном (минерале, цветке, растении, дереве, птице, животном и т.д.) бытии, обладающем свойством совершенства.

Говоря о проблеме эстетического в природе, следует подчеркнуть еще один ее аспект.

Со времен Ч. Дарвина существует понятие «искусство природы», в которое великий ученый вкладывал мысль о том, что многие животные и птицы производят действия, аналогичные художественному творчеству. Так, по его мнению, «птичье пение — это до некоторой степени искусство, и оно значительно совершенствуется упражнениями» [171. С. 440]. Сегодня подобные способности приписываются и неживой природе. «Скальные образования, причудливые горные вершины рассматриваются как скульптурные композиции или живописные полотна» [172. С. 5—6].

Но едва ли все это можно рассматривать как искусство. Ведь искусство есть продукт социальной и духовной деятельности человека, в которой не только воспроизводятся природные аналоги, но и создается нечто качественно новое — художественный образ. Однако сказанное, конечно, нисколько не умаляет эстетических достоинств природы, напротив, эстетическое в природе богаче и многообразнее эстетического и художественного в искусстве. И здесь полностью можно согласиться с Н.Г. Чернышевским и В.С. Соловьевым, считавшими, что действительность эстетически намного превосходит искусство. Поэтому сегодня, в эпоху бурного освоения земной природы и проникновения человека в космос, особо важно подчеркнуть, что обнаружение и сохранение эстетических начал в природе является необходимым условием гармонического развития самого человека, ибо «человек черпает идеалы красоты из самой же природы. Так складывается его единство с ней и на эстетическом уровне» [173. С. 25]. Именно поэтому «кто ничего не чувствует перед лицом природы, когда она *разведывает перед нами все свое великоление* [выделено мной. — Е.Я.]... тот не вправе считать себя выше серой и плоской толпы» [174. С. 557].

В своем развитии природа порождает свой «высший цвет — мыслящий дух» [175. С. 363] — человечество, которое начинает разви-

ваться и жить не только по ее законам, но и по законам социальным, свойственным только ему.

Совершенное здесь становится выражением целеполагающей деятельности человека и его стремления к идеалу. И это не противоречит природной стороне человеческой жизни. Наоборот, социальный прогресс там, где он способствует развитию человека, там он совпадает с законами природы, порождая, как сказано выше, специфически человеческую форму бытия — культуру. Здесь в процессе формирования материи по законам красоты и возникают первые уровни совершенного в человеке. Но для того чтобы это произошло, человек, как уже говорилось, должен быть в какой-то степени независимым от непосредственной материальной потребности, что обеспечивает ему свободное время, которое является продуктом социального развития и условием возникновения культуры.

Следовательно, культура и может возникнуть только при наличии такого свободного времени. Именно оно дает человеку возможность создать «вторую природу» — условия его материальной и духовной жизни. Но и здесь человек становится совершенным тогда только, когда производит по меркам того вида, на который направлена его деятельность: создание орудий труда, жилища, предметов быта, одежды и т.д.

Совпадение идеальной цели человека с законами бытия материальных объектов в процессе деятельности порождает продукты материальной культуры. Но даже в них, носителях чисто материальных функций, неизбежно воплощаются те идеальные цели, которые ставит перед собой человек.

Гармонически совершенный человек возникает в лоне прогрессивной социальной силы, ибо он обладает исторически определенной реальной свободой.

Однако в процессе исторического развития эта прогрессивная сила становится ретроградной, реакционной, и тогда свобода трансформируется в инертное, косное, уродливое начало, порождающее дисгармонического человека, приобретающего эстетически характер отрицательного совершенства. Так возникают две культуры, несущие в себе социально противоположные эстетические заряды.

Совершенный человек в своем конкретно-историческом существовании может быть возвышенным, не только когда он разрушает дисгармоническое, но и когда выходит за пределы наличной гармонии. Это наиболее ярко проявляется в героическом характере, кото-

рый в своих действиях, разрушая существующие нормы сложившейся жизни, прорывается в будущее и, разрушая существующую гармонию, создает потенциальные возможности ее возникновения на более высоком уровне.

Отрицательное же совершенство в своем крайнем проявлении порождает низменного человека, который не просто выходит за пределы гармонии, а разрушает ее, является носителем социального хаоса, социальной деградации, в которой отсутствуют какие-либо возможности восстановления гармонии, позитивных начал человеческой жизни.

В отрицательно совершенном, дисгармоническом человеке выражена наиболее полно сущность тех социальных сил, которые разрушают в нем родовое начало, подлинно человеческое. В нем свершены, завершены эти процессы, они достигли абсолютного состояния. Вспомним здесь Агасфера и Растиньяка, Сальери и Иудушку Головлева, Гобсека и Смердякова, Клима Самгина и Понтопирцева, леди Макбет и Кабаниху.

Но между двумя полюсами совершенства простирается безграничное поле человеческой жизни, усеянное многообразнейшими типами и характерами, в которых отражено все богатство человеческих состояний: комических и трагических, возвышенных и смешных, лирических и драматических, иронических и сардонических... И несть им числа. Однако эстетического уровня такие состояния достигают лишь тогда, когда в этих характерах и типах в совершенстве выражена их сущность. Будь то рефлексирующий человек переломных эпох — Гамлет или Раскольников, — несущий в себе ощущение разорванности времени, или активный целостный индивид времени социальных революций и подъемов — Спартак и Робеспьер — все они совершенны, так как в полной мере выражают богатство человеческой жизни.

А сколь многообразны человеческие пороки: скупость и стяжательство, глупость и прожектерство, тупость и чревоугодие, лицемерие и ханжество! И в гениальных «Мертвых душах» Н.В. Гоголя перед нами чередой проходят совершенные воплощения этих пороков, их высшие состояния.

Так и в диалектическом противоборстве в человеческой жизни пульсирует эстетическое начало, совершенное проявление многообразных сторон материальной и духовной культуры.

Еще в конце XVIII в. Иммануил Кант, будучи истинным гуманистом, говорил, что «только человек... может быть идеалом красо-

ты, так как среди всех предметов в мире только человечество в его лице как мыслящее существо может быть идеалом совершенства» [22. С. 237]. И сегодня человечество не покидает уверенность в том, что позитивно совершенное является ведущей тенденцией в жизни современного общества, условием сохранения нашего уникального мира. Об этом прекрасно сказал Святослав Рерих: «В жизни есть позитивное и есть негативное. Но мы все живые существа подчиняемся закону эволюции. Эволюция — это стремление к совершенству» [176. С. 13].

IV. МИФ И ТВОРЧЕСТВО

Восставил Бог меня из влажной глины,
Но от земли не отделил.

Федор Сологуб

1. У истоков художественного мышления

Эстетическая наполненность художественного мышления исторически возникает, как уже говорилось, из такой формы освоения мира, как мифология. В своем развитии искусство часто возвращается к художественной структуре мифа, возрождает его на современной основе.

Искусство, так же как и философия, и религия, находится как бы на вершине общественного сознания, возвышающегося над экономическим базисом. Именно поэтому формы художественного отражения мира в значительной степени совместимы с образностью религиозного сознания, а его имманентное развитие в значительной степени совпадает с принципами эволюции философского мышления. Близость друг к другу искусства, религии и философии на ранних ступенях развития человеческого общества возникает из такой синкретической формы освоения мира человеческим сознанием, как миф.

Миф в значительной степени лишен мистичности развитого иллюзорного сознания. Религиозные аспекты его в ранний период развития человечества в значительной степени снимаются наивной верой в естественность взаимопревращений жизни и смерти, человека, животного и растения, микро- и макрокосмоса.

Так, для древнейшей индусской мифологии характерно пантеистическое естественное соединение в единое целое микро- и макрокосмоса. Это особенно четко видно в мифах «Ригведы». «Уместно вспомнить... — пишет исследователь индусских мифов Б.Л. Огибенин, — что микрокосмос — в данном случае могила, т.е. после смерти, — имеет сходную со Вселенной структуру...

Я укрепляю землю (над) тобой, кладу сверху (этот) пласт... Да будет стоять (точно) сводом земля, тысяча столбов да будут принесены сюда!» [177. С. 19–20]

Это пантеистическое восприятие Вселенной пронесено индийским народом через тысячелетия, оно стало существенным признаком национальной психологии и духовной культуры Индии. В стихах великого индийского мыслителя Рабиндраната Тагора часто звучит этот пантеистический мотив. В одном из стихотворений он пишет:

Прекрасна подлунная, и недра в горах,
И почвы земной изобилье.
Прекрасна земля — я падаю в прах
Перед земною пылью.
Прекрасен материи тайный состав
И участь земного тлена:
Распавшись на части и тайною став,
Смешаться со всею Вселенной.
Я счастлив и рад, что от жизни быллой
Останется главная истина в силе:
Я вечностью стану, я стану землей,
Земной драгоценной пылью [178. С. 183–184].

В стремлении решить или объяснить кардинальную проблему бытия миф, по существу, выражает в зачаточном виде то, что в дальнейшем становится основным смыслом философии и развитых религиозных систем.

Например, в индуизме и буддизме существует учение о перерождениях, о карме (поступках и помыслах в предыдущих перерождениях), в которых выражается стихийное осознание естественной связи, развивающейся во времени, между человеком и природой, угадывание бесконечности мира, предчувствие вечности бытия. В перерождениях ничего не теряется и не уходит из частиц кармы, они лишь приобретают иное временное и материальное бытие.

Вместе с тем это целостное восприятие человека и природы в мифологии имеет и некоторые исторические психофизиологические

основания. Человек первобытного общества в значительной степени находится еще на стадии становления, многое в его реакциях на окружающую среду связано с поведением животных, которые «не противопоставляют себя объектам отражения, их образы не отдифференцированы от них» [179. С. 38]. И поэтому первое осознание противостоящей человеку природы не носит еще характера отчуждения, человек еще инстинктивно доверчив к ней.

В жизни животных, например, огромное значение имеет обоняние; запахи являются мощным биологическим информатором, во многом определяющим поведение животного. Интересно, что и первейшие эстетические эмоции человека связаны с запахами, с обонятельными ощущениями. Так, древние иудеи утверждали, что природа в первую очередь характеризуется через систему запахов, потому что «Бог создал мир пахучим». В древнеиудейской религии и быту существовала масса обрядов и принципов, построенных на эстетике запахов. Например, вдыхание «аромата» внутренностей жертвенного животного считалось высшим удовольствием и характеризовалось как прекрасное [180. С. 12].

В культуре и эстетике ближневосточных и азиатских цивилизаций существует культ ароматических запахов. Для человека этих цивилизаций эстетическая значимость бытия в значительной степени раскрывается через огромное количество оттенков пахнущего мира. Это и запахи ароматических масел, которыми умачивают тело, и запахи цветов или сандалового дерева, и, наконец, гашиш и кальян, опий и ароматические палочки, зажигаемые перед статуями Будды или Конфуция.

Эстетика запахов в значительной степени связана в конечном счете с непосредственностью и синкретичностью (нерасчлененностью) духовного мира «мифологического» человека.

Еще более наглядно особенности мифологического сознания обнаруживаются в эволюции образа животного-человека. Первоначально эта связь раскрывается на уровне тотемизма, в котором животное предстает как некая сила, и не только господствующая над человеком, но и оберегающая его.

Дальнейшее развитие образа тотемного животного связано со все большим осознанием аспектов человеческого бытия. Поэтому и образ его, сохраняя свое первоначальное содержание, наполняется новым смыслом.

«Первенство отныне принадлежит уже больше не мифическим, фантастическим факторам, а социальным, человеческим проблемам.

...Народы... знают две противоположные ситуации — превосходство животного над человеком и превосходство человека над животным... имеется и такой тип мифов или сказок, который ясно показывает, что человек считает себя выше животного», — справедливо замечает К.И. Гулиан [181. С. 162].

В таком мифе акцент уже переносится на человека, животное здесь уже в значительной мере есть метафорическое отражение человеческого бытия. Более того, позднее в сказки о животных вводятся семантические элементы, обозначающие их как человеческое существо (Братец Кролик), а затем метафоры и сравнения (девушка — лебедушка, молодец — ясный сокол и т.д.).

Дальнейшая эволюция архитектоники мифа приводит к возникновению такой гибкой и совершенной его формы, как басня. В басне еще сохраняется историческая связь со структурой изначального мифа, но главное в ней все-таки уже человек. «...Некоторые гомеровские сравнения показывают, что животный эпос уже закрепил за образами орла, льва, змеи и т.п. определенные мифологические характеристики» [182. С. 64]. Человеческие черты в поведении животного или жизни растения не есть нечто естественное, это умышленное стремление экстраполировать человеческие качества на животных и природу вообще. В басне главное — социальное содержание, стремление посредством метафорической формы или персонажа изображать человека. В басне нет двусмысленности, как это может показаться на первый взгляд, она четко направлена на осознание социальных коллизий. Метафоричность же здесь, с одной стороны, результат органической связи с мифом, с другой — форма сокрытия истины, необходимая в определенных конкретных социально-исторических условиях.

Дальнейшее обращение искусства к объектам природы в значительной степени объясняется желанием глубже осветить значительные социальные проблемы. Так, в лирической поэзии это часто связано с осмыслением острых социальных проблем (М.Ю. Лермонтов «Три пальмы», «Утес», «Парус») или со стремлением высмеять моральное уродство и пороки. Например, Г. Аполлинер в своих четверостишиях для создания определенного сатирического образа обращается к животным:

Когда свой хвост распускает павлин,
Не оторвать от красавца взгляд.
Ах, если бы скрыть недостаток один,
Скрыть только пустяк — обнаженный зад! [183. С. 20]

Мифологические влияния мы обнаруживаем в XIX—XX вв. и в реалистическом искусстве. В частности, природа в современной реалистической прозе нередко выступает как средство обнаружения человеческих состояний.

Так, у Льва Толстого те или иные природные явления всегда есть средство обнаружения движений человеческой души: лунная ночь и духовное прозрение Наташи Ростовской, зазеленевший старый дуб и преодоление духовного кризиса Андреем Болконским в «Войне и мире»; сравнение глаз влюбленной Катюши Масловой после первого поцелуя с Нехлюдовым с черной смородиной после дождя; «Белые ночи» Ф. Достоевского — это и лунные ночи, и психологические перипетии его героев, а унылая природа, окружавшая острог («Записки из мертвого дома»), есть необходимое условие обнаружения трагичности происходящего; черный диск солнца в сцене смерти Аксиньи в «Тихом Доне» М. Шолохова органичен трагической ситуации.

Мифологическое мышление, трансформируясь, продолжает жить и в современном искусстве. И это связано с тем, что миф, будучи первоначально синкретической формой сознания, не утрачивает эти качества в своем историческом движении. Имманентным законом жизни художественного мифа (да и мифа вообще) является то, что он воспроизводит мир в зримой цельности. И даже тогда, когда миф воспроизводит частную, отдельную сторону жизни, эта сторона связана с общественной, а не с личной жизнью человека.

Действительно, наряду с мифами, в которых запечатлено общее состояние мира (миф о богоборце Прометее, миф о Сизифе, Эдипе и Сфинксе, мифы об аргонавтах и т.д.), существуют мифы, раскрывающие отдельные стороны человеческого бытия (миф о Прокрусте, Орфее и Эвридике, ахиллесовой пяте, Нарциссе и т.д.). И все же они предельно обобщают реальность, а в силу этого свободны от возможной произвольности и субъективизма в истолковании смысла социальных и нравственных ценностей.

Обусловлено это тем, что миф, так же как и первоначальные формы фольклора, является творчеством «коллектива, из которого личность еще не выделилась, основным содержанием ее служат поэтому чувства и представления коллектива, а не отдельной личности» [184. С. 8].

Пользуясь метафорической формулой Томаса Манна, можно сказать: «Миф — основание жизни; он вневременная схема, благочестивая формула, и жизнь наполняет ее, бессознательно воспроизводя при этом свои черты...» [185. С. 5]

В этой формуле схвачена существенная черта художественного мифа — устойчивость и широкая историческая перспектива бытия мифологического образа во времени.

В художественном аспекте в мифе четко обнаруживается его идеальное содержание. Его структура такова, что дает возможность очень ясно понять, что, например, победа над злыми стихиями есть символ победы как возможное, как желание, как тенденция человеческого бытия.

В этом смысле миф отличается даже от легенды, так как в основе легенды может лежать какое-либо реальное событие (например, легенда о возникновении Рима), в то время как миф не опирается на какие-то конкретные исторические повествования. Поэтому легенда гораздо более близка к формам исторического исследования, она более тяготеет к структуре социально-исторического знания, миф же тяготеет к художественно-образному отражению, к формам искусства. Поскольку искусство четко обнаруживает свое идеальное содержание, оно всегда есть трансформация и переработка действительности.

Искусство осознает и осваивает реальные процессы жизни, в то время как развитое религиозное сознание отождествляет образы веры с действительностью. Боги, созданные религиозным сознанием, выдаются им за реальные, в определенном смысле естественные существа, господствующие над человеком. Это не воображаемые образования человеческого познания, а нечто противостоящее человеку и его духу, его сознанию, это есть вторая реальность, изоморфная подлинной материальной и социальной действительности.

Миф же, отделенный от обряда, господствуя над природой в воображении, становится арсеналом и почвой искусства.

Как видим, такие качества изначального мифа, как стремление обнаружить причинную связь между человеком и объективной реальностью, предельно обобщенный характер образа, подчас приближающегося к символу, его ясно выраженный идеальный характер, т.е. наличие вымысла, с неизбежностью делают миф явлением, к которому тяготело искусство в прошлом и стремится современное искусство сегодня.

2. Миф и современный художник

Современное искусство широко представлено произведениями, в которых трансформированы античные, библейские и национальные мифы. Это «Мухи» Ж.П. Сартра, «Антигона» и «Медея» Жана Ануя, «Черный Орфей» Альбера Камю, «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, поэма Андрея Белого «Христос воскрес», некоторые стихи Анны Ахматовой, скульптуры Вадима Сидура, Осипа Цаткина и Эрнста Барлаха, живопись Марка Шагала, Жоржа Руо и Пабло Пикассо, монументальная живопись Диего Риверы и Давида Альфаро Сикейроса.

Но отцом возрожденного мифа следует, пожалуй, считать Джеймса Джойса, создавшего в начале века два своих знаменитых произведения, в которых он использовал приемы модернизации греческого («Улисс») и ирландского («Поминки по Финнегану») мифов.

Что же так привлекает современного художника в мифе?

Мифологическая форма дает возможность уйти от натуралистической достоверности, от буквализма и однозначности.

Подлинные художественные произведения рассчитаны на большую активность воспринимающего субъекта, их восприятие требует богатого ассоциативного опыта. Вместе с тем они дают простор для творческого воображения, для более гибкого и глубокого подхода к искусству.

Например, Анна Ахматова пишет:

Но не пытайся для себя хранить
Тебе дарованное небесами:
Осуждены — и это знаем сами —
Мы расточать, а не копить.

Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И равнодушие толпы [186. С. 84].

На первый взгляд кажется, что поэт только по-своему интерпретирует миф о страдающем Христе, преданном учениками. Но более глубокое проникновение в замысел произведения позволяет понять универсальный смысл подвижничества, увидеть в созданном поэтом образе не только страдающего Христа, но и богоборца Прометея, ко-

торый не может не расточать свои знания: он научил людей ремеслам, наукам, принес им священный огонь с Олимпа и... познал равнодушные толпы. Этот образ близок и современному человеку, ставшему на путь борьбы за новое слово истины. Эта интерпретация мифологического образа требует от читателя активного отношения к произведению, рассчитана на его способность глубоко проникнуть в идею поэта.

И у Эрнста Барлаха обращение к традиционному христианскому мифу о распятом Христе приобретает современное звучание. Его «Пита» (1932) — это страстное обличение ужасов и антигуманизма, которые есть и в современном мире. В подобном же ключе созданы и драмы Ж.П. Сартра «Мухи» и Жана Ануя «Антигона». Мифологическое иносказание «Мух» делает еще более напряженным постижение читателем (или зрителем) идеи драмы — проблемы ответственности за содеянное преступление, а рационалистическая четкость «Антигоны» (особенно в построении диалогов) также требует от читателя значительного напряжения, прежде чем он проникнется ощущением трагической бессмыслицы подвига в обществе хищников и скотов.

Не меньшего напряжения духовных сил требует и общение с монументальной живописью Давида Альфаро Сикейроса («Новая демократия», «Поджигатели войны») или эпическими полотнами Пабло Пикассо («Герника», «Война и мир», «Минотавромахия»).

Истинный художник не только воспроизводит миф, но и создает нечто новое, поскольку быть мастером — это значит не имитировать реальность, а участвовать в акте созидания мира. Поэтому миф может стать основанием для создания образов современности, толчком, пробуждающим творческое воображение художника.

Так, например, толчком для творческого воображения Джона Апдайка при создании им замечательного романа «Кентавр» послужил античный миф о кентавре Хироне.

Этого писателя волнует вечная проблема человеческого бытия — проблема единства в человеке животного и социального, их противоречивое и подчас непримиримое, раздирающее его существование. Джон Апдайк не случайно в качестве эпиграфа к роману взял слова современного западного философа, одного из создателей диалектической теологии, религиозного гуманиста Карла Барта: «Человек... существо, стоящее на грани между небом и землей» [187. С. 282].

Герой романа — учитель Колдуэлл несет в себе эти два раздирающих друг друга начала, но... в мучительной борьбе, страхе и отчая-

нии преодолевает животную энергию. Джон Апдайк блестяще это раскрывает в сцене необычайной и неожиданной встречи Колдуэлла с учительницей Верой Хаммел, в сцене их превращения в Хирона и Венеру [187. С. 296–304].

И вторая извечная проблема волнует писателя — борьба добра и зла, знания и невежества, благородства и низости. Роман начинается с эпизода, когда ученики на уроке ранят Колдуэлла стрелой. И подобно кентавру Хирону, он мучается не только физической, но и духовной болью. Но если Хирон, страдая, ищет смерти, то Колдуэлл, на протяжении всего романа неимоверно страдая, побеждает ее, возвысившись над жестоким и низменным миром, в котором он живет.

В образе Колдуэлла во многом выражено жизненное и творческое кредо самого Джона Апдайка. «Искусство, — говорит он, — дает мне возможность не быть жестоким. Трудно найти дорогу в жизни, которая бы позволила ступившему на нее избежать жестокости. Искусство — одна из таких немногих трасс. Искусство позволяет художнику делиться с людьми своим счастьем. Даже если он описывает жестокость, боль, страдания» [188. С. 18].

Необходимо отметить, что в теме кентавра Джон Апдайк следует той традиции в мировой художественной культуре, которая связана с пониманием разорванности духовного и телесного в человеке.

В конце XIX — начале XX в. в искусстве романтизма и символизма уже возникает проблема болезненной разорванности человеческого и животного (особенно у А. Беклина — «Поля блаженных», «Кентавр на берегу моря»), которая достигает апогея в знаменитой скульптуре из «Врат ада» О. Родена — «Кентаврессе». Он стремится разрешить это противоречие между животным и человеческим, утверждая идею неизбежности борьбы в человеке этих двух начал, приводящей все же к победе человеческого в нем.

Совсем по-иному возникает органическая связь мифа и искусства в творчестве Марка Шагала. У этого художника «есть какая-то жгучая и скорбная жажда мифа» [189. С. 17], которая заставляет его ветхозаветные мифы превращать в феномены высокого художественного значения. Его картины на библейские темы, особенно последнего периода, полны какой-то неиссякаемой могучей первобытной энергии (*urkraft*), пробуждающей в человеке желание приобщиться к этой силе.

Пылающие букеты цветов, подобные горящему, но не сгорающему терновому кусту (неопалимая купина), в котором Бог явился

Моисею на горе Хорив, и буйство красного и голубых цветов в «Лестнице Якова» или в «Иове с Торой» — все это поднимает в человеке со дна его памяти всеобщие чувства приобщенности к истокам жизни.

В картинах Марка Шагала мир преобразается в эстетическую реальность, в нечто не похожее на саму реальность, но выражающую ее суть. Так, «в витражах монументальной живописи в синагоге в Иерусалиме традиционные мотивы передаются в неповторимой форме Шагала. Растения, предметы, животные не являются какими-то конкретными животными и растениями. Это продукт священной мифологии Шагала. К Шагалу всегда применим критерий гения... Он является религиозным гением по преимуществу и универсальной личностью вообще» [190. С. 8—9]. Можно согласиться с тем, что М. Шагал — универсальная личность и гениальный художник, но, думается, его видение мира шире и глубже религиозного отношения к этой реальности.

Его образы — это образы-символы, но отнюдь не фантомы, которые действительно могут приобретать только религиозный смысл. Они пробуждают в человеке ощущение неразрывности глубокого прошлого и настоящего, пробуждают в нем энергию веры в будущее, возвышают и облагораживают нас. Поэтому едва ли прав В. Липатов, утверждающий: «Шагал вынимает свою скрипку, усаживается где-то между небом и землей — и звучит его добрая, грустная, радостная мелодия, не улучшая нас и не ухудшая, но оставляя самими собой в стремительно меняющемся мире» [191].

Искусство Марка Шагала не просто доброе, грустное или радостное. Его искусство наполнено огромным гуманистическим зарядом, и потому оно духовно обогащает нас, дает нам сильнейший импульс к жизни и активной борьбе за совершенное, несмотря на то что наш мир так стремительно меняется.

Но вместе с тем наличие в современной культуре неомифологии способствует мистификации реальных отношений, ибо особенности первобытного сознания в неомифологии превратно репродуцируются. Так, например, в древней мифологии отождествление реального и идеального приводило к снятию различия между действительностью и представлением о ней, к некоей материально-духовной целостности, способствующей ориентации человека в мире, и в тех условиях это имело позитивное значение.

В первобытном и античном обществе мифология, как верно подчеркивал Г.В. Плеханов, была первым отражением осознания чело-

веком причинной связи между явлениями, а в современном обществе она направлена на сокрытие этих связей. Это самое существенное, главное в данном явлении, порождающее в конкретном процессе функционирования философии, эстетики и практики неомифологии многообразные варианты ее теоретического обоснования.

Анализ массового искусства убедительно подтверждает мысль о том, что и в нем создаются «идеальные» стереотипы ценностей (имидж, например) общества, которым придается общечеловеческое значение, и тем самым скрывается подлинное содержание этой псевдокультуры.

Однако и в этой массовой культуре можно проследить превратно использованные структуры древнего мифологического сознания. Это, во-первых, недифференцированность первобытного мифа, всеобщность его значения для каждого члена коллектива. Такая сторона первобытного мифа основательно эксплуатируется в этой массовой культуре.

Во-вторых, первобытный миф конструирует правило, норму и образец поведения на основе целостного представления о мире. Это также используется массовой культурой для создания стереотипа «всеобщих» ценностей. Так, например, в 1950-х гг. в США был создан имидж — идол Мэрилин Монро, ставший почти мифологическим символом всей Америки.

Механизмы формирования массовой культуры многообразны, и мифологическое, и религиозное сознание играет в них не последнюю роль.

Эти механизмы основательно исследует английский ученый Роджер Сильверстоун в книге «Миссия телевидения: миф и повествование в современной культуре». Для него проблема мифа встает как практическая реальная задача формирования «массового сознания» человека западного общества средствами телевидения. По его мнению, телевидение — это язык и мифология, оно сохраняет культурный опыт, который прежде считали присущим примитивному обществу. Миф, по его мнению, обогащает явления, возникающие в области современной культуры, снимает конфликты между различными типами знания и опыта, что делает его близким телевизионному повествованию. Это связано с тем, что телевидение и миф носят ритуальный характер, влияющий на реакцию зрителей, которые перестают быть свободными и подчиняются тому, что им предлагается.

Телевидение и миф действуют как медиумы, оба они являются средством постоянного осуществления ритуального действия, спо-

собствуют воссозданию магического и мистического опыта [192. С. 17].

Телевизионные передачи бесконечны и не имеют ни начала, ни конца (телевизионные сериалы); так же как мифологические повествования, они эфемерны и строятся по принципу бинарной противоположности (близость — отдаленность, природа — культура, жизнь — смерть), что также приближает их к мифологическому сознанию [192. С. 35]. Как видим, Р. Сильверстоун создает обоснования для формирования массовой культуры с помощью «мифологизированного» телевидения.

3. Художественно-религиозный образ природы

Итак, из мифа вырастает и религиозное, и художественное отношение художника к природе, к миру в целом. В искусстве, так же как и в мифе, сильна идея единства человека и природы, подчас выраженная в религиозно-образной форме. Как известно, К. Маркс видел отличие художественно-религиозно-практически-духовного освоения от умозрительно-теоретического, которое есть мыслимое целое, в том, что в нем осваивается объективная реальность (природа и общество) в представлениях, именно в представлениях, а не понятиях [1. С. 76]. Это и дает возможность видеть целое, создавать определенную картину мира, его образ. Если в науке это целое мыслится, то здесь оно «видится». Поэтому и художественно-религиозный образ природы отражает в себе эту целостность в специфических для нее исторических формах.

С древнейших времен предстает природа перед человеком как нечто таинственное, безграничное и вечное. И как бы ни осваивал ее человек, как бы глубоко ни проникал он в макро- и микромир, всегда остается возможность и необходимость дальнейшего познания и освоения ее бесконечного бытия.

Вечной и неизменной первоначально видится человеку природа. Именно поэтому первой формой обнаружения ее атрибутов является обращение к ее пространственному существованию.

Почему природа неизменна и безгранична, а человеческая жизнь преходяща и ограничена? Вот вопрос, который всегда, пусть и инстинктивно, задавал себе человек. В поисках ответа он стремился отождествить себя с природой, перенести на нее свои признаки, очеловечить ее, увидеть в вечной природе свою вечность, несмотря на

преходящее свое существование, питал надежду на нее. Раз природа вечна, значит, должно быть что-то вечное и в человеке.

Так рождаются элементы религиозного сознания. Но это желание вечности не могло быть абстрактным, безличным, беспредметным. Поэтому должен был возникнуть образ — конкретно воспринимаемое выражение этих всеобщих с природой свойств. И он возникает — в тотемном знаке, фетише, в предметной модели души — в анимизме, в антропоморфных всеильных существах — богах.

Но, возвращаясь к ощущению пространства, человек обнаруживал его безграничность и беспредметность, пространство не улавливалось им как таковое в конкретных свойствах и признаках. Поэтому он стремился найти универсальные способы его объяснения в пантеизме: бог был разлит во всем мире, охватывал собою все, становясь и всеобщим, и особенным, и единичным свойством мира.

И еще, что поражало человека своей вечностью, — это свет. Поражало потому, что он делал зримым реальный мир. И человек обожествлял свет как высшую форму существования божественного начала, находил ему аналоги в природе — Солнце (Ра, Гор, Ярило, лучезарный Аполлон, сияющие солнцеподобные нимбы Будды, Саваофа, Христа, святых), Луну (Тэфнут, Маву, Селена), звезды (Каллисто, Диоскуры, Орион, Плеяды), которые приобретали, как правило, биоантропоморфный или чисто антропоморфный облик.

Наконец, время предстает первоначально перед человеком так же, как некая неизменность, вечность (поэтому и сверхъестественное, и боги вечны и неизменны), оно не воспринимается как последовательность, как изменение, как движение назад или вперед. Оно существует «сейчас», независимо от того, время ли это предков, моего существования или будущего. Поэтому на первоначальных стадиях человеческого общества не существует образа времени, исторического знака или символа временного бытия мира и человека. Леви-Брюль, ссылаясь на Малиновского, пишет: «*Туземцы* [Австралии. — Е.Я.]... не имеют ни малейшего представления о длинной перспективе исторических событий... все прошлые события помещаются ими в один и тот же план без каких-либо градаций вроде того, что „это было давно“ или „это было очень давно“. Всякое представление о последовательной смене эпох отсутствует в их сознании» [193. С. 293—294].

Впервые символический образ времени, выраженный понятием Хаоса, возникает в ранней античной мифологии. Он приобретает конкретные характеристики как нечто существовавшее до времени,

до порядка и последовательности, которые позднее находят свое воплощение в понятии и образе Хроноса, фиксирующих изменения и движение. Собственно, с этого периода и начинает функционировать и развиваться художественно-религиозный образ природы, внешне единый и внутренне противоречивый. Ибо религиозное сознание стремится воспроизвести мир как нечто вечное, неизменное и застывшее в пространственном безграничном бытии, искусство же, включив в себя время, отражает движущееся пространство, несет в себе историческое начало.

Здесь, собственно, и возникает *первая историческая форма художественно-религиозного образа природы*, являющегося синтезом времени, света и пространства, т.е. световременным пространством.

Религиозное сознание стремится в природе обнаружить адекватные ее сущности конкретные явления и предметы, могущие символически выразить его. И находит их. Это обладающие «неизменностью» и «вечностью» цвет, камень, вода, земля, воздух. Искусство же все это облакает в конкретные, живущие во времени формы, в цветовую символику иконы или пространственное построение храмов. Фантастическим и символическим животным (дракон, единорог) и цветам (лотос, лилия) придает плоть и жизнь, раскрывает изменчивость и хрупкость «тварного мира».

Но теологи всегда стремились придать и этому живому миру религиозный смысл. «Глаза любят красивые и разнообразные формы, яркие и приятные краски. Да не овладеют они душой моей; да овладеет ею Бог, который создал их...» [194. С. 175] — восклицает Августин Блаженный.

Религия фиксирует безмерность мира, выражая идею отрицательной меры, художник же вводит этот мир в свето-пространственно-временную определенность, отражая объективное свойство этого мира — меру.

Так искусство и религия включаются в процесс формирования и развития культуры, которую, как уже говорилось, следует понимать как нахождение адекватного отношения между природой вещи (объекта) и деятельностью человека, как нахождение и приложение меры вещи к своей мере, т.е. человека, или же как утверждение безмерности мира, который только умопостигаем, но практически не может быть освоен.

Вместе с тем собственно художественное и религиозное осознание природы возможно только тогда, когда человек свободен (хоть

в какой-то мере) от физической потребности, когда он может созерцать окружающий его мир, а не только практически осваивать. Созерцание природы — это еще один элемент культуры, в которой разворачивается родовая сущность человека. Оно идет двумя путями (которые в реальном процессе все время перекрещиваются): религиозным — к иллюзорному утверждению безмерности мира, к невозможности определить его границы; художественным — к постижению действительного многообразия этого мира в исторических пределах его духовно-практического освоения.

Создавая небо и землю, твердь и воду, сушу и моря, травы и плоды, светила, день и ночь, растения и животных и, наконец, человека, читаем в Библии, каждый раз Бог видел, «что это хорошо» [195. Гл. 1—2], т.е. в религиозном понимании природа оказывалась совершенной не потому, что она есть таковая объективно, а потому, что в ней удваивалось идеальное начало.

И искусство, воплощая идею о том, что все «это хорошо», удваивало уже не столько это идеальное начало, сколько саму эту природу и человека, видящего ее. Религиозное и художественное освоение природы сливалось в некий единый и вместе с тем внутренне противоречивый образ, в котором пульсировало реальное бытие природы и ее идеальное истолкование, ее предельность и беспредельность. Так возникла первая форма религиозно-художественного образа природы. И в первобытном, и в рабовладельческом обществе природа воплощалась в художественно-религиозном образе как активная, творящая сила.

В искусстве же эпохи Средневековья природа становится как бы нейтральным фоном (византийские иконописные горки, элементы пейзажа в западноевропейской живописи), на котором разворачиваются библейские или евангельские сюжеты; в нем нарушена синкретичность первобытного и античного мифологического сознания, для которого характерно было, как уже говорилось, ощущение неразрывного единства человека и природы, их слитности и взаимопроникновения. Более того, природа, ее пространственное, временное и световое бытие становились воплощением только идеального начала. Так, в псалме Давида провозглашается: «Небеса проповедуют славу Божию и о делах рук его вещает твердь. День дню передает речь, и ночь ночи открывает знание... Он [Бог. — Е.Я.] поставил в них жилище солнцу... от края небес исход его, и шествие его до края их, и ничто не укрыто от теплоты его» [196].

Такова *вторая историческая форма художественно-религиозного образа природы*.

В раннебуржуазном обществе в эпоху Возрождения на основе ренессансной натурфилософии, утверждавшей, что человек — центр Вселенной, венец творения, антропоморфное начало становится доминирующим в художественно-религиозном образе природы. Так возникает *третья историческая форма этого образа*,

Человек становится носителем пространственного, временного и светового бытия природы. Поэтому и «...идейные особенности ренессансного пейзажа были связаны с переосмыслением взглядов на природу человеческую...» [197. С. 68]. Так, в пейзаже Альбрехта Дюрера «Вид Арно» в изображении горы выступает профиль человеческой головы, а у Яна де Кока («Св. Христофор»), Аргимбольдо («Огонь») и Питера Брейгеля («Падение ангелов», «Сошествие во ад») весь мир носит преимущественно антропоморфный характер [198. С. 68]. Но, будучи венцом творения, человек, и художник в первую очередь, остается учеником природы. Великий ученый и художник Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» скажет: «...поистине живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой...» [198. С. 542]

В дальнейшем художественно-религиозный образ природы приобретает характер уже не творящей, а устрашающей силы. Пространство, время и свет приобретают в нем ирреальный смысл. Это *четвертая и последняя форма* существования рассматриваемого *образа природы*.

Так, уже в пейзажах Гаспара Давида Фридриха (первая половина XIX в.) природа предстает перед нами как нечто тревожащее [199]. От бесконечных готических руин и распятий на фоне мистически тревожных закатов, горных массивов и лесов веет каким-то inferнальным страхом перед природой как носительницей божественного начала. Маленькие, затерянные среди этих бесконечных объектов природы фигурки людей кажутся перед их ликом беспомощными и слабыми. Время остановилось, пространство безгранично в картинах этого художника, и этот изначально лежащий в основании религиозного образа природы принцип создает впечатление разлитости мистической духовности во всем окружающем, вызывает чувство тревоги.

Сюрреалист Питер Блум в своей широко известной картине «Вечный город» в сложном композиционном переплетении руин, религиозных объектов, зданий, людей, гор, деревьев, неба тоже вос-

создает эту атмосферу мистического видения природы, безразличной к тому, что творится в жизни людей. И это пантеистическое безразличие природы вызывает в человеке также чувство страха и растерянности перед этой неизведанной, божественной силой, возвращает его к атавистическим ощущениям беспомощности и бессилия перед ней.

Вместе с тем очень часто в современном художественном сознании Запада природа выступает как аналог религиозных исканий или состояний человека. Так, у Франсуа Мориака религиозные экзистенции его героев, их религиозно-житейская безысходность выражены через их соотнесенность с природой. Уже в раннем своем романе «Патрицианская тога» для характеристики главного героя — Жана Пелуейра, у которого возвышенная и обращенная к Богу душа и уродливое тело, Ф. Мориак прибегает к образам природы, используя различные сравнения. Он пишет: «Жан — всего-навсего чахнувшая и раненая сосна»; Жан еще «более сухой, чем вереск горящих ланд»; Ноэли [его жена. — Е.Я.] обнимает «черный дуб, похожий на Жана Пелуейра» [200. С. 39].

Ланды, ланды... Эти угрюмые и враждебные человеку ланды Южной Франции становятся символом его религиозных состояний.

В одном из лучших своих романов «Тереза Дескейру» Ф. Мориак, раскрывая духовный кризис своей героини Терезы и поиски ею духовного спасения через мученичество, вновь обращается к природе. Запертая мужем в своем доме, в состоянии психического стресса, она принимает решение умереть. Прислуга «...вероятно, плохо затворила окно, от порыва ветра оно распахнулось, и ночной холод ворвался в комнату. У Терезы не хватило мужества откинуть одеяло, встать и подбежать босиком к окну. Она лежала неподвижно... чувствуя на веках и на лбу ледяное дыхание ветра. В сосновом бору не стихал беспредельный гул, похожий на гул океана, и все же там царила тишина, глубокая тишина Аржелуза. Тереза думала, что, если бы она жаждала мученичества, она бы не куталась так в одеяла. Она попробовала было откинуть их, но выдержала холод лишь несколько мгновений. Потом ей удалось выдержать немного дольше — она как бы повела игру, совсем безотчетно, без всякого участия воли; страдания стали ее единственным занятием и, кто знает, может быть, смыслом ее существования в мире» [201. С. 76].

Душевному состоянию Терезы созвучно состояние природы. Антитеза — гул — тишина за окном как бы передает ее смятение: же-

ление страдать и мученически умереть и неосознанную борьбу за жизнь, терзания ее измученной души.

Религиозно окрашенным является и отношение в искусстве современного общества ко «второй природе» — ко всему тому, что создано руками и мыслью человека, и создано вроде бы на его благо. Однако города, машины, вся предметная среда, окружающая человека, становятся в этом мире враждебными ему, окрашиваются в мрачные апокалипсические тона.

Уже в урбанистической поэзии конца XIX — начала XX в. город предстает как символ иррационального. У Эмиля Верхарна город — «спрут, горящий осьминог», у раннего Иоганнеса Бехера он — «каменный лес», дома же — «гробы, стоящие в кружеве окон».

Сегодня же этот иррационализм восприятия «второй природы» приобретает все более явную мистическо-религиозную окраску, так как он связан с бурными и подчас уродливыми процессами научно-технической революции, с экологическими катастрофами, с проникновением человека в космос и угрозой термоядерной катастрофы.

Природа в сознании современного человека все более предстает как могучая иррациональная сила, которую невозможно понять и которая несет в себе постоянную мистическую угрозу. Отсюда — «фантастический реализм» в современной живописи, для которого характерно изображение иных миров в духе космического апокалипсиса. Эти миры несут земной цивилизации угрозу уничтожения, которая неизбежна и неотвратима. Пессимизм, с которым художники «фантастического реализма» смотрят в будущее, полон страха и безысходности [202].

Возможность атомной катастрофы также интерпретируется в религиозно-мистическом духе. Так, американский художник Питер Чайз в картине «Атомное возмездие» использует религиозную символику для доказательства «неизбежности» гибели человечества, которая уже заложена в «первородном грехопадении» человека. На переднем плане он изображает надрезанное яблоко (как известно, оно является символом грехопадения — Адам и Ева вкусили от древа познания и были изгнаны из рая), на втором — архангела с огненными крыльями, который вздымает пылающий меч, превращающийся в атомный взрыв.

В свое время Ч. Дарвин говорил, что мысль о том, что человек, который, как он верил, в отдаленном будущем станет более совершенным существом, и все другие чувствующие существа обречены

на полное уничтожение после столь продолжительного медленного прогресса, становится ему невыносима. И тревога великого ученого понятна.

Пространственное бытие Вселенной безгранично, так же как бесконечно ее развитие во времени, которое неизбежно порождает высшие формы существования материи, способной к самопознанию и познанию внешнего по отношению к ней мира.

Искусство улавливает этот бесконечный процесс совершенствования мира в конкретных проявлениях. Религия же оставляет мир и человека во временном и световом пространстве как в высшей ценности. Ее Богом созданная вечность неподвижна и неизменна.

В апокалипсических видениях Иоанна Богослова она приобретает предметные признаки: в этом идеальном потустороннем мире «...смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет... И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их; и будут царствовать во веки веков» [203]. Поэтому природа вызывает ужас и тревогу, так как она враждебна вечному религиозному духу, она преходяща, антипод этой мистической вечности; она знак этой вечности, но не сама вечность.

Для художника же природа — истинная, реальная, абсолютная ценность, которая должна вызывать у человека не ужас и страх, а чувство любви, родственности и восхищения перед ее совершенством и величием. Поэтому подлинное искусство, особенно сегодня, подвигает человека, хранителя природы, а не ее властелина, на бережное отношение к ней. На создание в условиях научно-технического прогресса ноосферы, которая не есть ее антипод, а всего лишь разумное использование ее сил, освещенное светом высокой нравственности [204].

Современная же теология и этой предельно человеческой деятельности стремится придать мистический смысл. Так, неортодоксальный теолог Пьер Тейяр де Шарден употребляет понятие «ноосфера» для утверждения того, что есть нечто, что «в космосе ускользает от энтропии, и ускользает все больше» [205. С. 266]. Это нечто — первичное и вечно существующее духовное начало, которое через смерть сливающихся воедино индивидов достигает через конец света (т.е. материального бытия) своей вершины, так как «конец света — внутренний возврат к себе целиком ноосферы, достигшей одновременно крайней степени своей сложности и своей сосредоточенности» [205. С. 266].

Вся длительная эволюция живой материи на Земле, считает Шарден, от простейших организмов до человека подчинена этой цели — достичь точки Омеги (символический знак Христа), в которую одна за другой как непрерывное испарение устремляются высвобождающиеся от материи души [205. С. 267], т.е. так же, как и у Иоанна Богослова, у Шардена возникает идеальный мир вне времени, а следовательно, и природы.

И все же не только идеальный мир, но в первую очередь вечная и загадочная природа всегда будет стоять перед взором человечества как совершенное и универсальное бытие.

V. ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Душа... трепещет и звучит.

А.С. Пушкин

1. Труд художника

Специфика труда художника проявляется в потребности постоянных наблюдений, непрерывного накопления материала. А.Н. Толстой говорил, что наблюдение — «это главная часть работы, материал для постройки...». «В молодости, — признавался он, — я не был наблюдательным, во всяком случае ниже обычного. Боролся с этим недостатком, заставлял себя наблюдать всегда — самого себя, людей, природу. Затем это вошло в привычку» [206. С. 555].

Большие художники из «хаоса» отдельных наблюдений создают художественные творения. Однако наряду с таким кропотливым трудом, как предварительное осмысление накопленного материала, художники часто создавали свои произведения на первый взгляд, казалось бы, без всякой подготовительной работы, в состоянии вдохновения.

А.С. Пушкин в свои знаменитые две Болдинские осени создал такое количество произведений, которое равняется в других случаях целым годам его творчества. В Болдинскую осень 1830 г. им был закончен роман в стихах «Евгений Онегин», написаны четыре маленькие трагедии («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Камен-

ный гость», «Пир во время чумы»), поэма «Домик в Коломне», «Повести Белкина», «История села Горюхина», «Сказка о попе и работнике его Балде», много стихотворений, начата работа над народной драмой «Русалка».

В Болдинскую осень 1833 г. им были созданы «Анджело» и «Медный всадник», «Пиковая дама», «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», ряд стихотворений. В эту же осень Пушкин закончил «Историю Пугачевского бунта» и сделал несколько переводов произведений Мицкевича.

Что это? Только ли результат одного вдохновения? Нет. Такие взлеты в процессе творчества есть результат, как говорилось выше, длительного, предварительного, кропотливого труда, накопления впечатлений и материала.

Но подчас этот кропотливый повседневный труд, казалось бы, приводящий художника к необходимости начать творить, сталкивается с его внутренним сопротивлением, с болезненной рефлексией, с аморфностью оценок проделанного. Может возникнуть и другая крайность — желание как можно быстрее реализовать свой замысел, не накопив для этого достаточного материала, не дождавшись, когда он созреет для вдохновенного труда.

О таком «творчестве» самокритично сказал Евгений Евтушенко:

Вкалывал я, сам себе мешая,
и мозги свихнул я набекрень.
Наша подозрительно большая
работоспособность — это лень.
Дело не в писательской мозоли
на затекшем пальце и заду,
Есть в нас леньость мысли,
 леньость боли,
даже страдаем на ходу.
От своих пустых трудов, как в мыле,
Яростно рифмуем кое-как
лодыри отечественной мысли
с напряженным видом работяг.
...Нам писать не лень.
 Нам лень подумать.
Лень взорвать наш собственный покой.
Лень глаза смущенные потупить
Перед нашей стыдной строкой [207. С. 7].

Часто в душе художника происходят и другие коллизии, приводящие его к желанию бросить все, отказаться от всего. В нем борются противоположные настроения и оценки.

Все сказанное связано со специфической структурой психики художника, спецификой его эмоциональной сферы.

Вдохновение как максимальное напряжение духовных и физических сил является завершающим этапом творческого труда и вместе с тем необходимым условием (в психологическом аспекте) снятия внутреннего противоречия между эмоциями и духовной переполненностью художника. Поэтому в процессе вдохновенного труда художник не только реализует свои эстетические идеи, свой замысел, но и возвращает себя к первоначальному «нормальному» состоянию, которое граничит иногда с состоянием опустошенности, свидетельствующим о том, что художник на данном этапе полностью реализовал свои возможности. Это состояние может быть устойчивым и длительным.

Но что же в конечном счете может разрешить противоречие между эмоциями и духовной переполненностью художника, эту «неразрешимую антиномию» творческих мук художника? Только столкновение с действительностью, проверка своих творений в горниле жизни. Иногда такое столкновение с жизнью, укрепляющее художника в его правоте, может носить драматический характер. Для Ф. Достоевского, например, каторга оказалась тем горнилом, в котором закалилась его внутренняя уверенность в истинности целей своего творчества. «...Резкое изменение обстановки, суровая действительность крепости и каторги не ухудшили, а улучшили его (Достоевского) психическое состояние. В 70-х гг. он говорил Вс. Соловьеву, что его психическая болезнь оборвалась с арестом: „О, это было для меня большое счастье — Сибирь и каторга. Ах, если бы Вас на каторгу!“ — сказал он горячо и серьезно Вс. Соловьеву, впадшему в тяжкое нервное состояние» [208. С. 107].

Трагические или драматические коллизии в жизни истинного художника становятся стимулом для интенсивного освоения материала жизни, развертывания своего таланта. Творческий путь многих художников прошлого не усыпан розами признания, в их лавровых венках немало терний. И это во многом объяснимо. Как считает А. Лук, «ни одна... идея, если она действительно нова и оригинальна, не может быть сразу принята людьми. Период недоверия, непризнания, насмешек — неизбежен, он обусловлен свойствами человеческой

психики... Умеренная консервативность интеллекта — защита от потока необоснованных гипотез, псевдонаучных фантазий, бредовых теорий и прожектов. Новую идею нужно не только высказать — нужно заставить понять ее» [209. С. 59]. Именно поэтому «особенно тяжелое испытание выпадает на долю тех, кто вкусил сладкий плод прижизненной славы. Известно, что только труд может привести талант к славе, но слава уводит талант от труда, ибо превращает человека в памятник его прошлых свершений. Поэтому фимиам славы глубоко вдыхать вредно» [209. С. 129].

Понимание жизни, трезвая оценка сделанного имеют особенно большое значение для исполнительской деятельности художника. Правда, исполнитель «не создает» художественного произведения как такового, а «лишь» интерпретирует, воссоздает его. Для него уже как бы заданы параметры творчества, определены жесткие рамки его художественной деятельности эстетическими качествами, архитектуроникой и смыслом интерпретируемого произведения.

Однако для художника-исполнителя, так же как и для создателя художественного произведения, определяющим условием плодотворного, истинно художественного творчества является объективная действительность — та эпоха, то время, та атмосфера социальной и духовной жизни общества, в котором он живет.

Художественное классическое произведение прошлого для исполнителя является основой, с помощью которой он может сказать слово о прошлом и о своем времени, ответить на острейшие вопросы современности. Поэтому классика у исполнителя не должна быть архаическим грузом, воспроизводимым с этнографической точностью, она должна быть лишь условием подлинно творческого воссоздания жизни человека своего времени.

Каждая историческая эпоха находит в подлинно классическом художественном произведении то, что наиболее созвучно ее задачам. Именно поэтому художник-исполнитель сверхзадачу своего творчества видит в осознании и истолковании через классическое произведение той действительности, в которой он живет, так как «эстетическая реакция [на художественное произведение, в частности. — Е.Я.] — это переживание... в котором индивид познает и отстаивает свои определенные связи с обществом» [210. С. 265]. И театральный режиссер, актер, пианист, дирижер только тогда подлинный художник, когда он чуток к тому, что созвучно в классическом произведении психологии и духовной жизни современного ему человека, когда он

находит это и интерпретирует через образы искусства другого времени, превращая его в произведение сегодняшнего дня.

Убедительным примером этого является постановка в начале 1970-х гг. Р.Н. Симоновым в театре им. Евг. Вахтангова спектакля «Принцесса Турандот». Прошли десятки лет со дня первой постановки Евг. Вахтанговым этой пьесы в первые годы советского государства, и вот она снова на сцене театра. Но тождественна ли режиссура Р.Н. Симонова режиссуре Е.Б. Вахтангова?

Для Евг. Вахтангова важно было в годы разрухи и Гражданской войны этой веселой и оптимистической сказкой пробудить в людях радость бытия, утвердить в них веру в неизбежность победы мажорного мироощущения.

Если бы Р.Н. Симонов, восстанавливая спектакль, а вернее, ставя его заново, ограничился лишь этой задачей, то не было бы современного спектакля, не было бы искусства. Но режиссер внес в спектакль дыхание современной жизни, идея возможности и неизбежности радостного человеческого бытия приобрела в новой постановке театра оттенок драматической коллизии, и возникло тревожное ощущение угрозы этому радостному и подлинно гуманному миру. Гротеск и едкая сатира приобрели большое значение в постановке Р.Н. Симонова, которым в спектакль смело были введены и чисто внешние аксессуары современности (костюмы, остроты на современные внутренние и международные темы), усиливавшие ощущение современной жизни.

В этом же аспекте определяется и успех актрисы Татьяны Самойловой в роли Анны Карениной в одноименном фильме по роману Л.Н. Толстого, поставленном А.С. Зархи в 1968 г. Ее Анна — это современная женщина (как ни парадоксально звучит подобное утверждение), для которой существует одна-единственная проблема — проблема естественного и свободного личного бытия. Она готова нести всю тяжесть ответственности за право свободной жизни и истинной любви, но взамен требует признания своего чувства и своей свободы другим человеком, любимым ею, — это необходимо ей как подтверждение естественности ее поведения и жизни. И поэтому смерть ее — не мучительный выбор в безысходной ситуации героев экзистенциалистской литературы, а выбор человека, убедившегося в том, что нарушена естественность его бытия, нарушены основание, цельность, органичность человеческой жизни вообще. Смерть столь же естественна для нее, как была естественна жизнь свободного и любящего человека.

Таким образом, талант художника-исполнителя проявляется и реализуется только в том случае, если он направлен на обнаружение через художественное произведение тенденций социальной и духовной жизни общества своего времени, когда, например, актер или пианист становится своеобразным камертоном, улавливающим в своем индивидуальном мире безбрежный мир современного человека.

Творчество художника, как уже говорилось выше, есть единство эмоциональной и интеллектуальной сторон его личности, сплавленных в практическом действии — в его труде. Художественный труд с особой наглядностью выступает как игра физических и интеллектуальных сил.

Эта игра физических, эмоциональных и интеллектуальных сил художника в процессе творчества возникает уже на уровне интуитивной, или, как говорят психологи, неосознаваемой, установки [211. С. 221—222], когда для него необходимость творчества существует лишь в форме смутной побудительной реакции к действию.

Затем эта эмоционально-интуитивная активность выводится на уровень сознательного — у художника возникает замысел как актуальная установка на обнаружение цели творчества. Актуальная установка окрашена не только психологически, но и социально, так как для художника уже в замысле обнаруживается не только личностная цель творчества, но и социальная необходимость создания именно этого произведения. Гете, например, говорил: «Не я создавал свои произведения — они создавали меня».

Однако в замысле, дающем художнику общее представление о содержании и форме будущего художественного произведения, актуальность установки несет вместе с тем определенный элемент самоограничения, ориентировку на общее значение проблемы. В этом случае цель творчества еще не совсем ясна.

Для того чтобы творчество художника приобрело подлинно эстетический смысл, необходимо, чтобы его замысел был пронизан идеей. В художественном творчестве это глобальная установка, в которой выражается мировоззрение и мироощущение художника, смысл его жизни и творчества. Идея художественного произведения является стимулом, превращающим замысел в действие, направляющим художника от установки к непосредственному процессу художественного творчества.

2. Художественный гений и талант

«Гений — талант создавать то, для чего не может быть никаких определенных правил... Свое правило он дает здесь так, как если бы он сам был природой» [22. С. 323—324].

Действительно, гений в искусстве — это высшая способность личности в художественных образах раскрывать тенденции общественного развития, создавать непреходящие художественные ценности, которые становятся достоянием человеческой культуры.

Гениальность имеет качественное отличие от таланта, для которого характерно наличие природных предпосылок, реализуемых в создании новых оригинальных художественных произведений, в которых выражаются задачи времени.

Гений же обладает не только природными предпосылками художественного творчества, но и глубочайшим проникновением в глобальные проблемы человеческой жизни, способностью видеть то, что еще только зарождается в социальной и духовной жизни общества. И если художественный талант есть неповторимая индивидуальность, которой присуща оригинальность художественного мышления, то гений есть выдающаяся личность, которая в более широком социальном смысле обладает способностью выйти за пределы интересов своей социальной группы или класса и более четко и сознательно выразить общечеловеческие тенденции развития общества, осознать объективные процессы, которые еще не осознаны этой группой или классом. В этом смысле гений является великим человеком и героической личностью.

«Великий человек, — писал Г.В. Плеханов, — велик... тем, что у него есть особенности, делающие его наиболее способным для служения великим общественным нуждам своего времени... Великий человек является именно начинателем, потому что он видит *далее* других и хочет *сильнее* других... Он герой. Не в том смысле герой, что он будто бы может остановить и изменить естественный ход вещей, а в том, что его деятельность является сознательным и свободным выражением этого необходимого и бессознательного хода» [212. С. 333].

Именно поэтому гениальный художник часто бывает не всегда сразу признан современниками (талант же, как правило, признается и поощряется), оказывается в драматической или трагической ситуации. Гению свойственна убежденность в правоте того дела, которому

он служит. Поэтому он и способен преодолеть трагические коллизии, и это делает его исключительной личностью. Исключительной не в том смысле, что он оторван от общества, а, наоборот, в том, что он более глубоко и тесно связан с этим обществом, так как все духовные и нравственные силы отдает на служение ему.

Гений не может быть злодеем, все его творчество подчинено высочайшим нравственным целям. Эта его особенность глубоко раскрыта и афористически выражена А.С. Пушкиным: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». И само творчество, и личность А.С. Пушкина убедительно подтверждают это, так же как творчество и жизнь Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, которые своими великими творениями опровергали ницшеанские идеи «сверхчеловека» — сильной личности, которой дозволено все, вплоть до убийства другого человека [213. С. 79—84]. Ф.М. Достоевский гениально показал, что убийство Родионом Раскольниковым старухи-процентщицы было убийством им самим в себе человека, нравственным самоубийством.

Выражением гениальности в искусстве является не только способность к обнаружению глубинных тенденций общественной жизни, но и, как уже говорили, создание новых форм художественного мышления, новых направлений и методов художественного творчества. И в этом смысле верна идея И. Канта о том, что гений дает правила искусству.

Вместе с тем гений обладает огромной работоспособностью и огромным интеллектуальным и эмоциональным потенциалом, т.е. от природы данной ему жизненной силой. И именно в искусстве огромное значение имеет «природное» бытие художника и личностное отношение к миру. Без этого искусство не может существовать. И если в науке субъект творчества, как правило, растворяется в результатах научного исследования, то в искусстве, в художественном образе реализуются как действительность, так и художник во всем его индивидуальном богатстве, во всей его неповторимости.

В художественном творчестве огромное значение имеют врожденные задатки: музыкальный слух, способность чувствовать гармонию цветов, ритмику стиха, эстетическую значимость объемов и форм и т.д. Но все это лишь психофизиологические предпосылки художественного таланта, который формируется на основе социальных и духовных компонентов в процессе деятельности [214].

Талант же — это оригинальное, неповторимое единство эмоциональных и рациональных структур художественного субъекта, не-

повторимое личностное отношение к миру, воплощенное в художественном произведении. И эта неповторимость конкретно выражается в индивидуальном методе и стиле творчества.

Талант, будучи сложной системой организации неповторимой личности художника, определяет направление и возможности творчества, избираемый художником вид искусства (или несколько видов), круг интересов и аспекты отношения художника к действительности. Он немыслим без индивидуальной манеры и стиля как устойчивых принципов художественного воплощения идеи и замысла.

Оригинальность таланта не только реализуется в художественном произведении, но и влияет на процесс создания этого произведения. Поэтому оригинальны не только результаты творчества художника — его произведения, но и способы их воплощения, стиль творчества, которые определяют неповторимость созданных им образов.

Однако, говоря об индивидуальности художника, надо отметить, что даже важнейшие физиологические функции человеческого организма (например, прямохождение и речь) есть не только филогенетическое свойство, но и продукт данной социальной среды, результат социального воздействия. Тем более немыслим вне определяющего влияния социальной среды такой сложный процесс, как процесс создания художественного произведения.

Гениальность и талант художника могут быть реализованы в конкретных социально-экономических и духовных условиях. В истории человеческого общества известны определенные эпохи, в которые были созданы наиболее благоприятные условия для развертывания и реализации творческих возможностей личности (классическая Античность, Высокое Возрождение, мусульманский Ренессанс на Востоке, борьба за возрождение древнего стиля в средневековом Китае, Новое время в Европе, XVIII—XIX вв. в России). Но признание определяющего значения социально-экономических и духовных условий в реализации таланта отнюдь не означает абсолютной обусловленности ими художественного творчества, абсолютного значения социальной среды в этом процессе, как это утверждал, например, Ипполит Тэн [215. С. 37—42].

Телеологическая концепция чужда науке вообще, и в частности в объяснении художественного творчества. Конечно, художник является продуктом своей эпохи, но он еще и творец ее. Поэтому в реализации таланта огромное значение имеют и субъективные момен-

ты: величайшая трудоспособность и волевое напряжение, мобилизация художником всех своих духовных, эмоциональных и интеллектуальных сил, сосредоточенность и стремление к глубокому проникновению в сущность времени, в котором он живет, постоянная творческая жажда.

В этом процессе творчества художник с неизбежностью реализует свои потенции, так как существенным свойством сознания является не только то, что оно отражает мир, но и то, что оно преобразует его.

3. Беспорядок и порядок (Марк Твен и Сальвадор Дали)

Существует легенда о Марке Твене. На следующий день после свадьбы он вошел в свой рабочий кабинет и обнаружил на столе «идеальный» порядок: все листы рукописи были аккуратно сложены, книги положены в стопку. Это постаралась его молодая жена. Разъяренный Марк Твен ворвался в спальню, перевернул все белье, сбросил простыни и подушки на пол. И когда удивленная жена спросила его: «Что ты делаешь?» — он ответил: «Навожу порядок!»

В этой, возможно анекдотической, легенде все же отражается одна общая характерная черта творчества: упорядоченность этого процесса не может быть чисто внешней. Она возникает здесь в результате борьбы художника со «стихийностью» и «беспорядком» внешнего мира, которые он должен подчинить своей воле, своей логике.

Вместе с тем организация пространства творчества может быть и другой.

Так, поэт Олег Чухонцев пишет: «Вы никогда не задумывались над тем, почему у одних творческих людей на столе царит идеальный порядок, а другие могут работать только в состоянии хаоса?»

Так вот, первое — показатель стихийности, сложности своего внутреннего хозяйства, которое ты хотел бы хотя бы внешне упростить; второе — свидетельство либо примитивности натуры, либо наличия абсолютно здоровой психики, которая не нуждается во внешнем обуздании» [216. С. 5].

Но в самом процессе художественного творчества порядок и беспорядок дополняют друг друга. Так, замечательный французский поэт, прозаик, моралист, критик и мыслитель Поль Валери писал: «Беспорядок неотделим от „творчества“, поскольку это последнее характеризуется определенным „порядком“. Это творчество поряд-

ка одновременно обязано процессу стихийного формирования... и, с другой стороны, акту сознательному... который позволяет различать, формулировать порознь цель и средства... Сознательное и стихийное поочередно сменяют друг друга. Но оба эти момента неизменно присутствуют» [217. С. 127].

Элементы «беспорядка» в художественном произведении дают возможность создать более объемный, информативно безграничный художественный образ, делают его живым, не подчиняющимся внешней упорядоченности. Этим он отличается от научного понятия, суждения или определения, в которых свойства объекта упорядоченны.

Однако в современном искусстве существует теоретическое обоснование упорядоченности творческого процесса. Так, еще в 1927 г. Сальвадор Дали в статье «Фотография — свободное творчество духа» утверждал: «Кристалльная объективность... фотоаппарата — беспристрастный хрусталик — стекло подлинной поэзии... Новая манера творческого духа — фотография — наведет, наконец, *порядок* [выделено мной. — Е.Я.] в фазах поэтического производства.

...В наш век, когда живопись все еще топчется в области проб и ошибок, фотоаппарат мгновенно дает практические результаты. Фотография с неиссякаемой фантазией осваивает формы новых предметов, которые на плоскости полотна остаются всего только символами» [218. С. 247—248]. И само творчество С. Дали, и следующие за ним гиперреализм, суперреализм, минимализм опирались на этот фотографический порядок.

Не миновало влияния того фотографического порядка и наше искусство. Начиная с Лактионова элементы «фотографического реализма» нарастали в нем лавинообразно, достигнув своего апогея в творчестве А. Шилова. Лишь Д. Жилинскому и Р. Хачатрянцу удалось избежать этого, так как они сумели в упорядоченную предметность внести неуловимые на первый взгляд элементы поэтического беспорядка, опираясь в своем творчестве на поэтическое начало и как бы подтверждая мысль И.Е. Репина о том, что «никакая фотография, даже цветная, не может помешать высокой ценности художественных произведений — в них ценится живая душа художника, его вкус» [219. С. 268].

Коснулся, хотя и в меньшей мере, этот упорядоченный фотографический реализм и нашего кинематографа.

Удивительны в этом смысле предметная стилистика и поэтический киноязык всех фильмов А. Тарковского и Т. Абуладзе.

Один пример. Когда в фильме Т. Абуладзе «Покаяние» Авель Аравидзе после самоубийства сына Торнике приходит к исповеднику покаяться и освободиться от страданий, тот пожирает на протяжении всей беседы рыбу. Это кажется странным и неуместным.

Но вспомним: в «Евангелии от Марка» Иисус Христос, «проходя... близ моря Галилейского, увидел Симона и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы.

И сказал им Иисус: идите за Мною, и Я сделаю, что вы будете ловцами человеков» [220. С. 1, 16, 17].

И становится понятной глубоко упорядоченная символика этого «неожиданного» эпизода. Пожирающий рыбу исповедник становится ловцом смятенной души Авеля, в которой обнаруживает только страх, а не веру. Так оживает предметный мир этого эпизода, наполняясь глубочайшим смыслом.

И тысячу раз был прав Ле Корбюзье, говоривший: «Предметы, которые что-либо значат и талантливо, со вкусом скомпонованы, становятся поэтическим фактом» [221. С. 249].

Так, органически сплавленные в процессе художественного творчества беспорядок и порядок порождают удивительное творение человеческого духа — произведение искусства.

4. Вдохновение

Важнейшим условием художественного творчества является вдохновение, т.е. максимальное напряжение духовных и физических сил. Подчеркиваем — и физических сил, так как в традиционной, а подчас и в современной идеалистической эстетике акцентируется внимание только на духовном элементе вдохновения («мистический энтузиазм» Платона, «божественное откровение» Фомы Аквината, «интеллектуальное самопознание» Ж. Маритена, «жизненный порыв» А. Бергсона и т.д.).

Вдохновение есть органическая детерминанта всего художественного творчества, требующая предельной активности художника.

Тот факт, что вдохновение представляет собой единство «физических действий» и духовного напряжения, особенно основательно подтверждается тем, что оно не есть результат внезапного внутреннего озарения (т.е. только духовный процесс), а является качественным скачком на основе количественных изменений, возникающих у художника в процессе постоянных наблюдений и труда, а именно в процессе накопления и переработки материала.

Вдохновение как максимальное напряжение духовных и физических сил является одновременно и завершающим этапом труда, и (в психологическом аспекте) необходимым условием снятия стресса, вызванного объемом накопленного материала и духовной переполненностью художника. Известно, что количество поступающих в кору головного мозга сигналов превосходит физическую возможность их полного освоения и выражения. В результате возникает состояние, которое обозначается как «принцип воронки», т.е. отбирается информация только на выходе из нее. Для художественного творчества особенно важна информация, получаемая на первоначальном этапе, т.е. та, которая находится в верхней части «воронки» (различные нюансы, оттенки). Только усвоив оба уровня информации (верхняя и нижняя части «воронки»), художник способен к творчеству, в процессе которого он реализует не только свои эстетические идеи, но и свои эмоции (последние и возникают на первоначальном этапе, в верхней части «воронки»). Реализовав их, он возвращает себя к первоначальному «нормальному» состоянию, которое граничит иногда с опустошенностью.

Вместе с тем повседневный труд и вдохновение придают целесообразность, социальную и эстетическую значимость деятельности художника. Только в сочетании труда и вдохновения создаются материальные формы бытия художественного произведения, реализуется идея творца, превращающаяся в материально существующее художественное явление.

Следовательно, прежде чем создать произведение искусства, художник должен накопить достаточно материала, понять и определить цели творчества, «вжиться» в свою тему и образы.

Вдохновенно трудиться художника побуждают определенная творческая установка, те мотивы, которые толкают его к мольберту, роялю или письменному столу. Эти мотивы выходят за пределы собственного творчества, ведь художник творит в конечном счете не для себя. Приступая к работе, он рассчитывает на то, что его произведение будет понято и оценено обществом, включится в процесс его духовной жизни.

Однако художнику трудно точно определить результаты своего труда. Поэтому большое значение приобретают здесь, как уже говорилось, воображение, предвосхищение будущего, обнаружение тенденции общественной жизни в художественно-образном видении мира.

Смысл творчества художника заключается в том, чтобы создать такой художественный феномен, который работал бы в оптимальном варианте в системе обратной связи, т.е. создать такое художественное произведение, которое вводит человека в систему оптимальной социально-духовной ориентации. А это значит, что истинное художественное произведение должно отвечать не только на вопросы художественной, эстетической жизни, но и на коренные социальные, политические, моральные вопросы времени (конечно, как художественное произведение), т.е. быть универсальным духовным феноменом, так как подлинно большой художник всегда есть совесть времени, активное начало, преодолевающее косность действительности, способное обнаружить в будничном ростки будущего.

VI. ХУДОЖНИК В ТЕХНОТРОННОМ МИРЕ

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы.
Что перед ним этот прах —
Горы, и доли, и воды.

В. Брюсов

Казалось бы, какое отношение имеют мечты поэта к современному, предельно прагматичному, технотронному миру?

Любая культура создает технологическую систему передачи информации о духовных ценностях своего времени: будь то древнегреческая, римская или христианская — в Европе, буддийская, конфуцианская, синтоистская, зороастрийская или исламская — на Дальнем и Ближнем Востоке. В каждой культуре имеются свои обряды и ритуалы: это поклонение Зевсу и Юпитеру, молитвы Христу и Богородице, шествия в день рождения Будды и возжигание ароматных палочек перед статуей Конфуция, моления перед киотом Аматаэрасу — богини Солнца (в синтоизме), действия у Священного огня Заратустры или призывы муэдзина к молитве. Все это подкрепляется визуальным рядом: строго определенным расположением статуй античных и римских богов, иконостасом и пространственным решением христианских храмов, изображениями и статуями Будды, сидящего на лотосе, горящим огнем в келье зороастрийского аскета и ритмами арабской письменности на порталах мечетей.

Таким образом создается устойчивая целостная система аутовизуального воздействия на человека, закрепляющая и передающая из поколения в поколение универсальные ценности этих культур. Именно универсальные, ибо в отличие от современных аутовизуальных систем она выражала некие сакральные абсолюты идеального порядка, той идеальной природы, о которой говорит поэт.

Художник воссоздает эти идеальные ценности культуры и вместе с тем создает свою систему данных ценностей, выражая в них свою неповторимую индивидуальность.

Какие же абсолютные идеальные ценности должны были воплотиться в любой культуре? Истина, добро и красота! И человечеством это было осмыслено с древнейших времен. Так, во всех диалогах Платона проводится мысль об абсолютной ценности названных идей, находящихся на вершине духовной жизни. Для Аристотеля данные идеи имеют уже иерархическое бытие: от истины («Об идеях», «Органон») к добру («Риторика», «Эвдемова этика», «О душе») и от него к красоте («Поэтика») идет возрастание их абсолютной значимости.

В Новое время, начиная с И. Канта, иерархическое бытие этих идей отражает даже философскую и духовную эволюцию мыслителей. Кантовская триада [«Критика чистого разума» (истина) — 1781, «Критика практического разума» (добро) — 1788, «Критика способности суждения» (красота) — 1790] убедительно об этом свидетельствует. У Гегеля подобное восхождение к красоте также явно [«Наука логики» (истина) — 1812, «Энциклопедия философских знаний» (добро) — 1817, «Лекции по эстетике» (красота) — прочитаны в Гейдельберге в 1817—1819 гг. и в Берлине в 1929 г.]. В Новейшее время это убедительно продемонстрировал Д. Лукач [«Душа и форма» (истина) — 1910, «История и классовое сознание» (добро) — 1923, «Своеобразие эстетического» (красота) — 1963].

Иногда в данной триаде меняются местами ценности. Так, для Ф. Шеллинга («Философия и религия») и В. Соловьева («Оправдание добра») высшей ценностью является добро, и триада строится так: истина, красота, добро. Иногда проблема истины присутствует в снятом виде, выражаясь через добро.

В конфуцианстве с момента его возникновения для обозначения прекрасного существуют два иероглифа: мэй — прекрасная форма и шань — высокоморальное содержание. В ранней греческой Античности возникает идея калокагатии (прекрасно-доброе), закреплен-

ная Сократом в формуле о совершенном человеке: «прекрасным телом и душою».

Наиболее же глубоко суть общечеловеческой культуры выражает, на наш взгляд, постулат Ф.М. Достоевского: «Красота спасет мир». Красота спасет мир не в том смысле, что потрясет его своей формой, а в том, что человек, проникая в красоту, проникает в истину, в добро и тем спасется сам и спасет мир. Красота универсальна по своей природе, она интегрирует в себе все человеческие ценности. Вот почему истинный художник, совершенно выразивший красоту, раскрывает абсолютные идеальные ценности любой культуры. Совершенно можно выразить и антикрасоту (безобразное, низменное, ужасное), но как ее отторжение от ценностей и, следовательно, как опосредованное утверждение красоты.

Какие же духовно-предметные структуры позволяли художнику в традиционных культурах через их информационные системы раскрывать и утверждать абсолютные идеальные ценности и как дело обстоит сегодня? Рассмотрим некоторые из них.

1. Книга и компьютер

В повседневной жизни под книгой мы подразумеваем тот тиражируемый предмет нашей культуры, который возник в результате изобретения печатного станка в середине XV в. в результате революции в культуре, совершенной И. Гутенбергом, И. Федоровым, Ф. Скориной. Но в более широком смысле книгой можно считать любой феномен духовно-материальной культуры, который на основе тактильно-визуальной коммуникации передает человеку (посредством слова и вещи) знания и образы мира. В силу этого книгой являются и шумерские глиняные таблички, созданные в конце III тыс. до н.э., и берестяные грамоты русского Средневековья, и рукописные фолианты средневековой европейской и мусульманской культуры.

Итак, в книге объединены визуальное (зрительное) восприятие слова и тактильное ощущение материального предмета, которые подчинены раскрытию идеальных ценностей: истины, добра и красоты. Поэтому книгу создает не только тот, кто ее пишет, но и тот, кто завершает ее превращение в идеальный феномен, — художник. Конечно, текст, создаваемый автором книги, несет в себе идеальный смысл, но он становится книгой только тогда, когда к нему прикоснется рука художника. (Отсюда рукопись или текст, напечатанный на машин-

ке или компьютером, — это не книга, а всего лишь документ.) Книга начинается с ее тактильного ощущения, с того момента, когда человек берет ее в руки. Путем выбора материала (глина шумерских табличек, береста русских грамот, бумага свитков и фолиантов), формата, объема, обложки художник решает ее судьбу, начиная превращать ее в произведение искусства. И тогда книгу можно, взяв в руки, погладить, почувствовать гармонию ее объема, твердость или упругость обложки и даже ощутить запах свежей типографской краски или веяние былых времен. Ее можно ласкать как любимое существо. Все это превращается в акт глубоко интимного духовного общения, создает предощущение духовного подъема, интеллектуального взлета и погружения в трансцендентальные сферы идеального или, говоря более прозаически, в содержание книги. Не меньшее значение в этом процессе имеет прикосновение к страницам при чтении или просмотре иллюстраций, оно создает естественный ритм проникновения в глубины текста, гармонизирует пространственно-временное бытие в нем.

В восточных культурах особое значение имеет ветхость свитка. Чем он стариннее, тем более сакральный смысл приобретает прикосновение к нему, которое связывает человека с потоком духовной жизни, идущим из прошлого. Думается, шероховатость глины шумерских табличек и эластичность и шелковистость бересты славянских грамот также приносили человеческим рукам неизъяснимое ощущение прикосновения к чему-то священному и в то же время близкому душе.

Но можно ли ласкать компьютерную дискету, можно ли ее погладить и тем более понюхать, какой сакральный смысл можно обнаружить в ее изношенности? Вот здесь и начинается принципиальное различие между книгой как духовно-материальным феноменом, включающим нас в атмосферу той или иной культуры, и экраном компьютера или дискетой, которые являются, безусловно, технологически совершенным средством передачи информации, но отчужденным от человеческого интимного мира. Здесь нет момента красоты, объединяющего нас через знание с истиной и добром, нет того постоянного взаимодействия и взаимосвязи между духовной и материальной природой. Переходя в чисто идеальный план бытия книги, следует сказать о том, что заключенные в ней идеи и образы имеют огромное значение для формирования творческого воображения читателя. Именно воображения, а не фантазии.

Дело в том, что фантазия конструирует образные структуры, которые в найденном ею сочетании не существуют в действительности, она порождает модели, объединяющие элементы несовместимых в реальности предметов, явлений и процессов. Например, во многих культурах имеются зооантропоморфные образы, созданные религиозной и художественной фантазией (кентавры, русалки, сирены, ангелы, архангелы, серафимы и т.д.), в которых совмещается реально несовместимое. Но «фантазия... имеет дело с предметами определенными и установившимися... Подобно обычной памяти, фантазия должна получать материал в готовом виде в соответствии с законами ассоциативного мышления» [222. С. 97]. Однако, если бы дело ограничивалось только «механическим» соединением, несущим в себе минимальную продуктивность, эти образы не приобрели бы общекультурного духовного значения. Чтобы это произошло, необходимо было включить указанные образы в контекст конкретной исторической культуры, выразить через них ее особенности и тенденции. Здесь уже должно работать воображение, т.е. уровень предельно продуктивного сознания, выходящего за рамки наличного бытия к идее. Тогда зооантропоморфные образы выступают символами единства человека и природы, их духовной нерасторжимости. Например, образ религиозной фантазии — шестикрылый серафим силою художественного воображения становится символом духовной жажды, превращая человека в пророка, призванного «глаголом жечь сердца людей» [169. С. 297].

Все это особенно глубоко раскрывает перед человеком книга, развертывая во времени движение мысли и образа, побуждая его к творческим поискам, к собственным открытиям. Простейшие же технотронные системы, например игровые автоматы, развивают определенные навыки визуальной ориентации во времени и пространстве, нахождения оптимального варианта для решения задачи, заданной этим автоматом. Но едва ли здесь можно говорить не только о развитии воображения, но и даже об элементарных подходах к фантазированию. Человек в данном случае становится, может быть, более совершенным, но тоже автоматом. Конечно, более сложные компьютерные игры, связанные с решением эвристических задач (научных, технических, прикладных), базируются на интеллектуальном уровне оператора, на его способности найти нужный алгоритм, который требует перебора различных вариантов, т.е. опирается на его фантазию. Но и здесь для интеллекта и фантазии есть определенные границы,

заданные решаемой задачей. Книга же, особенно художественное произведение, информационно безгранична. Следует лишь добавить: неисчерпаемость книги создает для читателя возможность раскрыть и реализовать неисчерпаемость его воображения и творческих потенций, а не только способности к воспроизведению и пониманию.

Таким образом, красота, заключенная в книге, сохраненная художником, позволяет человеку проникнуться идеями блага и добра, ведущими его через знание к истине, т.е. к универсальному бытию.

2. Картина и видеоклип

Почему мы решили сравнить в аспекте наших проблем картину с видеоклипом? Видеоклип — феномен современной технотронной цивилизации, картина же — традиционной (даже доиндустриальной) культуры. Важно показать, что дают они современному человеку. Видеоклип (англ. *videoclip*) обозначает быстрое изображение, в то время как картина вроде бы статична, неподвижна. Через оппозицию динамичное — статичное можно раскрыть те достоинства и недостатки, которые есть в том и другом.

Итак, видеоклип возникает как способ быстрой передачи аутовизуальной информации средствами телевидения. Вторгаясь в идущую телевизионную передачу, видеоклип в несколько секунд и даже доли секунды (в американском телевидении) должен дать оптимальную информацию, предельно используя изобразительный и звуковой ряды. В этих целях специфически используется пространство изображения, цветовое и объемное построение предмета и объекта. Они дробятся, подаются дискретно, рассыпаются на части для того, чтобы в какое-то мгновение соединиться в целое, дать некий действующий на зрение и слух образ и мгновенно распасться и исчезнуть. Причем в этот процесс привлекаются элементы эстетического порядка: цветовое решение изображений, коллажи, иллюзорные объемы, звуковые соответствия и т.д. Однако эстетического или художественного качества при восприятии клипа не возникает.

Продолжая, по существу, эксперименты оп-арта (оптического искусства), создающего иллюзию объема и движения, видеоклип эту иллюзию разрушает путем нагнетания такого темпа движения изображений, который вызывает тремор глаз и не только деэстетизирует весь процесс, но и негативно влияет на физиологию зрительного восприятия [223]. Предельная динамичность видеоклипа превращает

его, как это ни парадоксально, в предельно статичное изображение в самом худшем смысле, так как идущая от него информация не может быть в полном объеме воспринята, глаз в этой ситуации перестает быть духовным органом, а следовательно, и эстетическим.

Таким образом, аутовизуальные параметры видеоклипа ограничивают наши возможности, мы можем получить только определенное знание об объекте, не всегда и не обязательно истинное, что неизбежно снимает в нем необходимость решения или хотя бы постановки нравственных и эстетических проблем.

Картина же, при всей своей внешней статичности, оказывается предельно динамичным эстетическим феноменом, так как через композицию и особенно сюжет (если он присутствует) создает определенное пространство, которое может быть эстетически освоено только в темпоритме, естественном для человеческого восприятия. Вместе с тем живописное изображение, как правило, существует в конкретной коммуникативной структуре той или иной культуры. Так, например, в христианской православной культуре пространственная организация живописных изображений строилась таким образом, чтобы охватить все уровни художественного мира человека: чувство (сердце), душу и дух. Зрительное восприятие так называемых двусторонних таблеток, т.е. маленьких иконок с изображением святых каждого месяца, выставляемых в русских храмах на целый месяц на всеобщее моление и лицезрение [224], носило характер интимного, сердечного общения, так как контакт с ними возникал на близком расстоянии и в неограниченное обрядом время. Восприятие же отдельных икон с изображением наиболее близких верующему святых, Богоматери, Иисуса Христа осуществлялось на более отдаленном расстоянии, и эта пространственная ситуация создавала условия для перехода от чувства к душевному поклонению. И наконец, лицезрение иконостаса требовало от человека его всеохватного восприятия на отдаленном расстоянии, в пространстве которого воцарялся дух и возникало приобщение верующего к горнему миру. Вместе с тем живописное изображение существует здесь в определенном не живописном, но духовном и физическом пространстве, создавая совершенно неповторимую атмосферу бытия данной культуры. Это относится и к светской картине, так как «картину можно видеть только в окружении других поверхностей, не являющихся картинами» [225. С. 383], в то время как видеоклип можно видеть только в его поверхности, и, следовательно, он не передает той духовной атмосферы, в ко-

торой живет современная культура, но лишь информирует нас о каких-либо вещах, товарах, людях, делах.

Другое очень важное обстоятельство, отличающее картину от видеоклипа, — это то, что процесс монтажного построения кадров изображения в них принципиально различен. Даже если говорить о кинематографическом монтаже, который вроде бы близок видеоклипу (движущееся изображение), то и здесь мы видим их существенное различие. В кино в процессе монтажа «любое соединение самых разных по содержанию кадров создает объединенный „образ“ с новым смыслом» [225. С. 421]. В видеоклипе же монтаж решает как раз совершенно противоположную задачу: создать не новый образ и смысл, а убедительно и внушающе воспроизвести заданную модель сообщения. Если в кино «соединение двух отдельных кадров больше напоминает сотворение чего-то нового, чем простую сумму одного кадра с другим» [226. С. 7], то при монтаже видеоклипа как раз важно, чтобы не появилось что-то новое. Если так разительно отличается монтаж в кино и при создании видеоклипа, то сравнение последнего с картиной еще в большей степени выявляет их принципиальные различия.

Так, в православной культуре, о которой мы говорили выше, существуют иконы с клеймами, т.е. с житием того или иного святого, синхронно воспроизведенного в небольших иконах (клеймах), окружающих основное изображение и являющихся своеобразными последовательно возникающими кадрами, раскрывающими основные события жизни этого святого. Восприятие такой иконы дает возможность человеку в соответствии с его природно-индивидуальными временными ритмами гармонически углубиться в данное повествование, погрузиться в духовный смысл воспроизводимого в иконе. Этот монтажный принцип последовательного построения кадров в изобразительном искусстве характерен для многих культур.

Подобным образом строится система миниатюр в средневековых европейских и мусульманских хрониках, повествующих о жизни святых, героев, властителей, в циклах японского художника Кацусика Хокусая (1760—1849) «36 видов Фудзи» и в циклах француза Клода Моне (1840—1926) «Стога сена» и «Руанский собор». Главная содержательная задача этих «монтажных» произведений заключена в том, чтобы через жизнь природы и общества раскрыть богатство духовного мира человека. Так, «в знаменитой серии „36 видов Фудзи“ проблема масштабного сопоставления природы и человека, пе-

реднего и дальнего планов находится в центре внимания художника; священная гора Фудзи на заднем плане сопоставляется с бытовыми сценами переднего таким образом, что это сопоставление приобретает глубокий смысл — смысл единства повседневного человеческого труда с высоким национальным достоинством японцев», — пишет Е.А. Сердюк [227. С. 193].

Этот конкретный пример подтверждает общее правило, согласно которому в процессе создания картины всевозможные технические или технологические способы построения живописного пространства и раскрытия временного бытия образов подчинены главному — через красоту проникать в добро и двигаться к истине. Огромное значение в данном процессе, как мы уже отмечали, имеет воображение, т.е. творческое преобразование мира и раскрытие его возможных тенденций. Если создание картины немислимо без этого, то создание видеоклипа строится главным образом на фантазии, т.е., как уже говорилось, на таком наборе внешне несовместимых элементов, который должен открыть не нечто новое, а подтвердить убедительность предложенной модели рекламы, информации, знания. Этим он отличается даже от фотографии, которая если в конкретном случае и не поднимается до художественного уровня, но все же остается документом, фиксирующим события своего времени. Видеоклип же остается фантомом, не задерживающим в быстрораспадающихся структурах свое время и его дух.

3. «Тотальное зрелище» и личность

«Мы хотели бы воскресить идею тотального зрелища», — писал в 1940-е гг. Антонен Арго, крупнейший теоретик театра абсурда и жестокости [228. С. 25]. Его желание воскресить «тотальное зрелище» имеет под собой исторические и современные основания. Человечество, с тех пор как оно существует, всегда решало проблему объединения массового и индивидуального, всеобщего и личного сознания, стремясь сохранить (в идеальных случаях) достоинства и своеобразие того и другого. Но дело в том, что эти идеальные исторические периоды были весьма редки; преобладало стремление социума подчинить индивидуальное, личное массовому и всеобщему, выраженному через ту или иную идеологию: демократическую, аристократическую, тоталитарную, теократическую, охлократическую и т.д. В этом процессе активное участие принимали искусство и худож-

ник, создавая способы нравственного поощрения и определенные технологические системы воздействия на индивидуума и личность, растворенную в толпе или соборной массе.

Так, уже в своем идеальном государстве Платон предлагает лавровым венком увенчать на соревнованиях поэтов перед огромной толпой зрителей того из них, который более благонадежен и предан государству (т.е. общему), а не того, который более талантлив и индивидуален. В этом государстве «поэт не должен творить ничего вопреки обычаям государства, вопреки справедливости, красоте и благу. Свои творения он не должен показывать никому из частных лиц, прежде чем не покажет их назначенным для этого судьям и стражам законов и не получит их одобрения» [229. С. 280]. Судьи определяют достоинства тех или иных произведений с точки зрения справедливости, красоты и блага (по Платону) и решат их судьбу. Это необходимо потому, что «театры, прежде спокойные, стали оглушаться шумом... и вместо господства лучших... воцарилась какая-то непристойная власть зрителей... Началось у нас всеобщее мудрствование и беззаконие, а за этим последовала свобода. Все стали бесстрашными знатоками, бесстрашие же породило бесстыдство... следствие чересчур далеко зашедшей свободы... За этой свободой последовало нежелание подчиняться правителям... появилось желание не слушаться и законов. Достигнув этого предела, уже не обращают внимания на клятвы, договоры и даже богов... Люди вновь ведут тяжелую жизнь, преисполненную бедствий» [229. С. 172—173]. Почти все как в наше время, только мы никак не найдем решения проблемы. У Платона же оно есть! Нужно, чтобы «устрояемое государство было свободным, внутренне дружелюбным и обладало разумом... Ради этого мы выбрали, с одной стороны, самый деспотический, а с другой — самый свободный государственный строй» [229. С. 173].

Но все это должно было быть в идеальном государстве Платона, в реальности же дилемма свободы индивидуума и необходимости подчинения всеобщему решается человечеством до сих пор. Ее пыталась решить с позиций соборности православная христианская церковь, объединяя в едином религиозно-эстетическом действе всех единоверцев. И они, будучи едины в вере, искали личный путь спасения, который, на наш взгляд, можно определить как соборный индивидуализм.

Примерно так же размышляет и В.В. Бычков, считающий, что «познание Бога, слияние с ним — это в конечном счете очень личный, очень интимный тайный акт, хотя готовиться к нему можно

и нужно соборно» [230. С. 96]. Однако и здесь все-таки не удавалось достичь единства, гармонии всеобщего (соборного) и единичного (личного), так как в акте спасения человек оказывается одиноким и заброшенным в этом тварном мире и лишь питал надежду соединения, слияния с Богом в горнем мире, что во многом снимало в нем духовное начало, устремленность к всеобщему.

Эксперименты продолжались на протяжении всей человеческой истории, и к XX в. они привели к возникновению таких массовых, тотальных зрелищ и действ, которые немыслимы без идола, сверхчеловека, супермена, который насилует волю огромной толпы. Подобное явление порождает жестокость в каждом представителе этой массы, стирая вконец в нем черты неповторимой индивидуальности.

А. Арто, создавая в 1940-е гг. теорию театра жестокости, питал утопические иллюзии о том, что «всеохватность... жестокости служит мерой нашей собственной витальности, поворачивая нас лицом ко всем нашим возможностям», что с ее помощью, показывая знаменитых героев, ужасные преступления и сверхчеловеческое самопожертвование, тотальные зрелища пробудят в массах творческие силы, сделают их способными к «борьбе со злом» [228. С. 25]. Ради этого он готов был пожертвовать индивидуальностью, миром отдельного человека, так как «первый же спектакль Театра Жестокости коснется насущных тревог масс, намного более настоятельных и намного более острых, чем заботы какого угодно индивида» [228. С. 26]. Действительно, режиссеры Ж.Л. Борро, Р. Блэн и драматурги Беккет, Адамов, Ионеско в 1950-е гг. сумели создать такой театр, который через иррациональное и дионистическое начало сумел оживить анемичную толпу европейского общества. Но сегодня это привело к тому, что уничтожение индивида и личности ради «насущных тревог масс» породило колоссальную массовую жестокость, воспитанную своеобразным символом времени — идиолом, лишенным всего человеческого.

Либеральный американский философ Т. Манро еще в конце 1960-х гг. вынужден был признать, что «для того, чтобы попытка [уничтожения жестокости и преступлений в искусстве и обществе. — Е.Я.] увенчалась успехом, моральное и эстетическое отношение в стране [США. — Е.Я.] в целом пришлось бы изменить в корне, как, например, в прошлом в результате уничтожения рабства» [231. С. 24], т.е. необходимы коренные изменения социальной жизни. В эти же годы В. Райх и Г. Маркузе пытались создать новую теорию, освобождающую человека от засилья «репрессивной цивилизации» на путях возвращения к сексуальной свободе, которая добывалась и с помо-

пью «тотальных зрелищ». Они должны были помочь формированию у человека способности к орфическому эросу, к разрушению его одномерности [232].

Однако все эти идеи оказались утопичными, так как реальный процесс бурного развития массовой культуры привел не к духовной свободе (и сексуальной в том числе), а к возрастанию в человеке жестокости и агрессивности. Указанные идеи оказались так же утопичны, как и идея платонической любви, рождающейся, по Платону, из эротического энтузиазма, который в высшем своем проявлении есть страстная, энергичная любовь к знанию, истине и идее прекрасного [233. С. 29]. Как Платону не удалось реализовать свою модель идеального государства, где царствовала бы любовь к истине, благу и красоте, так и утопистам середины XX в. не удалось разрушить «одномерного человека» и создать целостного. Но зато реальная жизнь тотальной массмедиа создала изощренные технологические средства формирования в человеке стадного чувства и жестокости. Глядя в будущее массмедиа, А. Арто говорил: «Это будет зрелище, создатель которого не побоится зайти возможно дальше, чтобы исследовать восприимчивость нашей нервной организации с помощью ритмов, звуков, слов, отдельных отзвуков и шепота... сплавы которых составляют часть определенной техники» [228. С. 25], совершающей сегодня окончательное разрушение человека.

Где же выход? Думается, что если нет спасения в сфере эроса (орфического, нарциссического, энтузиастического), то, может быть, выход в спасении, но за пределами самой идеи спасения? В спасении не человечества и каждого отдельного человека, а бытия как такового, духовного, природного, космического? Думать не о себе как о какой-то замкнутой монаде, а о том мире, который может быть без меня; отдаться этому миру, который мы разрушаем со все большей и большей жестокостью, и тогда сознание подлинно космической эсхатологии, пронизав все человечество, спасет не его, а весь мир, все бытие. Искусство и художник в этом великом деле могут совершить многое, пробудив в нас чувство внечеловеческой любви, могут помочь отказаться от человеческого эгоизма ради бытия как такового, слить воедино единичное и всеобщее. И средства технотронной цивилизации должны ему помочь предотвратить то опустошающее воздействие, которое несут с собой сегодня «тотальные зрелища».

Следует особо подчеркнуть, что предложенный подход принципиально отличается от жесткого марксистского детерминизма (который утверждает, что природа с такой же железной необходимостью,

с какой она когда-то уничтожит мыслящий дух, возродит его в другом месте и в другое время), так как в нем нет ответа, готовых решений на заданную модель поведения человечества, но лишь определяется возможность спасения. Данный подход отличается и от философии надежды Э. Блоха, у которого человек «сам себя трансцендирует вовне, отчуждает свою вечную сущность, верит в нее и этим создает надежду в ее вечное бытие» [234. С. 345], т.е. сам становится богочеловеком, и потому он в определенном смысле атеист, так как отрицает внешнего бога, но в то же время он истинный христианин, так как Христос для него тоже богочеловек, и это порождает не только «принцип надежды», но и «бога надежды». Отличие здесь состоит в том, что спасение без идеи спасения не дает надежды, а лишь требует спасти бытие и тем самым поможет спастись самому. Указанный подход отличается и от толстовской идеи спасения в вере, согласно которой важно то, «что у всего живущего человечества есть... вера, дающая возможность жить... Значит, в одной вере можно найти смысл и возможность жить» [235. С. 35]. Но веры мало, нужны действия без веры в спасение, нужно благоговение не только перед жизнью (как считал А. Швейцер), но и бытием вообще.

Таким образом, принципам космической эсхатологии чужды и жестокий детерминизм марксизма, и «бог надежды» Э. Блоха, и вера как принцип жизни Л. Толстого, так как все они ориентированы только на человека или на мыслящий дух, а не на бытие как таковое. Вера и надежда, так же как и любовь в ее космологическом смысле (Н.А. Бердяев), могут быть дополнительными условиями спасения без идеи спасения, но не определяют ее сущность. Хотя исторически они имели огромное значение для осмысления бытия человеком, и в особенности художником. Так, знаменитые фрески «Страшного суда» Микеланджело в Сикстинской капелле несут человеку веру в спасение, «Преддверие рая» В. Васнецова — любовь к Богу и надежду воскресения, а его же «Страшный суд» — это безысходный страх и разрушение всех надежд на спасение.

А что же мы имеем сегодня в нашей культуре? «Мистерию XX века» И. Глазунова, в которой нет не только веры, надежды и любви, но и намек на то, что происходит космологическая трагедия, а не только человеческая. У него она сплошь антропоморфна, вернее, человекоподобна и поэтому чужда истинному пониманию сути этой трагедии. И если у Микеланджело и В. Васнецова грандиозные технические (технотронные) решения живописных проблем служат

раскрытию вечных стремлений человека через веру, надежду и любовь к истине, добру и красоте, то у И. Глазунова, к сожалению, они остаются самодовлеющими и впечатляют только своей тотальностью и композиционной изобретательностью. Все это еще раз свидетельствует о том, что дух и тело, идеальное и материальное взаимопроникаемы, если этого не происходит, то дух умирает, а материя становится инертной.

* * *

Итак, мы рассмотрели некоторые аспекты существования художника и его произведения в современном технотронном мире. Что последний дает им? Пожалуй, пока не очень много и неизвестно, сможет ли дать в будущем что-либо для приращения вечных духовных ценностей, для погружения в сферу истины, добра и красоты, для создания системы их взаимодействия в целостной структуре культуры. А пока «мы растерялись, мы растворились в кипении котла. Искусство должно иметь чувство меры, быть отстраненным... от сей минуты, чувствовать сверх-сверхзадачу жизни» [236. С. 11]. Эти слова замечательного режиссера, большого художника и деятеля культуры Б.А. Покровского как нельзя глубже отражают ту ситуацию, в которой находится подлинное искусство сегодня. Сохранит ли оно мир идеальной природы и выйдет ли победителем в борьбе с массовой культурой и технотронной цивилизацией, покажет время.

VII. ПОСТМОДЕРНИЗМ — ИГРА С ОБЪЕКТОМ

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных
труб?

В. Маяковский (1913)

Существует огромное количество определений игры. Для Шиллера — это наслаждение от свободного избытка сил, для Спенсера — упражнения для деятельности, для Хейзенги — эстетичность, стремление к совершенству (хотя у него существует еще ряд признаков, но для нас важен этот), для Л. Выготского — ролевая деятельность, для З. Фрейда и Ф. Бейтендейка — это влечение к слиянию, для

М. Кагана — синкретически-художественная деятельность. Ограничимся пока этими подходами к пониманию игры и попытаемся, синтезируя идеи предшественников, дать свое определение.

Игра — изначальное свойство живого организма (играют не только животные и человек, но и рыбы, и насекомые, и птицы), которое позволяет ему через действие установить более органичные связи с внешней средой, с объектом. Игра всегда направлена на объект, на нечто, находящееся вовне, которое необходимо спонтанно освоить и сделать содержанием себя.

Конечно, в полной мере игра становится существенным признаком человека, как только он становится таковым, т.е. отделяется от внешнего мира, осознает это. Она становится *духовной* потребностью и действием, от которого он испытывает радость и удовольствие, наслаждение и эмоциональный подъем. В ней человек сливается с объектом, отождествляя себя с ним, здесь происходят взаимопревращения, столь характерные для синкретически-художественного сознания, для эстетического стремления к совершенству.

Все это начинает наглядно проявляться в мифологическом сознании движущегося от зооантропоморфизма (кентавры, сфинксы, дриады, русалки) к антропоморфизму (боги — люди) и затем к попытке отделения человека от внешней среды, существующей реально или созданной воображением. Но никогда человеку не удастся полностью освободиться от этого мира, как бы ни старалась это сделать современная информационная цивилизация и тем более предшествующие эпохи.

Тем более, как афористично сказал Андрей Битов, «ведь цивилизация — это игра... и... объединяющим началом оказывается теперь игра, искусство...» [237. С. 5].

Художественное мышление постмифологического периода характеризуется тем, что оно, в особенности реалистическое, стремилось этот мир представить как иллюзию, как это ни парадоксально звучит, только как отражение. Но и ему это не всегда удавалось, так как художественное начало пронизывает все сознание человека, всю его культуру, и в особенности искусство. Они всегда были пронизаны аллегориями и метафорами, т.е. перенесением признаков одного явления или предмета на другие.

Вспомним классика русского реализма А.С. Пушкина, его «Медного всадника», «Каменного гостя», «Золотого петушка». Уже в названиях мы видим этот метафоризм, связь живого и неживого, тлен-

ного и нетленного, вечного и преходящего. Не говоря уже о такой развернутой метафоре из «Медного всадника»:

Нева металась, как больной
В своей постели беспокойной.

Вечная стихия воды и болезнь, свойственная преходящему, живому, и в то же время Нева в постели, в которой может быть только человек. Все связано, все взаимопереходяще, все взаимопереплетено, все едино, как в мифологическом сознании.

Но все же здесь мифологическое начало достаточно ослаблено, скрыто в реалистическом мышлении, игра с объектом находится как бы в подтексте. Более основательно этот процесс начинается в начале XX в. в *модернизме, для которого характерно стремление ввести предмет, объект в само произведение.*

Приведем полностью стихотворение В. Маяковского, часть которого взята для эпиграфа:

Я сразу смазал карту будня,
Плеснувши краску из стакана,
Я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Это 1913 г., и это уже не только метафоры, это уже полное введение предмета в структуру произведения, это уже развернутая и энергичная игра с ним. Это же в 1913 г. делает К. Малевич в своем знаменитом «Черном квадрате». Это еще не реальный куб, но его предметное бытие, супрематический объект. По этому пути идут кубисты, футуристы, кубофутуристы, В. Татлин со своим «Памятником III Интернационалу» в виде башни, но которая не просто башня, т.е. объект, а памятник III Интернационалу (1920).

Примеры могут быть бесконечными (эксперименты сюрреалистов, дадаистов, абстракционистов и т.д., и т.п.), но суть одна — модернизм стремится ввести в произведение предмет, т.е. приблизить-

ся к мифологической игре. Для постмодернизма характерно стремление сделать объект или предмет уже произведением искусства. Его возникновение большинство исследователей относят к середине 1950-х гг. [238. С. 203], а в нашей стране он появляется во второй половине 1980-х гг. [239. С. 2].

В изобразительном искусстве это приводит к возникновению таких жанров, как боди-арт (игра с телом человека), коллаж — натюрморты из овощей и фруктов, живущие не более суток, из жареных поросят и телят и т.д., к перформансу (превращение вещи или группы вещей в знак какого-либо события или явления), и все это становится артефактом, т.е. предметом, взявшим на себя функции искусства.

Широко распространяются так называемые артизации, которые трансформируют, облачают те или иные реалии жизни в зрелищные формы, спонтанно вовлекающие в действие не только «актеров», но и зрителей и превращающиеся часто в хеппенинг, бесфабульные театрализованные действия, нарочито абсурдные и произвольные, ориентирующиеся на подсознание и иррациональное в человеке. В музыкальном искусстве это явно проявилось в практике группы «Битлз», а затем стало широко применяться в музыкальной массмедиа. Таким образом, во всем этом мы обнаруживаем уже явную, открытую игру с предметом, скрывающую в себе мифологические начала.

Но наиболее полно эти процессы обнаруживаются в театральном искусстве и литературе. Уже в модернистской культуре возникли идеи о реформировании театрального зрелища, суть которых заключалась в том, что жизнь должна быть наполнена театральностью (Н.Н. Евреинов), и более того, она должна стать праздником (Вяч. Иванов).

Вяч. Иванов в этом контексте к 1919 г. создает теорию праздника как «соборного действия», объединяющего всех людей, все социальные слои и классы. «Теперь, — писал он в 1919 г., — нам подлежит... звать наружу скрытые энергии народного творчества, чтобы они осознали себя в глубинах души народной и отважились проявить себя в новом празднестве, в *новой игре* (выделено мной. — Е.Я.), в новом зрелище» [240. С. 144].

Более того, «соборность должна... реализоваться в искусстве, и искусство обратиться *в событие жизни*... Искать пути к реализации прямого участия *всех собравшихся* в отправлении праздничного обряда, опираться в этом на элемент идеальный в символических образах *мифа, сказки и легенды*» [240. С. 141] (выделено мной. — Е.Я.).

Но ни Н.Н. Евреинову, ни Вяч. Иванову не удалось реализовать свои идеи, и они были вынуждены эмигрировать из советской России.

В литературе постмодернизм связан с таким явлением, как *деконструкция*, которая его исследователями понимается как наличие в литературном произведении «остаточных смыслов», закрепленных еще в вербальном языке и «спящих» в художественном тексте. Его автор говорит гораздо больше, чем он думает, так как в произведении возникает своя логика, не всегда осознаваемая самим автором.

Все эти идеи имеют место в традиционном литературоведении, которое, так же как и авторы художественных произведений, обнаруживает эти процессы. Известно, что А.С. Пушкин говорил В.А. Жуковскому о Татьяне Лариной: «Татьяна-то моя взяла и вышла замуж», — подчеркивая этим то, что он, как автор, как бы не имеет к этому отношения.

Идея же «остаточных смыслов» убедительно раскрыта современной теорией информации в положении об избыточной, неисчерпаемой информации истинно художественного произведения. Действительно, великие литературные творения требуют от читателя не разового прочтения, а многоразового, в принципе — бесконечного погружения в них.

Другой важный термин постструктуралистской и постмодернистской теории и практики — это *текст*, который уже понимается не как носитель информации, памяти и ее обновления, а как единственный объективно, предметно существующий смысл литературы. Она просто становится объектом, как и все реальное бытие.

По крайней мере, так утверждают их исследователи: «Свойственная постструктурализму... онтологизация понятия „текст“... ставшего эпистемологической моделью реальности как таковой, неизбежно выдвинула на первый план науку о тексте... Поскольку всякая наука теперь ведает прежде всего „текстами“ („историями“, „повествованиями“), литературоведение перерастает собственные границы и рассматривается как модель науки вообще, как универсальное проблемное поле, на котором вырабатывается методика анализа текстов как общего для всех наук предмета» [238. С. 5—6].

Вот так, не больше и не меньше! Конечно, это явное преувеличение, но относительно литературы постмодернизма оно, пожалуй, правомерно. С точки зрения авторов-постмодернистов, литература исчезает, остается только текст! Тому пример — творчество Дм. Пригова и даже позднего Андрея Вознесенского, сочиняющего «Видео-мы» и защищающего духовность в искусстве утверждением, что «сознание в наш век иероглифично. Заменим слово „Дух“ его знаком —

так он изображался иконописцами... „Дух“ проявляется через видео-ряд» [241. С. 11]. И далее он начинает игру вокруг этого знака, отсылая читателя к различным художественным и культурным явлениям нашего века [241. С. 11—16].

Как видим, он хочет сделать дух предметным и вести мифологическую игру с этим предметом. Чем это хуже или лучше той игры, которая ведется в хеппенинге или артизации, боди-арте или перформансе? В современной архитектуре происходят искания с опорой на бионику, с желанием сделать здание живым организмом, взять у природы ее лучшие функциональные решения. В скульптуре создаются кинетические модели, включающие в себя различные движущиеся элементы, создаются дрейфующие объекты, плавно движущиеся, словно лебеди по озеру или пруду.

Таким образом, во всех сферах постмодернистского художественного, и не только художественного, сознания явно прослеживается тенденция сделать предмет или объект содержанием этого сознания, перелить духовное в предметное и наоборот, возвратиться на новом историческом этапе к синкретической сущности мифологического мышления, вернуть человека в неразделенный мир первозданного природного бытия. Или, как считают многие художники, на смену геополитике должна прийти геопэтика [242. С. 5].

Но что же произойдет с человеком, с его личностью, его индивидуальностью, с идеями гуманизма и традиционной культурой?

Существуют две точки зрения на эту проблему, абсолютно противоположные и непримиримые.

С одной стороны, утверждается, что о постмодернизме следует говорить как о «самой живой, самой эстетически актуальной части современной культуры» [243], с другой — постмодернизм — это эстетический беспредел [244] и смерть культуры [245].

Выслушаем и тех и других. С точки зрения В.А. Кутырева, «постмодернизм — феномен перерождения культуры в текстуру... Текстура есть *культура* (?) человека, потерявшего *связь с природой*, окруженного искусственной реальностью извне и пронизанного ею изнутри» [245. С. 29] (выделено мной. — Е.Я.).

Текстура оказывается все же культурой? Простим автору логическую небрежность, так как все же главная его идея в том, что постмодернизм — это смерть культуры вообще [245. С. 25] и в нем культура умирает [245. С. 25].

Другая позиция, высказанная В. Курицыным, заключается в том, что постмодернизм есть создание новой первобытной культуры, ко-

торая неотрывна от природы и бытия вообще. Нам думается, что он более близок к истине.

На наш взгляд, *постмодернизм* не ведет ни к экологическому кризису (В.А. Кутырев), ни к разрушению гуманизма. Он порождает новый гуманизм, базирующийся на благоговении не только перед жизнью (А. Швейцер), но и бытием вообще. Он не разрушает природу, а следовательно, и человека.

При всей сложности этого процесса, не лишённого эпатажа, при драматизме и даже подчас трагизме его возникновения постмодернизм не порывает с традицией, как считает В.А. Кутырев, а обращается к более *глубинной традиции* мифологического сознания, которое неразрывно связано с природой, с желанием быть с ней в гармонии. Человек не перестает быть героем и гением, как считает А. Генис [246. С. 5]. Но его героизм и гениальность заключаются в том, чтобы быть сопричастным творению более совершенного, а следовательно, и эстетического бытия, быть сопричастным возвращению к истокам, к которым он рвется своей первозданной Душой. Этот героизм и гениальность более высоки, нежели те, которые связаны с социально преходящими целями, подчас подчинены эгоизму современных псевдогероев и псевдогениев.

Как древний феникс, в игре и действии Человек, возвращаясь к древнему миру и создавая новый, возродится и преобразится, став тем, кем он должен быть!

VIII. МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Идеи... которые овладевают мыслью... —
это узы, из которых нельзя вырваться,
не разорвав своего сердца...

К. Маркс

Мировоззрение — это совокупность взглядов, идей, отражающих целостность и многообразие мира. Это философские, политические, моральные, религиозные, эстетические, этические идеи человека. Совокупность эта может быть либо однородной, т.е. пронизанной материалистическим или идеалистическим его истолкованием, либо противоречивой, где могут присутствовать сталкивающиеся элементы (например, у Л.Н. Толстого материалистические эстетические идеи сталкиваются с религиозно-этической концепцией).

Мировоззренческая позиция художника во многом определяет возможность его воздействия на сознание человека. В то же время сама эта позиция обуславливается мировоззренческой зрелостью художника, его пониманием времени, в котором он творит, так как художественное постижение и отражение мира немислимы без осмысления глобальных проблем современности.

Будучи системой взглядов, целостно отражающей многообразие мира, мировоззрение определяет социальные, творческие и ценностные ориентиры художника. Однако оно не является простым соединением этих элементов, а является такой структурой, из которой нельзя изъять ни один элемент, не нарушив целое. В этой системе может быть определенная доминанта (философская, религиозная, этическая, эстетическая, политическая), придающая неповторимость и своеобразие мировоззрению художника, но она не может подменить или заменить это целое. (Поэтому едва ли возможно говорить о философском [247], религиозном или обыденном мировоззрении [79], так как все они являются частями целого.)

Так, обращаясь к творчеству Гете, мы со всей определенностью говорим о доминировании философского начала в его мировоззрении, у Диккенса — этического, у Толстого и Достоевского — нравственно-религиозного, у Маяковского и Шолохова — политического.

Мировоззрение является осознанным отношением художника к жизни и во многом определяет его творческую судьбу. Все многообразие оттенков его мироотношения, миропредставления, мироощущения, отражаясь в творчестве, концентрируется в его мировоззренческой позиции. Это убедительно и глубоко обосновал Ю.Г. Кудрявцев в своей книге «Три круга Достоевского», где он показывает событийные, социальные и философские начала в творчестве великого писателя, которым соответствуют идеальные конструкции — миросозерцание, миропонимание и мировоззрение. «Мирозозерцание есть совокупность взглядов... При наличии этого вида отражения мира улавливаются лишь самые ближайшие, лежащие на поверхности взаимосвязи... Миропонимание — совокупность теоретически обоснованных взглядов... При этом виде отражения улавливаются более... глуболежащие взаимосвязи явлений... Мировоззрение — система теоретически обоснованных взглядов. Здесь... отражается предельно глубокий уровень бытия, философичность бытия... Художник, обладающий мировоззрением, способен создать высшее в искусстве», — пишет Ю.Г. Кудрявцев [248. С. 7–9].

Соотношение указанных уровней отражения может быть и иным — это зависит от индивидуальности художника, но методологически эта идея Кудрявцева, на наш взгляд, дает верные подходы к пониманию роли мировоззрения в художественном творчестве. Поэтому трудно согласиться с утверждением Д. Затонского, что людям важны «Божественная комедия», «Утопия», «Дон Кихот», «Гамлет», «Фауст», киплинговские стихи «потому, что мироощущение, мировосприятие Данте, Мольера, Сервантеса, Шекспира, Гете, Киплинга шире, глубже, значительнее, весомее, точнее их мировоззрения — той вполне однозначной системы взглядов, которой они так или иначе придерживались, а то и придерживаться были вынуждены. В качестве мыслящих образами художников они, так сказать, поднялись над самими собой, вырвались из круга ложных идеологических доктрин своей эпохи» [249].

Мировосприятие и мироощущение никак не могут быть глубже, значительнее, весомее, точнее мировоззрения уже потому, что они еще не охватывают теоретически мир в целом, как это делает мировоззрение, — это во-первых; во-вторых, мировоззрение не может быть сведено к идеологическим доктринам, и в-третьих, если художник вынужден придерживаться каких-то взглядов, то это уже не мировоззрение, а мировоззренческое приспособление, не имеющее никакого отношения ни к творчеству, ни к мировоззрению. Но когда Р. Киплинг, обращаясь к колонизаторам в стихотворении «Бремя белых», писал:

Несите бремя белых —
И лучших сыновей
На тяжкий труд пошлите
За тридевять земель...
Несите бремя белых,
Что бремя королей!
Галерника колодок
То бремя тяжелей.
Для них в поту трудитесь,
Для них старайтесь жить
И даже смертью вашей
Сумейте им служить [250. С. 93—94],

едва ли это было вынужденное приспособление; это было его мировоззренческое кредо, выраженное в поэтической форме.

Мировоззрение вместе с тем является внутренним убеждением, абсолютной ценностью, которыми художник не может пожертвовать

ради внешнего благополучия; даже угроза лишения возможности творить не может столкнуть его с занятых позиций.

Мировоззрение как целостная система, о чем уже говорилось, может быть в силу социальных условий внутренне противоречиво, его элементы могут сталкиваться между собой. Но оно существует, пока эти столкновения не приводят к его перерождению или разрушению. Так, известно, что политические взгляды Бальзака сталкивались с его реалистической эстетикой, нравственно-религиозные искания Л. Толстого противоречили его пониманию искусства, теоретически обоснованному в его трактате «Что такое искусство», но наличие связующей доминанты (в данном случае эстетической) давало им прогрессивные мировоззренческие ориентиры.

Прогрессивность и значительность художественного творчества в конечном счете определяются гуманистической направленностью мировоззрения, в каких бы элементах его она ни проявлялась. Гуманизм органичен мировоззрению подлинного художника, его пониманию целей бытия, он сплавлен с его мировоззрением. Так, в последние годы своей жизни Давид Альфаро Сикейрос заявлял: «Содействие политическому преобразованию Мексики на демократических началах — вот первая моя задача как человека, как гражданина и как художника» [251. С. 374].

Сегодня подлинный гуманизм художника, его мировоззренческая прогрессивность определяются его отношением к судьбе человечества и планеты, на которой мы живем, его стремлением принять активное участие в их спасении, в духовной мобилизации народов Земли на эту борьбу. На такой позиции стоит, например, последовательный антифашист (он еще в начале 1930-х гг. выступал против фашизма), прогрессивный немецкий писатель Гюнтер Грасс [252], чей роман «Жестяной барабан» и фильм, поставленный по этому произведению, стали заметным событием в духовной жизни Западной Европы.

Гюнтер Грасс глубоко чувствует драматизм и даже трагизм той ситуации, в которой сегодня находится человечество. «...Современная действительность, — говорил он при вручении ему международной премии академии Ден Линчен в Риме, — ставит будущее под сомнение, а подчас прямо-таки исключает его. День ото дня вокруг нас неуклонно растут нищета, голод, загрязнение воздуха, отравление вод — и арсеналы оружия, которое множится, словно само по себе, и способно уничтожить нас всех не один раз, а многократно... И все-таки, несмотря на собственную растерянность перед лицом будущего-

го, я знаю: оно вновь станет возможным только в том случае, если мы, гости земного шара, найдем ответы, выполним свой долг перед природой и перед собой — избавим друг друга от страха путем всеобщего и полного разоружения» [253]. Такой взгляд возможен только при глубоком понимании глобальных проблем современности, мировоззренческой зрелости и широте, при наличии подлинно гуманистических устремлений художника.

Подлинный художник, сознательно или стихийно, осознает творчество как свою органическую потребность, как необходимость и как свободу. Предельно ясно это выразил А.С. Пушкин в стихотворении «Поэт»:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
<...>
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел [169. С. 288—290].

Понимание художником необходимости вырваться из забот суетного света, из мира обыденных ситуаций к свободе, к познанию существенного является не только художественным, но и его мировоззренческим отношением к действительности, к ее проблемам.

В начале XX в. существовала идея сравнения творчества, этики и эстетики Л.Н. Толстого с творчеством, этикой и эстетикой Джироламо Савонаролы — итальянского религиозно-политического реформатора XV в., обличавшего безнравственность, особенно среди духовенства, и призывавшего католическую церковь отказаться от богатства. Так, например, А. Вольнский в 1912 г. утверждал, что трактат Савонаролы «Апология творчества» — это «свод эстетических воззрений автора [Савонаролы. — *Е.Я.*], представляет для русской публики особенный интерес. Читатель найдет в нем как бы исторический прообраз тех идей, которые в наши дни среди иных условий реальной и идеальной жизни с такою горячностью защищал Л.Н. Толстой» [254. С. 7]. Очень высоко оценивал эстетические идеи Савонаролы и А.Ф. Лосев, особенно его понимание красоты, которое если и есть ортодоксия, «то, несомненно, гуманистически преображенная и возрожденчески очеловеченная» [255. С. 574].

Не вдаваясь подробно в анализ этой проблемы, все же скажем, что эстетические взгляды и породившая их практическая деятельность Дж. Савонаролы были противоречивы и непоследовательны. С одной стороны, будучи представителем эстетики Возрождения и находясь «под сильным влиянием флорентийской Платоновской академии» [255. С. 568], он создал художественную школу в своем монастыре и спас библиотеку Медичи, но, с другой стороны, сжигал картины и книги, с его точки зрения еретические, считая, что многие художники его времени не обладали христианской чистотой. Он с гневом говорил им: «Вы наряжаете Богоматерь как ваших куртизанок и придаете ей черты ваших возлюбленных» [256. С. 20], т.е. выступал против возрожденческого реализма, против действительных достижений искусства своего времени.

Эта ортодоксальная мировоззренческая позиция, не позволившая ему понять действительные ценности искусства своего времени, отрицательно сказалась и на его поэтическом творчестве. В его «Гимнах» и «Песнях» «наблюдается постоянное и очень заметное пренебрежение формой и самые идеи его редко возвышаются до истинно поэтического творчества» [257. С. 388]. У Л.Н. Толстого религиозно-эстетические заблуждения снимались не только его реалистической эстетикой, но и глубоким пониманием назначения искусства, проникновением в законы художественного постижения мира и человека.

В процессе взаимодействия мировоззрения и творчества не последнее место занимает профессиональный уровень художника, его одаренность, талантливость или гениальность. Прогрессивность мировоззрения не обеспечивает автоматически художественных открытий, но оно способствует разворачиванию и реализации возможностей, заложенных в художнике природой и обществом. Достижение единства мировоззрения и творчества требует от художника огромных усилий, напряженной духовной работы, подчас драматических столкновений с самим собой, приводящих в конечном счете к творческому открытию. Эти напряженные поиски, огромная духовная работа отражаются и в самих произведениях, в осознании и интерпретации тех обстоятельств, в которых оказываются герои произведений.

Суровые и подчас жестокие ситуации, в которые попадают герои произведений В. Распутина «Живи и помни», «Деньги для Марии», В. Белова «Дело привычное» и «Воспитание по доктору Споку», преодолеваются той социально-нравственной силой, которая рождена жизнью общества и которая способна разорванному, дисгармоническому бытию вернуть целостность и человеческий смысл. В этом

движении человеческих судеб, воссозданных и созданных художником, чувствуется биение его сердца, его мировоззренческая убежденность в правоте такого видения мира.

Поиски, не озаренные мировоззренческой зрелостью, никогда не дадут такого глубинного постижения жизни. Для этого нужна мировоззренческая культура художника, его желание не только иметь четкие мировоззренческие позиции, но и реализовать их в контексте духовных ценностей и идей своего времени. И чем сильнее этот пафос, и чем глубже его реализация, тем совершеннее и значительнее становится его творчество.

Вместе с тем мировоззренческая культура художника предполагает не только способность теоретического осмысления фундаментальных проблем эпохи, но и умение выразить свою позицию. Отчетливую гражданскую и творческую позицию мы видим, например, у П. Пикассо, который, определяя сущность художника, отмечал: «Что такое художник? Глупец, у которого только и есть что глаза, если он живописец, или уши, если он музыкант?.. Совсем напротив: он одновременно и политическое существо, постоянно живущее всеми грозными или радостными событиями этого мира и создающее их образ. Невозможно оставаться равнодушным к своим ближним и изолировать себя от жизни, которая складывается из многообразия их судеб. Нет — живопись не должна быть только украшением жизни. Живопись — оружие мира» [258. С. 96].

В древнегреческой мифологии образ горгоны Медузы символизирует ту ужасную силу, которая умерщвляет всякого, кто связывает себя с ней. И только независимый взгляд Персея на эту силу, взгляд через блестящий, как зеркало, щит, подаренный герою Афиной, спасает его от смерти.

Так и художник может спасти свое творческое начало, став духовно независимым от умерщвляющего взгляда господствующих ретроградных социальных сил. Своим искусством подлинный художник, так же как Персей своим щитом, отражает от себя этот мертвящий взгляд, сохраняя свою независимость и свободу.

Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык,
И с волей небесною дружен [259. С. 14], —

возглашал А.С. Пушкин, выражая универсальную мировоззренческую позицию художника — служение высшим целям, ее неза-

висимость от эгоизма рутинных социальных сил. И это верно всегда.

Заключение

Структура художественного творчества очень многообразна и сложна. Но так же, как и в научном творчестве, в нем можно выделить наиболее общие принципы, закономерности, без которых немислимо художественное освоение мира, немислимо возникновение такой неповторимо специфической формы духовной культуры, как искусство.

Истинное назначение художника заключается в том, чтобы, создавая произведение искусства, способствовать духовному, а следовательно, и социальному прогрессу общества. Эта великая миссия может быть осуществлена художником только в том случае, если он обладает взором провидца, если его мировоззрение способно проникнуть за пределы *terra orbis*, за пределы повседневного и обыденного. И это в силах совершить истинный художник, у которого взгляд на мир многосторонен. Художник способен выразить «состояние мира» и мир человека; он немислим без эмоционального отношения к ним, но он немислим и без высокой интеллектуальной культуры, без способности подчинить свои иррациональные озарения рациональному углублению в предмет своего творчества.

Только в этом сплаве рождается истинное художественное произведение, только такое единство рождает подлинное вдохновение в его творчестве. Но прежде чем художника «посетит» вдохновение, он должен пройти путь терний, сомнений и исканий, накопить тот черновой материал в повседневном изнурительном труде, без которого не возникает творческое вдохновенное горение.

Принципы художественного творчества обладают своей непреложной логикой, они необходимы как методологическое основание существования искусства. И как бы индивидуальна, неповторима ни была жизнь художника, она неизбежно подчиняется всеобщим законам творчества.

И еще — сегодня художник имеет прямое отношение к глобальным проблемам сохранения жизни на Земле, к спасению природы и человечества от ядерного безумия. Культура, и в особенности художественная, стала интегрирующим началом в этой борьбе за выживание, за пробуждение в людях сознания своего родового един-

ства. Через это осознание единства художник дает людям уверенность в своем будущем, в своем совершенстве и безграничности своих возможностей. Рей Брэдбери на вопрос «Что вы можете сказать о далеком будущем человечества?» ответил: «Мы дойдем до него! Мы освоим Луну, Марс. Полетим на альфу Центавра, во многие другие места Вселенной. Да, мы выживем. И это переполняет душу восторгом. В наших руках явная возможность стать бессмертными во Вселенной» [260. С. 15]. Так мыслит подлинный художник, и этому он учит нас, побуждая к действию. Он, создавая свое произведение, дает человеку в руки нить Ариадны, которая помогает выйти из сложных лабиринтов жизни к пониманию неизбежности победы светлого начала, к катарсическому очищению.

Но все это может быть осуществлено только в том случае, если художник в полной мере реализует свои индивидуально-неповторимые возможности, выраженные в его интровертивной или экстравертивной психосоциальной доминанте. И главное — если он может найти путь к слиянию этих двух доминант в своем творчестве, к соединению в себе начал западной и восточной культур. Европейец должен отказаться от своего нарциссизма, который отнюдь, как утверждал З. Фрейд, не является свойством человека, который «...будет искать удовлетворения прежде всего в своих внутренних душевных процессах» [261. С. 97]. Европейский нарциссизм есть любование собой вовне, человек и художник этого типа хочет увидеть свою красоту во внешнем мире, не в себе, а там — в зеркальной глади этого мира, он по природе своей экстраверт.

Восточному же художнику, углубленному в самого себя, необходимо вырваться из этого круга к внешнему миру, найти путь к пониманию западной культуры. Вот здесь и лежит путь к интеграции, к созданию общечеловеческих духовных ценностей современного единого мира. Достижение этой духовной общности возможно и на основе соединения в творчестве идеального и материального в некое единое целое, которое зиждется на онтологической, сущностной основе — на идее. Последняя есть выражение в нашем сознании непрерывности бытия, непрерывности жизни и доступна в полной мере лишь воображению, в особенности художественному. Воображение, обладая свойством продуктивного опережающего отражения, через идею достигает выхода за пределы наличного бытия, в мир обнаружения того, чего еще нет, но что должно неизбежно возникнуть.

Не менее важно и социальное значение воображения, так как оно позволяет выйти за пределы сегодняшних ситуаций и чисто теоретических построений на уровень обнаружения целостности социальных процессов.

«Логика — одно из могучих средств мысли, но далеко не единственное. Есть воображение, дающее возможность охватывать сложность конкретных явлений» [262. С. 213], — писал В.Г. Короленко в 1920 г., в драматическое и даже трагическое время послереволюционной жизни нашей страны. И именно воображение художника смогло раскрыть всю сложность и трагизм происходящего. В этом же 1920 г. Евгений Замятин завершает свой роман «Мы», в 1924 г. Михаил Булгаков — сатирическую фантазию «Роковые яйца», в 1929 г. появляется роман Андрея Платонова «Чевенгур» — произведения, обнаружившие силою воображения их создателей то, что еще не смогли обнаружить теоретическая мысль и идеологическое сознание.

«В периоды кризиса, — писал А. Эйнштейн, — воображение гораздо важнее знаний» [263. С. 15], имея в виду, видимо, то, что универсальная идея развития, недоступная логическому анализу, наиболее адекватно отражается в этой продуктивной способности человеческого сознания, художественного в особенности.

Вместе с тем сегодня, когда художник существует в технотронном мире, в системе аутовизуальных коммуникаций, в системе компьютерной и виртуальной реальности, ему необходимо сохранить в себе духовные начала, веру в то, что он творец истинных ценностей, создатель совершенного, а следовательно, эстетически значимого мира.

И наконец, в сложных процессах, происходящих в современной художественной культуре, связанных с возникновением и развитием модернизма и постмодернизма, структурализма и текстологии, не поддаваясь модным, но отнюдь не соответствующим действительности утверждениям о том, что автор, т.е. художник, умер, так как художник — это личность, т.е. человек, впитавший в себя весь мир, и потому не может исчезнуть, раствориться в тексте. Никогда не исчезнут имена Софокла и Еврипида, Данте и Шекспира, Микеланджело и Леонардо да Винчи, Толстого и Достоевского, Гоголя и Пушкина, Михаила Булгакова и Анны Ахматовой и многих-многих великих художников, олицетворяющих собой культуру человечества, ее неповторимость и грандиозность.

Многое можно объяснить и понять в художнике. И все же его личность несет в себе некую тайну, которая манит и зовет нас, по-

буждает к поискам в самих себе тех скрытых сил, которые делают человека демиургом, творцом новых ценностей, культуры и бытия.

Литература

1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве: в 2 т. Т. 1. М., 1957.
2. *Медведев П.* В лаборатории писателя. Л., 1933.
3. *Барт Р.* Смерть автора // Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
4. *Асмус В.* Вопросы теории и истории эстетики. М.: Искусство, 1968.
5. *Праздников Г.А.* Жизнь художника как культурологическая проблема // Философия и культура. Изд-во Самарского ун-та, 1997.
6. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 21.
7. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 12.
8. *Гайденко П.П.* Эволюция понятия науки. М., 1980.
9. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 39.
10. *Pareyson L.* Tradition et innovation // Actes V Congress International d'Esthetique. Paris, 1968.
11. *Дюфрени М.* Искусство и политика // Вопросы литературы. 1973. № 4.
12. *Дмитриева Н.А.* Пикассо. М., 1971.
13. *Конев В.А.* Социальное бытие искусства. Саратов, 1975.
14. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 4. М.; Л., 1932.
15. *Пикуль В.* Люблю сильную личность // Правда. 1987. 17 мая.
16. *Смеяков Я.* Винтик // Правда. 1962. 21 окт.
17. *Studia filozoficine.* 1957. № 3.
18. *Studia filozoficine.* 1957. № 3.
19. *Мориц Ю.* Взывающий // Огонек. 1987. № 31.
20. *Сидур В., Аймермахер К.* Пространство внешнее и внутреннее // Творчество. 1987. № 12.
21. Русская литература XX в. (Научная сессия в ИМЛИ им. М. Горького) // Лит. газета. 1987. 15 июля.
22. *Кант И.* Соч.: в 6 т. Т. 5. М., 1966.
23. *Басин Е.* Двухликий Янус: О природе творческой личности. М., 1996.
24. *Кишмов Элем.* Драма, у которой должен быть счастливый финал // Советская культура. 1987. 11 авг.
25. *Кандинский В.* О духовном в искусстве: Живопись // Творчество. 1988. № 2.
26. *Кандинский В.* О духовном в искусстве... // Творчество. 1988. № 8.
27. *Болвант Гюрги.* Театр и танец Индии. М., 1963.
28. *Демина Н.* «Троица» А. Рублева. М., 1963.
29. *Кандинский В.* О духовном в искусстве... // Творчество. 1988. № 10.
30. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. М., 1977.
31. *Kandinsky W.* Essays über Kunst und Künstler. Schweiz, 1955.

32. *Kandinsky W.* Punkt und Linie zu Fläche. München, 1926.
33. *Кандинский В.* Ступени. М., 1918.
34. *Померанц Г.* Парадоксы дзэн // Наука и религия. 1989. № 5.
35. *Сарабьянов Дм.* Эффект Кандинского // Правда. 1989. 4 июля.
36. *Aschenbrenner M.* Farben und Formen in Werk von Kasimir Malewitsch. Quadrum. 1957. IV; *Yudd D.* Malevich: Independent Form, Color, Surface // Art in America. March / April, 1974.
37. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму (новый живописный реализм). 3-е изд. М., 1916.
38. *Малевич К.* О теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство СССР. 1988. № 11.
39. *Липатов В.* «Черный квадрат» без белых пятен // Правда. 1988. 19 янв.
40. *Ингольд Ф.Ф.* Искусство как «искусство», искусство как жизнь. Десять параграфов об эстетике супрематизма Казимира Малевича // Собрание Ленца Шенберга. Мюнхен, 1989.
41. *Рестани П.* Реалистическая оценка новой ситуации // Собрание Ленца Шенберга. Мюнхен, 1989.
42. *Каменский А.* Канонам вопреки // Правда. 1989. 15 мая.
43. *Петров Б.М.* Кризис информативной эстетики (о концепции «эстетически простых форм») // Искусствознание Запада об искусстве XX в. М., 1988.
44. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986.
45. Европейский диалог. Мюнхен, 1989.
46. *Ельшиевская Г.* Можно ли полюбить «Черный квадрат»? // Творчество. 1989. № 3.
47. *Копнин П.В.* Диалектика как логика и теория познания. М., 1973.
48. *Кант И.* Соч.: в 6 т. Т. 3. М., 1966.
49. *Гулыга А.* Кант. М., 1981.
50. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 5. Л., 1973.
51. *Федченко В.В.* Предвидение и интуиция // Симпозиум по проблемам интуиции. Батуми, 1968.
52. *Netopilik J.* K uloze jdeje. Filoz. časopis. Praga, 1986. Rocnik. 34. № 5.
53. *Блок А.* Стихотворения. Поэмы. Театр: в 2 т. Т. 1. Л., 1972.
54. Восприятие. Механизмы и модели. М., 1974.
55. *Дарьялова Н.* Вот и кончилась вечность... // Лит. Россия. 1987. 27 нояб.
56. *Фромм Э.* Иметь или быть? М., 1986.
57. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 29.
58. *Лифшиц М.А.* Об идеальном в реальном // Вопросы философии. 1984. № 10.
59. *Занусси К.* Найти новые горизонты // Огонек. 1987. № 44.
60. *Бацанова Г.* Пейзажи бабушки Любы // Правда. 1986. 29 нояб.
61. Огонек. 1987. № 44.
62. *Мейстеръ Экхартъ.* Избранные проповеди. М., 1912.

63. *Башляр Г.* Новый рационализм. М., 1987.
64. *Мудрагей Н.С.* Рациональное и иррациональное. М., 1985.
65. *Планк М.* Единство физической картины мира. М., 1966.
66. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Нью-Йорк, 1967.
67. *Гривцов Б.* О писательском пути Флобера // Шиповник. М., 1922. Кн. 1.
68. *Медведев П.* В лаборатории писателя. М., 1936.
69. *Пономарев Я.А.* Психика и интуиция. М., 1967.
70. *Роллан Р.* Собр. соч.: в 14 т. Т. 8. М., 1956.
71. *Фрейд З.* Лекции по введению в психоанализ. М., 1922. Т. II.
72. *Выготский А.Н.* Психология искусства. М., 1968.
73. *Аристотель.* Поэтика. М., 1957.
74. *Bell Quentin.* Bad Art... // British Journal of Aesthetic. 1967. № 1.
75. *Пименова Ж.В.* Художник: его бытие в спонтанном сознании. М., 1997.
76. *Фрейд З.* Поэт и фантазия. Современная книга по эстетике. М., 1957.
77. *Flam L.* L'art — religion de l'homme moderne // Revue de l'universite de Bruxelles. 1965. № 5.
78. *Философский энциклопедический словарь.* М., 1983.
79. *Краткий психологический словарь.* М., 1985.
80. *Кольридж С.Т.* Избр. труды. М., 1987.
81. *Аникин Г.В.* Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М., 1986.
82. *Асмус В.Ф.* Иммануил Кант. М., 1973.
83. *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987.
84. *Салтыков-Щедрин М.* Письмо в редакцию журнала «Вестник Европы» // *Салтыков-Щедрин М.Е.* История одного города. Горький, 1986.
85. *Пушкин А.С.* Избр. соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1980.
86. *Роджерс К.* Эмпатия // Психология эмоций. Тексты. М., 1984.
87. *Ильенков Э.В.* Об эстетической природе фантазии // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6.
88. *Бодалев А.А.* Восприятие и понимание человека человеком. М., 1982.
89. *Психология эмоций. Тексты.* М., 1984.
90. *Басин Е.Я.* Творчество и эмпатия // Вопросы философии. 1987. № 2.
91. *Вопросы философии.* 1987. № 2.
92. *Цветаева Марина.* Соч.: в 2 т. Т. 1. М. 1980.
93. *Завадский С.А., Новикова А.И.* Искусство и цивилизация. М., 1986.
94. *Croche B.* Guidy of Aesthetic. N.Y., 1965.
95. *Блок А.* Стихотворения и поэмы. М., 1969.
96. *Моруа А.* Прометей, или Жизнь Бальзака. М., 1967.
97. *Ильф И.А.* Записные книжки. М., 1957.
98. *Волова Е.В.* Проблема содержания и формы в искусстве. М., 1976.
99. *Ананьев Б.Г.* О проблемах современного человекознания. М., 1977.
100. *Юнг К.* Различие восточного и западного мышления // *Философские науки.* 1988. № 10.

101. *Юнг К.* Избр. труды по аналитической психологии: в 4 т. Т. 3. Цюрих, 1939.
102. *Бергсон А.* Время и свобода воли. М., 1910.
103. *Бергсон А.* Воспоминание настоящего. СПб., 1913.
104. *Ключевский В.О.* Соч.: в 8 т. Т. 8. М., 1959.
105. *Солоухин В.* По небу полуночи ангел летел // Лит. газета. 1984. 17 окт.
106. *Абульхалова-Славская Н.А.* Деятельность и психология личности. М., 1980.
107. *Шагинян М.* Человек и время. М., 1980.
108. *Алексеев В.М.* Китайская литература. М., 1978.
109. *Мердок А.* Черный принц. М., 1977.
110. *Асвагоша.* Жизнь Будды. М., 1913.
111. *Мантатов В.В.* К вопросу об изучении философии буддизма // Философские вопросы буддизма. Новосибирск, 1984.
112. *Овчинников В.* Ветка сакуры. М., 1971.
113. *Репин И.Е.* Далекое — близкое. М.; Л., 1949.
114. *Головаха Е.И., Кроник А.А.* Психологическое время личности. Киев, 1984.
115. *Кортасар Х.* Избр. М., 1979.
116. *Гегель.* Энциклопедия философских наук. Т. 2. М., 1976.
117. *Катаев В.* Путешествие во времени. Заметки писателя // Правда. 1984. 17 авг.
118. *Аксаков С. Т.* Детские годы Багрова-внука. Воспоминания. Л., 1984.
119. *Лурия А.Р.* Маленькая книжка о большой памяти. М., 1968.
120. *Парсон Х.* Бернард Шоу. М., 1972.
121. *Шагал М.* Я лишь знаю, что был честен... // Лит. газета. 1984. 29 авг.
122. *Образцов С.* Эстафета искусств. М., 1983.
123. *Фрер А.* Беседы с Майолем. М., 1982.
124. *Пушкин А.С.* Соч.: в 3 т. Т. 3. М., 1971.
125. Письма У. Фолкнера «И не сказал всего, что суждено сказать...» // Сов. культура. 1984. 4 июля.
126. *Головаха Е.И., Кроник А.А.* Психологическое время личности. Киев, 1984.
127. *Узнадзе Д.Н.* Психологические исследования. М., 1966.
128. *Мечников И.И.* Гете и Фауст // Этюды оптимизма. М., 1964.
129. *Бабаев Е.* Итог пережитого... // Толстой Л. Смерть Ивана Ильича. Повести и рассказы. М., 1983.
130. *Раушенбах Б.Б.* Пространственные построения в живописи. М., 1980.
131. *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971.
132. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. Труды по знаковым системам. Тарту, 1967.
133. *Раушенбах Б.Б.* Некоторые психологические аспекты космонавтики и эстетики // Знание — сила. 1987. № 1.
134. *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока. М., 1979.

135. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.
136. Шагал М. Краска, чистота, любовь // Огонек. 1987. № 27.
137. Дмитриева Н.А. Опыты самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX в. М., 1984.
138. Пруст М. В поисках утраченного времени. Под сенью девушек в цвету. М., 1976.
139. Гильга А. Рукописи Канта в Ленинграде // Лит. газета. 1986. 22 янв.
140. Художественная жизнь Франции XIX века. М., 1938.
141. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. 2-е изд. М.; Л., 1965.
142. Паустовский К. Исаак Левитан. М.; Л., 1961.
143. Ревалд Дж. Постимпрессионизм. М., 1962.
144. Brian Barcel. L'cell l'esprit et la Main du Pentre. Paris, 1966.
145. Леонтьев К.А. Музыка и цвет. М., 1961.
146. Антониони М. Почему я обратился к цвету // Искусство кино. 1967. № 2.
147. Виноградова Н.Н. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
148. Заводская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. М., 1977.
149. Карамзин Н.М. Бедная Лиза. М., 1980.
150. Бернарден де С.-П. Польша и Вирджиния. М., 1962.
151. Gerard Max. Dali... dali... dali. Köln, 1976.
152. Ros B. American Artsience 1900. London, 1975.
153. Хеллер Бэн. Корни абстрактного экспрессионизма // Америка. 1962. № 74.
154. Setz W. Mark Tobey. N.Y., 1962.
155. Вольтер. Эстетика. М., 1974.
156. Вольтер. Избр. произв. М., 1938.
157. Вентури А. От Мане до Лотрека. М., 1958.
158. Модернизм. М., 1969.
159. Hoog M. Delaunay. Hungary. Corvina Kiado. 1983.
160. Грегори Р. Разумный глаз. М., 1972.
161. Лихачев Д. Сад и культура Европы // Декоративное искусство. 1982. № 3; Он же. Сад и культура России // Декоративное искусство. 1982. № 12.
162. Соколов-Микитов И. Избр. произв. Л., 1981.
163. Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике. М., 1982.
164. Лифшиц М.А. Об идеальном в реальном // Вопросы философии. 1984. № 10.
165. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 26. Ч. II.
166. Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1985. Т. 1.
167. Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики для возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. М., 1979. Вып. 6.
168. Белов В. Повести. М., 1982.

169. *Пушкин А.С.* Избр. соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1980.
170. *Рубинштейн С.Л.* Проблемы общей психологии. М., 1976.
171. *Дарвин Ч.* Соч.: в 6 т. Т. 5. М., 1953.
172. *Баленок В.С.* Демерджи. Киев, 1983.
173. *Школенко Ю.А.* Философские аспекты космонавтики // Философские науки. 1985. № 6.
174. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве: в 2 т. Т. 2. М., 1957.
175. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 20.
176. *Рерих Св.* Мы ответственны в своих мыслях... // Лит. газета. 1987. 3 июня.
177. *Огибенин Б.А.* Структура мифологических текстов «Ригведы». М., 1968.
178. *Таргор Р.* Лирика. М., 1961.
179. *Дмитриев А.Н.* Современные представления о природе «бессознательного» // Вестник МГУ. Философия. 1967. № 6.
180. Песня песней Соломона. СПб., 1910.
181. *Гулиан К.* Амбивалентность первобытного мифа // Философские науки. 1968. № 1.
182. История греческой литературы. Т. 1. М.; Л., 1946.
183. *Аполлинер Г.* Стихи. М., 1967.
184. *Тройский И.М.* История античной литературы. Л., 1947.
185. *Мани Т.* Фрейд и будущее // *Андайк Дж.* Кентавр. М., 1961.
186. *Ахматова А.* Соч.: в 2 т. Т. 1. Мн., 1986.
187. *Андайк Дж.* Романы. Кишинев. 1984.
188. Галактика Андайка // Огонек. 1988. № 29.
189. *Эфрос А., Тухенгольд Я.* Искусство Марка Шагала. М., 1918.
190. *Casson J.* Chagal peintre religieux // Revue d'esthétique. № 1. Т. XVIII. 1965.
191. *Липатов К.* Скрипка Шагала // Комсомольская правда. 1987. 5 мая.
192. *Silverstone R.* The message of television: myth and narrative in contemporary cultur. London, 1981.
193. *Леви-Брюль А.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.
194. Исповедь Августина Блаженного... // Богослов. Труды. М., 1978. Сб. 19.
195. Библия. Бытие. Гл. 1—2.
196. Библия. Псалтырь. Псалом 18.
197. *Соколов М.Н.* Природа и человек в искусстве Возрождения // Природа. 1984. № 11.
198. История эстетики : Хрестоматия. Т. 1. М., 1962.
199. *Emmrich Irma.* Caspar David Fridrich. Verlag der Kunst. Dresden, 1971.
200. *Наркирьер Ф.* Франсуа Мориак. М., 1983.
201. *Мориак Фр.* Романы, повесть. Кишинев, 1984.
202. *Holdstock Robert — Edwards Malcolm.* «Alien Landscapes», Maylower Books. N.Y., 1979.
203. Библия. Откровения святого Иоанна Богослова. Гл. 21—22.
204. *Вернадский В.И.* Природа и общество. М., 1968.

-
205. *Тейяр де Ш. П.* Феномен человека. М., 1965.
 206. *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 13.
 207. *Евтушенко Е.* Появились евтушенковеды... // Лит. газета. 1979. 27 июня.
 208. *Розенталь Т.* Страдание и творчество Достоевского // Вопросы изучения и воспитания личности. 1920. № 1.
 209. *Лук А.Н.* О чувстве юмора и остроумия. М., 1968.
 210. *Адамян А.А.* Статьи по эстетике. Ереван, 1967.
 211. *Басин Ф.* Проблема бессознательного. М., 1968.
 212. *Плеханов Г.В.* Избр. филос. соч. Т. 2. М., 1956.
 213. Более подробно см. : *Давыдов Ю.Н.* Этика любви и метафизика своеволия (Проблемы нравственной философии). М., 1982.
 214. *Теплов Б.М.* Способности и одаренность. М., 1982.
 215. *Тэн И.* Философия искусства. СПб., 1904.
 216. *Чухонцев О.* Чистый звук // Лит. газета. 1995. 18 янв.
 217. *Валери П.* Художественное творчество // *Валери П.* Об искусстве. М. : Искусство, 1976.
 218. *Сальвадор Д.* Фотография — свободное творчество духа // Называть вещи своими именами. М., 1986.
 219. *Репин И.Е.* Далекое — близкое. М., 1956.
 220. Библия. Евангелие от Марка. 1, 16, 17.
 221. Называть вещи своими именами. М., 1986.
 222. *Кольридж С.* Избр. труды. М., 1987.
 223. *Грегори Р.* Разумный глаз. М., 1972.
 224. *Лазарев В.Н.* Страницы истории новгородской живописи. М., 1983.
 225. *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1988.
 226. *Эйзенштейн С.* Смысл фильма. М., 1942.
 227. *Сердюк Е.А.* Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
 228. *Арто А.* Театр и жестокость // Театральная жизнь. 1990. № 8.
 229. *Платон.* Соч.: в 3 т. Т. 3. Ч. 2.
 230. *Бычков В.В.* Идеал любви христианско-византийского мира // Философия любви. М., 1990. Т. 1.
 231. *Munro Tb.* Art and violence. Proceedings of the sixth international congress of aesthetics. Uppsala, 1972.
 232. *Marcuse H.* Eros and civilization. London, 1956.
 233. *Асмус В.Ф.* Платон — философ-художник античного мира // *Платон.* Избр. диалоги. М., 1965.
 234. *Bloch E.* Atheismus in Chrictentum. Frankfurt am M. 1968.
 235. *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч. Т. 23.
 236. *Покровский Б.А.* Монолог счастливого человека // Советская культура. 1990. 30 июня.
 237. *Битов А.* XXI век уже наступил // Лит. газета. 1996. 18 дек.
 238. *Ильин И.* Постструктурализм — деконструктивизм — постмодернизм. М., 1996.

-
239. *Маньковская Н.Б.* Париж со змеями : Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995.
240. *Мазаев А.И.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.
241. *Вознесенский А.* Язык как показ // Вопросы философии. 1996. № 2.
242. Лит. газета. 1996. 18 дек.
243. *Курицын Б.* Постмодернизм. Новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2.
244. *Малухин В.* Пост без модернизма // Известия. 1991. 8 мая.
245. *Кутырев В.А.* Экологический кризис, постмодернизм и культура // Вопросы философии. 1996. № 11.
246. *Генис А.* Мы уже не живем в эпоху героев и гениев // Лит. газета. 1996. 30 окт.
247. Гносеология в системе философского мировоззрения. М., 1983.
248. *Кудрявцев Ю.Г.* Три круга Достоевского. М., 1979.
249. *Затонский Л.* Мир художника и реальность мира // Лит. газета. 1981. 22 апр.
250. *Киплинг Р.* Избр. стихи. М., 1936.
251. *Сикейрос Д.А.* Меня называли лихим полковником : Воспоминания. М., 1986.
252. Интернациональная литература. 1933. № 3.
253. *Грасс Г.* Избавить друг друга от страха // Лит. газета. 1983. 26 янв.
254. *Вольнский А.* Предисловие // *Виллари П.* Джироламо Савонарола и его время. СПб., 1913. Т. 1.
255. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
256. *Яковлев Е.Г.* Искусство и религия. М., 1969.
257. *Виллари П.* Джироламо Савонарола и его время. СПб., 1913.
258. *Дмитриева Н.А.* Пикассо. М., 1971.
259. *Пушкин А.С.* Избр. соч. М., 1949.
260. *Брэдбери Рей.* И тут творятся чудеса... // Лит. газета. 1986. 10 дек.
261. *Фрейд З.* Недовольство в культуре // Философские науки. 1989. № 1.
262. *Короленко В.* Письма к Луначарскому // Новый мир. 1988. № 10.
263. *Золотов А.* Усилия мысли и гармония мира // Лит. газета. 1988. 14 дек.

ИСКУССТВО И МИРОВЫЕ РЕЛИГИИ

Введение

Данный раздел посвящен одному из аспектов взаимодействия искусства и мировых религий (буддизма, ислама и христианства) в духовной культуре человечества, а именно проблеме функционирования искусства в структуре этих религий.

Как уже отмечалось, религия, философия и искусство наиболее удалены от экономической жизни общества (см. схему в разделе «Художник: личность и творчество»), и это придает им особые черты в процессе реального функционирования, их взаимодействия и взаимовлияния. Причем взаимодействие это рассматривается на уровне развитых форм художественного и религиозного сознания, т.е. в аспекте философско-эстетического, теоретического анализа, что позволяет четко определить методологический характер и границы данного исследования. Вместе с тем, на наш взгляд, это дает возможность определить некоторые общетеоретические принципы, которые могут быть полезны и для эстетики, и для религиоведения, и в какой-то степени для исторического и теоретического искусствознания.

В основу предлагаемого читателю раздела положены специальные лекционные курсы, прочитанные для работников культуры и искусства в Ханое (1962), на философском и филологическом факультетах Будапештского университета им. Лорана Этвеша (1970) и на философском факультете МГУ им. М.В. Ломоносова (1973—1996); некоторые проблемы, поставленные в работе, рассматривались также в докладах, прочитанных автором на V, VI и VII Международных конгрессах по эстетике (Амстердам — 1964, Упсала — 1968, Бухарест — 1972).

Однако многие идеи данного исследования возникли не только в результате теоретических размышлений и строго логического анализа, но и в значительной степени рождены эмоциональными впечатлениями от знакомства с культурой и искусством Индокитая, Дальнего Востока, Средней Азии, христианского Востока и Запада. Эти впечатления, на наш взгляд, имеют не меньшее значение для проникновения в суть проблемы, нежели рассудочное рефлексирование и рационалистический анализ.

I. СИСТЕМА ИСКУССТВ В СТРУКТУРЕ МИРОВЫХ РЕЛИГИЙ И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЛИГИОЗНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Как верно отмечает Г.В. Плеханов: «*Религию можно определить как более или менее стройную систему представлений, настроений и действий*. Представления образуют мифологический элемент религии; настроения относятся к области религиозного чувства, а действие — к области *религиозного поклонения* или, как говорят иначе, *культы*» [210. С. 251].

В процессе длительного исторического развития и взаимодействия искусства и религии в каждой мировой религии возникала определенная, функционирующая в *структуре* той или иной религии *система искусств*. (Данная система является элементом более сложной религиозно-художественной целостности, функционирующей как противоречивая система.) Причем каждая мировая религия ввела в свою структуру ту или иную систему искусств и на уровне представлений (включающих в себя не только обыденные представления верующих, но и теологию, т.е. теоретическое мышление), и на уровне настроений, и на уровне действий.

Однако в каждой религии, как правило, *доминирует* один из этих уровней, что создает совершенно неповторимую и специфическую атмосферу духовной вообще и религиозно-эстетической жизни в особенности. Именно эта доминанта определяет оригинальность и своеобразие художественных и религиозных явлений, возникающих в процессе этого взаимодействия. Когда искусство начинает пронизывать все уровни религиозного сознания, это способствует процессу деформации структуры целостного религиозного организма.

Вместе с тем в процессе этого взаимодействия возникают *синтезирующие* искусства, которые определяют общие *принципы организации* данной системы искусств. Хотя этот процесс складывался стихийно, были попытки практически организовать искусство вокруг церкви. Так, в XIII в. н.э. Иоанн Дамаскин реформировал систему византийского литургического пения, создав систему осьмогласия, что в какой-то степени способствовало в дальнейшем созданию системы церковного пения [47. С. 63].

Таким искусством становится театрализованное действо, органически связанное с образной, метафорической природой слова. Слово в так называемых священных книгах мировых религий обладает образной, эмоциональной убедительностью, его метафоричность подчас философски глубока, отражает значительное и существенное. «Положи меня как печать на сердце твое, как перстень на руку твою, ибо крепка как смерть любовь, люта как преисподняя ревность... Большие воды не могут потушить любви и реки не зальют ее» [33. С. 629]. Эти слова звучат как гимн человеческой любви, как глубокое их проникновение в сущность человеческого духа.

Определяющее значение слова во всех элементах христианского культа подчеркивают и сами богословы, в частности богословы Русской православной церкви. Они говорят о том, что слово должно быть определяющим и в молитве, и в церковной службе, и в обрядах, и в церковном пении.

Так, один из них пишет: «Необходимо выразить требование, чтобы в церковном пении слово Божье, составляющее всякое священное песнопение, занимало господствующее положение, а музыка была бы только служительницей его — средством к усилению выразительности, к обострению действия слова... Соответственно этому не только преобладание музыки над словом, или виртуозность и вычурность, но и всякая сложность в музыке церковной вредит делу богослужения» [7. С. 16]. И далее он более подробно поясняет свою мысль: «Отцы узаконили для церкви употребление только вокальной музыки, руководствуясь при этом возможностью соединения музыки с соответствующим текстом; инструментальную музыку, как имеющую слишком мирской характер и сообразно этому заключающую в себе удовольствие без пользы, строго запретили в богослужебной практике. Отцами церкви не только удалена инструментальная музыка в чистом виде, но и не дозволено даже соединение ее с вокальной, для того чтобы она не нарушала хода мыслей воспеваемого текста» [7. С. 16–17]. Слово и текст, выражающие сущности христианской догмы, — вот основной критерий христианского православного богослужения.

Заканчивая свои рассуждения, Д. Аллеманов пишет: «...богослужение... надеется через употребление пения в числе других средств лучше выполнить свою задачу, состоящую в питании верующих „глаголами жизни“» [7. С. 17]. Вышесказанное достаточно четко определяет главную задачу богослужения, состоящую в «питании верующих глаголами жизни», т.е. в организации верующих вокруг священного

слова, так как вознесение молитв в форме хорового пения делало прихожан не только присутствующими при обряде, не только созерцателями и слушателями, но и активными соучастниками религиозного культа.

Именно поэтому в оценках церковников текст и мелодия занимают далеко не равноправное положение. Определяя соотношение повествовательного и мелодического элементов в церковных песнопениях, один из православных идеологов, А. Страхов, писал: «В пении церковном главная задача совсем не красота или еще прелесть, а глубина, сила, важность и притом не мелодий самих по себе, а в связи с текстом, со словами. Слово, текст так важны в церковном пении, что при выборе двух крайностей лучше, полезнее одни слова прочитанные, чем мелодия, превосходно исполненная, без ясно и отчетливо слышанных слов» [247. С. 15].

Совершенствуя в вековой практике формы религиозной жизни, и в особенности богослужения, православная церковь всегда следила за тем, чтобы они прежде всего были связаны со священным словом. Именно это и послужило одной из причин отсутствия в составе православного культа инструментальной музыки, так как чистый музыкальный язык, музыкальное искусство как таковое могло помешать восприятию слушателями вероучительных истин.

Ведь само богослужение на церковном языке называется «словесная служба наша Богу», «словесное торжество». Все церковные песнопения прежде всего литературные произведения эпического склада. Сами их названия или обозначают различные литературные византийские жанры (тропарь, кондак, стихира), или же определяют содержание (богородичен, догматик, мученичен, величание и т.п.), и только в редких случаях указывают на способ исполнения (антифоны).

Этот принцип доминирующего значения слова разработан теоретически еще раннехристианскими богословами.

Так, Филон Александрийский видел троякость смысла слова Священного Писания: 1) чувственное (буквальное), 2) отвлеченно-нравоучительное, 3) идеально-мистическое, или таинственное; все эти три уровня воздействовали соответственно на тело, душу и дух [267. С. 357]. В этом воздействии Филон Александрийский отдавал предпочтение последнему — идеально-мистическому смыслу слова.

Определяющее значение слова в христианском богослужении и культе подчеркивает в своих работах и современный богослов

П.А. Флоренский. Звучащее слово-фонема «независимо от смысла слова... — пишет он, — сама по себе, подобно музыке, настраивает известным образом душу» [267. С. 360]. Поэтому проповедь на греческом, латинском или старославянском способна глубоко воздействовать на верующих (не знающих этих языков) своим интонационным строем, звучанием. «Не в смысле... речей, а в звуке — их действенность, полная глубокого содержания, внутренне благообразного...» — заключает П.А. Флоренский [267. С. 361].

Безусловно, как отмечалось выше, само слово, заключенное в христианских священных книгах, несло в себе не только религиозное, но и большое эстетическое, художественно-образное содержание, было многозначно.

Не менее богата образность сур Корана. Так, мусульманский райский сад — это место, где «реки из воды непортящейся, и реки из молока, вкус которого не меняется, и реки из вина, приятного для пьющих... и реки из меду очищенного...» [131. С. 404, сура 47, стих 1617].

В силу такой образности слова текст священных книг — Библии, Корана, Вед и др. — поддается эффективной художественной интерпретации, переложению на язык поэтического или музыкального образа, на язык театрализованного представления. Именно это дает основание, например, Н.Ю. Крачковскому сделать вывод о том, что «Коран — первый памятник прозы... притчи, сравнения, повести...» [135. С. 657].

Относительно христианства на это указывал Е.М. Браудо, писавший о том, что «еще в IV столетии было установлено чтение Евангелия в церкви и Страстей Господних с VIII—IX столетий. Способ исполнения был обычный грегорианский лекционный глас, речи же Христа исполнялись в евангельском тоне... Начиная с XII столетия Евангелие стало изображаться в „лицах“, хотя и без намека на какую-либо самостоятельную драматическую форму. Один из священников произносил нараспев речи Христа, а другой — рассказ евангелиста, третий — партии остальных лиц и народа... вплетались латинские ритуальные песнопения, и таким образом община принимала участие в исполнении этих примитивных духовных драм... Из первых попыток драматизировать историю жизни и воскресение Христа в раннюю эпоху Средневековья возникли так называемые *мистерии*... Из-под сводов церкви они постепенно вышли на открытые места — городские рынки, улицы, площади» [42. С. 185—186].

В феодальной России театрализованные представления, или так называемые пещные действа, были важнейшим элементом духовной

жизни православной церкви, они воспроизводили главные сюжеты Ветхого Завета и Евангелия. В XVI—XVII вв. в России широко развилось такое театрализованное церковное представление, как вынос плащаницы в конце Великого поста. Также распространено было пещное действо на темы Страшного суда, на котором, как правило, присутствовали царь и высокородные бояре.

Театрализованные представления широко использовались при обрядах, совершаемых вне стен церкви, и в религиозных праздниках. Торжественные выходы патриарха или митрополита в православной церкви, сопровождаемые колокольным звоном и возгласением молитв, представляют собой непередаваемое *зрелище*. Крестные ходы с огромным количеством обрядовых предметов (хоругви, святые иконы, мощи, кадилы, дароносицы, палитры и т.д.), с пением толпы и молитвами священнослужителей и богомольцев создают эмоциональную атмосферу.

Принцип театрализованного представления развит и в обрядах и богослужениях буддизма. Пожалуй, по пышности обрядов и церемоний эта религия не уступает христианству и исламу.

И в исламе существуют театрализованные представления, связанные, как правило, с религиозными действиями, которые сопровождаются определенными настроениями. Так, например, элемент театрализованности есть в празднике мавлюд (день рождения пророка Мухаммеда), который связан с коллективной молитвой в мечети, празднеством за столом и религиозной благотворительностью. В этом мусульманском празднестве доминируют положительные эмоции, царит радостное настроение по случаю рождения пророка, несущего слова Аллаха.

Весьма своеобразны также пронизанные положительными эмоциями театрализованные представления дервишей ордена Мевлеви. Вот как Е.Э. Бертельс описывает их обрядовые радения: «...в зал входят дервиши: их девять, одиннадцать или тринадцать человек, все они в темно-коричневых конусообразных войлочных шапках и темных сине-зеленых мантиях. Они постепенно входят в зал, за ними идет шейх, настоятель общины. Войдя, дервиши выстраиваются в круг и садятся на овечьи шкуры, лежащие на равном расстоянии друг от друга. Они сидят, скрестив на груди руки, поникнув головой и закрыв глаза, в полном молчании, совершенно неподвижно. Его прерывает шейх, предлагающий прочитать Фатиху [первую главу Корана. — Е.Я.].

Собравшиеся читают вместе Фатиху, провозглашают различные молитвы, и начинается само радение. Раздается нежный и тихий напев флейты. Мелодия то вспыхивает, то опять ниспадает и замирает на низких нотах, флейта изливает извечную скорбь... К напеву флейты присоединяется голос певца... прославляющего... жизнь дервишей... Под пение гимна дервиши медленно поднимаются с мест, плавным движением подходят к михрабу [ниша, указывающая на восток. — *Е.Я.*] и кланяются небольшой дощечке, на которой написано имя Джелаледдина Руми [персидский поэт, основатель ордена. — *Е.Я.*], затем, склонившись перед шейхом, они отходят вправо и продолжают круговые движения по залу.

Но вот ритм музыки становится более четким, слышатся легкие удары тамбурина, темп ускоряется. Дервиши скидывают свои синие плащи и остаются в широких конусообразных белых рубахах. Один за другим подходят они к шейху, кланяясь, прикладываясь к его одежде и, отойдя, начинают кружиться, расставив руки. Белые рубахи раздуваются от движения, и фигура танцора начинает напоминать большой колокол.

Все быстрее движение, все больше фигур, сначала кажется, что дервиши произвольно движутся по залу, но потом, приглядевшись, замечаешь, что движение их носит вполне закономерный характер: каждый описывает круг, больший или меньший, и так образуется ряд окружностей, отчасти концентрических, отчасти пересекающих друг друга... Это символ: планеты движутся по Вселенной в стройной гармонии, влекомые и управляемые великой силой мировой любви, любви к ближнему...

Звучит флейта, мерно рокошет тамбурина, и все вертятся, вертятся дервиши, без усталости, без остановок... лица их постепенно застывают в какой-то странной неподвижности, глаза открываются все шире и шире... Все быстрее и быстрее хоровод, тамбурина уже рокошет беспрерывно, шейх зорко следит за вращающейся братией.

...Постепенно перестаешь осознавать, где ты, что ты: нет ни времени, ни пространства, остался только один ритм, все растворилось в одном могучем наслаждении гармонией движения.

Резкий всплеск тамбурина... Музыка оборвалась, все дервиши оказались на своих прежних местах и снова опустили на овечьи шкуры.

Опять раздался плавный, томный восточный напев... И опять томный напев переходит в быстрое плясовое движение, опять начи-

нают кружиться белые фигуры. В конце концов сам шейх принимает участие и движется в центре пляшущих дервишей. Так продолжается несколько часов, резкий удар тамбурина, и все кончено: дервиши бесшумно исчезают из зала» [31. С. 85—91].

Совсем иной характер носит шиитский обряд шахсей-вахсей (оплакивание смерти имама Хусейна). Во время этого обряда разыгрывается поистине трагическое представление: правоверные шииты истязают себя до полусмерти, а иногда и до смерти; вся эта церемония самоистязания происходит на глазах зрителей и должна возбудить в них экстатическое чувство самоотречения, чувство беспредельной веры в учение Аллаха, возбудить массовый религиозный экстаз. Это представление мрачное и жестокое.

Но, создавая свой «театр», мировые религии всячески стремились ограничить, а где возможно и просто уничтожить влияние на верующих более древних форм театрального искусства — народных представлений, народных актеров. Преследуя скоморохов, шпильманов, жонглеров, актеров шильпи, деревенских музыкантов, церкви стремились развить только свой «театр» — театр мистерии и церковных богослужений.

Церкви стремились ассимилировать языческие представления, придать им подлинно религиозный вид. Так, например, на Руси в период раннего феодализма возникает институт странников, или «калик перехожих», которые используют традиционные формы для пропаганды христианской идеологии. Они создают «духовный стих», который призван был заменить народную былинку, или «старину» (народная эпическая поэзия). Но «каликам перехожим» все же не удалось вытеснить из народного сознания и былинку, и творчество скоморохов. И даже в пору наибольшего своего расцвета духовная поэзия была не настолько сильна, чтобы заменить народу его прежнее эпическое и язычески-обрядовое предание. Как ни охотно народ слушал «калик перехожих», им не удавалось заменить «веселых молодцов» — скоморохов.

В средневековой Западной Европе под влиянием позднего императорского Рима, в котором возникают бродячие актеры — *мимы* и *гистрионы*, разыгрывающие народные фарсы и водившие потешных животных, а также на основе самобытного творчества певцов и актеров из народа и дружинных певцов складывается институт народных певцов и артистов. В средневековой Франции — это *жонглеры* (букв.: игроки), в Испании — хулгары (от фр. жонглер), в Герма-

нии — шпильманы. Полностью этот институт жонглеров-шпильманов (по природе очень схожий с институтом русских скоморохов) складывается к X в. и включает в себя представления с животными (медведь, обезьяна), балаганные сценки, чтение героических поэм и стихов [42. С. 72]. В дальнейшем своем развитии под влиянием церкви жонглеры и шпильманы разделились на *потешников*, выразителей народного искусства и культуры, и *исполнителей высоких жанров* — эпоса и духовных религиозных стихов.

Однако к народным актерам Западной Европы, так же как и в России, «аскетически настроенная церковь относилась... чрезвычайно враждебно, не допуская к причастию, отказывая им в христианском погребении и т.п. Так же и светские власти подвергали их гонениям, иногда лишая их права наследования и почти ставя вне закона» [42. С. 73–74].

Но ни феодалы, ни церковь не могли обойтись без них, так как они были своеобразной «ходячей хроникой», «ходячей газетой», без них не обходились придворные торжества, религиозные праздники, ярмарки, народные гулянья. И всегда потешники были душой народа, ибо их искусство — понятное, популярное, задорное и сатирическое — ближе всего было к эстетическим вкусам народных масс.

В странах буддийской религии, в особенности в Индии, носителями этой народной художественной мудрости была каста бродячих актеров и мастеров — шильпи, которые из века в век сохраняли народные представления о красоте, несмотря на сильнейшее давление буддийской религии. Огромное значение в средневековой Индии имели народные сказители. «...Их безыскусные сказания приобщали простого деревенского жителя к житейской мудрости, чем в значительной степени восполняли его неграмотность... Сказитель был не только историком и поэтом, но и прародителем индийского драматического искусства — ятры... Его образные слова рисовали картины героизма и жертв, борьбы и раздоров, всегда увенчивавшихся торжеством правды и добродетели... Выполняя множество функций, сказитель служил средоточием общественной жизни деревни... Сказители почти никогда не забывали о том, что их слушают крестьяне. Даже при самых могучих взлетах фантазии они должны были помнить, кто составляет их аудиторию...» [133. С. 14–15] У мусульманских народов трагизму шахсей-вахсей или радостным чувствам праздника мавлюд всегда противостояло творчество народных поэтов (хафизов) и исполнителей народных преданий (акынов), при-

чем в поэте-исполнителе переплеталось воедино воспроизведение легенды и создание нового предания или поэмы. И, как правило, эти народные представления носили социально-оптимистический характер, были связаны с осуждением феодального произвола, религиозного фанатизма и национальной нетерпимости.

В этих театрализованных представлениях еще сохраняется связь с мифологическим сознанием: они по своей сути также были синкретическими. Этот синтезирующий характер народного представления оказался органически необходимым одному из важнейших элементов всякой религии — религиозным действиям, религиозному культу.

Как говорилось выше, религия немыслима без определенной системы действий, т.е. обрядов, праздников, строго разработанных принципов церковной литургии в стенах храма, торжественных служб и шествий. И все это, безусловно, должно обладать определенной эстетической привлекательностью, эмоционально волновать верующего, возбуждать в нем религиозные настроения и чувства. Именно поэтому церковь неизбежно должна была обращаться к формам *драматического* действия, к созданию религиозных драматических представлений. Безусловно, такое религиозное театрализованное представление должно было проходить в соответствующей эстетической среде, в соответствующем художественном интерьере и экстерьере.

Такая эстетическая среда создавалась церковной архитектурой, не менее эмоционально воздействующей, чем само драматическое действие. Церковная архитектура становилась необходимым *эстетическим фоном*, связующим воедино всю систему художественного воздействия. Строгий и скромный облик византийской базилики, трогательные и интимные церковки Ростово-Суздальской земли, суровые и величественные соборы Новгорода и Пскова, пышные и торжественные церкви московского пятиглавия, стремительно взлетающие вверх готические храмы европейского Средневековья, ритмы крыльев буддийской пагоды и плывущие силуэты мусульманской мечети — все это органично вплеталось в сложную систему искусств мировых религий, закрепляло ту неповторимую эмоциональную атмосферу, которая возникла на основе образного слова и синтезирующей функции театрализованного драматического действия. Эстетическое, эмоциональное воздействие слова и драматического действия не может быть почувствовано и понято во всей глубине вне той церковной архитектурной среды, в которой оно дышало

и жило. «В храме, говоря принципиально, — писал П. Флоренский, — все сплетается во всем...» [268. С. 31].

Казалось бы, эта сложная система взаимодействия искусства и религии должна была создать устойчивую и внутренне непротиворечивую основу религиозно-эстетической жизни. Реальный процесс взаимодействия мировых религий и искусства, конечно, создал определенную целостность, функционирующую в основном на уровне культурно-духовном и социальном.

Вместе с тем в системе искусств той или иной религии существовало не только *синтезирующее*, но и *ведущее* искусство — такое искусство, которое определяло принцип функционирования данной художественной системы, ее реальную жизнь.

Таким ведущим искусством могло быть или декоративно-прикладное искусство и скульптура (буддизм), декоративно-прикладное (ислам), или искусства изобразительные и пластические (христианство). Они еще более усугубляли своеобразие религиозно-эстетической жизни той или иной культуры, связанной с конкретными мировыми религиями, тем более что именно они очень четко определяли своеобразие функционирования всей системы на различных уровнях религии — представлений, настроений или действий.

Теория целостности в современной науке строится в основном на материале естествознания и развития научно-технических сторон современной жизни общества. Однако общая теория целостности, носящая в значительной степени общеметодологический, философский характер, позволяет применить ее и к уровням духовной жизни, культуре и искусству.

Так, например, общее определение целого и части в современных философских исследованиях может быть применено и к данной «частной» проблеме. «Понятие целого... — пишет Н.Т. Абрамова, — выражает объект, образованный путем взаимосвязи его частей и обладающий качественно новыми свойствами; эти свойства отсутствуют и у каждой части в отдельности, и у их суммы; они появляются у целого как совокупный результат взаимной связи и согласования частей. Понятие части характеризует предмет в его соотношении с другим предметом (целым), в состав которого он входит» [1. С. 32].

Принимая это общее определение понятий целого и части, следует все же подчеркнуть, что в определенных структурах, в данном случае духовно-культурных, целостность может быть внутренне про-

тиворечивой. Религиозно-художественная целостность тоже оказывается внутренне противоречивой; части ее, находясь в единстве, вступают в противоречивые отношения внутри самой этой целостности. Вместе с тем эта целостность в другой структуре, на другом уровне может быть и непротиворечивой; здесь единство ее частей определяет специфику, неповторимость существования объекта. Так, на наш взгляд, дело обстоит с искусством, когда оно рассматривается как социально-эстетическая целостность.

Однако это не означает, что данная целостность не определяет существенной взаимосвязи частей, которая дает жизнь этому своеобразному единству.

Таким образом, эта целостность была весьма противоречивой, причем противоречие носило не столько характер оппозиции, внешнего противостояния, сколько характер органической несовместимости, характер антагонизма. Эта внутренняя противоречивость данной целостности, взаимодействия искусства и религии, особенно глубоко проявилась на основных уровнях: социальном, гносеологическом, эстетическо-эмоциональном.

II. СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЛИГИОЗНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

На социальном уровне эта внутренняя противоречивость обнаруживалась в том, как искусство и религия относились к человеку, ибо и для искусства, и для религии человек является главным объектом, и религия, и искусство, каждое по-своему, пытаются ответить на вопрос о смысле человеческого бытия, о предназначении человека, определить его место в мироздании.

Для искусства характерно стремление в первую очередь раскрыть тайну человеческого земного бытия во всей ее сложности, его основным предметом является человек как социальный феномен. Вместе с тем искусство немислимо без отражения в нем неповторимой индивидуальности художника, богатства его субъективности. История искусства в определенном смысле есть история взаимопроникновения развивающихся сторон объективной реальности — природы, социальной действительности, понятой как развернутое духовное бо-

гатство социального человека, и художника во всем его эстетическом своеобразии.

Именно поэтому перед искусством всегда стоит великая альтернатива: 1) абсолютизируя объект, схватывая «состояние мира» (Гегель), потерять человека, его индивидуальность, его личностное бытие; 2) углубляясь в субъект, абсолютизируя его личностный мир, утратить социальную перспективу, без которой оно невозможно как искусство. Но подлинно великое искусство, преодолевая трагические заблуждения, способно преодолеть эту альтернативу, отстаивая и защищая свободу и красоту человека и как личности, и как социального существа.

Такое искусство возникает тогда, когда возникает гармония объекта и субъекта. И такое искусство мы называем классикой, и именно оно оказывает огромное влияние на совершенствование социальной и духовной атмосферы общества. Этот процесс идет по спирали, способствуя совершенствованию социальных отношений, социальному прогрессу и развертыванию гармонически целостной личности.

Например, греческое античное искусство объективировало социально-общественные стороны личности (гражданственность, героизм, мужество, долг и т.д.) и телесность человеческого бытия. В этом искусстве органически слиты эпоха и художник (Эдипа невозможно представить вне Софокла, так же как Медею вне Еврипида или Прометея вне Эсхила); это эпоха и художник здорового детства человечества.

Искусство европейского Средневековья обнаружило новые стороны человеческого бытия. В религиозно-мистифицированной форме оно вскрыло земные состояния личности. Это искусство обратилось к таким доселе необъясненным чувствам человеческой души, как отчаяние и сострадание, умиление и умиротворение, радость и чувство возвышенного. Но все это не значит, что средневековое художественное мышление, опирающееся на библейское мировосприятие, было чем-то более высоким, нежели греческая Античность, и относилось к нему как геометрия Лобачевского к геометрии Евклида. И не только герои Библии верят в будущее (вернее, даже не столько), но и античный рок (Schicksal) преодолевается героями греческой трагедии и даже мифологии.

Искусство эпохи Возрождения начинается как *синтез* Античности и Средневековья. Искусство Возрождения соединило в единое целое телесность и духовность человеческого существа, открыло до-

рогу для создания образа совершенного человека и тем самым оказало великую услугу социальному прогрессу.

Будучи исторически не готовым обнажить социальные мотивы человеческого поведения, оно подготовило основания для возникновения искусства критического реализма, в котором диалектика человеческой души есть аналог диалектики социальной жизни, преломленной через призму неповторимо-индивидуального видения художника.

Так на протяжении всей истории человеческой культуры истинное, великое искусство создавало образ исторически конкретного совершенного человека. И это искусство, этот образ, становясь все более совершенным и идеальным, оказывает все более активное воздействие на духовную жизнь общества, способствуя гуманизации человеческих отношений.

Религия же стремится эту гуманистическую природу искусства интерпретировать в рамках противоречивой художественно-религиозной целостности.

Искусство как часть этого целого, этой системы данные рамки все время размывает, старается их разрушить; оно по природе своей эвристично, всегда ведет поиск живого реального человека. В этом смысле искусство стремится превратить идеал, т.е. предельно обобщенную социальную идею, в образ живого человека, человека данной эпохи, чувственно-достоверного и конкретного, полного реальных земных человеческих страстей.

Так, в буддийских рельефах школы Матхура не только в канонических образах Будды, но и через образы баядер, чувственно заостренных, полных земных страстей и желаний, воссоздается реальный человек. А иконописный образ Владимирской Богоматери являет собой гимн земному, трогательному и глубокому чувству материнской любви. «...Этого выражения глаз, бесконечно любящих и бесконечно скорбных, — пишет о ней И. Грабарь, — не удастся передать ни одному копиисту.

Несравненная, чудесная, извечная песнь материнства — нежной, беззаветной, трогательной любви матери к ребенку» [79. С. 211].

В реальной истории человеческой культуры эта тенденция не существует столь явно и открыто. «Сикстинская мадонна» Рафаэля, иконы Андрея Рублева или скульптурные изображения Будды являются и произведениями искусства, и предметами религиозного обряда, ибо верующий человек видит в «Сикстинской мадонне»

в первую очередь образ Богородицы, «Троица» Андрея Рублева ассоциируется у него с соответствующими мифами православного христианства, а созерцание изображения Будды древнеиндийской художественной школы Матхуры вызывает у буддиста эмоционально-религиозное состояние.

И все же эти предметы культового поклонения являются произведениями искусства. Что же делает их таковыми? Именно то, что, несмотря на свое культовое назначение, они многозначны, несут в себе нечто большее — они по-своему отражают существенные стороны исторического конкретного бытия того или иного народа, той или иной страны и ее культуры. Искусство никогда не может однозначно решить вопрос о служении тем или иным социальным силам или идеям, оно отражает мир совокупно, во всей его многогранности. Например, обряды древнегреческих и древнеримских религий давно умерли, а с ними и обрядовое культовое значение древней скульптуры. Но они продолжают жить как произведения искусства, продолжают жить и доставлять людям высокое эстетическое наслаждение.

Подлинно художественными являются те образы прошлого, которые не утратили своего эстетического значения, несмотря на то что социальная основа и духовная атмосфера, в которой они родились, умерли. Это связано со специфическими коммуникативными функциями искусства. Искусство должно давать определенную сумму информации о реальных ценностях человеческого бытия.

Подлинно художественное произведение не может быть однозначным, не может быть функционально связано только с каким-то одним идеологическим уровнем, в данном случае с религиозным содержанием и церковью, — конкретным материальным носителем и реализатором религиозной идеологии.

Произведение искусства, когда бы оно ни было создано, постоянно должно давать человеку чувство счастья, в эмоциональной форме раскрывать перед ним богатство жизни, постоянно возвращать его к реальному миру, делать его способным более глубоко понимать и ощущать этот мир. Вот почему «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Троица» Андрея Рублева, «Будда» индусской школы Матхуры являются великими произведениями искусства, несмотря на то что вместе с тем они являются предметами культового поклонения.

Искусству присущи внутренние, имманентные законы развития, которые подчас оказываются вне поверхностного влияния тех или иных социальных и идеологических процессов и, несмотря на по-

пытки субъективистски отвергнуть их, проходят испытание временем и становятся классическими, входя в золотой фонд человеческой культуры. Именно поэтому древние художественные произведения, религиозные по форме и функциональному назначению, не теряют своего значения для современной культуры и часто понимаются сегодня более глубоко, чем во времена их создания. Так, отвергнутые средневековой идеологией произведения античного искусства вновь предстали перед изумленным взором Европы Нового времени. А церковная живопись Андрея Рублева дает возможность более глубоко понять национальные традиции русского искусства, воспитывать в человеке чувство патриотизма и национальной гордости.

Как уже говорилось, в истории художественной культуры можно обнаружить два основных слоя.

Но рассмотрим это подробнее.

Во-первых, это *социально-актуальный* слой, в котором реализуются исторически конкретные социальные и художественные проблемы. В этом слое возникают определенные художественные методы и стили, наиболее адекватные историческому художественному вкусу. Так возникают античная драма и пластические искусства, готика и ренессанс, классицизм и романтизм, реализм и модернизм.

Но наряду с этим социально-актуальным слоем существует глубокий, «неподвижный» *народно-мифологический* слой, в котором сохраняются, переходя из эпохи в эпоху, универсальные и национальные художественные ценности. Эта культура почти не претерпевает стилевых изменений, в ее художественном методе однажды схваченные способы образного видения мира устойчивы и самоценны.

В этом слое сохраняется и функционирует фольклорное, народное художественное сознание, опирающееся на более древние основы мифологического сознания; в нем функционирует «карнавальное» искусство народных масс Нового времени, в свою очередь опирающееся на фольклор; наконец, в нем живет искусство, функционально связанное с религиозным сознанием и церковной практикой. Это искусство более условно и символично, его образность ассимилирует в себе не только достоинства народного художественного вкуса, но и косные, рутинные элементы духовной жизни умирающих социальных слоев и классов.

На это переплетение в народно-мифологическом слое религиозного, рутинного и фольклорного художественного мышления указывал В.Я. Пропп: «Когда мы сравниваем живую религию и живую

сказку — здесь возможна обратная зависимость... Христианские элементы сказки (апостолы в роли помощников, черт в роли вредителя и т.д.) здесь новее сказки... Сказка (волшебная) идет от древних религий, но современная религия не идет от сказки. Она и не создает ее, а только меняет ее материал. Но, вероятно, есть редкие случаи действительной обратной зависимости, т.е. такие случаи, когда элементы религии сами идут от сказки. Очень интересный пример дает история канонизации чуда о змие Георгия Победоносца западной церковью. Это чудо канонизировано много позже канонизации св. Георгия, причем канонизация прошла при упорном сопротивлении со стороны церкви. Так как змеборство входит в состав многих языческих религий, то оно идет именно оттуда. Но в XIII в., когда от этих религий живого следа уже не было, роль передатчика могла сыграть только народная эпическая традиция. Популярность Георгия, с одной стороны, и популярность змеборства — с другой, заставляют слиться образ Георгия с змеборством, и церковь принуждена признать совершившееся слияние и канонизировать его...» [215. С. 158—159]

В реальном процессе исторической жизни духовной культуры определенных эпох во все времена происходило это взаимодействие между мировыми религиями и народной художественной культурой. «Христианство, магометанство, буддизм, — пишет далее В.Я. Пропп, — отражаются в сказках соответствующих народов» [215. С. 165].

В связи с этим достаточно вспомнить хотя бы цикл арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Взаимосвязи же между мифологическими и фольклорными созданиями еще более сложны и исторически удалены друг от друга большим периодом. Тем не менее эти связи можно обнаружить. Блестяще это сделано Джанни Родари в его прекрасной книге «Грамматика фантазии» на примере сказки «Кот в сапогах».

На его взгляд, эта сказка имеет свои истоки в древнем обряде первобытного общества — инициации. «Согласно древнему обряду инициации, к юноше приставляли животное-охранителя, которое оберегало его в качестве „доброго духа“. Обряд был забыт, от него остался лишь рассказ: „животное-охранитель“ превратилось в сказочного „волшебного помощника“, продолжая жить в народном воображении... Конечно, ребенок, слушающий сказку про Кота в сапогах, воспримет ее как событие сегодняшнего дня, где ни истории, ни предыстории нет и в помине. Но какими-то неведомыми путями ему, наверное, все же удастся почувствовать, что истинное зерно сказки — не головокружительная карьера самозванца-маркиза де Карабаса,

а отношения между молодым героем и котом, между сиротой и животным. Именно этот образ — самый запоминающийся, в эмоциональном плане самый сильный» [229. С. 201–202].

На наш взгляд, в этой сказке (как и во многих других, например в «Красной шапочке») есть остаточные элементы мифологического сознания, связанные с превращениями. В мифологии превращение человека в животное и наоборот являлось естественным процессом. Здесь же людоед превращается во льва и мышь, но эта метаморфоза носит негативный характер. Волк в «Красной шапочке» тоже как бы превращается в бабушку, но превращение здесь приобретает более реальный характер, становясь просто переодеванием.

Художественное творчество, ставшее собственно профессиональной деятельностью, неизбежно опирается на эти народно-мифологические традиции, трансформируется и актуализирует их в свете своего времени. Это блестяще сделал русский писатель Ю. Мамлеев в «Народно-мифологическом цикле» [159].

Следует отметить, что художник на социально-актуальном уровне достигает значительных успехов только в том случае, если он схватывает глубинные основы народно-мифологического сознания (этого достигают все великие художники, будь то Эсхил или Софокл, Шекспир или Толстой, Рублев или Джотто, Коненков или Сикейрос); иначе его произведение остается поверхностным и псевдохудожественным.

Стремление художника проникнуть в прошлое и соединить его с настоящим приобретало иногда столь страстный характер, что художник готов был порвать со своим временем ради того, чтобы проникнуть в прошлое. Так, Ф. Петрарка в своем знаменитом «Письме к потомкам», написанном незадолго до смерти (около 1370 г.), восклицал: «С наибольшим рвением предавался я, среди многого другого, изучению древности, ибо время, в которое я жил, было мне всегда так не по душе, что, если бы не препятствовала тому моя привязанность к любимым мною, я всегда желал бы быть рожденным в любой другой век и, чтобы забыть этот, постоянно старался жить душой в иных веках» [207. С. 60].

В этих словах Ф. Петрарки ярко проявилась психология человека Возрождения, для которого прошлое — Античность — было тем фундаментом, на котором великие художники этой эпохи создавали свои бессмертные творения. И хотя Петрарка субъективно преувеличивает недостатки своего времени, его тяготение к прошлому есть стремление более глубоко понять современность.

На это указывают многие исследователи художественной культуры. А.Н. Веселовский, анализируя средневековую культуру, писал о том, что в ней «певец... бессознательно берется за материал старых преданий и песенных типов, которые поколения певцов и слушателей постоянно приближали к своему пониманию, к уровню времени» [58. С. 36]. «Слияние обобщений, — пишет он далее, — с эпически-неподвижными лицами мистерий указывало на возможность дальнейшего развития, на зачатки драматической жизни» [58. С. 45].

Этот процесс ассимиляции и трансформации народного эпоса убедительно вскрыл Н.И. Конрад при анализе японского феодального эпоса XII—XIV вв., который базировался на фольклоре предшествующих эпох, в первую очередь на фольклоре родового общества. Этот «фольклор космогонических мифов, легенд, волшебных сказок» [128. С. 316] был трансформирован в «сказания» феодального класса, «в фольклор дидактической сказки на бытовом или историческом материале» [144. С. 316], т.е. был актуализирован в аспекте тех социальных интересов, которые ставил перед собой феодальный класс средневековой Японии. «От каждого из этих фольклоров, — пишет Н.И. Конрад, — потянулись затем нити в будущее: ни одна из литератур этих трех общественных слоев не смогла бы появиться на свет, не будь предварительной фольклорной стадии в творчестве создавшего ее класса. Так было и с феодальной литературой, в особенности с феодальным эпосом. Он вышел из этих фольклорных истоков» [128. С. 316].

Но дело заключается в том, что это освоение народно-мифологического слоя не должно быть поверхностным, не должно быть абсолютно подчинено социально-актуальным проблемам; вместе с тем оно не должно быть и освоением только ближайшей культурной традиции. Например, романтики тоже осваивали традиции прошлого, но это освоение было подчинено слишком субъективному отношению к нему, и они видели в нем только то, что хотели видеть, а не то, что действительно было в народной культуре. Поэтому это освоение должно быть глобальным, улавливать в прошлом то, что определяет перспективу художественного развития. Это важно подчеркнуть потому, что в современной эстетике данная проблема теоретически разработана недостаточно полно, хотя ей и уделяется большое внимание.

Так, на V Международном конгрессе по эстетике (Амстердам, 1964) работала целая секция, посвященная проблеме «Традиции и но-

ваторство». Однако в докладах, представленных на обсуждение, главное внимание уделялось проблеме освоения исторически ближайшей традиции. В докладе Луиджи Парейсона (Турин) «Традиции и новаторство» подчеркивалась главным образом мысль о том, что художник должен умело сочетать новое в своем творчестве с наследием прошлого. Однако предпочтение отдавалось новаторству авангардистов, наследование якобы должно идти в основном лишь по линии художественной формы [334. С. 195—201].

Более глубоко эту проблему поставил Даниэл Кроули (Калифорния) в докладе «Новаторство в африканском искусстве». Он пытался показать более глубокие, народные истоки тех процессов, которые происходят в современном африканском искусстве.

Советские эстетики М.Ф. Овсянников в докладе «Сущность новаторства в искусстве» и Н.В. Гончаренко в докладе «О критериях нового в искусстве» поставили вопрос о содержательных аспектах новаторства, которое зависит от тех социально-экономических процессов, которые происходят в обществе.

Это было важно подчеркнуть, так как кроме попыток скрыть или оправдать авангардистские эксперименты в искусстве существует концепция плюралистической эволюции искусства, отрицающая детерминирующие моменты в развитии искусства. Она наиболее полно выражена Томасом Манро в его книге «Эволюция в искусстве», в которой он утверждает, что ни один фактор «не имеет универсального первенства как коренная причина» [331. С. 442] и поэтому нужно опираться на эмпирические исследования, которые позволяют «обнаружить факторы, присутствующие в каждом случае, открывать их относительную силу и значение» [331. С. 442]. Подобные концепции в западной эстетике так или иначе акцентируют внимание на ближайшей традиции, или оправдывают «эксперимент», или вообще отказываются обнаружить какие-либо определяющие условия существования искусства.

Вместе с тем в современной западной эстетике существует другая крайность, которую наиболее ясно и последовательно выражает феноменолог Микель Дюфрен. На VII Международном конгрессе по эстетике (Бухарест, 1972) он выступил с лекцией «Искусство и политика», в которой утверждал, что ради предельной «революционизации» искусства, которое должно превратиться в игру и наслаждение, следует отказаться от всяческого наследия, даже уходящего в далекое прошлое [98. С. 110]. Став игрой, утверждает М. Дюфрен,

искусство должно крушить гнетущие ценности, смеяться над оскотливляющей его идеологией, раскрепощать жизненную энергию, приводить к дикому и глубокому удовольствию [98. С. 109]. Эту предельно анархическую позицию он утвердил и в интервью на конгрессе, заявив, что его волнует проблема, «как нам освободиться от культуры, чтобы возвратиться... к чему-то изначальному, примитивному».

Подобная позиция в эстетике, не говоря уже о ее социальных и политических аспектах, есть теоретическое оправдание крайне уродливых явлений современной антикультуры, хепенинга, порноискусства и прочих недолговечных «предельно революционных» опытов.

Позиция крайнего анархизма вызывает отрицательное отношение у многих эстетиков. Так, итальянский делегат конгресса Джанинни Ваттимо, как бы отвечая М. Дюфрену и отрицательно оценивая современное нищезанятие, говорил: «...Ницше был интеллектуальным бунтовщиком, мелким буржуа... Художник же должен всегда сохранять тесную связь с социальной атмосферой своей эпохи» [289. С. 9].

Именно поэтому обращение внимания на наиболее устойчивые, универсальные основания существования и развития искусства имеет принципиальное методологическое значение, позволяет показать несостоятельность как «плюралистических», так и анархических концепций буржуазной эстетики, а главное — несостоятельность многих экспериментов ряда направлений современного художественного модернизма.

Вместе с тем понимание искусства как феномена, соединившего в себе народно-мифологический слой с социально-актуальным, дает возможность обнаружить критерии подлинного художественного творчества, подлинного искусства.

Эту способность великого художника соединять народно-мифологический слой с социально-актуальным глубоко показал М. Бахтин в своем анализе творчества Франсуа Рабле. «...Современная действительность... — пишет он, — широко и полно отражена в романе Рабле, освещена народно-праздничными образами. В их свете даже лучшие перспективы этой действительности представляются все же ограниченными и далекими от народных идеалов и чаяний...» [21. С. 494] Именно поэтому у Рабле «самое главное... в том, что он теснее и существеннее других связан народными источниками... эти источники определили всю систему его образов и его художественное мировоззрение [выделено мной. — Е.Я.]» [21. С. 4], в то время как у романти-

ков мировоззрение в значительной мере определило их отношение к художественному наследию.

Однако эта органическая, глубинная связь Рабле с народными источниками отнюдь не мешала ему быть предельно современным художником, ставить и художественно решать актуальные социальные проблемы; наоборот, эта связь давала ему возможность более остро взглянуть на современный ему мир. «...Актуально-политические вопросы, — подчеркивает М. Бахтин, — играют в романе весьма существенную роль... В борьбе сил своей эпохи Рабле занимал самые передовые и прогрессивные позиции» [21. С. 485—496]. Так, например, в образе бездарного короля-вояки Пикрохола современники увидели черты реакционных властителей — Карла V, Людовика Сфорца, Фердинанда Арагонского [21. С. 488—492].

Творчество Ф. Рабле является ярким примером соединения в целостной художественной структуре народно-мифологических и социально-актуальных слоев, что и определило универсальность, полноту его творчества. «Эта особая раблезианская полнота восприятия жизни... — пишет другой исследователь, Е.М. Евнина, — определила... радостно-материалистическую насыщенность его книги, полнокровный и жизнеутверждающий характер его реализма» [99. С. 455].

И даже в рамках массовой культуры современного общества также возникают такие художественные явления, которые выпадают из контекста традиционного мышления. Так, например, рок-опера композитора Ллойда Веббера и либреттиста Тима Райса «Иисус Христос — суперзвезда» стала не только художественным выражением идей молодежного движения Америки, известного под названием «Иисус-революция», но и определенным художественным синтезом народно-мифологических традиций (выраженных в христианских мифологемах) и социально-актуальных проблем современного буржуазного общества, раздираемого острейшими противоречиями.

Именно это органическое соединение в едином художественном произведении «вневременных» социально-художественных проблем с проблемами сегодняшнего дня, к тому же созданном в стиле современного художественного мышления и преломленном через художественные индивидуальности, делает его значительным явлением современной культуры.

Для современного западного искусства вообще характерно переосмысление традиционного сложившегося христианского мифа об Иисусе Христе и Иуде.

Так, итальянский писатель Марио Помилио пишет роман «Пятое Евангелие», в котором выдвигает идею о существовании пятого Евангелия (традиционно, как известно, их существует четыре — от Матфея, Марка, Луки и Иоанна). В нем выражены принципы раннего христианства, а в пьесе «Пятый евангелист» он выводит образы четырех евангелистов, Христа (пятый евангелист) и Иуды, пришедших в наш мир во время Второй мировой войны. И Иуда предает Иисуса немецким фашистам для того, чтобы спасти миф о Христе.

Идея этого произведения Марио Помилио очень близка рок-опере «Иисус Христос — суперзвезда». А Сантуччи Луиджио пишет роман «Мандрагора», в котором призывает не бояться смерти, так как Иисус Христос воскрес и находится между нами. Автор как бы пытается создать новый миф о нем, пользуясь сказочными и ирреальными образами. Поэтому никакая угроза атомной катастрофы не может помешать людям спасти свои души, так как они под эгидой Спасителя.

Таким образом, рассмотрение искусства как художественной целостности, в которой схвачено и органически соединено народномифологическое сознание с социально-актуальными проблемами, в которой освоены два этих слоя, дает нам методологический принцип, позволяющий более полно понять его эстетическую универсальность, его социальное значение в гармоническом воздействии на человека.

Итак, значение художественного произведения определяется и тем, насколько оно через синтез этих двух слоев раскрывает человека как социальное существо в его конкретно-историческом бытии. В этот процесс объективизации неизбежно вплетается неповторимость индивидуальности художника, богатство его субъективности. Поэтому художественное произведение есть результат взаимопроникновения развивающихся сторон объективной реальности — природно-социальной действительности, преломленной через народномифологический и социально-актуальный слой, и художника в его творческой неповторимости.

Причем специфической особенностью этой полноты, этой целостности является то, что ее части находятся в непрерывном единстве. Если возникает противоречие между двумя этими основными частями (слоями) в творчестве художника, художественное произведение перестает существовать как искусство, превращается в механическую систему. В этой системе может быть сохранен набор фор-

мальных признаков художественной деятельности, но разрушение целостности, органического взаимодействия частей приводит к тому, что сущность художественного отражения, закрепленного в произведении, разрушается.

Это относится и к религии: до тех пор, пока в ней наличествует необходимое единство частей, определяющих ее как целостность, она существует как специфическая форма общественного сознания. Именно поэтому можно с известной точностью определить специфические особенности структуры религии и искусства.

Специфические особенности жизни искусства как социально-эстетической целостности и взаимодействия в нем этих двух художественных слоев проявляются наиболее ярко и зримо в аксеологическом аспекте, в проблеме ценности человеческого бытия, которая в религиозном и художественном сознании преломляется через проблему бескорыстного сознания (в социальном аспекте это проблема идеала).

Бескорыстное поведение человека актуально для функционирования социальной системы, так как в нем реализуются возможности личности служить обществу в оптимальном и исторически активном, а подчас и прогрессивном варианте.

Вот почему все религии проповедуют идею бескорыстного служения Богу (Будде, Иегове, Аллаху, Христу); в них эта идея преломляется через чувство сочувствия и участия и в крайних своих формах через схиму и отшельничество. Таким образом, в религиозном варианте бескорыстное становится иллюзией сочувствия человеку, своеобразной аксеологической абберацией.

В искусстве же обращение к чувству сострадания, сочувствия, соучастия, умиления неизбежно приводит к тому, что конкретно-чувственный образ наполняется еще более глубоким человеческим содержанием, основательнее раскрывает самооценку человеческой жизни, величие и совершенство человека, его красоту и гармоничность. Здесь бескорыстное сознание служит утверждению идей реальности человеческого бытия, чувству уверенности и естественности человеческой жизни.

Как говорилось выше, главным объектом искусства является человек. Но если в искусстве человек предстает во всем богатстве его социальной и духовной жизни (и женщина, и мужчина, и ребенок становятся предметом художественного осмысления), то в мировых религиях божественное значение в основном приобретает мужское начало.

В основании этого феномена, конечно, лежат социальные причины — патриархальный характер идеологии тех социумов, которые породили эти религии.

В отличие от религий древних цивилизаций и Античности, в которых антропоморфные боги равно выступают в образе мужчины и женщины, а в более древних из них женское начало является главенствующим (индийские богини Кали и Шакти, аккадская Иштар, фригийская Кибела), и связано это с культурой матриархата, в буддизме, исламе и христианстве это равенство нарушено в пользу мужчины.

Вся иерархия, например, христианского потустороннего мира представлена мужским началом. Бог Отец, Христос, серафимы, архангелы, ангелы — мужского рода, черти, дьявол, сатана — и это мужские уподобления. И лишь одна женщина — Дева Мария (наряду опять же с мужчинами — святыми Петром и Павлом) — допущена к трону Бога.

Так же обстоит дело в потусторонней иерархии буддизма и ислама. Будда и Аллах — абсолютные мужские начала. Женщина же фигурирует лишь в мусульманском рае в роли гурии, услаждающей на том свете правоверных мужчин. К тому же и на земле святые, пророки, архаты, бодхисатвы — это в первую очередь мужчины.

В древнеегипетской и античной цивилизациях мужские и женские божества равноправны. Это Исида и Озирис, Зевс и Гера (Юпитер и Юнона), а Афина (Минерва), не говоря уже об Афродите (Венере), даже превосходила в определенных аспектах богов-мужчин. В мировых религиях женщина перестает быть богиней, становясь лишь Богоматерью, т.е. женщиной, рожающей Бога. Таковы Майя, по одной из буддийских мифологических легенд, родившая Будду, Дева Мария, родившая Христа; Аллах же в силу своей неантропоморфности не имеет земного происхождения. Снятие божественного ореола с женщины и низведение ее на землю связано с теорией и практикой этих религий.

Так, в буддийском культе существует формула, которая гласит: «Если какой-нибудь монах унижится до того, чтобы греховными мыслями дотронуться до тела женщины, взяв ее за руку или прикоснувшись к ее волосам или к другим частям ее тела, того община прилюдно осуждает к понижению в святости» [228. С. 371].

Этой формулой буддизм четко определил свое отношение к женщине, и хотя в практике буддийской церкви существовали общины монахинь, они полностью подчинялись мужским общинам.

«Монахиня, — гласит одно из положений о буддийской общине, — хотя бы со времени ее посвящения прошло уже сто лет, должна почтительно приветствовать каждого монаха, она должна вставать перед ним, простирать к нему сложенные руки, уважать его... Это правило она должна чтить, свято хранить, соблюдать, почитать и не нарушать в течение всей своей жизни» [228. С. 375].

Монахини, не говоря уже о мирянках, не допускались на один из немногих буддийских обрядов — праздник покаяния, так как исповедальные формулы этого праздника являлись тайным достоянием только монахов [228. С. 368—369].

В практике мусульманской церкви женщине отводилось второе-степенное место. Уже в Коране сказано: «Мужья стоят над женами за то, что Аллах дал одним преимущество перед другими» [131. С. 91].

Практика многоженства и право на развод только для мужчин в исламе приобретали иногда анекдотический характер. Так, один багдадский красильщик, умерший в возрасте 87 лет, последовательно женился и разводясь, состоял в браке с девятьюстами женщинами, т.е. в среднем каждый месяц имел новую жену.

Наказания для женщин были по мусульманскому праву всегда более жестокими, чем для мужчин, в мечети она должна была стоять на специальных хорах, вход на которые был также отделен от мужской половины. Она не должна была совершать хадж — паломничество в Мекку, и лишь в последнее время ей это было разрешено, и то в отличие от мужчин, одетых в белое, она должна облачаться двумя кусками зеленой материи, а лицо закрывать белым платком с двумя прорезями для глаз [55].

В христианстве отношение к женщине хотя и однозначное, но противоречивое.

С одной стороны, женщина — причина грехопадения первого мужчины. С другой стороны, женщина — носительница нравственной силы и добра, защитница и утешительница; это и добрая самаритянка, и сонм великомучениц, и, наконец, Богоматерь, Дева Мария — заступница перед Богом всех страждущих и угнетенных. И все же отношение христианства к женщине, даже Богоматери, однозначно — она лишь около Бога, она может молить его о прощении грешников или просить покарать злодея, но сама она не может решать и повелевать, как могли это делать богини архаических и древних религий.

Главное ее место — на земле, в мире человеческом, сфера божественной власти не в ее руках, власть у богов-мужчин, и хотя, буду-

чи Богоматерью или святой после земной жизни, она возносится на небеса, но лишь для того, чтобы занять подобающее ее святости место в райской жизни,

Это низведение мировыми религиями женщины на землю позволяло светскому искусству сделать ее одним из главных предметов своего внимания, раскрывая все богатство ее человеческой жизни — в любви, сострадании, материнстве, в духовных исканиях и труде.

В искусстве, связанном с буддизмом, мы находим огромное число женских образов — якинь, предстающих перед нами во всей своей физической привлекательности и красоте.

В раннем буддистском искусстве вырабатывается даже канон совершенного идеального образа: «Широкие, массивные, тяжелые бедра, которые поддерживают пояс, глубокий пупок, лишенное волос лоно, округлые, твердые груди, расположенные вплотную друг к другу, и шея, пересеченная тремя складками, — вот что приносит блаженство и радость...» [181. С. 45—46] (классическим воплощением этого канона является скульптура Якини из Дидарганджа).

Духовное начало женщины было воплощено в образе святой китайского, корейского и японского буддизма Гуань-инь (женская модификация более раннего божества Авалокитешвары), «великой печальницы», подательницы детей, покровительницы профессий, связанных с опасностями, спасительницы [61. С. 339], борющейся со злом.

В искусстве, связанном с исламом, в особенности в поэзии, музыке и танце, вопреки строгим запретам, женщина предстает как предмет поклонения, обожания и любви.

В знаменитой поэме «Меджнун и Лейла» любовь мужчины изображается столь великой, что он сходит с ума, и она столь одухотворенна, что одно воспоминание о ней и печалит, и радует его душу.

С позиции философии и эстетики, близкой исламу, такую любовь, по мнению А. Демони, стремился объяснить Авиценна в «Трактате о любви», приписывая человеческой любви положительную роль, содействующую восхождению души к божественной любви и единению с божеством.

Не менее прекрасной женщина мусульманского мира предстает в танцах, удивительно одухотворенных и в то же время чувственных, завораживающих и тревожащих.

В искусстве же христианского мира, особенно в византийском и православном, главным было изображение ее духовного начала. Ка-

нонические образы Богоматери, образы великомученицы Варвары, Параскевы Пятницы были полны одухотворенности и вместе с тем земной любви.

В западном христианстве образ Богоматери и святых женщин в искусстве приобретал более зримые земные и даже бытовые черты, особенно в позднем Средневековье и на заре Возрождения.

Так, мастер из Флемалей представляет святую Варвару (1438) как светскую даму в домашнем интерьере за чтением, а Жан Фуке в образе Девы Марии с младенцем (1450) изобразил Анжелику Сорель, любовницу короля Карла VII.

Много для раскрытия земных человеческих чувств, например, давал образ Марии Магдалины, так блестяще воплощенный Тицианом.

Католический мистик конца XIX в. Леон Блуа писал: «Для женщины, существа пока еще временно низшего, есть только два существенных образа... святость и сладострастие» [30. С. 64], определив этим отношение церкви к женщине и ее образу в искусстве.

Искусство живо передавало богатство человеческих чувств — страданий, отчаяния, горя и любви, — особенно глубоко раскрывая их в образах женщины в евангельских сюжетах «Благовещения», «Рождества», «Пьеты», «Голгофы» и «Положения во гроб».

Христос в своей земной жизни и крестных муках, Будда в его антропоморфном бытии, апостолы, евангелисты, святые, бодхисатвы, архаты, как уже говорилось, также предстают в искусстве во всем богатстве и разнообразии человеческих характеров. И лишь ислам, лишенный антропоморфных элементов, вынуждал искусство опосредовано, через письменность и развитие декоративных форм, через условную книжную миниатюру и стилизованные настенные росписи раскрывать красоту земной человеческой жизни.

Таким образом, человек как главный объект религии и искусства определил сложные отношения между ними, поскольку будучи общим объектом он как предмет этих форм общественного сознания раскрывается с противоположных социальных позиций: религия стремится создать модель существования в потустороннем мире, искусство же возвращает человека на землю, в мир реальных проблем, в мир переживания и осознания смысла его жизни.

Наиболее явно это проявилось в таком жанре религиозной литературы, как исповедь, возникшем параллельно с одним из обрядов христианской церкви — таинством покаяния (исповедь). Это таин-

ство возникает в IV—V вв. н.э., и в то же время Августин Блаженный пишет свою знаменитую «Исповедь».

В ней впервые в развернутом автобиографическом виде раскрываются саморефлексии человеческой личности, выраженные через противоречие между земными желаниями человека и необходимостью поиска божественной благодати и самоотречения во имя Бога.

«Глаза любят красивые и разнообразные формы, яркие и приятные краски. Да не овладеют они душой моей; да овладеет ею Бог, который создал их...» [110. С. 175] — вот одно из характерных признаний Августина, в котором ярко выражена борьба «земного» и «небесного», реального и ирреального. Но уже в «Исповеди» Августина мы четко видим значительные элементы эмоционально-конкретного мышления, тяготеющего к художественной образности.

Это связано с тем, что диалектика личности, ее саморазвитие и становление наиболее близки предмету искусства, в то время как религия тяготеет к безличному, универсальному, иллюзорному истолкованию бытия человека, хотя и обращенному к каждому индивиду.

Дальнейшее развитие этого жанра привело к тому, что в нем подчас терялось доминирующее религиозное начало.

Так, одно из значительных явлений французского Просвещения XVIII в. «Исповедь» Жана Жака Руссо, по существу, есть чисто литературное произведение — автобиографический роман, в котором предшествующий, религиозно окрашенный опыт самонаблюдения и рефлексии превращен в художественный анализ возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного в человеке.

И даже тогда, когда художник стремится возратить этому жанру религиозный смысл, он не может обойтись без художественно-образного мышления потому, что он говорит о себе — человеке, личности, которая не может быть выражена иначе как в образах.

Примером тому может служить написанная в конце XIX в. (1880) «Исповедь» Л.Н. Толстого, в которой философско-религиозные искания автора органически слиты с фактами его жизни. Достаточно вспомнить начало ее, где Л.Н. Толстой вспоминает свое детство и отрочество, и конец, когда он создает символический образ своей веры, рассказывая о сне.

А затем в начале XX в. М. Горький снова возвращает этому жанру художественное значение, написав повесть «Исповедь» (1908), в которой отсутствуют автобиографические элементы и повествова-

ние ведется от лица ее главного персонажа — Матвея, рассказывающего о драматических событиях своей жизни и поисках веры. И хотя идея богоискательства, которому М. Горький был в это время привержен, чужда научному взгляду на мир, глубокое чувство правды, присущее великому писателю-реалисту, позволяет ему преодолеть эту идею и показать, вернее, художественно-образно раскрыть иллюзорность абстрактных исканий некоей новой «религии народа», ведущей якобы к освобождению души и «всеобщему слиянию».

Так, постепенно в процессе исторического развития в этом жанре утрачиваются религиозные доминанты. Все это и создавало внутренне противоречивое бытие религиозно-художественной целостности в истории человеческой культуры.

III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И РЕЛИГИОЗНЫЕ ДОМИНАНТЫ

В гносеологическом аспекте процесс взаимоотношения эстетического и религиозного особенно ярко выделяет их эмоциональную общность и противоположность в конечных целях.

В искусстве художественный образ есть результат «преодоления» смутного интуитивного рефлексирования, результат превращения импульсивной эмоции в эмоционально-рациональную целостность. Причем сам процесс создания художественного образа предполагает органическое вплетение рационального в эстетическое отношение художника к объекту своего творчества.

Это становится доминантой в процессе художественного отношения к миру, так как эстетические эмоции — это «умные эмоции», позволяющие художнику постоянно включать себя в процесс обнаружения существенных признаков воспроизводимого объекта. Эти чувства проходят через горнило разума, не утрачивая при этом своей непосредственности, что и придает художественному образу неповторимое очарование, духовную глубину и проникновенность.

Но это вовсе не значит, что все остальные сферы духовного мира художника не участвуют в этом процессе. Творчество художника «...захватывает не только зрение и слух, но и все пять чувств человека. Оно захватывает, кроме того, и мысли, и ум... и память, и воображение...» — писал К.С. Станиславский [246. С. 371].

Не менее важной закономерностью субъекта художественного творчества является образная обобщенность мышления. И.П. Павлов писал: «Жизнь отчетливо указывает на две категории людей: художников и мыслителей. Между ними резкая разница. Одни — художники... захватывают действительность сплошь, сполна, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие — мыслители — именно дробят... и затем только постепенно как бы снова собирают ее части и стараются их... оживить» [202. С. 213].

Отображение художником действительности связано именно с тем, что он создает художественный образ. Обнаружение существенных сторон действительности невозможно только на уровне эмоциональных реакций, оно требует глубоко рационального освоения мира. Именно поэтому эмоциональность художника (опирающаяся на художественный аффект и интуицию) несет в себе рациональные уровни отражения мира — замысел, идею, сюжет, фабулу.

Рационалистическая обусловленность эмоциональной структуры художественного субъекта особенно ясно проступает в социальной детерминированности художественного творчества, в наличии у него определенного мировоззрения, являющегося не только концепцией, но и мироощущением.

Это еще более усиливает существенный признак художественного субъекта — личностное отношение к миру. В этом аспекте художественный образ, создаваемый им, есть сплав действительности и неповторимого мира художника, его индивидуальности. Наиболее ярко это выражается в процессе так называемой персонификации образов, т.е. в индивидуально-неповторимом одушевлении явлений природы. Например, у А. Блока об аэроплане говорится так:

Летун отпущен на свободу,
Качнув две лопасти свои,
Как чудище морское в воду,
Скользнул в воздушные струи [34. С. 95].

Таким образом, онтологическая структура субъекта художественного творчества включает в себя социально-эмоциональное отношение к миру; преобладание же в нем эмоционального элемента есть необходимое условие создания художественного образа, пронизанного не только социальной идеей, не только рационалистической глубиной, но и личностным отношением к миру, которое должно быть реализовано в художественном произведении.

В религиозно-эстетическом отношении к объекту доминирует элемент смутного его предощущения. Именно поэтому гносеология почти всех мировых религий ориентирует верующего и художника на то, что художественное произведение не есть образ, отражающий существенное в реальном объекте, но всего лишь бледное напоминание о совершенном божественном идеальном начале.

В этой идее схвачен один из реальных моментов отражения действительности человеческим сознанием. Действительно, эмоция как психофизиологический момент отражения непосредственно не связана с рациональной, логической оценкой объекта. Поэтому через определенную систему воздействия на сознание человека процесс познания можно остановить на стадии неясного, туманного отражения, не раскрывающей причинно-следственных связей, и перевести его на следующую ступень — ступень выводов и всеобщих заключений, на уровень не только мироощущения, но и мировоззрения. Нарушается диалектическое взаимодействие чувственного и рационального в процессе познания, в результате чего достигается *не познание* объекта, а лишь смутное, примерное его *отражение*.

Так, художник-иконописец М.Н. Соколова пишет: «Поклоняются и красоте, обожествляя художественные произведения. Но всякий эстет, как поклонник красоты ради красоты, есть до известной степени идолопоклонник. Обожествление художественного образа — путь к идолу... Поклонение иконе никогда не может привести к идолопоклонству, ибо она не замыкается на себе, а представляет собой лестницу восхождения духа молящегося к Первообразу» [103. С. 78]. И добавляет: «Без молитвы иконописец мертв в духовной области, и, хотя он вполне овладел техникой письма, его работа всегда будет бездушна» [103. С. 78].

Религии через систему художественно-образных решений и эстетическое воздействие на человека закрепляют этот механизм как устойчивые социально-психологические принципы поведения верующего.

Для верующего любой религии характерна слаборазвитая способность переводить чувственные, образные впечатления на уровень строго логического анализа, на уровень построения умозаключений. Он, как правило, переводит их сразу же в сферу принципов и представлений, сложившихся на основе религиозной веры. Именно поэтому в искусстве, органически связанном с религиозным обрядом, всячески подавляются элементы художественной фантазии, стрем-

ление выйти за пределы религиозного канона. Поэтому гносеологическое значение религиозного канона заключается в том, что он дает возможность эмоциональные, смутные реакции перевести сразу же на уровень жестких, твердых религиозных представлений, минуя путь творческой фантазии.

Однако искусство всегда преодолевало эти жесткие догматические рамки, и даже в пределах канонических правил, в частности в пределах православной иконы, всегда подлинно большой художник создавал *художественно неповторимые* произведения, рожденные на основе единства творческой фантазии и знания о мире.

Стремление создать у зрителя впечатление ирреальности образа, акцентировать его внимание на символическом значении образа требовало от церкви создания определенных приемов такого его построения, которое создавало бы это ощущение ирреальности. Европейская христианская церковь достигает этого через сложную систему организации внутреннего интерьера собора, в котором скульптурные изображения святых как бы плавают и парят в ирреальном пространстве. «...Почти бестелесно, — пишет о готической скульптуре Макс Дворжак, — в одухотворенной дематериализации, фигуры отделяются от фона и организуются повсюду, где они должны представлять мысленное единство, в идеальном зрительном плане, в котором они выделяются подобно ряду параллельных оптических привидений из идеальной, также представленной только как оптическое впечатление, пространственной зоны» [88. С. 105].

В православном христианстве художник, пользуясь приемом обратной перспективы, достигал этой ирреальности в иконописи, замыкая верующего во внутреннем пространстве, образуемом при восприятии иконы.

Огромное значение в создании этого впечатления имело и освещение, которое усиливало ощущение ирреальности. «...Икона может созерцаться... — писал П. Флоренский, — только при этом струении, только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами... Мы усматриваем при этом... освещение лики, т.е. горние облики... перво-явления Urphenomena — сказали бы мы вслед за Гете» [268. С. 31].

Мусульманская церковь достигала этого через семантико-эстетическую организацию орнамента, в котором не только заключался художественный образ, но и выражалась мудрость Аллаха. В буддизме это целая система ритуальных танцев или канонических изобра-

жений Будды, создающих не менее глубокое ощущение ирреальности. Стремление сохранить в верующем это ощущение ирреальности с неизбежностью приводило к тому, что раз найденные приемы (наиболее эффективного воздействия на него в этом направлении) закреплялись и догматизировались. Так поступала любая церковь — каждая мировая религия создала систему художественных канонов. Поэтому, будучи в определенных исторических пределах необходимыми и неизбежными, в дальнейшем эти приемы становятся таким художественным *принципом*, в котором уже не могут быть схвачены существенные признаки духовной жизни общества — он все более и более удаляется от нее, становясь уже просто *формальным* приемом. Вот почему искусство в своей реальной истории неизбежно освобождается от них, вырабатывая диалектические, более подвижные и вместе с тем более содержательные и глубокие основы создания художественного произведения.

Этой основой существования произведения является *художественный образ*. Его особенностью является то, что в нем не просто конструируются иллюзорные модели жизни (например, религиозно понятые в каноне), а воссоздается полнота этой жизни, преобразованная творчеством художника.

Его своеобразие и отличие от всех иных форм отражения действительности заключается в том, что в художественном образе действительность предстает перед нами как целостный, чувственно богатый мир. Это происходит оттого, что для подлинного художника важна не только сущность отображаемого объекта, но и его неповторимое, конкретное бытие, его реальное существование. Именно этим обусловлено то целостное, гармоническое воздействие художественного произведения на человека, которое свойственно искусству.

Эта специфика художественно-образного отражения действительности была глубоко раскрыта в философско-эстетическом анализе; вместе с тем современные частные методы исследования природы художественного образа подтверждают и конкретизируют именно такое понимание его сущности. Например, современные уровни анализа искусства в информационном аспекте позволяют более глубоко понять его собственно эстетическую образную природу.

Так, например, в теории информации искусство предстает перед нами как многосторонняя, системная структура, которая требует от воспринимающего его субъекта постоянного обогащения его тезауруса. Именно поэтому «истинно талантливое произведение... неогра-

ниченно информативно. При повторном прочтении оно способно вызывать новые мысли и новые переживания. Подлинное искусство динамично, а не статично» [64. С. 74].

Это связано с тем, что искусство как информационная система обладает избыточной информацией [см. 64. С. 72], которая позволяет субъекту восприятия более полно и индивидуально освоить то, что хочет сообщить ему художник. Это отнюдь не уменьшает эстетической значимости искусства, как думают оппоненты этой концепции. Так, например, Л.С. Салямон пишет: «...некоторые исследователи говорят „о большой избыточности естественного изображения“. Но если принять эту точку зрения и все невысказанные оттенки и нюансы ощущений считать „избытком“, то невольно аннулируется и эстетическая сфера восприятия. На сите сознания тогда остается только смысловая, логическая оценка» [238. С. 102].

Л.С. Салямон предлагает применять к объяснению природы эстетического восприятия искусства принцип воронки Шеррингтона, суть которого заключается в том, «что начальные звенья органов чувств принимают больше сигналов, чем их по нервным проводникам доходит до центральной нервной системы, а в начальные отделы центральной системы поступает больше сигналов, чем в высшие» [238. С. 102].

Применительно к искусству это означает, что для художника существенны не только уровни нижней части воронки, но и верхней, которые он схватывает и реализует подчас на интуитивном уровне. И это вовсе не является «избытком» невербализуемой части художественного отражения, но лишь свидетельствует о большей образной полноте художественного мышления. Данное обстоятельство подчеркивают и сами художники. «Ученые приумножают свои содания, — писал Роберт Фрост, — планомерным трудом, подчиненным законам логики; поэты же делают то же самое, не заботясь о планомерности и совсем не обязательно прибегая к книгам. Они не стремятся удержать что-то в памяти, но если что-то удерживается, *как клочки, прилипшие к одежде* [выделено мной. — Е.Я.], куда человек гулял в поле, — они не против» [272. С. 15].

Таким образом, и принцип воронки, и концепция избыточной информации применительно к искусству совпадают в главном — они пытаются объяснить полноту художественного образа, его возможности целостно воздействовать на человека, на все уровни его психики — и сознательные, и подсознательные, интуитивные.

Причем художник здесь часто не только полагается на свою интуицию, на природу своего таланта, но и сознательно организует свое произведение так, чтобы наиболее оптимально, целостно воздействовать на человека. «Поэт знает, что он мог написать иначе, — замечает Ю.М. Лотман, — для читателя в тексте, воспринимаемом как художественный, случайного нет. Читателю же свойственно *считать*, что иначе не могло быть написано...» [153. С. 39—40]

Это делает художественный текст, художественное произведение более информативным, нежели нехудожественный текст, так как эта сознательная организация художественной структуры дополняет и углубляет то, что добыто художником на интуитивном уровне; и все это реализуется как избыточная художественная информация. Эти частные методы исследования искусства в общеэстетическом, методологическом контексте еще более основательно подчеркивают своеобразную универсальность и полноту художественного образа, способность искусства целостно воздействовать на человека.

Художественный образ есть соединение избыточной информации с сознательной организацией структуры произведения, так как процесс создания художественного образа есть органическое соединение всех уровней духовной жизни художника.

Это становится важным моментом в процессе художественного отношения к миру, и именно это делает художника «камертоном эпохи», способным обнаруживать существенные черты своего времени с прогрессивных социальных позиций. Поэтому искусство, в системе обратной связи, участвует в социализации человеческого разума, воли и чувства, т.е. целостно, универсально формирует личность. В искусстве заключена, присутствует в снятом виде реальная, действительная универсальность, целостность и совершенство человека. Оно создает убедительную картину совершенной жизни; оно формирует гуманистические принципы поведения, отвечает на самые сокровенные вопросы человеческого бытия, общение с ним позволяет человеку восстановить или развить естественное, заложенное в нем богатство его духовного мира.

В религиозно-конструируемом же восприятии мира доминирует лишь один уровень — момент смутного предощущения объекта, и поэтому гармония человеческой субъективности здесь разорвана, поэтому и художественный образ в этом случае выступает как напоминание божественно-идеального или как религиозно понятая реальность, действительность, как некая предметность божественного.

Второе происходит, как правило, при архаическом, или неразвитом, религиозном сознании субъекта или определенного социума верующих. Так, например, в шиваизме — одной из древнейших религий индуизма — до сих пор в обрядах сохраняются моменты отождествления образа с самим божеством. Скульптурные изображения Шивы и других богов в храмах во время обряда — это сами боги, «богов купают, переодевают, украшают, обильно кормят и развлекают... музыкой и танцами...» [38. С. 300].

Именно поэтому «...изображения, которым приносят жертвы и которых умывают, кормят, переодевают и развлекают, воспринимаются верующими в действительности живыми богами» [38. С. 300].

Этих богов кормят и развлекают по несколько раз в день, причем все это носит очень разнообразный характер.

Так, ранним утром шиваитских богов будят песнями, музыкой и танцами: «...жертвователь... под пение остальных жрецов и звон колоколов входит в спальню, окропляет водой покрывало над ложем богов, умывает им руки и ноги, одевает их, опрыскивает духами и украшает священными венками из только что сорванных цветов. Он предлагает им еду, воду, благовония и бетель, потом водружает их на носилки, и процессия в сопровождении пения и музыки... направляется в зал...» [38. С. 301]

Во второе «кормление» «...брахман выдавливает прямо на скульптуру сок из лимона, апельсина и граната, налепляет на голову, руки и ноги бога очищенные бананы разных сортов и поливает идолов „пятерным нектаром“ — кашей... из тростникового сахара, меда, масла, молока и бананов...» [38. С. 300].

На ночь «бога укладывают на ложе справа от богини и еще раз кормят их... На этот поздний ужин дается масло, „пятерной нектар“, молоко, йогурт, мед, шафран, кокосовое масло и сандал» [38. С. 304].

Таким образом, здесь мы видим явные признаки архаического религиозного сознания, уходящего своими корнями к тотемизму и фетишизму первобытного общества.

IV. Символ, идеал, канон

Как уже говорилось выше, мифологическое сознание универсально в том смысле, что оно объединяет в себе все стороны, все уровни духовной жизни первобытного коллектива. В нем еще невозможно вычленить собственно эстетические, художественные, религиозные,

этические или практические уровни. Это произойдет позже, когда в культуре классового общества возникнет социально-актуальный слой, который попытается разрушить народно-мифологические структуры. Но в собственно мифологическом сознании существует органическая синкретичность, базирующаяся на образно-ассоциативном мышлении «мифологического» человека.

В процессе исторического развития у различных сторон мифологического сознания возникают специфические содержательные функции. Например, возникновение в религии иллюзорной картины мира, в которой естественные силы, господствующие над человеком, приобретают характер сверхъестественных; совершаемое искусством эстетическое освоение мира через систему образно-художественного мышления; формирование устойчивых и категоричных (табуированных) норм поведения, закрепленных в морали.

Однако ни одна из этих сторон не может окончательно оторваться от своей первородной основы, от первородной синкретической целостности. И процесс различения, расхождения этих сторон мифологического сознания осуществляется через их *формализованную* или становящуюся все более формализованной *общность*.

Вот почему, например, исторически долгое время мораль существует как «религиозная» мораль, искусство как «религиозное» искусство, хотя содержание и морали, и искусства как сложившихся форм общественного сознания определяется не этими прилагательными, а конкретно-историческими формами социально-экономической жизни.

В конкретном историческом процессе эволюции, движения художественно-религиозных структур особенно наглядно обнаруживается общность и противоположность, формализованное единство и содержательный антагонизм искусства и религии. Этот процесс, возникший в лоне мифологического сознания, идет от символа, в котором сакральный смысл, его тайное значение еще очень тесно *связывает* художественное и религиозное, к канону, в котором уже намечаются *различия* между художественным и религиозным пониманием ортодоксального правила, и от канона к стилю, в котором уже явно и наглядно обнаруживается эстетическая доминанта, разрушающая религиозные устойчивые структуры.

Символ как художественно-религиозная структура, безусловно, возникает в лоне мифологического сознания и, более того, в самых ранних формах первобытного мышления, в котором возникает оп-

ределенная система знаков, обозначающая покровительство и запреты — тотем и табу.

Общность между символом, тотемным знаком и табу особенно ясно выявляется в их существенном признаке — все они есть знаки обозначения *тайного, скрытого смысла*, доступного лишь посвященным. Другим существенным общим признаком является то, что все они есть *знаки того, чем на самом деле они не являются*.

В символе эти признаки наиболее развиты и выявлены, так как символ превращается в целую конструкцию, «указывающую на нечто, чем она не является» [148. С. 184], и которая несет в себе смысл и идею, выражая их внешне и внутренне [148. С. 196—200].

Так, в буддизме была создана целая система символов-образов, обозначающих скрытый смысл учения Будды и его жизни. Наиболее распространенным символом является изображение колеса или сияющего круга, которые символизируют учение Будды или его самого в неантропоморфном варианте.

Не менее распространены буддийские символы быка, льва, слона и лошади, которые воспроизводят различные стадии жизненных превращений Будды. (Так, например, слон есть символ Будды, вознесшегося над землей.)

Изображение священного дерева Бодхи, под которым Будда произносил свои первые проповеди, также является художественно-религиозным символом буддизма.

Все эти символы наиболее ярко выражены в рельефах ступы Начарджунаконда в Индии (I—II вв. н.э.) и даются в определенной системе изображения. Да и сама форма буддийских ступ имеет определенное символическое значение и, возможно, восходит к добуддийской индийской культуре, к фаллическому символу — лингаму. Затем в развитом буддизме создается целая система символических поз Будды, изображающих его различные состояния.

В исламе в процессе его исторического развития также возникла определенная система символов, имеющих религиозное и художественное значение. Но на ранних стадиях, когда складывались основные представления и категории мусульманской веры, в этой системе были слабо представлены символы, имеющие эстетическое, художественное значение. Лишь значительно позже, в основном с развитием мусульманской архитектуры, были выработаны религиозно-художественные символы.

Так, символом божественной, совершенной красоты, выраженной в понятии «джамал», стал купол мечети; символом божествен-

ного величия (понятие «джалал») стали минареты; символом божественного имени (понятие «сифат») стали письма на внешних стенах мечети. В исламе огромное символическое значение имел и зеленый цвет, будучи символом вечного цветения учения Аллаха.

В христианстве также была создана целая система символов, обозначающая его самые существенные принципы.

В «Символе веры» и в православии, и в католицизме были сформулированы основные принципы христианства — его учение о триедином Боге: Бог Отец, Бог Сын, Бог Дух Святой. Это учение было зашифровано в символах-знаках, для обозначения которых были созданы изобразительные аналоги: глаз, агнец, голубь. Затем первые два символа трансформируются, приобретая антропоморфный характер, и существуют параллельно с первоначальным вариантом.

Огромное эстетическое значение в символике христианства имеет и свет — лучезарный, божественный свет, являющийся символом божественной благодати.

Символ света имеет большие исторические традиции. Они идут еще от античных представлений о двух началах жизни — светлом и темном. Светлое начало в античной культуре связывается с образом лучезарного, светоносного, солнцеликого Аполлона — носителя знания и разума. Именно лучезарный Аполлон как символ света-знания противостоит темному, мрачному дионисическому началу. Позднеантичная эстетика, тяготеющая к мистике, трансформировала этот антропоморфный символ, изъяв из него образ богочеловека и превратив в чистый мистический символ совершенного и божественно прекрасного. Так, для Плотина высшая красота — это свет Солнца, зарницы, блеск золота. И наиболее универсальная красота — это небесный свет, символизирующий эманацию божественной полноты.

В христианской символике свет приобретает особое эстетическое значение, становясь прообразом божественного. Материальным носителем этого света становится золото, которое символизирует этот свет, является овеществленной божественной ясностью, ибо оно чисто и нетленно, так же как чист и нетленен божественный дух [5. С. 46–49].

Наряду с золотом носителем божественного начала является и стекло, пропускающее этот свет. «Этот символ... светоносного вещества сохраняет свою значимость, — замечает С.С. Аверинцев, — для всей христианской традиции в целом, но по-разному материализуется в церковном искусстве Византии и Запада: если Византия раз-

рабатывает мозаику с золотыми фонами, то Запад создает витраж... В мозаике даже и самое стекло смальты... как и блистание золота, не прозрачно. Напротив, в витраже торжествует именно прозрачность стекла» [5. С. 48].

Божественный свет — это и нимбы вокруг голов святых, не говоря уже о нимбах Христа и Богородицы, это и луч в сцене Благовещения, исходящий от Бога, и сияющая мандала вокруг Христа на иконах «Преображение», «Воскресение» и «Вознесение».

Аналогичные идеи встречаются и в теологии средневекового мусульманства, особенно в суфизме — пантеистическом направлении ислама, эстетические идеи которого носили мистический характер. Здесь свет — высшее и единое начало мира, и потому он прекрасен. Это лучезарное начало изливает свою красоту на весь мир, делая его совершенным и прекрасным.

Более того, у суфиев-иллюминаторов свет превращается в космологическое начало, которое лежит в основе мира. Глава этого направления, Сухраварди, писал: «Сущность Первого Абсолютного Света Бога дает постоянное озарение; посредством этого она проявляется и наделяет все предметы существованием, давая им жизнь своими лучами. Все в мире производно от Света; бытие мира, вся Его красота и все Его совершенство суть дары его щедрости» [цит. по: 236. С. 462—463].

Возможно, эти эстетические идеи суфиев возникли также под влиянием античной традиции, своеобразно и неповторимо трансформируясь через художественные образы мусульманских народов и через мусульманское художественное мышление. В христианском богословии есть прямые указания на то, что многие символы христианства есть результат трансформации символов античной религии, культуры и мифологии.

Например, Л. Успенский говорит о том, что раннехристианская церковь заимствовала ряд символов у язычников. «...Символ корабля, — пишет он, — в далекой древности обозначал путешествие души в потусторонний мир, а со времени появления христианства стал просто символом благополучного житейского пути, символом благоденствия...» [257. С. 53]. А затем «корабль стал символом церкви, плывущей по волнам житейского моря, а также символом души, ведомой церковью» [257. С. 52].

Далее он пишет: «Одним из наиболее распространенных символов первых веков христианства была рыба. Мотив этот был также за-

имствован. Принятию его христианами, конечно, способствовало то, что рыба играет большую роль в евангельских повествованиях» [258. С. 54]. Но заимствования эти не меняли существа христианства, так как (по утверждению Л. Успенского), во-первых, «пользуясь формами античного искусства, она [первохристианская церковь. — Е.Я.] наполняла их своим содержанием, от которого изменялись и сами эти формы» [258. С. 45], а во-вторых, церковь «берет все то из языческого мира, что можно назвать „христианством до Христа“» [258. С. 45].

Так христианство трансформировало и мистифицировало многие символы — образы античной культуры, хотя официально в своей ортодоксии, как видим, оно всячески открещивалось от античной культуры.

Сложными и противоречивыми путями шел процесс создания христианской символики, опирающейся на различные традиции и художественно-образное мышление.

Один из центральных православных религиозно-художественных символов — «Деисус», который «воплощает идею заступничества: Богородица и Предтеча обращаются с молением к Спасителю...» [140. С. 128], — формировался в процессе длительного исторического развития и, возможно, под влиянием церемониала византийского двора, когда по сторонам василевса становились придворные лица в позе адорации. Вместе с тем на этот религиозно-художественный символ оказали влияние через византийскую иконографию более древние символы поклонения Христу.

Не менее сложным в православии является символ «Софии» — творческой Премудрости Бога, являющейся вечной идеей человечества и тайной мира. В иконографическом каноне София изображается сидящей на огненном троне между Богородицей и Иоанном Предтечей с пылающими крыльями и огненным ликом. Не менее сложно символическое значение грома и молнии, которые в иконографическом варианте являются символом нуминоза, т.е. божественной силы и власти.

Так или иначе, но символы всех религий, а христианства в особенности, имеют тайный смысл, строго соответствующий основным догматам веры.

Наибольший интерес в этом отношении представляет доклад японского ученого, профессора Мациору Ватанабе «Структура символики прекрасного», с которым он выступил на VI Международном конгрессе по эстетике (Упсала, Швеция, 1968).

М. Ватанабе считает, что существуют два вида символики: 1) трансцендентная, при которой функции символа заканчиваются с постижением воспринимаемого объекта, и 2) имманентная, в пределах которой символ в качестве представляемого образа не теряет первоначального смысла и после постижения объекта, т.е. остается вечным и неизменным. Религиозные символы прекрасного М. Ватанабе относит к имманентным, так как «через овеществленный объект религиозного поклонения божество не передается, оно существует в нем» [111. С. 272], и, следовательно, в символе невозможно суммировать конкретное, многообразное бытие мира — он внутренне постоянен и неизменен. М. Ватанабе считает, что в этом заключается преимущество и достоинство религиозного символа прекрасного. Но так ли это?

Действительно, религиозный символ закончен и неизменен. И поэтому в строгом смысле религия не имеет в своей структуре категории идеала, ибо идеал предполагает совершенствование, улучшение мира. Некоторая близость эстетического и религиозного сознания определяется тем, что они являются такими формами общественного сознания, которые наиболее основательно тяготеют к созданию совершенных конструкций человеческого бытия, хотя и по-разному понятых.

Религиозные эмоции, представления, действия немислимы без тяготения к иллюзорно-совершенному, в свою очередь религиозное мировоззрение есть рациональное конструирование совершенного бытия, вернее — совершенного инобытия.

И в эстетическом сознании проблема идеала, совершенного является одной из главнейших. Более того, эстетический идеал является своеобразной доминантой, определяющей всю структуру эстетического сознания. В эстетическом идеале в концентрированной конкретно-чувственной форме выражаются прогрессивные тенденции общественного развития, представления о совершенном человеке и совершенном обществе. Замечательным качеством эстетического идеала является то, что он не может быть бледной абстрактной схемой, он всегда исторически конкретен, полнокровен, жизненно достоверен. Вот почему эстетический идеал в его конкретно-историческом развитии всегда находит наиболее яркое воплощение в искусстве. Именно искусство материализовывало и запечатляло в лучших своих произведениях вечное стремление человечества к совершенству. Во многих скульптурных и рельефных образах буддийских храмов

Древней и средневековой Индии, Индонезии, Шри-Ланки запечатлены не столько символы буддизма, сколько реальная красота человека и его жизни. В изумительных книжных миниатюрах мусульманских народов, в кружеве арабского письма, в декоративных мотивах прикладного искусства, в архитектурных образах мечетей и медресе художественное совершенство преодолевает догматические символы ислама. В скульптурных образах Венеры Милосской или Аполлона Бельведерского перед нами предстает античный идеал физически развитого, совершенного человека, раскрывается духовная жизнь и социально-духовные устремления общества античной Греции. Иллюзорные представления Средневековья об идеале как о жизни, полной духовно-мистической экзальтации, ярко раскрываются в экспрессивных деформированных образах средневековой немецкой и французской католической скульптуры, в канонических образах суровых святых на иконах православной церкви.

Но уже у С. Боттичелли, еще тяготевшего к средневековому представлению о совершенстве, начинают просвечивать черты нового видения идеального человека, человека, в котором соединяется духовное и физическое совершенство. Эти черты находят свое полное выражение в творчестве Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи, которые еще более конкретизируют эстетический идеал Возрождения, показав в образах своих произведений не только диалектическое единство физического и духовного, но и творческие устремления человека-борца, человека Нового времени. Эстетический идеал всегда в движении, всегда наполняется конкретным жизненным содержанием, приобретая черты неповторимого, художественно убедительного образа совершенного человека той или иной исторической эпохи.

Конструирование религиозно понятого идеала имеет иные особенности. Все мировые религии стремятся создать вечный и неизменный идеал, воплощая его в образах Мухаммеда, Будды, Христа. Эти идеальные образы вечны, их не касается дыхание истории.

Религиозный идеал неизменен, поэтому он не может ставить перед людьми задачу совершенствования самого себя и, следовательно, всего общества. Он направляет мысли и чувства человека в сферу мистических размышлений о потустороннем мире, который только и может быть идеальным и совершенным.

В своем утверждении вечности и неизменности идеала религия находит мощного теоретического союзника в эстетических концеп-

циях объективного идеализма. Уже для Платона идеальная форма существования духа — идея прекрасного — носит религиозную окраску, ибо она божественна.

Еще более основательно религиозный смысл идеала (или прекрасного) утверждает Гегель, подчеркивая его неизменность как синоним божественности. «Мы можем, — пишет он, — ставить во главу угла в качестве основной черты идеала радостное спокойствие и блаженство, самодовление в своей собственной замкнутости и удовлетворенности. Идеальный художественный лик стоит перед нами как некий блаженный бог... блаженные боги не принимают всерьез бедствий, гнева и заинтересованности конечными сферами и целями, и эта положительная сосредоточенность, обращенность в себя вместе с отрицанием всего особенного сообщает им черты радости и тихого спокойствия» [69. С. 161].

И далее, конкретизируя это теоретическое положение, Гегель указывает на то, что совершенным идеалом являются боги и святые христианской религии. «Высшая чистота идеала... будет... состоять лишь в том, что перед нами поставят богов, Христа, апостолов, святых, кающихся и благочестивых в их блаженном спокойствии, в той удовлетворенности, в которой их не касается ничто земное, никакие его нужды, никакой напор его многообразно перепутанных событий, не касаются борьба и антагонизмы» [69. С. 180].

Да, религия действительно на все живое, развивающееся стремится наложить неизменный отпечаток догмы, бытия своих богов и святых, пребывающих в блаженном спокойствии и удовлетворенности, равнодушных к страданиям и горю людей. Религиозный идеал, будучи исторически неизменной схемой, снимает в человеке стремление к реализации поставленных перед ним целей. Религия снимает вопрос о возможности достижения смертным человеком совершенства в земной жизни, ею отрицаются земная радость идеала, существование основы для жизни общества в тенденциях социального прогресса. Здесь религия смыкается с философскими концепциями субъективного идеализма. Ведь именно И. Кант утверждал, что идеал всегда остается в сфере должного, но не действительного, т.е. что он практически неосуществим. И это утверждение о неизменности идеала, отказ от объективных, исторически конкретных критериев совершенства неизбежно приводит к крайнему социальному релятивизму религиозного толка.

Когда верующий человек, не соотнося свои субъективные переживания и представления с каким-то конкретным, объективным образом совершенного, неизбежно придает идеалу черты, рожденные из его личного религиозного и вообще духовно-практического опыта, он формирует в своем сознании предельно индивидуалистическое представление об идеале, идет к произвольной концепции совершенного.

Но способность воспринимать идеал, прекрасное складывалась исторически: она развивалась вместе с развитием и совершенствованием духовной жизни человека.

Наряду с символом и идеалом в структуре религиозно-художественного мышления религий огромное значение имел канон. Здесь мы остановимся лишь на принципиальном значении этой проблемы, хотя религиозно-художественная символика и каноны буддизма и ислама должны стать предметом специального философско-эстетического исследования.

Канон исторически есть устойчивая система, регулирующая и организующая духовные структуры общественной жизни вообще, и религиозной и художественной в особенности.

Так, в Римской империи была введена строгая система общественной жизни, долженствовавшая создать устойчивые принципы социальных институтов и регулировать поведение гражданина великой империи. В Петровскую эпоху в России также была сделана попытка строго регламентировать все уровни социальной и духовной жизни общества.

В искусстве и религии генетически канон возникает в процессе разрушения, распада целостного, универсального мифологического сознания. Здесь, в каноне, общество стремится уже на вычленившихся уровнях сознания, на уровнях складывающихся или уже сложившихся форм общественного сознания сохранить целостность и устойчивость структуры данной формы сознания.

При анализе возникновения канона в структуре религиозной и художественной форм общественного сознания очень трудно вычленить чисто религиозное или художественное, так они тесно исторически переплетены, но все же в определенных аспектах это возможно.

Даже в древнейших формах искусства наиболее основательно обнаруживается переплетенность художественного и религиозного элементов канона. Например, «древнеегипетское искусство — это искусство образных инвариантов. Они отлично приспособлены для

сохранения традиции, канона (в частности, ритуального), воплощая незыблемость предания, ритуала» [183. С. 12].

В культуре народов, исповедующих буддизм, ислам или христианство, эволюция канона убедительно показывает и раскрывает своеобразие не только религиозного, но и художественного сознания.

Следует лишь заметить, что существенное различие между художественным и религиозным канонам заключается в том, что если «художественный канон есть *количественно-структурная* модель...» [149. С. 15], то религиозный канон есть догмат, пронизывающий не только количественные уровни, но и *содержательные*, т.е. качественные. Поэтому религиозный канон не допускает отступления не только от построения формы, но и от содержательного начала. Так, канонизированные святые в буддизме, исламе и христианстве имеют совершенно строгий набор качеств, а не только внешнее выражение, которые не могут быть нарушены или изменены. Например, в христианской агиографической литературе в житиях святых (жизнеописание мучеников, исповедников, аскетов-монахов) существовал строгий набор качеств, которыми должен обладать святой, т.е. был создан определенный канонический образ святого. Жизнеописание обязательно должно было начинаться с необычного детства святого, который уже в это время обладал исключительными качествами святости: соблюдал посты, был серьезен, не играл с другими детьми. Став взрослым, он обязательно должен был творить чудеса и в конце своей жизни принять мученичество.

В «Истории христианской православной церкви» протоиерея Петра Смирнова приводится ряд «биографий» подобных святых. Наиболее характерные из них — житие святого Игнатия, который римским императором Траяном (I в. н.э.) был отдан на растерзание зверям и вышел на арену римского Колизея со словами, славящими Христа, а также житие святой Софии (матери Веры, Надежды и Любви), которая не вынесла мучительной смерти своих дочерей и умерла в муках, став святой (начало XI в. н.э.) [218. С. 64—65, 71—72]. По строгому канону дается здесь и описание жизни монахов-аскетов Антония Великого, Пахомия, Иллариона (III—IV вв. н.э.), создателей монашества [218. С. 119—126].

Вместе с тем канон был тем принципом, который определял своеобразие построения архитектурных религиозных сооружений и организацию других искусств вокруг этого главного элемента религиозного культа.

Так, в буддизме организация архитектурного ансамбля осуществлялась по строгим канонам и определяла место и характер рельефов, скульптур и изображений. Ярким примером в этом отношении являются буддийские архитектурные ансамбли Борободура (Индонезия, VIII—IX вв. н.э.) или Ватша-да-ге (Шри-Ланка, XII в. н.э.), в которых расположение скульптур, рельефов и изображений подчинено строгим каноническим принципам.

Не меньшее значение имел архитектурный канон в мусульманской художественной культуре. Ансамбль мечети обязательно должен был включать в себя минарет, водоем для ритуальных омовений («хауз»), место для представителей светской и духовной власти («максура»), а также изолированный зал для женщин с отдельным входом.

В интерьере мечети обязателен был «михраб» — богато декорированная ниша, указывающая правоверному мусульманину направление на Мекку, и «минбар» — кафедра, с которой оглашались приговоры и государственные указы. Характер архитектурного мусульманского ансамбля в значительной степени определял и характер организации остальных искусств с доминирующими моментами декоративной образности.

Каноны христианского архитектурного ансамбля (православного и католического) с большими плоскостями нефов и внешних стен храма в значительной степени давали возможность для доминирования изобразительных элементов в синтезе искусств (витражи, фрески, росписи).

В процессе исторического развития канона своеобразие его существования и функционирования в значительной степени определялось той системой искусств, которая складывалась в той или иной мировой религии. Вместе с тем на него оказывало определяющее влияние то ведущее искусство, которое возникало в этой системе искусств. Вот почему эти каноны невозможно понять вне синтеза искусств, вне того своеобразия, которое определялось доминированием декоративно-прикладного искусства в буддизме и исламе и изобразительного искусства и пластики в христианстве.

Канон не мог абсолютно определять своеобразие художественного мышления, он лишь в определенных исторических рамках был способен на определенном содержательно-формальном уровне организовать устойчивость художественной целостности.

Причем канон в еще большей степени подчеркивал талантливость и оригинальность художника, творящего в его рамках, так как для

того чтобы создать в его тесных рамках значительное или великое художественное произведение, нужно было обладать огромным творческим потенциалом, способностью преодолеть канон.

Так, творчество Андрея Рублева осуществлялось в рамках христианско-православных канонов, но вместе с тем оно выходило за их формальные рамки, став неповторимым явлением русской культуры. Вот почему, например, его «Воскрешение Лазаря» «осталось сугубо индивидуальным философским размышлением, глубина и цельность которого остались недоступными его современникам и продолжателям» [212. С. 65]. Более того, подлинное художественное произведение, формально выраженное через канон, не может быть передано через копию, в то время как стандартные иконописные канонические сюжеты успешно репродуцировались копиистами-богомазами. Именно поэтому замечательное творение Андрея Рублева («Воскрешение Лазаря») обладало всеми признаками гениальности. Здесь «восприятие идей, перенесение могло быть осуществлено во всей полноте лишь при созерцании оригинала, ибо мысль художника не вычленялась только через иконографию, она была воплощена во всем неповторимом индивидуальном строе иконы» [212. С. 77].

V. Эстетически-эмоциональная антитеза

Близость искусства и религии на эстетически-эмоциональном уровне связана с тем, что у них существуют некоторые общие структурные признаки. Искусство и религия — это такие духовные феномены, в которых эмоционально-оценочные уровни превалируют над познавательно-информационными. Направленность воздействия структур этих феноменов различна: в искусстве его эмоционально-оценочная природа способствует движению человека к познанию и обнаружению объективных свойств мира; в религии эти структуры работают в другом направлении — в направлении идеализации мира человеком.

В этом взаимодействии структур сознания особое место занимают процессы эстетического и религиозного восприятия, которые при некоторой внешней, кажущейся тождественности в сущности своей выражают различные социальные, духовные и психологические ценности в жизни человека. Восприятие, как известно, дает целостный чувственный образ отражаемого объекта. Образ, возникающий при

восприятию, как бы подготавливает человека к действию, которое подчас начинается непосредственно с момента восприятия.

Содержание эстетического восприятия в конечном счете определяется предметом восприятия, т.е. эстетическими явлениями действительности и искусства. Но немаловажную роль в этом процессе имеет и структура эстетического субъекта, та *установка*, которая характеризует это восприятие как эстетическое.

В процессе эстетического восприятия действительность предстает перед субъектом во всех своих свойствах и проявлениях. Красота природы, героический поступок или трагическое событие в эстетическом восприятии раскрываются в своих объективных качествах. И произведения искусства в этом восприятии выступают не только как художественно-значительная форма, но и как определенное содержание. Здесь восприятие идет от целостного чувственного образа, от внешнего бытия произведения искусства к анализу его содержания, к размышлению, к раскрытию этого содержания через цепь ассоциаций.

Следовательно, можно эстетическое восприятие определить как *объективно-ассоциативное*, т.е. как восприятие, содержащее объективную информацию об эстетических сторонах объекта и вместе с тем характеризующее субъект как активную, творческую натуру, в которой воспринимаемый объект способствует углублению эстетического богатства личности.

Это восприятие действительно носит углубленный характер, так как, несмотря на свою чувственно-образную природу, помогает человеку проникнуть в существенные стороны воспринимаемого объекта. Например, даже у человека, не проникнутого религиозным мироощущением, восприятие картины Рембрандта «Даная» при поверхностном отношении к объекту может дать неверное или неглубокое понимание шедевра рембрандтовского реализма.

Дело в том, что, как правило, у зрителя восприятие этой картины *ассоциируется* с древнегреческой мифологией (подчас экскурсовод способствует возникновению подобных ассоциаций) и зритель «видит» золотой луч, падающий из-за занавеса на ложе Данаи. На самом деле этого луча нет, ибо реализму Рембрандта чужда мифологическая интерпретация этого образа. Картину наполняет золотистый свет, все дело в колористическом решении [63. С. 39]. Тем самым этому мифологическому сюжету Рембрандт придает земное, человеческое содержание, повествуя о человеческих страстях. И подлинно ху-

дожественное, глубоко эстетическое восприятие этой картины вызовет у зрителя ассоциации более глубокие, нежели при поверхностном восприятии, раскроет объективное богатство искусства Рембрандта, поведет человека в мир многообразных сравнений, глубочайших размышлений и переживаний. Огромное значение имеет также специфика эстетической установки, т.е. предрасположенность человека к восприятию произведения искусства.

Установка в эстетическом восприятии всегда связана с положительными эмоциями, так как в процессе эстетического восприятия человек всегда испытывает радость, удовольствие, наслаждение независимо от того, воспринимает он трагические или прекрасные явления.

Дело в том, что объективные явления действительности и произведения искусства могут выступать в качестве эстетических объектов только тогда, когда они связаны с процессом утверждения совершенного, прекрасного. Поэтому трагические, низменные, отвратительные, уродливые явления действительности могут приобретать эстетический смысл только через их отрицание и, следовательно, через утверждение подлинно эстетических ценностей.

Именно так воспринимаются, например, произведения известного немецкого скульптора и художника-графика Фрица Кремера, создавшего всемирно известный мемориальный памятник жертвам Бухенвальда (1952—1958). Предметом своего творчества Ф. Кремер избрал трагическое, ужасное, отвратительное. Но, несмотря на фантазмагорию уродливых человеческих тел («Вальпургиева ночь») и на не менее уродливые символические образы реакции («Венгерские видения»), напоминающие образы Ф. Гойи, не испытываешь чувства отчаяния или безысходности. При всем *отрицательном* характере эстетического восприятия в зрителе рождается чувство протеста против всего отвратительного и уродливого, возникает ощущение необходимости борьбы за жизнь, достойную человека.

Фриц Кремер суров в своем видении мира, его мемориальный памятник в Бухенвальде необычен, фигуры изможденных людей не сразу ассоциируются с людьми, способными бороться, они даже сначала отталкивающи. Но чем больше смотришь на них, тем глубже понимаешь эстетическое совершенство этого памятника, через уродливое и трагическое несущего зрителю красоту человеческой жизни и борьбы. И прав Фриц Кремер, когда он говорит, что красоту в искусстве нельзя отделить от правды. Так называемое изящное искус-

ство не всегда правдиво, но правдивое искусство всегда прекрасно [271].

Таким образом, восприятие отрицательных явлений и в самой действительности, и воспроизведенных искусством, становится эстетическим только в том случае, если оно несет в себе положительный заряд, если оно дает человеку знание о подлинно прогрессивной тенденции человеческого бытия, о подлинной красоте и гуманизме.

Глубина эстетического восприятия усиливается также тем, что оно, как правило, носит непосредственный характер, в его структуре отсутствуют такие элементы установки, которые отвлекали бы человека от образно-чувственного осмысления объективных эстетических свойств воспринимаемых объектов.

В эстетическом восприятии мир предстает перед человеком во всей своей реальной красоте, во всех своих реальных эстетических сторонах и процессах, во всей своей непосредственности. И непосредственность эстетического восприятия как бы сливается с непосредственностью самой действительности, между ними не возникает гносеологических оттенков, которые бы мешали образно-чувственному познанию и осмыслению воспринимаемого. Но это вовсе не значит, что в эстетическом восприятии стихийно, автоматически раскрываются эстетические стороны действительности. Отнюдь нет, потому что так же как для того, чтобы *понимать* произведения искусства, нужно быть художественно образованным человеком (К. Маркс), так и для понимания эстетической сущности природы и человека нужна высокая культура эстетического восприятия, необходимо *систематически воспитывать* свою способность эстетически воспринимать мир.

Не следует уподобляться тем англичанам, которые, увидев на лондонских пейзажах Тернера розовый туман, воскликнули: «Этого не может быть!» — но, взглянув за окно, в самом деле обнаружили розовый оттенок действительного лондонского тумана. Надо развивать эту способность проникать в такие стороны действительности, которые ускользают от первого поверхностного восприятия, наполнять это восприятие эстетическим содержанием, видеть и слышать то, что может увидеть *только* человеческий глаз и услышать человеческое ухо.

Совершенно иной характер носит религиозное восприятие. Его структура в значительной мере определяется предметом религиоз-

ного сознания, т.е. теми сторонами действительности, которые еще не познаны человеком и выступают в качестве сверхъестественных, непреодолимых сил. Поэтому и в восприятии объективных эстетических сторон действительности религиозным человеком доминирует установка на восприятие иллюзорной, а отнюдь не реальной сущности. Психологически это вполне объяснимо, так как «чувственное содержание восприятия до известной степени перестраивается в соответствии с предметным значением... одни выступают больше на первый план, другие отступают, как бы ступеньваются...» [234. С. 250].

Действительно, воспринимая красочность заката, необычную предвечернюю тишину, человек может видеть в этих природных явлениях и действительную красоту в ее объективных проявлениях, и нечто духовное, мистическое, если установка его восприятия религиозно акцентирована. Эта психологическая основа *возможности* отхода от восприятия предмета в целом, в его действительных свойствах, преувеличение одной стороны или даже создание иллюзии свойств, которыми предмет вообще не обладает, основательно закрепляется идеологической работой церкви, старанием богословов и теоретиков религии. Так, например, они утверждают: «...смотря на розу, мы переживаем не потому, что видим в ней прекрасную форму, или атомы материи, или логику — это святотатство. Нет, она волнует нас как *непосредственно божественное откровение*» [89. С. 22]. Признавая, что природные явления обладают красотой в силу того, что в них проявляется ритм, симметрия, единство в разнообразии, этот богослов все же в заключение говорит о том, что «все это Божье творение, дающее нашей душе огромную радость» [89. С. 25—26].

Таким образом, у верующего складывается определенная эстетическая апперцепция, определяющая характер его дальнейших эстетических переживаний. Это относится и к искусству. Верующий видит в произведениях искусства в первую очередь мистический смысл, старается отвлечься от земных элементов, воспроизведенных в произведении.

Богословы всячески помогают верующему в создании подобной устойчивой формы художественного объекта. Современный неомист Анри Бремон утверждает, что молитва есть «чистая поэзия, и поэтому чистая поэзия должна быть молитвой» [294. С. 18]. Ему вторит православный проповедник, утверждающий, что «через внешнюю гармонию стиха наша душа познает Святой Дух» [217. С. 12].

Следует отметить, что если эстетическое восприятие можно определить как *объективно-ассоциативное*, то религиозное с полным основанием следует определить как *экспрессивно-субъективное*, так как для верующего характерно *вчувствование* в воспринимаемый эстетический или художественный объект, стремление перенести свои субъективные желания на объект, сделать их его содержанием. Это особенно ясно видно при восприятии верующими иконы или какого-нибудь культового предмета (креста, скульптуры, витража и т.д.); в этом восприятии присутствует обращение к действительной предметности воспринимаемого, изображаемого и наивное представление о том, что молитвы могут быть услышаны этим изображением, которое в сознании верующего тождественно Христу или Деве Марии (изображенным на иконе). И поэтому это обращение, это восприятие с точки зрения верующего должно быть действительным — его молитва должна быть услышана. В этом процессе верующий испытывает радость, но эта радость в значительной степени носит не эстетический, а утилитарный характер (уверенность в том, что молитва услышана и будет удовлетворена).

Вместе с тем в религиозном восприятии эстетических и художественных объектов присутствует и в более широком смысле элемент удовольствия, духовной удовлетворенности. Но дело в том, что и это удовольствие, своеобразная духовная разрядка возникает не в результате восприятия объективных эстетических свойств действительности или произведений искусства, а в результате подчас своеобразного духовного смирения.

Именно поэтому искусство и религия вырабатывают совершенно различные «механизмы» эмоционально-эстетического воздействия на человека. Искусство вызывает в человеке катарсис, религия — преимущественно экстаз. Эта тенденция очень четко осмыслена теоретически: история философии и история эстетики обнаруживают две тенденции в объяснении природы художественных и религиозных феноменов.

У Аристотеля катарсис, осуществляемый высокой трагедией, есть процесс очищения человека от дурных эмоций, от аффектов путем воздействия на самые социально развитые эмоции: сострадание и страх [16. С. 56]; у Платона же мистический энтузиазм есть процесс наполнения человеческой души Богом, есть иррациональный процесс, уводящий его от реального мира в мир религиозно интерпретируемого идеала добра и красоты.

У Псевдо-Лонгина искусство призвано пробуждать в человеке чувство возвышенного, которое является «отзвуком величия души», так как «природа... сразу и навсегда вселила нам в душу неистребимую любовь ко всему великому...» [190. С. 64]; у Плотина же искусство есть низшее воплощение божественного идеального начала; главное в человеческой жизни — постоянно готовить себя к экстатическому умоисступлению. Только в таких экстатических состояниях, по Плотину, человек достигает озарения истинной, божественной красотой, только в нем человеческая душа возвращается к Богу (иногда даже покидая тело). Эти исторические антитезы можно было бы продолжить, но и вышеперассмотренные идеи убедительно говорят о том, как теоретически осмысливались эмоционально-эстетические функции художественного и религиозного сознания. В этих антитезах четко обнаруживаются духовно-позитивное содержание катарсиса и мистическая болезненность религиозного экстатического испуга.

В катарсисе, конечно, достигается высокое эмоциональное напряжение, граничащее с аффектом. Но катарсис не только мгновенное самосгорание аффектов; это более сложное и устойчивое духовное состояние, в котором ощущение колоссальной потери (в результате сильной эмоциональной разрядки) сталкивается с предощущением обнаружения великих, значительных, жизненно необходимых для человека ценностей. Неожиданное осознание этого в состоянии страдания или отчаяния (под воздействием, например, трагической ситуации в искусстве) и является величайшим импульсом человеческой жизни. Это состояние, когда человек порывает со своим эгоистическим мирком и живет высокими духовными, человеческими интересами, активной, реальной, полной жизнью. Именно искусство приводит человека к такому радостному ощущению своей силы, возможности преодолеть пограничные жизненные ситуации [287. С. 12—14].

В религиозном экстазе создается лишь иллюзия свободы, так как это эмоционально-аффективное, эстетически окрашенное состояние возвращает человека в замкнутый мирок его индивидуальных переживаний, не дает ему выйти за рамки этого иллюзорного круга и, более того, порождает чувство безысходности, чувство страдания, обреченности и неизбежности пассивного существования — минорный оттенок становится доминирующим в этом состоянии.

Конечно, и в состоянии экстаза могут присутствовать элементы эстетического переживания, элементы удовольствия от переживаемого.

мого, но это лишь бледное напоминание истинного эстетического переживания. «...Страдание, как признак жизни и деятельности, может быть особенно желанным, когда ощущение жизни в силу каких-либо причин ослабело... Слабый и усталый человек, которого удовольствие уже не может побудить к деятельности и которого нельзя заставить приобщиться к источнику удовольствия... все же может найти в страдании последнее неиссякающее удовольствие», — пишет И. Гирн [73. С. 46—47]. Например, самоистязания языческих, христианских или мусульманских подвижников есть своеобразный способ возбудить себя к жизни, на какое-то время возбудить в себе деятельное начало; люди часто «...предаются минутному страданию ради наслаждения последующим подъемом» [73. С. 44], который, однако, не может быть длительным и устойчивым.

И в этом подъеме, в этом экстазе человек стремится освободиться от деформирующего его жизнь мира, пытается утвердить ценность своей индивидуальности, ценность бытия личности и неповторимость каждого человека. Но абсолютизация этого принципа поведения и жизни приводит к тому, что индивидуальность еще более замыкается в рамках предельно субъективных переживаний, сознание остается на уровне рефлексии, становится мистически замкнутым и болезненным.

Экстаз, как уже говорилось, был эмоциональной основой раннехристианской мистики, а корни его уходят к мистическому энтузиазму Платона. Теоретически эту идею обновил теолог-философ Пьер Тейяр де Шарден, утверждавший, что в экстазе «одна за другой... высвобождаются вокруг нас „души“, унося вверх свою непередаваемую ношу сознания... Под синтезирующим действием персонализирующего единения, углубляя в себе свои элементы, одновременно углубляя себя, ноосфера коллективно достигает своей точки конвергенции в „конце света“» [253. С. 267].

Будучи исторически сплетенными, вступив в сложные взаимодействия, они порождали своеобразные и неповторимые явления, в которых подчас было трудно отделить религиозное от художественного. Это было связано с тем, что искусство в определенных исторических условиях преимущественно *функционировало* в структуре церкви, в структуре религиозного сознания, и это не могло не отложить отпечаток на него, придать его образам особые, неповторимые черты.

VI. БУДДИЗМ И ИСКУССТВО

Я не стремлюсь к смерти, я не стремлюсь
к жизни...

Я сознательно и бодро ожидаю, пока придет
мой час.

Будда

Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать,
как оно растет.

Су Ши

1. Социальная «нейтральность» буддизма и искусство

Александра Македонского и его солдат в период завоевания Индии удивляло то, что крестьяне, работавшие на полях вблизи мест, где шли битвы, и жители городов, подвергшихся штурму греческими войсками, совершенно безразлично относились к военным событиям, продолжая заниматься своими делами. И лишь позже греческие завоеватели, познакомившись с учением Будды, возникшим в Северной Индии в середине I тыс. до н.э., поняли, что это поведение не было странным, что оно продиктовано идеей буддизма (идущей еще от древнего культа Вишну) о том, что человек не должен делать зла, не должен вредить никакой жизни и должен воздерживаться от насилия.

И, казалось бы, этот нейтрализм делал буддизм религией, которая не влияла на социальную жизнь.

Но как верно замечает Томас Манро, «ни буддизм, ни христианство не возникали как социальные или политические революции; их послания были моральными и религиозными. Но они имели глубокие социальные и политические последствия...» [332. С. 108].

И в искусство буддизм привнес совершенно определенные социальные идеи; это идеи несовершенства зла и насилия, которые в искусстве приобрели конкретно-образный характер. Например, с древнейших времен существует традиционный скульптурный образ тысячерукого Будды: Будда сидит на цветке лотоса, вокруг его головы и плеч, как ореол, взматается тысяча рук (количество, конечно, условно), в открытых ладонях которых изображена соответственно

тысяча глаз. Социальный смысл этого религиозного образа таков: Будда имеет тысячу глаз для того, чтобы видеть все несправедливости, совершаемые на земле, и тысячу рук, чтобы протянуть руку помощи всем страждущим, отвести от них горе и несчастье.

Из поколения в поколение, из столетия в столетие репродуцировался этот образ тысячерукого Будды, внушая верующему человеку мысль о всесии Будды и иллюзорности усилий человека, творящего добро, так как его усилия несоизмеримы со всесией великого учителя. Так «нейтрализм» буддизма приобретал совершенно определенный социальный смысл, оправдывал неизменность социальных отношений.

Вместе с тем буддизм всегда тяготел к социально-нравственному поучению, которое он стремился воплотить в конкретных художественных образах. Однако подлинно художественные произведения оказывались более емкими и содержательными, чем религиозные, социальные и нравственные поучения буддизма. Так, существует буддийское поучение о трех жизненных путях, о которых познавший истину Будда поведал в первой знаменитой Бенаресской проповеди пяти монахам, ставшим его первыми учениками: «О братья! В две крайности не должны вступать вступившие на путь! В какие же две?

Одна из них в страстях соединена с наслаждением... низкая, грубая, свойственная человеку непросвещенному.

Другая связана с собственным истязанием, скорбная, не святая, и связана с тщетою.

Совершенный [т.е. Будда. — *Е.Я.*], обойдя обе эти крайности, уразумел срединный путь, дающий прозрение, знание, ведущий к успокоению, высшему уразумению, нирване» [228. С. 137].

Можно не знать, например, религиозного значения этого сюжета, воплощенного в трех скульптурных изображениях человека, находящихся в буддийской пагоде Тай-Фуа (провинция Шань-Тай, Северный Вьетнам), но достаточно лишь внимательно взглянуть на эти изображения, чтобы понять эстетическую, художественную ценность данных скульптур.

Эти три скульптуры изображают: 1) сидящего скрестив ноги предельно полного человека с огромным животом, закрытыми глазами и блаженной улыбкой на лице; 2) сидящего за ним, но чуть выше, предельно изможденного человека с аскетическим лицом святого (в руках он держит маленькое зернышко) и 3) стоящего сзади них стройного юношу с гармонически развитым телом, высоким обна-

женным торсом и прекрасным, одухотворенным лицом. Религиозный смысл этих скульптур таков: жил человек, как многие, погрязший в чревоугодии и забывший о душе. Но вот он увидел, как многие голодают, и не смог жить лучше их; он стал святым отшельником, съедавшим в день только одно маленькое конопляное зернышко. В замечательном творении древнего индийского поэта Асвагоши «Жизнь Будды», которое многие исследователи называют буддийским евангелием, так описывается одно из аналогичных состояний Будды:

Сердце свое обратил он
На умерщвление плоти,
На воздержанье от страсти,
Мысли о пище отверг.
Пост соблюдал он, какого
Не соблюсти человеку,
Был в безглагольной он мысли,
Шесть продолжал так годов.
По коноплянному только
Зернышку ел каждодневно.
Тело его исхудало,
Тонкий и бледный он стал [17. С. 130].

Но затем Будда понял, что отшельничество и пост не могут открыть ему истину; он возвратился в мир и стал ждать озарения и мудрости, идя по пути личного искания истины, отрекаясь от земных страстей и желаний:

Мудрости, самой глубокой,
Сверхчеловеческих знаний
Сам я душою достиг.
...Имени я не имею,
Радости я не желаю,
Голос глаголящий я.
Что возвещаю я — правду,
Что я ищу — лишь свободы,
Освобожденья от пытки
Всех и всего, что живет [17. С. 160—161].

Этот путь превратил его — бодхисатву (идеальное существо, приближающееся по своим достоинствам к Будде) — в собственно Буд-

ду. (Он изображен в виде идеального совершенного юноши.) Но даже не зная этого религиозно-нравственного сюжета, зритель глубоко чувствует более широкий социально-эстетический смысл этих скульптур: они несут его в своем образно-художественном решении.

Хотя социальная и нравственно-религиозная идея этого сюжета более абстрактна: буддизм выступал как против чрезмерного увлечения жизненными благами (и здесь он вступил в яростную борьбу в Индии с материалистической философской школой чарваков), так и против крайнего аскетизма и самоистязания, считая, что умеренность, самоуглубление, созерцание и спокойное ожидание своего часа — это единственный путь, ведущий к нирване. Тем более что «благоговение самоуглубления для буддизма — то же, что для других религий — молитва» [200. С. 315], т.е. в этом состоянии буддист наиболее близок к идеально-духовному отношению к миру.

Но художественные образы, созданные по этому сюжету, оказались глубже и многозначительнее, в них более основательно зазвучали социальные проблемы, нежели проблемы нравственно-философские и религиозные. Искусство всегда восстанавливало целостное, гармоническое отношение человека к миру, корректировало абсолютизацию как идеального, так и грубоматериального отношения к жизни.

Буддийская теология всегда стремилась возратить человека к тому, чтобы «не делать различия между добрым и злым, людьми и животными...» [254. С. 443].

Здесь буддизм явно трансформирует более гуманистические принципы ведической культуры. Так, в «Махабхарате» точно определяется, в чем достоинство и смысл человеческой жизни:

Но знаешь ли ты, в чем добро вековое?
Должны мы любить всех живых, все живое,
Ни в мыслях, ни в действиях зла не питая, —
Вот истина вечная, правда святая.
Все люди прекрасны, что сердцем беззлобны... [172. С. 575—576].

Таким образом, красота здесь неотделима от добра, в то время как буддизм нейтрализует эту органическую взаимосвязь.

Более того, даже пантеон богов доарийского и даже раннеарийского периода в Индии — это пантеон существ, очень близких к человеку; они более сильные, более справедливые или более гневные

существа, чем простой человек, но это человек во всех реальных проявлениях; они антропоморфны. Вот почему древнеиндусская мифология, так же как греческая, стала основанием и неисчерпаемым источником развивающегося искусства.

Большое социальное значение имела и идея буддизма о смерти человека, которая не является просто уничтожением, но есть лишь переход к другой жизни, и лишь в нирване человек достигает полного растворения, исчезновения (угашения). В этой идее заключается зерно диалектической мысли о неуничтожимости реальности (материальной или идеальной), идея о бесконечности бытия мира, а следовательно, и человека в нем. Следует отметить, что эта универсальная проблема всегда вставала перед человечеством, пытавшимся в той или иной форме осознать смысл своего существования. Так, например, в нирване также возникает проблема вечности (первоначального), так как «...возвращение к началу называется покоем, а покой называется возвращением к сущности. Возвращение к сущности называется постоянством» [97. С. 119].

И даже в европейской философии раннего Средневековья, через идеи Платона, на которого, несомненно, оказали влияние индийские философские теории, возникает проблема вечности бытия. Так, Прокл в «Первоосновах теологии» утверждает: «Всякая частная душа может снизойти в становлении в беспредельное и подняться от становления к сущему... Пребывая беспредельное время среди богов, она в свою очередь не может оставаться все последующее время в телах, поскольку то, что не имеет временного начала, никогда не может иметь и конца... Следовательно... каждая душа имеет кругообороты восхождения от становления и нисхождения в становление, и это не может прекратиться в течение (всего) беспредельного времени. Поэтому каждая частная душа может снизойти и подняться в беспредельное. И это претерпевание, происходящее со всеми душами, (никогда) не прекратится» [12. С. 575 — 576].

Однако если в раннем буддизме идея вечности бытия может быть интерпретируема и материалистически, то у Прокла она выражена с позиций объективного идеализма, столь близкого к религиозному мышлению раннего христианства.

И уже М. Метерлинк пишет философское эссе «Смерть», в котором развивает идеи, очень близкие идеалистическим аспектам буддийского мирозерцания. Он пишет о том, что абсолютное уничтожение человека и сознания невозможно и что величайшая цель

саморазвивающегося бытия заключается в уничтожении страдания [176. С. 273—290].

Но дело заключается в том, что религиозные и философско-идеалистические построения буддизма о *будущем существовании* в значительной степени снимали необходимость размышления человека; вечность поглощала сегодняшний день. И лишь искусство возвращало человека к сегодняшнему дню, превращало абстрактные буддийские идеи в картины и образы земного бытия человека.

Искусство нейтрализовало скептическое отношение раннего буддизма к человеческим чувствам, а в реформированном буддизме, идущем по пути махаяны, оно акцентировало внимание на человеческих чувствах — гедонизм стал его органическим содержанием. Якши и якшини в индийской скульптуре, украшающей ступы в Бхархуте и Санчи, полны чувственной неги и грации; эти образы далеки от абстрактных идей потустороннего, от идей абсолютного покоя.

В рельефах этих же ступ обнаружены сюжеты, которые вообще далеки от пантеона богов и символов буддизма; их, пожалуй, можно определить как бытовой жанр (см. иллюстрации к джатаке в антаблементе ограды ступы в Бхархуте), который контрастирует с религиозно-нравственными поучениями буддизма.

Таким образом, искусство, включенное в структуру социальных идей буддизма, нейтрализовало социальную индифферентность буддизма, возвращало человека из мира абстрактных философских спекуляций и религиозно-нравственных поучений в мир человеческих чувств, действий и проблем; именно это делало искусство в буддизме более эстетически значимым, глубоким и неповторимым. Это связано также с тем, что искусство соединялось с буддизмом тогда, когда уже сложились теология, представления и в особенности этически-философская система последнего, когда искусство в значительной степени могло спонтанно развертывать свою сущность.

Однако буддизм попытался и это искусство ввести в рамки своей догматики, превратить народное искусство, фольклор в форму художественно-образного обоснования его идей. Но в этом случае он просто деформировал социально-эстетическую целостность искусства, практически разрушал его как своеобразный эстетический феномен. «Только при одном условии устное поэтическое творчество по самому своему характеру выходит за пределы фольклора и перестает быть коллективным творчеством, — пишет исследователь фольклора П.Г. Богатырев, — а именно в случае, когда хорошо согласо-

ванный коллектив профессионалов, располагающих надежной профессиональной традицией, с таким пиететом относится к определенным поэтическим произведениям, что он стремится всеми средствами сохранить их без каких-либо изменений.

Что это более или менее возможно, показывает ряд исторических примеров. Так передавались жрецами на протяжении веков ведийские гимны — из уст в уста, «корзинами», по буддийской терминологии. Все усилия были направлены на то, чтобы эти тексты не были искажены, что, отвлекаясь от незначительных нововведений, и было достигнуто. Там, где роль коллектива состоит только в сохранении поднятого до неприкосновенного канона поэтического произведения, творческой цензуры нет, нет импровизации, нет больше коллективного творчества» [37. С. 382— 383].

Так буддизм стремился локализовать народно-мифологический слой культуры, слой искусства, придать ему чисто религиозный смысл. В определенных исторических условиях это была социально-актуальная задача создания художественно-религиозной целостности. Но в дальнейшем эта актуальность оказалась застывшей, косной, она стремилась сделать это единство неизменным, с абсолютным господством «социально-актуального» религиозного начала.

2. Буддийский релятивизм и эстетическая экзистенция

Фундаментальной идеей буддийской гносеологии является идея о нерасчлененности субъекта и объекта, человека и природы, материи и духа. «...Будда... постоянно учил, — пишет О. Розенберг, — что... самостоятельного Я нет, что нет и обособленного от него мира, нет самостоятельных предметов, нет обособленной «жизни», все это — неразрывные корреляты, отделимые друг от друга только в абстракции» [230. С. 60].

Такое понимание основных философско-религиозных принципов буддизма сохраняется и по сей день в буддийской теологии и философии. «...Буддизм ставит своей задачей, — пишет Шицитеру Уэда (Университет Киото), — преодоление страданий, причиняемых человеку «безумием Я», и потому он становится на позиции неразличения между «потусторонним» и «посюсторонним» в своем учении о пути к нирване» [307. С. 360].

Этот принцип неразличения, безусловно, влиял и на эстетические принципы буддизма, на его понимание эстетической потребно-

сти человека, на понимание и объяснение природы искусства, его целей и функций.

Но абстракции все же существуют, и поэтому человек стремится осознать себя в этом нерасчлененном мире. Как и что должен он познать в этом мире? И должен ли он что-то познавать? Буддизм отвечает на эти вопросы положительно; более того, «отсутствие знания — вот то условие, при котором человек крепко держится за все конечное» [200. С. 52].

Что же должен познать человек в мире, чтобы освободиться от конечного? Заповеди великого учителя, его учение о страдании и путях освобождения от него; все это дает человеку знание, оно освобождает его от стремлений и земных желаний. Конечно, в этих рассуждениях в снятом виде присутствует реальная диалектика познания и акцентирование внимания на том, что субъект все время должен обнаруживать объект созерцания и размышления, ставит вопрос об углублении знания, о движении и восхождении к более глубокому пониманию мира. «Представление о восхождении основывалось на смело провозглашенной... буддизмом... идее единства «сансары» и «нирваны»... мира эмпирического и мира абсолютного, — пишет Н.И. Конрад. — Именно эта идея и позволила буддизму... полностью войти в мир реальный и решительно вмешиваться в самые земные дела» [127. С. 467—468].

И все же буддизм как философия и как религия должен был ответить на вопрос о доминирующем начале в этом нерасчлененном единстве, так или иначе решить основной вопрос философии. И он решает его в духе объективного идеализма, утверждая абсолютное значение идеального, его существование вне материи и человека.

В связи с этим кажется весьма странным интерпретировать буддизм как атеистическое учение; причем атеизм Будды определяется как отрицание антропоморфного божества и, более того, утверждается, что «Будда был глубоко убежден, что никакого бога нет» [277. С. 91].

Как верно пишет С. Радхакришнан, «в индийской жизни доминирует духовный мотив» [221. С. 14], и именно это делает буддизм близким к традиционному религиозно-философскому мышлению Индии, так как «для индусов философская система есть видение... Познать Бога — это значит стать божественным, свободным от всякого влияния извне» [338. С. 127—128]. Именно это характерно и для буддизма, который стремится отделить материальное бытие человека от высшего смысла его существования — духовного бытия.

В этом основательно проявляется влияние добуддийских представлений о сущности красоты. В «Махабхарате» есть такие строки: «Исчезла душа — красота отлетела, уродливым стало бездушное тело» [172. С. 76]. Духовное начало есть основа всего, прекрасного в том числе. Эта идея очень близка буддизму.

Уже ранний буддизм приписывает Будде такие изречения: «Это, ученики... не ваше тело...» [228. С. 947] За пределами знания четырех святых истин — 1) что такое страдание, 2) как возникает страдание, 3) что такое отрешение от страданий, 4) каков путь избавления от страданий — начинается мир изменчивой, подвижной, неуловимой эмпирии, материального человеческого бытия, мир страданий.

Этот мир человеческих страданий открылся царевичу Гаутаме Сакья-муни — будущему Будде, когда он обнаружил, что существуют старость, болезнь, смерть и что в своем труде человек не достигает счастья:

О, горестно видеть свершение работы, —
воскликает он и продолжает: —
Работают люди с трудом,
Тела склонены их, и волосы сбились,
На лицах сочащийся пот.
Запачканы руки и пылью покрыты,
Пригнулись волы под ярмом,
Разъяты их рты, и неровно дыханье,
И свесился набок язык [17. С. 42].

Эти картины тяжелого труда вызывают у молодого царевича чувство сострадания, и он начинает размышлять о смысле человеческого бытия:

Он думал о жизни, о смерти, о смене,
О тлене, о дальнем пути.
...«Я буду искать, — он сказал, — и найду я
Один благородный Закон.
Чтоб встал он на смерть, на болезнь и на старость,
Людей бы от них защитил» [17. С. 42].

И этот закон Будда находит в отречении от личной жизни, от человеческих чувств — любви, дружбы, семейного счастья, так как потеря любимой, друга, семьи увеличивает человеческие страдания.

Поэтому, чтобы спастись от страданий, нужно отречься от всего, даже от своего имени. Достигнув высшей мудрости, Будда говорит:

Имени я не имею,
Радости я не желаю... [17. С. 46].

Поэтому в философско-религиозной концепции буддизма не существует проблемы личностного, неповторимого бытия человека, ибо человеческое бытие, материальное и идеальное, есть только данный момент, неустойчивый, неуловимый и необъяснимый. «Коррелятом сознания и психических процессов является чувственное; все эти элементы вместе создают поток сознания, или континуум, живое существо» [230. С. 147], и это чувственное не может быть познано и объяснено, оно только переживаемо. Поэтому истинный буддист должен стремиться освободиться от этих неустойчивых состояний, от этого релятивного бытия, обрести нечто устойчивое и цельное. Это возможно лишь в стремлении к нирване.

«...Праведный ученик, идущий по правильному пути, с чистым разумом, с возвышенностью и прямотой, не имеющий препятствий, *свободный от чувственных желаний* [выделено мной. — Е.Я.], видит нирвану», — свидетельствует «Трипитака» [13. С. 128]. Но здесь возникает интересный парадокс: стремясь освободиться от чувственных желаний, истинный праведник, приближаясь к нирване или праведной жизни, испытывает... *наслаждение*. У монаха, который руководит «...властно всей своей... жизнью... возникает ощущение наслаждения», — говорит Будда [200. С. 249]. Таким образом, человек с высот свободно парящего духа низвергается в мир чувственного удовольствия, в мир земной жизни. Более того, эти состояния чувственного наслаждения, а иногда и экстаза определяются как *вершина*, как подлинное, истинное достижение праведности. (В этих состояниях архат якобы может даже летать, расцеплять свое Я, становиться невидимым и т.д.)

Возможно, это состояние очень близко к катарсису, который возникает в искусстве. И вот почему буддист не может достигнуть этих состояний, не обращаясь к искусству, так как только оно может закрепить, материализовать, сделать устойчивыми эти состояния, превратить их в эстетическую экзистенцию, в нечто самоценное и значительное. И именно поэтому в позднем буддизме в различных его направлениях возникают попытки этим эмоциональным состояниям придать через искусство священный смысл.

По всей видимости, это происходит под влиянием тантризма, одного из течений индуизма, в котором возникает культ «тела Бога» и высшее состояние святости достигается в экстатическом слиянии бога Шивы с женщиной-богиней, универсальным женским началом — Шакти. Тантрийские храмы полны скульптур, изображающих немислимые в своей мощи и страстности соития богов, ласки, переходящие в жестокость и садизм [51].

Через тантризм явно чувствуется влияние на буддизм более ранних религиозно-эротических и эстетических представлений и практики брахманизма и индуизма. Так, например, «Махабхарата» и «Ригведа» проникнуты многими эпизодами, в которых прославляется и описывается сластолюбие и половая мощь богов и героев.

В «Ригведе», в «Гимне Соме», поющие этот гимн женщины обращаются к божественному Соме:

О Сом-царь, помилуй нас на счастье!
Тебе мы посвятили себя, знай это!
Клокочет страсть и неистовство, о капля.
Не выдай нас на потеху врагу!
...Я хочу соединиться с мягкосердечным другом,
Который, когда выпит, пусть не причинит мне вреда... [226. С. 144—145].

А в «Свадебном гимне» дается довольно яркая и откровенная эротическая сцена [226. С. 211]. И в более ранних памятниках ведической литературы имеется значительное количество гимнов, в которых эротические аспекты жизни приобретают религиозное значение [38. С. 108—115]. Определенное влияние на эти аспекты эстетического в буддизме, видимо, оказал и индуистский культ баядер — храмовых танцовщиц и куртизанок (дэвидаш) [265. С. 394—397].

Буддизм все же смягчил эротическо-мистические аспекты этих обрядов раннего индуизма и тантризма, придав им характер чисто мистического, духовно-религиозного наслаждения; в нем они приобрели характер религиозно-духовного освобождения и обновления больше через созерцание, нежели через экстатические обряды и действия. Если в тантризме соитие приобретает не только эротическое, но и отдельно мистическое значение, то в собственно индуизме оно имело большое жизненное значение: Брахма создает бога любви Каму для того, чтобы его стрелы возбуждали страсть в сердцах мужчин и женщин, «страсть, которая необходима для поддержания жизни» [38. С. 90—92; 186. С. 96]. И в ламаизме это состояние освобождения, чувственного наслажде-

ния (достигаемое в театрализованных мистериях «Цам» с устрашающими масками, яркими одеждами и экстатическими танцами лам) сохраняет эротически-мистические элементы.

Таким образом, стремление буддизма освободить человека от чувственных основ земного мира оборачивается своей противоположностью; человека невозможно освободить от его чувств, и тогда буддизм придает им мистический (а подчас и уродливый) характер, делает их предметом поклонения и обожествления.

Крупнейший знаток буддизма Хельмут фон Глазенапп пишет: «Тантрические сочинения из разряда Ануттара-йоги содержат, кроме теории шактийского культа и учения о сакральном любовном союзе, еще множество других вещей... противоречащих всем... этическим представлениям предшествующих эпох. Так... ученику при посвящении прочитывается текст *всеми буддами* [выделено мной. — Е.Я.] проповедуемого обета, который в дословном переводе гласит: „Живых существ ты должен убивать, лживые речи произносить... этим алмазным путем ты сможешь достичь состояния алмазного существа. Это наивысший из существующих обет всех будд“.

Своей вершины вся эта парадоксия достигает тогда, когда *все-ленский будда* [выделено мной. — Е.Я.], к изумлению бодхисатв, утверждает, что и тот, кто предается любви с собственной матерью, сестрой, дочерью или даже матерью будды, может достичь высшего совершенства... Рассматриваемые нами учения... должны иметь символическое значение... практиковались они йогами. Они стремятся привести своих последователей к истинному знанию неизменного... показывая, что нравственные законы могут иметь лишь относительную ценность, но... они не обладают для знающих людей связующей силой» [80. С. 231—234].

Но это один из путей компенсации в буддизме эмоциональных потребностей человека, один из путей, на котором искусство полностью подчиняется религиозной мистике и экстатичности и теряет свою гуманистическую сущность. Вместе с тем философско-эстетический релятивизм буддизма оказал своеобразное влияние на искусство, создал в нем неповторимую атмосферу движения, мерцания жизни, способствовал укреплению принципа незавершенности (*non-finito* в европейской терминологии) в искусстве. Проблема *non-finito* практически и возникла в восточном искусстве.

Причем буддизм во многом воспринял и трансформировал предшествующие ему принципы философской и художественной куль-

туры «Вед». Если «буддийские философы стремились вывести представление о нирване из абсолютизации намерения: „Быть объекту мною“, освобождение мыслилось ими как состояние полной субъективизации сознания, более не вырабатывающего отношений к объектам» [105. С. 118], то «отличие веданты от буддизма в том, что здесь состояние освобождения не достигается, а разъясняется. Оно все время есть, его нужно лишь осознать» [278. С. 111].

Но в принципе эти две концепции близки друг другу, так как ни ведическая культура, ни буддизм не ставят проблемы осознания дихотомичности человека (тело — дух), как это будет в христианстве. Он един как нечто духовное, или как оппозиция и движение к соединению по принципу «Брахман — Я» (индуизм), или как «Я — Брахман» (буддизм), хотя буддизм предполагает большую «активность» личности в этом отношении. Эта оппозиция, пронизывающая всю культуру индуизма и буддизма, основательно реализовалась в искусстве как принцип незавершенности, когда художественный образ есть слияние вечного Я («Я — не произведен, неустрашим, неубывен, вечен» [278. С. 111]) с вечной природой, внешним миром.

Ярким примером классического воплощения в искусстве принципа незавершенности, противоречивого взаимодействия конечного и бесконечного, материального и духовного с явной доминантой бесконечного и духовного является буддийский храм в Индонезии — Борободур, созданный в VII—IX вв. по всем канонам буддизма. Все его компоненты пронизаны этим принципом, начиная от конструкции, сочетающей в себе квадратное основание (символ земли) с круглой верхней частью (символ неба), завершающейся островерхой круглой башней (дагоба — символ Будды), и кончая рельефами и скульптурами бодхисатв, Будды, сцен из жизни святых и человека, восходящего в высший мир идей. И даже общая композиция храма подчинена идее незавершенности, релятивности, мерцания неуловимого мира.

«Стремление к полной замкнутости и вместе с тем к предельной разомкнутости, слиянию со всем и исчезновению в этом всем характерно для буддийского учения. Борободур всей своей массой и очень четкой конструкцией, ярус за ярусом вплоть до кончика шпиля центральной дагобы, воплощает это философское миропонимание буддизма. Здесь в единой системе конкретно-чувственных образов и абстрактно-логических схем и символов соединяются два противоположных начала мироздания. От тяжелого основания идет

медленный переход к легкому кончику иглы шпиля, который как бы совсем растворяется в воздухе», — пишет И.Ф. Муриан [184. С. 142]. Канон здесь диалектически сочетается с неканоничностью, подвижностью искусства.

Это своеобразие искусства буддизма было изучено как восточными, так и западными исследователями. Так, например, японский исследователь Кенко Йошида (XVIII в.), характеризуя восточное искусство, говорил: «У всех вещей законченность плоха; лишь неоконченное, остающееся таким, как оно есть, имеет особую прелесть и дает радостное, расслабляющее чувство» [321. С. 251].

Современный западногерманский эстетик Генрих Лютцелер высоко ценит восточное искусство за то, что в нем «художник преднамеренно лишь намекает и не придает законченных форм предметам» [321. С. 251]. Далее Лютцелер конкретизирует свои идеи, анализируя искусство Японии и Китая, в особенности живопись с X в. до настоящего времени. Это искусство он характеризует как воплощение идеи бесконечного, идеи невыразимого, связанной, по его мнению, с особенностями религиозного сознания восточноазиатских народов. «Сущностью восточноазиатской живописи тушью, — говорит Лютцелер, — европейские и японские исследователи единогласно считают намек на действительность» [321. С. 250]. Он следующим образом описывает картины японских живописцев: «...несколько легких штрихов — волна, а как полно живет в ней вода! Темные пятна в качестве деревьев, гальки или скал — как сильно различные материальности приближаются друг к другу, хотя не являются ли они в своей основе явлениями Одного и Единого? Это Одно и Единое находит свой смысловой знак в пустоте поверхности полотна, которая снова и снова просвечивает и решительно участвует при воздействии целого. Важнее человека является природа, важнее ее являются элементы, важнее элементов является пустота как основа, из которой все приходит и в которую все уйдет. Художник преднамеренно лишь намекает, но не придает форму предметам» [321. С. 251].

Восточноазиатская живопись тушью отказалась от цельности (Ganzheit) формы и не устанавливает начала, конца и середины, потому что она протекает через безначальное и бесконечное. Отсюда и форма намек, наброска, хаотичность в отличие от завершенности художественных произведений греков, у которых Лютцелер находит недостаток глубины. В подтверждение своей точки зрения Г. Лютцелер приводит высказывания японских мыслителей с X по XVIII в.,

которые говорили о «неограниченности», «лишенности рамок» живописи тушью, о ее «нужде в дополнении».

Именно поэтому история мирового искусства трактуется другим западным эстетиком Панайотисом Михелисом как смена классического типа художественного мышления, отличающегося своими устойчивыми, законченными и статичными формами, типом неклассическим, для которого характерны формы неустойчивые, текущие и динамичные. Первый тип художественного мышления, по мысли западных эстетиков, характерен для Античности, второй же присущ Средневековью.

В древнегреческом искусстве, утверждает он, воплощались идеалы вечного и вневременного. Отсюда статичный характер классического искусства. Правда, Михелис делает оговорку и утверждает, что нельзя считать формы античного искусства полностью лишены движения и что только «в эпоху барокко с интегральным и дифференциальным исчислением искусство приобретает динамизм и перспективный выход в незавершенность, используя изотропное пространство, однородное в трех измерениях Ренессанса...» [328. С. 784]. Искусство во все времена обладало чувством пространства-времени и использовало это еще до того, как наука его открыла. В силу этого классические произведения искусства не были совсем лишены динамики. Но динамика древнегреческого искусства оставалась сдержанной в силу его «космоцентричности», т.е. потому, что оно существует как бы вне времени и стремится ко всеобщей гармонии мира. Но как древние овладевали мгновенным и преходящим, чтобы превратить его в вечное? Ответ таков: они как бы вбирали «плодородный момент» (*moment verite*). Иными словами, «они изображали такой момент действия, который резюмирует явным способом прошедшие моменты и предвещает определенным образом те мгновения, которые наступят сразу за этим. Это великий момент, который концентрирует в себе все движение в его мощи» [328. С. 787]. Этот художественный прием применяли и применяют всегда, так как «вечность непостижима без мгновения, а мгновение — без вечности» [328. С. 788].

По мнению Михелиса, современное модернистское искусство, называемое им «искусством, прекращающим быть подражательным», является *естественным продолжением* искусства барокко и возникло на основе достижений науки. В модернистском искусстве, утверждает он, мы приходим к более развитой концепции *non-finito*. «В от-

личие от средневекового динамизма с его бегством в трансцендентное незавершенность современного искусства вводит реальное движение в статичное искусство» [327. С. 787]. В противоположность статичному созерцанию вечности в современном искусстве господствует преходящее. «Мимолетное же вдохновение спускается из сферы духа в область материального исполнения» [328. С. 787].

Западные теоретики, занимающиеся проблемой *non-finito*, выделяют самые различные признаки незавершенности: просто незаконченность произведения, динамизм формы, эскизность, нарушение естественных форм, бессюжетность, «поток сознания», разрушение характера, ориентация на передачу мгновенного.

Так, например, П. Михелис называет термином *non-finito* такой творческий прием, который позволяет выразить в искусстве мгновенное, преходящее. Иными словами, *non-finito* — это ориентация на передачу мимолетного, случайного. Художник, воплощая в произведении *non-finito* мгновенное вдохновение, обнажает, выводит наружу подсознательные влечения своей души.

Совершенство в искусстве тоже представляет собой «проявление силы мгновения». «Формы происходят из хаотического пространства, такого же, как в первые дни творения (мира); следовательно, совершенство существует в становлении. Совершенство — это преходящее в его наиболее чистом воплощении» [328. С. 786]. Отсюда совершенство может быть достигнуто только через незавершенные произведения, в которых выражается преходящий момент вдохновения.

Воплощение мимолетного вдохновения подвластно произведению *non-finito* в силу того, что оно само является «мгновенным» по исполнению. Незавершенное произведение искусства, утверждает Михелис, «продукт мгновенного исполнения» [328. С. 786], т.е. исполнения динамического и одновременного. Это диктуется мимолетностью, мгновенностью вдохновения, испытываемого художником. Иными словами, окончание, финал произведения совпадает с концом вдохновения. Произведение становится чем-то вроде «искры духа, который не исчерпывается в одном творении и, следовательно, свободен создать много искр» [328. С. 787]. В современном искусстве исчезают «продолжительные» произведения (букв.: «произведения долгого вдохновения»), говорит Михелис, само искусство перестает быть совокупностью технических приемов и значительных усилий. Художник должен быть настолько великим, чтобы ему

было достаточно мгновения для создания шедевра. Современные мастера, продолжает тот же автор, стараются творить, не проходя школы терпения и освоения. Поэтому количество произведений вокруг нас возрастает. В каждое мгновение они появляются и исчезают, чтобы освободить место новым. Художник, как фокусник, творит каждую секунду для секунды, погруженный в азарт. Это апофеоз мгновения во всей его сущности.

Следовательно, по Михелису, произведение *non-finito* воплощает в себе мгновенное, преходящее как бы в нескольких аспектах. Оно «мгновенно» по субъективному состоянию художника, т.е. это произведение выражает «мимолетное вдохновение», «мгновенный порыв». Вместе с тем это произведение «мгновенно», непродолжительно по исполнению, так как оно есть результат именно мимолетного вдохновения. И наконец, у произведений *non-finito* непродолжительная, «мгновенная» жизнь. П. Михелис сам признает, что «постоянная инфляция царит на современной художественной сцене» [328. С. 787].

В современной эстетике существует и несколько иной взгляд на проблему незавершенности в искусстве. Согласно этой точке зрения, *non-finito* — это не просто ориентация на передачу мгновенного вдохновения, но стремление изобразить динамизм времени вообще, т.е. чистое движение времени. Так, например, немецкий ученый Фриц Баумгарт считает, что проблема *non-finito* возникла в связи с проблемой изображения течения времени. Время, говорит он, может стать видимым только как движение. Поэтому изображаемые вещи должны быть так описаны, чтобы возникло впечатление непрерывной изменяемости. Но это возможно лишь «через превращение устойчивой объективности вещей и пространства в квазиневещные явления, что в высшей степени точно происходит в художественных попытках *non-finito* [292. С. 317]. Иными словами, изображение мира с помощью *non-finito* лишает его объективности и вещественности и превращает в нечто бесформенное, «невещное», «нефигуративное». Мир предстает перед нами как «чистый поток времени», «чистое движение», как «поток сознания».

Этот принцип ориентации *non-finito* на передачу чистого времени и движения явно связан с буддийскими философскими идеями и ведет к динамической интерпретации предметного изображения. Ф. Баумгарт подчеркивает, что *non-finito* означает направленность на бесформенное, хаотичное, на бессюжетность в искусстве. Он пытается связать это разрушение предметности изображения в искус-

стве с особым восприятием мира современным человеком. Это мировосприятие характеризуется свободной, ничем не ограниченной фантазией [292. С. 317]. Воображение художника как бы выходит за пределы реальной действительности с ее конкретностью, вещественностью и выражает мистические, трансцендентные и иррациональные сущности, которые абстрактны и не обладают предметностью. Поэтому, чтобы воплотить этот мир, лишенный объективности и вещественности, мир как продукт фантазии, необходимо разрушить предметность изображения в искусстве, т.е. бесформенный мир необходимо бесформенно изображать.

На связь своих взглядов с восточной традицией некоторые западные философы указывают иногда прямо. «Все вещи, поскольку они имеют форму, преходящи. Божественное — это бесформенное. Оно наполняет то, что наши глаза не могут заметить, и является, пронизывая небеса и землю, современным в любое время», — цитирует Г. Лютцелер японского мыслителя XVI в. Рацана Хайаши в своем докладе на V Международном конгрессе по эстетике и считает эту формулу актуальной.

Многие эстетики пытаются в принципах *non-finito* обнаружить мистическую диалектику, близкую к буддизму. Наиболее распространен такой взгляд на соотношение незавершенности и завершенности, согласно которому *абсолютной* в искусстве считается незавершенность, завершенность же — *относительной* и условной. Даже наиболее выдающиеся произведения, говорит Т. Валалас, рассматриваемые по преимуществу как «законченные», не являются таковыми, потому что «они никогда не могут воскресить во всей полноте свою модель, взятую из внешней реальности». Мир всегда богаче самого «завершенного», совершенного произведения.

Однако даже произведения крайнего модернизма могут быть предельно законченными, но вместе с тем они несовершенны. Таковы, например, строгие композиционные построения Пита Мондриана или супрематический «Черный квадрат» Казимира Малевича. В этом «чистом» искусстве достигнута предельная завершенность формы. Но дело в том, что идейно-эстетическая, содержательная позиция этих художников совершенно противоречит природе совершенного искусства, его социально-прогрессивному и художественному назначению.

Социальную революционность своей позиции выявил К. Малевич, когда писал: «Самоценное в живописном творчестве есть цвет

и фактура — это живописная сущность, но эта сущность всегда убивалась сюжетом. И если бы мастера Возрождения отыскиали живописную плоскость, то она была бы гораздо выше, ценнее любой Мадонны и Джоконды. А всякий высеченный пяти-, шестиугольник был бы бóльшим произведением скульптуры, нежели Милосская или Давид» [158. С. 11].

Однако многие эстетики не обнаруживают тесной связи между незавершенностью в восточном искусстве и философско-религиозным сознанием Востока. Именно буддизм с его учением о вечно изменяющемся чувственном мире дал художнику важный методологический принцип, позволивший ему создать неповторимый мир образов восточного искусства. Вот почему так афористически звучат слова Су Ши: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет», взятые в качестве эпиграфа к этой главе.

Если в европейском профессиональном искусстве принцип *non finito* возникал спорадически и существовал, собственно, не как принцип, а как прием отдельных мастеров искусств, то на Востоке незавершенность есть универсальный принцип, пронизывающий как традиционное, так и современное искусство.

Правда, в европейской культуре Средневековья и Возрождения принцип незавершенности мира был присущ народному искусству и искусству Франсуа Рабле, образы которого «враждебны всякой законченности и устойчивости, всякой готовности и решенности в области мысли и мировоззрения» [21. С. 4]. В русской культуре конца XIX — начала XX в. возникает мощная фигура Ф. Достоевского, который универсализовал принцип незавершенности в полифонии диалогического романа, хотя еще многие исследователи «игнорируют или отрицают принципиальную незавершенность и диалогическую открытость художественного мира Достоевского, т.е. самую сущность его» [24. С. 464]. И все же профессиональное европейское искусство сформировалось в значительной степени под влиянием нормативной эстетики Аристотеля. Восточное же искусство — это плод, рожденный от слияния древних мифологических преданий и утонченного философско-эстетического релятивизма восточной религии.

Таким образом, было и обратное воздействие буддизма на искусство; не только искусство корректировало в сторону реальности идеалистические принципы этой религии, но и буддизм способствовал укреплению самобытных эстетических принципов восточного искусства.

Своеобразие этого эстетического сознания в целом и искусства в особенности есть отражение, опосредованное и сложное, своеобразие социально-экономической структуры Древнего и средневекового Востока. Уже Гегелем было замечено, что в восточных цивилизациях человек еще не противостоит миру, еще не оторван от природы — естественной и социальной, и поэтому его индивидуальное сознание питается мифологией — коллективным сознанием общества. «Дух... здесь... впадает в природность, — писал Гегель, — так как он достигает действительности еще не в себе самом, а только в сфере природы. В этом тождестве духа с природой настоящая свобода невозможна. Человек здесь еще не может прийти к осознанию своей личности...» [69. С. 73]

Другой особенностью восточного сознания является то, что человек, органически слившись с мифологией, еще не отделяет себя от природы, его действия направлены только на то, чтобы не повредить природе (чего не скажешь про современного человека), и в особенности живой. Поэтому даже в государственных эдиктах царя Ашоки подчеркивается необходимость заботиться о всех живых существах. В частности, он приказал у дорог вырыть колодцы и посадить деревья «для удовольствия животных и людей» [344. С. 40]. Вместе с тем неподвижность восточного сознания определена тем, что восточные государства, и Индия в особенности, «в течение тысячелетий не знали прогресса...» [165. С. 326], их социально-экономический уклад был устойчив и неизменен.

В этих цивилизациях «естественное» и «общественное» были очень слиты, природа выступала еще не как предмет преобразования, а всего лишь как предмет освоения и почитания.

Все эти особенности социально-экономической и духовной жизни цивилизаций Востока не могли не сказаться на искусстве, породили его эстетическое своеобразие и художественную неповторимость.

Вместе с тем своеобразие искусства Древней Индии и стран Дальнего Востока в значительной степени определяется характером общественного производства. Переход от охоты к земледелию, очень четко прослеживаемый в этих регионах, не мог не повлиять на эволюцию художественного мышления и существенные изменения в художественно-образном видении мира, на движение от первобытного наивного реализма к усложненным, символическим художественным образам, составляющим доминанту в развитии декоративности как ведущего принципа искусства этих народов. «Устойчивое господство

охотничьего быта и хозяйства содействует сохранению древнего динамического реализма в искусстве, — пишет А.П. Окладников. — Контакт с сельскохозяйственными культурами приводит к преобладанию условности, схемы и чистого орнаментализма» [197. С. 21].

Эта особенность эволюции общественного производства характерна и для регионов Ближнего Востока и Северной Африки, где господствующей религией стал ислам, на эстетическую теорию и практику которого оказала огромное влияние орнаментальная, декоративная художественная традиция народов этого региона, истоками своими уходящая к древнейшему периоду перехода от охоты к скотоводству и земледелию. И в этом, как мы увидим ниже, проявляются глубинные основы некоторой общности художественно-религиозной жизни народов, воспринявших буддизм и ислам в качестве своих религиозных верований.

3. Эстетический парадокс буддизма

Буддизм как философско-религиозная концепция и как церковь в процессе своего исторического развития оказался в парадоксальной ситуации. И эта парадоксальность особенно ярко проявилась в его отношении к искусству, в эволюции этого отношения.

Опираясь в своих изначальных формах на ведическую религию, а затем на брахманизм и индуизм, буддизм попытался изъять из религиозного сознания и сознания вообще элементы эмоционально-образного отношения к миру, элементы эстетические и художественные, создав учение о страдании и нирване, придав ему строгий морально-аскетический характер: «Брахманизм вообще не знает публичного культа; все его ритуалы совершаются... в пользу того лица, которое в данном случае несет издержки» [200. С. 13].

«Будда проповедовал полный отказ от обрядности и ритуалов и все внимание уделял нравственным проблемам и дисциплине духа», — пишет один из исследователей индийской культуры, Х. Кабир [116. С. 18]. Это утверждает и другой знаток индийской культуры, Д. Косамби: «...буддисты подробно разъясняют, в чем состоят моральные обязанности... и при этом не уделяют ни малейшего внимания ритуалу» [133. С. 120—121].

Более того, исторически буддизм возникает как своеобразный орден странствующих и нищенствующих монахов, «...Будда Шакьямуни был не кто иной, как основатель братства нищенства, что и сохранилось в самом древнейшем названии каждого члена Бикшу, что

значит... нищий» [51. С. 15]. Это привело к тому, что ранний буддизм (хинаяна) часто был изолирован от широких народных масс, превращался в очень замкнутую касту избранных, его социальное, идеологическое и духовное воздействие оказывалось подчас весьма и весьма незначительным.

Поэтому постепенно буддизм стал включать в себя различные мифы, сначала ведические, а затем создавать сказания и о самом Будде, его деяниях и восхождении к нирване. Ярким примером в этом отношении является раннебуддийское сказание об обращении жестокого царя Ашоки в последователя Будды, о превращении его в доброго и справедливого правителя. Постепенно буддизм включает в себя и элементы ритуальных представлений, обрядов, создается целая система и стиль буддийской архитектуры, декоративного искусства, скульптуры, театра. И наконец, в I в. традиционный буддизм претерпевает качественные изменения, возникает широкое и сильное течение внутри него — махаяна (букв.: широкий путь), которое говорит *о путях движения каждого человека к нирване*, а не только избранных, создает образно-конкретное учение о рае и аде. Недаром в махаяне говорится о том, что каждый человек в потенции Будда. А в сутрах рай приобретает привлекательный, эстетически-художественный характер: «В стране совершенного блаженства есть семь драгоценных прудов, наполненных водой восьми заслуг... В пруду лотосы с большое колесо, благоухающие тонким ароматом. В стране совершенного блаженства, в чистой земле Будды есть всевозможные красивые птицы разных цветов — домашние и дикие гуси, цапли, аисты, журавли, павлины, попугаи... двухголовые птицы шиншин и другие. Во все часы дня и ночи они общим хором стройно поют» [203. С. 228—229].

Не менее конкретно и эмоционально изображается ад, в котором грешники, обреченные на бесконечные перерождения, подвергаются страшным мукам и казням. На стенах буддийских пагод часто можно встретить изображения тех мучений и ужасов, которые ждут их в аду.

Реформированный в махаяне буддизм создает также цельную и стройную систему искусств, которые должны на эмоционально-образном уровне подтверждать мистические идеи буддизма.

Так разрешается парадокс, так замыкается круг, и религия возвращается к искусству. И только включив в свою структуру обряды и эстетически организовав настроения верующих, буддизм, собственно, и становится религией. На эволюцию отношения буддизма к искусству указывает Томас Манро в своей книге «Восточная эстети-

ка», связывая этот процесс с широкими социальными изменениями в Древнем мире [332. С. 107–117].

В буддизме, самой древней мировой религии, особенно ярко проявляется изначальное значение образного слова, которое придает его философско-этическим абстракциям эмоциональную убедительность и «достоверность». И здесь буддизм не мог обойтись без опоры на богатейшую ведическую мифологию, на фольклорную культуру народов.

В «Упанишадах» говорится: «...жизненный сок человека — речь, жизненный сок речи — гимн (gis), жизненный сок гимна — песнь (saman), жизненный сок песни — священный слог. Это и есть самый важный, высочайший, возвышеннейший... жизненный сок из всех жизненных соков: священный слог» [200. С. 28]. «Священное слово, этот постоянный спутник жертвенных священнодействий, наделенный волшебной силой, от властного воздействия которого не могут уклониться даже боги, — это священное слово... возвышается над светским словом и светским миром...» — пишет по этому поводу Г. Ольденберг [200. С. 23].

Однако, возвышаясь над светским словом и светским миром, буддизм не забывал о том, что священное слово, священный слог должны дойти до сознания каждого человека, поэтому очень часто, особенно в махаяне, буддизм опирался на местные языковые традиции и особенности национального языка.

Так, например, в Китае «буддисты, борясь за распространение учения Будды, старались сделать свои проповеди более увлекательными и понятными народу, поэтому для китайских буддийских сочинений характерен прежде всего язык, очень близкий к разговорному языку того времени и понятный на слух... Для большей доходчивости проповедник облакал свой рассказ в близкие народу литературные формы, взятые из народной поэзии и народных рассказов» [122. С. 7].

И вообще для буддизма характерно тяготение к притче, к образной метафоре и сравнению. Так, широко известны притчи, якобы принадлежащие самому Будде Шакьямуни, о пучке веток с листьями и лесе (знание Будды сравнивается с лесом, а то, что он поведал ученикам, — с пучком) или о раненом воине, который, вместо того чтобы просить быстрее освободить его от отравленной стрелы, стал расспрашивать о том, кто его ранил, из какого он рода и т.д. (так и Будду не следует расспрашивать, что такое нирвана, нужно лишь стремиться к ее достижению).

Такое значение образного слова в буддизме неизбежно требовало его реализации в действии, и поэтому буддизм очень активно использует различные формы национальных, народных художественных традиций, особенно театр. Например, в Японии буддизм почти полностью ассимилировал древний японский театр Но, наполнив его своим содержанием.

«Буддийские элементы прочно вошли в Но при самом возникновении этого искусства... — пишет Н.Н. Конрад. — Буддийские идеи, буддийские выражения, целые отрывки из буддийского писания, разбросанные по всему тексту, составляют скрытую и явную подоплеку всего содержания» [129. С. 292]. И это было связано с тем, что в театре Но «на первом месте стоит слово...» [129. С. 276], выступающее как синтезирующее, организующее начало.

Вместе с тем и сам восточный театр был целостным эстетическим феноменом, в котором, как пишет А. Мерварт, «сливаются в одно гармоническое целое слово, музыка и пляска...» [175. С. 11], и это в значительной степени есть отражение синкретизма мифологического сознания, лежащего в основании этого искусства.

Таким образом, в буддизме очень четко выявляется синтезирующее значение образного слова и искусства театрального представления, *организующих* вокруг себя все остальные искусства. *Ведущим* же искусством в буддизме, определившим принципы *функционирования* всей системы, стало декоративное искусство, которое является свидетельством «развитого эстетического вкуса и выработанного тысячелетиями декоративного чувства» [241. С. 56]. Правда, это понятие не совсем точно определяет особенности этого искусства, так как в буддизме декоративность была связана в высшей степени с условностью и символизацией образа; но особый колорит этому все же придавали принципы декоративности.

Современные исследователи искусства Шри-Ланки (Цейлона) подчеркивают, что в искусстве, которое было под сильным влиянием древних традиций и буддизма, очень были сильны декоративные принципы. Так, например, живопись этого времени обладала в значительной степени всеми признаками декоративности, будучи органически вплетенной в общую систему искусств. «Являясь декоративно-монументальным искусством в древности и Средневековье, живопись Шри-Ланки, как и в Индии, была тесно связана с архитектурой и художественными изделиями, которые она украшала», — пишут С. Тюляев и Г. Бонгард-Левин [256. С. 139].

В предметах собственно декоративного искусства (ритуальные ножи, зонты, молитвенные мельницы, устрашающие маски и т.д.) и декоративных украшениях буддийских храмов и ступ декоративность органична и является сущностью произведения. Но вместе с тем и все остальные искусства (скульптура, живопись, архитектура, танец, театр) пронизаны ею; именно декоративность создает в них своеобразие художественной образности. Это связано с тем, что декоративные принципы лежали в основании изначальных художественных представлений народов, воспринявших буддизм. «В древности на Шри-Ланке, так же как и в Индии, декоративно-прикладное искусство не выделялось в самостоятельную область искусства. Создание скульптурных произведений и художественных изделий, живопись и архитектура — все считалось ремеслом», — отмечают С. Тюляев и Г. Бонгард-Левин [256. С. 171].

Любой предмет, любое явление природы или человек в искусстве декоративно стилизуются, превращаются в символ изображенного, а иногда в чистый декоративный мотив. Так, изображение кобры в цейлонских буддийских рельефах превращается в образ цветка или символ божества [329. Ил. 10, 88, 89]. Облака превращаются в чистый декоративный мотив, а голова слона — в убедительно конструктивно решенные перила лестницы [329. Ил. 32, 33]. И даже изображение человека (в образе ли Будды, бодхисатвы, якши, куртизанки и т.д.) неизбежно трансформируется в декоративном ключе. Эта декоративность особенно проявляется в изображении сцен из жизни куртизанок знаменитой школы Матхура средневековой Индии, в бесконечных вариациях знаменитого скульптора японского Средневековья Энку, создавшего пять тысяч скульптурных изображений Будды [125], в движениях и одеждах танцовщиц и танцоров ритуальных танцев. Какие же *содержательные* задачи, какие содержательные импульсы сделали эти принципы декоративной условности и символичности определяющими в этом искусстве?

Такой содержательной доминантой, формировавшей дальше специфическую образность этого уже сложившегося искусства, была философско-религиозная концепция буддизма.

Буддизм, в особенности ранний, был сложной философской абстрактно-умозрительной концепцией; многие его положения не могли быть переведены в систему образов, как это возможно было в христианстве. Такие центральные категории буддизма, как страдание, карма (поступки и действия), нирвана (погашение, угасание), имеющие отношение к идеальному миру, не могли быть трансформиро-

ваны в конкретно-реальные, тем более натуралистические, образы. Как сказано в «Трипитаке», показать нирвану нельзя «ни с помощью цвета, ни с помощью формы» [14. С. 128].

Нужно отметить, что многие философско-религиозные идеи буддизма оказали влияние на национальные религиозные верования и искусство, в частности, явно влияние буддизма на даосизм и искусство, которое было связано с ним.

Так, в позднедаосистских текстах говорится о том, что «великое *дао*, на которое можно опираться, нельзя выразить словами» [97. Т. 2. С. 26], более ранний текст утверждал: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао... Безымянное есть начало неба и земли...» [97. Т. 1. С. 115] И даже категории, обозначающие земную жизнь человека — сансару, также достаточно абстрактны; это «четыре великих потока, прорезывающие с разрушительной силой мир человека: это — поток страсти, поток созидания, поток заблуждения, поток неведения» [228. С. 261].

Эти абстракции — вечные и застывшие, вместе с тем соединялись с идеей абсолютной подвижности бытия вообще и чувственного бытия человека в особенности. «...По буддийскому учению, все переживаемое в *эмпирическом* мире — иллюзия... иллюзия эта *фактически* цепь мгновенных комбинаций, мгновенных же элементов...» — пишет один из крупнейших знатоков буддийской философии, О.О. Розенберг [230. С. 244].

Таким образом, неподвижность, вечное и застывшее в буддизме соединялось с вечно изменяющимся иллюзорным миром реальной жизни человека. Релятивизм объяснения земной жизни человека в буддизме выступает, пожалуй, как метасистема, так же как идеалистическая метафизика для объяснения потустороннего. Вот именно это соединение вечного и мгновенного, неизменного и подвижного реализовано в искусстве буддизма через систему декоративной условности и символизма. Это соединение вечного, религиозного и мгновенного (в данном случае художественного) является здесь принципом художественного творчества. Обучение искусству и религиозный импульс, по мнению Х. Моде, лежит в основе буддийского искусства [329. С. 8].

Именно поэтому так призрачны и вместе с тем вечны и неподвижны образы Будды, погруженного в нирвану; ускользают и колеблются в лучах солнца образы рельефных изображений детей и куртизанок; задумчивы застывшие в торжественных позах бодхисатвы

и танцовщицы, исполняющие буддийский ритуальный танец; они плетут кружево мгновенно возникающих и исчезающих движений и поз.

Следует заметить, что здесь буддизм опирается на древнейшие национальные художественные традиции народов Индии, Китая, Японии, Цейлона, Индокитая. Так, в китайской традиционной живописи существует стиль сэ-и (выражение идеи), для которого характерно стремление запечатлеть мгновения жизни: полет бабочки, всплеск рыбы, бег коня, движение ветерка в листьях бамбука.

Стиль сэ-и развивался в значительной степени под влиянием чань-буддизма (в Японии — дзэн-буддизма), так как «...учение чань не носит аналитического характера... оно утверждает возможность одним ударом кисти схватить истину и воплотить ее одним штрихом» [104. С. 206—207]. Полна своеобразия и китайская пейзажная живопись. «В китайских пейзажных композициях, — пишет Н.А. Виноградова, — отсутствует линейная перспектива, замененная так называемой рассеянной перспективой, нет единой точки схода, пространство как бы распространяется ввысь, горные пики устремляются в небеса, хижины и лесные тропинки теряются в необъятных просторах природы. Мир вымысла сочетается в китайских картинах с миром реальности. И вместе с тем неиссякаемая ценность китайской пейзажной живописи заключается в том, что навеянные самой природой вдохновение и концентрация поэтических глубоких чувств сохранились для грядущих поколений независимо от того скрытого подтекста, который имел значение во время создания этих картин» [61. С. 15].

Для японской живописи, и в особенности для поэзии в стиле танка, также характерно стремление запечатлеть неповторимое мгновение жизни мира.

На песчаном белом берегу
Островка
В Восточном океане
Я, не отирая влажных глаз,
С маленьким играю крабом [251. С. 25], —

пишет замечательный японский поэт Исикава Такубоку. Или вот стихотворение в стиле хайку:

Гляжу — опавший лист
Опять взлетел на ветку.
То бабочка была [192. С. 47].

Особенно тесно искусство и буддизм сплелись в японской культуре в период Хэйан (XI—XII вв.). В этот период под влиянием эзотерических (тайных) сект буддизма Тэндай, Сингон и Дзедо «...поклонение красоте во всех ее видах становится элементом религии, а сама религия поддерживала ту эстетическую философию, которая стала определять весь бытовой уклад аристократии» [61. С. 254].

Эту духовную атмосферу Н.И. Конрад определяет как эстетизм, для которого характерны «...культ красоты во всех ее многообразных проявлениях, служение прекрасному» [115. С. 13]. На эту атмосферу повлиял и буддизм «...своим приближением к красотам природы, своими пышными обрядами, торжественными богослужениями, роскошными одеждами священнослужителей... буддизм, во многом требующий от своего адепта... духовной утонченности» [115. С. 13].

Эстетизм как образ жизни и действий, не без влияния эзотерического буддизма, породил особую эмоциональность этой культуры, наиболее ярко проявившуюся в искусстве: литературе («Гэндзи», «Исэ моногатари», поэзии в стиле танка), архитектуре, скульптуре и особенно в настенных росписях.

Вот, например, росписи храма Амида-до монастыря Бедоин близ Киото. «Росписи на сюжет „Сошествие Амиды Нерай [Будды Шакьямуни. — Е.Я.] на землю“ покрывали стены храма. Многофигурные группы буддийских божеств в нежно-зеленых и розово-палевых одеждах, ритмически построенные на плавных крутящихся линиях, соседствуют с мягкими задумчивыми пейзажами, как будто увиденными за стенами храма. Можно представить себе, — пишет Н.С. Николаева, — как во время торжественных богослужений мерцала при свете масляных фонарей малахитовая зелень росписи, как оживали знакомые пейзажи, как приобретал черты реальности мистический акт сошествия божества на землю.

Эти росписи дают возможность понять, насколько зыбка и неопределенна была линия, разделявшая в сознании людей того времени земную реальность и потусторонний рай» [61. С. 256].

В XII—XV вв. в японском буддизме возникает секта дзэн, которая провозглашает возможность спасения в земной жизни через просветление (самосозерцание, волевое напряжение, духовное озарение) — сатори.

Под влиянием дзэн-буддизма возникает совершенно специфическое искусство храмовых сухих пейзажей или каменных садов, главная идея которых заключалась в том, чтобы «...передать через композицию сада-микрокосма ощущение беспредельного мира»

[61. С. 283] и создавать «...обстановку для самоуглубления, быть своего рода камертоном для внутреннего настроя человека» [61. С. 285].

«...Каждый сад всегда имел два основных компонента... это Инь-Ян сада, его отрицательное и положительное начало, его «кровь» и его «скелет» — вода и камни. Вода могла быть натуральная или символизированная песком, галькой. Камни же, за редким исключением (в специальных песчаных садах), присутствовали всегда. Искусство расстановки камней — сутэиси считалось главным в работе художника сада. Камни подбирали по форме, цвету, фактуре... Задача художника состояла в том, чтобы почувствовать пластические возможности каждого камня и сгруппировать их наиболее выразительно» [61. С. 282].

Шедеврами такого искусства являются сады Дайсэн-ин и Реанд-зи в Киото [189].

К тому же в феодальной средневековой Японии XII—XVI вв. (и не только в Японии) «буддийские монастыри... являлись главными носителями просвещения и гражданской культуры. Ученые монахи... и привили литературные соки фольклорному растению и тем помогли его пересадке» [128. С. 317].

Таким образом, мы видим, как буддизм сумел ассимилировать и органически включить в свою структуру эстетические традиции народов, принявших его учение, приспособиться и умело использовать богатство фольклорного художественного сознания.

ВИИ. ИСЛАМ И ИСКУССТВО¹

Твоя роза и твой кипарис
похитили покой моего сердца.
Твой гиацинт распустился на
жасмине фиалкой.

Вахид Табризи [249. С. 63]

1. Социально-религиозная обрядность ислама и искусство

Возникнув в условиях фольклорной становящейся культуры арабских племен, в условиях сложной социальной борьбы, ислам

¹ Ислам хотя и возник позже христианства, по своим принципам отношения к искусству близок к буддизму. Поэтому целесообразно рассмотреть его вслед за буддизмом.

в первую очередь стремился сформулировать основные социальные принципы, вокруг которых можно было бы объединить всех мусульман. Поэтому ранний ислам очень мало уделял внимания проблемам культуры и искусства. В исламе как целостной системе, указывал Ф. Энгельс, существует примат ритуала над мифом [166. С. 313]. Одним из главнейших обрядов является паломничество в Мекку — хадж, который сохраняется по сей день.

Этот обряд предполагает обязательную сумму ритуальных действий. Так, вступивший на священную землю Мекки паломник не должен бриться, стричь волосы и ногти, пользоваться мылом, чистить зубы, курить, не должен убивать даже мельчайшее насекомое. Он должен быть одет в белый бурнус и, приблизившись к мечети Аль-Харам, исполнить таваф — семикратно обойти против часовой стрелки вокруг Каабы — куполообразного сооружения из серого камня в центре внутреннего двора мечети, покрытого черной тканью. (Здесь, по мусульманскому преданию, около 570 г. родился пророк Мухаммед.) Но главное — паломник должен дотронуться или поцеловать «черный камень», расположенный в восточной части Каабы. Затем со всеми остальными паломниками он от полудня до захода солнца в долине Арафат возносит молитвы Аллаху. В заключение он семь раз пробегает между двумя священными холмами и возвращается к мечети, где ему срезают прядь волос, что означает окончание состояния благочестия — ихрама.

Совершивший такой обряд паломник становится хаджи, т.е. мудрецом, часто выступая в роли судьи и учителя правоверных. Как видим, для ислама главным было создать систему определенных действий, которая может существовать и без большой духовной традиции, в том числе и без художественно-мифологической. Это хорошо показал Ж. Базарбаев, считающий его тотальной и стабильной целостной системой, в которой соединяются «воедино светские и сугубо религиозные сферы деятельности». «В этом, — подчеркивает Ж. Базарбаев, — как раз и состоит одна из фундаментальных причин высокой степени изоморфизма социального и религиозного значения исламских норм и специфических исламских ритуалов во всех сферах индивидуального и общественного бытия» [18. С. 95]. И все же исламу «никогда не удавалось, даже в периоды максимального своего господства, полностью нивелировать мусульман» [18. С. 95]. Вместе с тем на него оказывали влияние древнеарабские и иудейские традиции.

На общность ислама и иудаизма указывает известный советский ученый С.А. Токарев: «Мусульмане имеют с иудаистами ряд общих обычаев и запретов... строгое запрещение делать изображение бога, а также и вообще изображать живые существа, человека или животных, — чтобы не давать никакого повода к идолопоклонству» [254. С. 515—516].

Однако едва ли эти запреты были связаны только с борьбой против идолопоклонства, они имели принципиальное мировоззренческое значение, через них утверждалась целостная мусульманская концепция миропонимания. Эти запреты имели глубокий социальный смысл, они должны были отвратить взоры правоверного мусульманина от бренного мира, направить его помыслы, чувства и желания к единому эпицентру мироздания — к Аллаху. И от поколения к поколению создавалась устойчивая система, устойчивый динамический стереотип поведения, в котором отсутствовало стремление воспроизвести, понять внешний мир, или, по крайней мере, эта естественная потребность человека была основательно приглушена в религиозном мироощущении мусульманина.

Как видим, отрицательное отношение к изображению человека, животных, мира вообще имеет древнюю традицию в арабо-мусульманском мышлении.

На ранних стадиях, когда складывались основные представления и категории мусульманской веры, в этой системе были слабо представлены понятия эстетического характера. Лишь значительно позже, в основном с развитием мусульманской архитектуры, как говорилось выше, были выработаны такие эстетические понятия-символы, как: 1) «джамал» — божественная совершенная красота — это купол мечети, 2) «джалал» — божественное величие (величественное, возвышенное) — это минареты, 3) «сифат» — божественное имя — письмена на внешних стенах мечети. И все же позже в Коране мы находим массу поэтических образов — мусульманство стремится придать догмам ислама эстетически привлекательный вид. И тем не менее в практике религиозной жизни мусульманство было нетерпимо к образной, изобразительной интерпретации основных понятий и представлений веры. Эта нетерпимость в практике религиозной жизни еще более проявилась в мусульманской обрядности (в особенности в ортодоксальном сунизме), которая строилась на принципах предельного аскетизма, экстатической экзальтации и жесткого соблюдения религиозной догмы. В свою очередь представления и об-

рядность формировали и эмоциональный мир правоверного мусульманина, его настроения и чувства, из которых ислам стремился изъять все антропоморфное и наглядно-природное.

Таким образом, ислам, опираясь на древнеарабскую и иудейскую традицию, стремился мистически деформировать эмоционально-эстетическое отношение человека к миру на всех уровнях: и на уровне представлений, понятий теологии, и на уровне обрядности, и на уровне настроений. Он стремился к тому, чтобы в структуре мусульманской веры абсолютно отсутствовали какие-либо элементы, напоминающие человеку о красоте брэнного мира, о его собственной красоте и совершенстве.

Этот последовательный антиантропоморфизм очень четко вытекал из общей мировоззренческой концепции ислама, и его борьба против изображения мира и человека лишь еще раз подчеркивает принципиальное значение этого запрета. Коль скоро мир реальный, мир земной не должен быть изображаем как не имеющий первостепенной ценности, а человек — часть этого мира, то и человек не имеет этой ценности, он не вершина творения, он всего лишь муслим, покорный раб земных царей и послушное орудие в руках всеильного Аллаха.

Именно это порождает в мусульманстве абсолютную нетерпимость и враждебность к иным антропоморфным культурам, в которых человек становится той объективной основой, которая определяет развитие искусства. Вот почему фанатичные воины Арабского халифата разрушают изумительные творения античной Греции, уничтожают искусство Рима и средневековой Европы.

И все же мусульманство, так же как и всякая религия, не может обойтись без искусства, не может не обращаться к эстетической потребности человека, к его естественному, органическому стремлению к прекрасному, возвышенному, совершенному. В исламе возникает и существует огромная апокрифическая литература, в которой с восточной пышностью и гиперболизмом прославляются Аллах, пророк Мухаммед, Али и сонмы святых.

Так, например, святой Абу-ал-Кадир-ал-Джалил в оде, посвященной самому себе, пишет: «Еще до своего восхода солнце приветствует меня; до своего начала год приветствует меня и сообщает мне, что произойдет в течение него. Я — наместник Пророка и его наследник на Земле» [76. С. 31].

Как видно из этого текста, непомерное самовозвеличивание осуществляется здесь в торжественных художественных образах. Сло-

ву в исламе придавалось большое значение. Это соответствовало мусульманской теологии, так как слово не имело материально-антропоморфного характера, как, например, живопись и скульптура. В первую очередь это звучащее священное слово Корана и мусульманских молитв. Особенно это характерно для раннего ислама.

«В мекканских сурах, — отмечает советский исследователь арабской литературы И.М. Фильштинский, — более всего ощущается вера в магическую силу слова» [264. С. 134].

Но и в развитом исламе звучащее слово имеет важное значение для всей мусульманской веры.

«По твердому убеждению философов и законоведов, — пишет известный американский востоковед Ф. Роузентал, — письмо занимает третье место в системе вещей. Сначала идут идеи, находящиеся в мозгу и разуме. Затем идеи выражаются посредством устной речи. И наконец, устная речь приобретает постоянство и универсальность через письмо» [233. С. 159].

Таким образом, важнейшим элементом мусульманской культуры является письменное слово, преимущественно поэтически-сакральное, запечатленное в Коране.

«В Средние века Коран рассматривается мусульманами, а также иноверцами, втянутыми в круг мусульманской культуры, как непревзойденный шедевр художественного мастерства... Коран являл собой подлинную речь самого Аллаха! Примерно в IX веке мусульманские теологи ввели в употребление применительно к Корану особый термин „и́джаз“, который можно перевести как „уникальность, неподражаемое совершенство“» [264. С. 138].

Действительно, в Коране мы находим образцы высокоразвитого художественно-образного мышления. Особенно это характерно для описания главной идеи мусульманской теологии — райской жизни.

«С большой обстоятельностью и темпераментом в Коране рисуются картины рая и ада, в значительной степени навеянные жизнью и бытом древних арабов в знойной Аравийской пустыне:

„Тем, которые уверовали и творили добро, Коран обещает поселение в раю „на вечные времена“. Там их ждут „сады благодати с виноградниками“, „в нижней части которых будут течь прохладные реки“. Праведники войдут в „райские сады, украсившись браслетами из золота и жемчуга“, а одеяния их будут „из тика, атласа и парчи“. Они будут возлежать „в тени деревьев“, „на расшитых ложах“, а пищей им будут служить „чудесные плоды и питье“. Их будут „об-

ходить вечно юные мальчики с чашами, сосудами и кубками“, наполненными влагой „из текущего источника — от него не страдают головной болью и ослаблением“, и обносить их „плодами из тех, что они выберут, и мясом птиц из тех, что они пожелают“. „В воздаяние за то, что они делали“, их будут услаждать „супруги чистые“, „подобно жемчугу хранимому“, „полногрудые сверстницы“, „с потупленными взорами“, „черноглазые и большеокие“, „не услышат они в райских садах ни болтовни, ни обвинений во лжи“.

«Не менее „реалистичны“ коранические картины ада, геенны огненной, в которую будут ввергнуты все те, кто „не веровал в Господа своего...“, „...будут вечно пребывать в огне“, „скованные цепями длиной в 70 локтей“, „с цепью на шее“. Всякий раз, когда геенна будет потухать, огонь будет прибавляться. ...Несчастных грешников будет омыwać „расплавленный металл“, одеяния их будут из смолы, а „пищей“ будут служить помои и плоды горькие“ с адского дерева „заккум“, которые они будут запивать кипятком». «Мы сожжем их огнем, — говорит Аллах устами Мухаммеда. — И всякий раз, как сгорит их кожа, мы дадим им новую кожу, чтобы они вкусили наказание» [264. С. 120—123].

Другим важнейшим элементом искусства слова являлась поэзия, в которой развивались как официальная линия панегириков в честь Аллаха, Мухаммеда, мусульманских правителей и знати, так и поэзия лирическая, воспевающая любовь и страдания возлюбленных.

Причем если в официальной поэзии влияние ислама было явным и наглядным, то в лирической это влияние существовало как мироощущение, для которого была характерна идея религиозного предопределения.

«У них [мусульман. — Е.Я.] отсутствует идолопоклонническая иллюзия поэтов Запада, которые в стихах оживляют ушедшие мгновения с возлюбленной... Любовь, обратившаяся в чистую идею, в печаль, — явление чисто исламское... поэт избегает покорности судьбе ради мечты о некоей свободе, почти божественной, но он не пытается ею воспользоваться, когда она ему ниспослана...» — пишет французский арабист Л. Масиньон [170. С. 57—59].

Но важнейшим принципом функционирования искусства слова в исламе стала арабская каллиграфия, скрепившая все элементы мусульманской культуры.

Ислам связал «...каллиграфию скорее с интеллектуальными потребностями, чем с эстетическими и художественно-эмоциональ-

ми категориями, — пишет Ф. Роузентал. — Однако не может быть никакого сомнения в том, что каллиграфия служила также удовлетворению художественных потребностей человека» [233. С. 154]. Вместе с тем каллиграфия Корана и священных книг, письма на стенах мечети, арабская вязь в поэтических произведениях и миниатюрах — все это имело глубокий духовный и религиозно-художественный смысл.

Более того, само каллиграфическое письмо приобрело важное эстетическое и эмоциональное значение, выражающее «...эстетическое восприятие письма в глубоко прочувствованных эмоциональных терминах... Письмо сравнивалось с объектами красоты и эмоциональной привлекательности, такими как драгоценности, цветы, сады и ткани».

Сфера более интимных переживаний затрагивается, когда красивый почерк описывают как приносящий радость сердцу и удовольствие глазу или когда сравнение основано на чувстве обоняния, столь утонченном на Востоке. Например, чернила уподобляют духам, и поэт может сказать:

Шафран — это духи дев,
А чернила — духи мужчин [233. С. 154—155].

Каллиграфическая символика проникает даже в сферу самых интимных человеческих отношений.

«...Каллиграфия сознательно связывается с чувственными эмоциями... Особенно в любовной лирике сравнение телесных черт с буквами превратилось в стандартный компонент поэтической образности».

...Форма букв может служить символом даже любовного союза, например, лигатура букв «лам» и «алиф», когда они написаны переплетенными друг с другом:

Я грезил, что ты обнимаешь меня,
Как «лам» на письме обнимает «алиф» [233. С. 165].

Конечно, верна мысль Ф. Роузентала о том, что «слияние религии и искусства в мусульманской каллиграфии стало реальностью» [233. С. 157], более того, и каллиграфия, и искусство слова в целом вышли за рамки строгой догматики ислама в мире человеческих чувств и человеческой жизни.

Но все же почему и как ислам принимал искусство? Какова историческая необходимость, заставившая его обратить свои взоры к нему?

2. Философско-эстетическая альтернатива ислама

В процессе длительной борьбы двух основных направлений в исламе — сунизма и шиизма — к победе в официальной, основной церкви пришел наиболее ортодоксальный и нетерпимый ко всяким изменениям сунизм.

Это проявилось и в отношении к проблеме образного, наглядного воспроизведения бога и мира. И если в христианстве борьба иконопочитателей и иконоборцев привела все же к победе первых и это создало широкую основу для воспроизведения мира, для создания образа богочеловека, то в исламе этот путь был исключен.

Здесь возник очень интересный парадокс: восприняв во многом христианскую теологию, ислам совершенно отверг принципы христианской художественной образности. И хотя в Коране нет ясно выраженных и определенных запретов на изображения, официальная церковь строго придерживалась этих принципов.

Более того, не только мусульманская теология, но и даже так называемая мусульманская философия в значительной степени стремилась теоретически обосновать подобное отношение к миру, к его познанию и воспроизведению. Даже у фараби, поборника рационалистического знания и гуманизма [9. С. 135], ясно просвечивает мусульманская идея предопределенности и неизменности мира. «Промысел божий, — пишет фараби, — простирается на все, он связан с *каждой единичной вещью* [выделено мной. — Е.Я.], и всякое сущее подлежит приговору всевышнего и предопределению его» [13. С. 729].

Следовательно, никто, кроме бога, не может и не должен создавать нечто новое, но даже воспроизводить то, что создал бог, так как только ему принадлежит решение судьбы каждой единичной вещи.

На эту особенность мусульманского мировосприятия указывают многие исследователи. Так, Ф. Роузентал пишет: «Самое важное в том, что существует знание вне досягаемости человека, но во власти всеведущего божества» [232. С. 34].

И уже в раннем исламе эта идея оказывала влияние на художественное творчество. Например, поэт Зухайра пишет в одной из сво-

их муллак: «Вы не должны скрывать от бога, что у вас на уме, надеясь, что это останется тайной. Что бы ни скрывали от бога — он знает» [233. С. 34].

И хотя эти стихи написаны примерно в 600 г., влияние на них ислама, по мнению Ф. Роузенталя, не исключено [233. С. 34].

В гносеологическом аспекте идея мусульманской ортодоксии своеобразно интерпретируется и обосновывается мусульманским перипатетиком Ибн Синой, который писал в своей знаменитой «Книге спасения»: «Что касается умозрительной силы, то ей свойственно получать впечатления от всеобщих, отвлеченных от материи форм. Если последние будут отвлеченными сами по себе, то она будет просто принимать их, а если нет, то она будет их абстрагировать, дабы у них *не оставалось никакой связи с материей* [выделено мной. — Е.Я.]» [13. С. 741].

Умозрительная сила, как утверждает Ибн Сина, есть высшая способность человеческого познания бога и мира, и поэтому абстракции, лишённые материальной чувственной оболочки, суть высшая форма знания, и поэтому духовный взор человека должен быть отвлечён от «грубой» материальной действительности, от конкретных материальных предметов и явлений. Так или иначе, но подобная идея весьма близка к мусульманской идее неизобразимости бога и всего сущего в чувственных образах; она теоретически «подтверждает» правомерность запретов ислама.

И наконец, идея борьбы с чувственностью и человеческими страстями наиболее четко выражена в философии Газали, соединившего «ценности ортодоксального сунизма с суфийскими идеалами» [2. С. 36]. Говоря о задачах этики, Газали в своем трактате «Избавляющий от заблуждения» пишет о том, что одной из них является нахождение «способов исцеления души и преодоления ее страстей» [14. С. 748]. В качестве примера Газали приводит жизнь святых праведников-суфиев, «людей достойных и непреклонных в богомыслии и противодействии страстям, в следовании по пути, ведущему ко всевышнему Аллаху, где они сторонятся мирских наслаждений» [14. С. 748].

Итак, преодоление страстей и освобождение от мирских наслаждений — вот путь истинного праведника, и, естественно, на этом пути не может быть искусства, эстетического отношения человека к миру и даже богу. Это концепция крайнего аскетизма, но аскетизма, вполне поощряемого мусульманской теологией.

Таким образом, предопределенность, божественный промысел, возвышение и абсолютизация умозрения, тяготеющего к абстракции,

борьба против страстей человека и мирских наслаждений резко ограничивают возможность мусульманского искусства в ортодоксальном мусульманском мире или, по крайней мере, требуют от него совершенно определенной деформации своей образной, чувственной, эмоциональной природы.

Так, религиозно-философские размышления мусульманства разрешаются в пользу абстрактно-умозрительной философии и эстетики. Искусство должно стать в структуре ислама чем-то навеки застывшим в своих канонических, неизменных мотивах абстрактно-геометрического или растительного орнамента, в фантастических и пышных сплетениях арабесок и вязи арабской письменности, в изречениях на надгробиях великих правителей или фронтонах мечетей и медресе.

Эта застылость, или окаменелость (термин Л. Масиньона), мусульманского искусства вместе с тем связана с идеей абсолютной изменчивости, неопределенности всего реального, всех предметов и явлений, существующих в дискретном пространстве и времени.

Ортодоксальная мусульманская философия и Коран утверждают: «...в мире нет форм в себе, образов в себе, один только бог имеет постоянное бытие. Для мусульманского теолога время не имеет протяженности... существует только последовательная цепь мгновений, которая может быть разорвана или обращена вспять, если только пожелает бог. Нет форм и нет фигур» [170. С. 49]. Эта идея очень близка принятой буддизмом концепции кармы, для которой время также обратимо и дискретно, ибо перерождения могут идти не только по восходящей линии, но и в обратном направлении — вниз, в зависимости от поступков человека в данный отрезок вечного бытия.

Но если в буддизме это трансформировалось в искусстве в стремлении запечатлеть мир в этом непостоянстве, то в исламе это часто приводило к отказу от него.

«Мусульманин не хочет быть одуроченным искусством, — пишет Л. Масиньон, — так как для него и сам мир, неизмеримо более прекрасный, чем все произведения искусства, не более чем механизм, который бог приводит в движение, дергая за веревочки» [170. С. 48].

Но даже тогда, когда искусство принимается исламом, оно должно доказывать только одно — изменчивость и иллюзорность реального мира, ибо вечен и неизменен только бог. И его вечность и неизменность доказываются изменчивостью и преходящестью земного мира.

«Искусство не может быть не чем иным, как способом показать, что творения не существуют сами по себе. Это искусство особо подчеркивает изменение. Именно из стремления не изображать предметы и не поклоняться образам и родилось мусульманское искусство, очень простое и крайне невещественное» [170. С. 50].

Но как сделать так, чтобы было искусство и чтобы в то же время его творения не походили на реальные явления мира? И здесь как раз стал во всю силу и универсально работать принцип декоративности: предмет воспроизводился так, что он переставал походить на себя, становился знаком вещи.

Существует старая мусульманская притча о том, как художник спросил мудреца Ибн Абаса: «Я не могу больше рисовать животных?» И тот ответил: «Можешь, но лиши их головы, чтобы они не походили на живых существ, или старайся, чтобы они напоминали цветы» [170. С. 50].

Напоминали цветы, но не самих себя! Вот в чем секрет бурного развития декоративности в мусульманском искусстве, совпавшем во многом, как будет показано ниже, с художественным мышлением народов, принявших ислам.

Окаменелость и изменчивость — два этих, казалось бы, несовместимых принципа удивительно соединились в мусульманском искусстве, породив своеобразный феномен художественной культуры, в которой дискретность и знаковость образов как раз указывала на их догматическую иллюзорность.

Вместе с тем этот принцип близок буддийскому искусству, в котором декоративные моменты, как уже говорилось, имели большое значение. Но с той только разницей, что буддизм допускал в искусстве антропоморфные изображения и образы, хотя и очень декоративно стилизованные, ислам же полностью отверг их в силу предельной абстрактности его религиозно-философской концепции.

Эта религиозно-философская и эстетическая абстрактно-умозрительная концепция ислама дополняется и подкрепляется концепцией неизменности мусульманского социального идеала.

«Ислам, — пишет английский исследователь Д. Хопвуд, — не знает представления о новом как лучшем. Его идеальные нормы — в прошлом, в эпохе Мухаммеда и четырех праведных халифов» [309. С. 150]. И поэтому от искусства в исламе, кроме следования каноническим художественным принципам, требуется и социальная однозначность и неизменность.

И все же идеология ислама вообще и его эстетически-художественные принципы в частности совпадали с некоторыми чертами национального склада жизни и художественного мышления многих наций и народностей Ближнего Востока, Средней Азии, Кавказа, Северной Африки... Для художественного мышления этих наций и народностей характерно глубокое чувство декоративности, орнаментальности, ритма, синтетического единства декоративно акцентированного рисунка и плоскости.

Человек в искусстве этих народов живет скорее не как конкретный образ, а как эмоциональный мир, как настроение, как музыка ритмов и узоров. Так, даже в восточной миниатюре, далекой от официальной идеологии ислама, «...бесконечно варьировались сходные сюжеты и темы. Идея произведения выражалась не столько через тему и сюжет... сколько внутренней структурой образа» [219. С. 16]. Убедительным примером такого искусства являются изумительные миниатюры к «Бабур-Наме».

Не только музыка ритмов и узоров, но и само музыкальное искусство близко эстетическому сознанию мусульманских народов; это музыка, в которой живет «величайшая страстность, стремление к выразительной передаче всех изгибов эмоционального строя любящей, тоскующей, страдающей, восторженной личности. Это — глубокая заинтересованность во внутреннем мире переживаний... Это — погоня за пряным, изысканным чувственным наслаждением...» [82. С. 471].

Музыка, в особенности инструментальная, была принята исламом как искусство, вполне соответствующее его религиозно-философской концепции.

«Вместе с традицией чтения Корана, — замечает Л. Масиньон, — по всем мусульманским странам, несмотря на все разнообразие их народов, распространялась единая своеобразная концепция музыки... Музыка могла избежать запрета... будучи, так сказать, искусством нематериальным» [170. С. 46].

И наконец, удивительное чувство поэтического, чувство изящного характерно для эстетического мышления этих народов.

Это своеобразие восточного художественного мышления глубоко понял А.С. Пушкин, сумевший в своем восточном поэтическом цикле воссоздать своеобразие этого мышления. «Жизнеутверждающий дух пушкинских стихов, их чувственная прелесть, восходящая к восточной поэзии, противостояли как романтической отрешен-

ности в духе Жуковского, так и классицистическому дидактизму в духе Хераскова» [146. С. 27]. В «Руслане и Людмиле», в «Бахчисарайском фонтане», в «Подражаниях Корану» Пушкин сумел соединить европейское мышление с глубоким пониманием и ощущением неповторимости восточной художественной культуры, осуществил своеобразный синтез» [146]. Так, «соприкосновение с Востоком в „Руслане и Людмиле“ проявляется... не только в отдельных реалиях, образах, но и в своеобразном видении мира» [146. С. 27], и это делает его поэзию достоянием как европейской, так и восточной культуры именно потому, что великий поэт опирался на подлинно народные, глубинные основы художественного мышления «мусульманских» народов.

Однако один из современных защитников абсолютного значения ислама для искусства пишет: «Духовная сила, вдохновляющая поэзию и музыку, у народов, исповедующих ислам, идет от распевания и пересказывания Корана... Арабский — это язык откровения, язык бога, когда он устами Гавриила говорил с пророком ислама...» [187. С. 20] В этих словах явно стремление подчинить общее частному, широкую и глубокую народную культуру религиозному и исторически более позднему влиянию ислама на искусство.

Более точна позиция советского ученого А.В. Сагадеева, который пишет о том, что «мусульманское духовенство наиболее надежное средство эмоционального воздействия на массы искало в „слове божьем“, запечатленном в Коране, и в преданиях о жизни Мухаммеда» [237. С. 48], подчеркивая функциональное, социально направленное использование исламом народного художественно-образного мышления.

Образ в этом искусстве (в широком смысле) был полисемантичен, предельно обобщен, жил часто на грани с абстракцией, существовал более как знак, как орнаментально разукрашенное повествование, нежели как достоверный, конкретно-чувственный, изоморфный феномен.

Именно эту особенность «восточного» художественного мышления глубоко почувствовал и понял ислам, сделав звучащее и начертанное слово и декоративно-прикладное искусство ведущими в системе искусств, обслуживающих его. Это дало ему возможность и жестко ограничить воздействие искусства на человека, и в то же время проникнуть в его эмоциональный мир, быть в той или иной степени адекватным его художественной потребности.

Л. Бретаницкий в статье «К проблеме изучения искусства Востока» пишет о том, что «ислам способствовал сложению нового искусства, являясь его идеологической основой. Однако, определяя тенденции развития этого искусства, он не создал сколько-нибудь единых норм эстетических представлений...» [43. С. 67]. Едва ли можно согласиться с этой идеей, так как ислам больше приспособливался к художественной культуре, нежели способствовал ее развитию.

Но насколько исламу удалось подчинить искусство своим социальным, религиозно-философским и эстетическим принципам? Стала ли эстетическая концепция ислама всеобщей и универсальной в художественной жизни мусульманских народов?

3. Эстетическое своеобразие художественной культуры мусульманских народов

При анализе исторического взаимодействия искусства и ислама особенно наглядно видна общеисторическая закономерность развития духовной, и в особенности художественной, культуры. В этом процессе постоянно сталкиваются, взаимодействуют, взаимоусваиваются два потока: народно-мифологический и социально-актуальный.

В данном случае своеобразие мусульманской догматики и практики, ее жесткость и ригоризм привели к тому, что ислам не смог в полной мере охватить народно-мифологическое художественное сознание, привить ему свои черты не только на ранних стадиях, но и на всем протяжении своего существования. «Без особо сильных потрясений, — пишет академик И.Ю. Крачковский, — поэзия пережила эпоху Мухаммеда и первых халифов» [135. С. 255]. А общее влияние ислама на искусство верно характеризует, на наш взгляд, А.В. Сагадеев: «Религия ислама... оказала известное влияние на развитие искусства... народов Ближнего и Среднего Востока, но роль его здесь была далеко не решающей» [237. С. 62].

Действительно, мы видим, как на протяжении столетий господства ислама в арабской художественной культуре сохраняется такой древнейший род арабского стихосложения, как касида, идущая от доисламского периода поэзии бедуинов. Особенностью этого рода поэтического стихосложения является то, что касида обязательно включает в себя: 1) прославление героя, 2) описание животных и природы, 3) чувство любви к покинутому родному краю.

Касида абсолютно лишена каких-либо мистических или религиозных элементов, и такой она прошла через века господства ислама, не потеряв своей прелести и своеобразия. В Новое время изменяется лишь объект восхваления, и «в традиционной касиде вместо верблюда появляется поезд» [135. С. 264]. Более того, касида ассимилирует мусульманские религиозные гимны в честь Мухаммеда. Так, «наиболее знаменитый панегирик в честь Мухаммеда, известный под названием «Касиды плаща», построен по этому плану...» [135. С. 254], т.е. в соответствии с движением трех основных элементов поэтической формы.

Вместе с тем в поэзии мусульманских народов существует целое направление, связанное с воспеванием вина, идущее от древнейших традиций парсизма, или зороастризма, — религии древних персов. В «Авесте» утверждается, что опьянение «злато-цветной хомой» дает «всестороннее знание» [157. С. 113].

Геродот в своей «Истории» подтверждает это: «...за вином они [персы. — *Е.Я.*] обычно обсуждают самые важные дела. Решение, принятое на таком совещании, на следующий день хозяин дома, где они находятся, еще раз предлагает (на утверждение) гостям уже в трезвом виде. Если они и в трезвом виде одобряют это решение, то выполняют. И наоборот: принятое трезвыми, они еще раз обсуждают во хмелю» [70. С. 55].

Эта персидская традиция трансформируется в арабской доисламской и раннеисламской поэзии в целое поэтическое направление, которое воспевает не только сам процесс опьянения, но и сорта вин, дает правила и рекомендации, как пить вино (в частности, она рекомендует пить по три чаши в компании из трех человек). Более того, поэты этого направления утверждают, что только мусульманские народы способны понимать эстетическое значение вина. «Враги, конечно, не умеют пить вино... не проходит безнаказанно опьянение и для евреев...» — так пишет арабский поэт X в. Ал-Ахаталь [136. С. 419].

В XI в. замечательный персидско-таджикский поэт Омар Хайям продолжит эту традицию, придав теме вина не только гедонистический, жизнелюбивый, но и оптимистический характер:

Моей руке держать кувшин вина — отрада;
Священных свитков ей касаться и не надо;
Я от вина промок; не мне, ханжа сухой,
Не мне, а вот тебе опасно пламя ада [273. С. 23].

И еще:

Брось молиться, неси нам вина, богомол,
Разобьем свою добрую славу об пол.
Все равно ты судьбу за подол не ухватишь,
Ухвати хоть красавицу за подол! [274. С. 61]

Как известно, ислам с момента своего возникновения ввел строгий запрет на вино; правоверный мусульманин не должен был употреблять вина, чтобы не осквернить себя.

Несколько по-иному относился к вину суфизм (мусульманский мистицизм). Для суфизма вино являлось средством достижения экстаза, в котором растворялась личность, отчуждаясь от всего земного и сливаясь с абсолютным божественным началом.

Но ни ортодоксальный ислам, ни суфизм не смогли поколебать гедонистического отношения к вину у мусульманских народов, и если в практике реальной жизни исламом и были достигнуты какие-то результаты (хотя и очень сомнительные), то в художественно-поэтическом, образном мышлении народа вино всегда оставалось жизненно и эстетически значимым.

Еще более внешним оказалось воздействие ислама на искусство Средней Азии.

«...Средневековый Восток создал... свое новое искусство в разных странах, исполненное местного колорита. Так, в Средней Азии это было не «арабское» и не «мусульманское» искусство, а крайне разнообразное в своих проявлениях искусство феодальных торгово-ремесленных городов IX—XIII вв. В основе его лежала народность, всегда являвшаяся величайшим фактором прогресса культуры» [219. С. 15].

Данное обстоятельство в значительной степени было связано с тем, что ислам в Среднюю Азию пришел только в VIII в., когда ее народы, претерпев влияние и буддизма, и парсизма, и даже христианства, выработали в области художественного мышления своеобразный «иммунитет», создали свои специфические национально-неповторимые принципы художественного творчества. Это наиболее наглядно проявилось в погребальном культе оссуариев дозораострийских религиозных верований на территории Хорезма. «...Истоки оссуарного обряда следует искать не в зороастрийской догматике, а в тех более ранних верованиях ираноязычных народностей, которые иногда предпочитают называться маздеизмом, а возможно, и в первобытных ве-

рованиях, предшествовавших им» [222. С. 23]. Уже здесь оссуарий (хранилище для костей умершего) становится художественным произведением — скульптурным или декоративным.

Поскольку в самом Коране нет ясно выраженного запрета изображения животного, предлагается искать ортодоксально-религиозное выражение запрета в толкованиях Корана, пышно расцветших после смерти пророка Хадисах, представляющих своеобразную опору к Корану. Однако эта точка зрения неправомерна, ибо не только не раскрывает психологии возникновения запрета изображения в мусульманской ортодоксии, но и не объясняет причин отрицательного отношения к монументальной живописи среди народов, воспитанных мусульманской религией, находившихся под его сильным влиянием в средневековую эпоху. Наконец, запрет изображений культовой живописи и изобразительности в искусстве — это не одно и то же. Хадисы предписывали изображать природу, ландшафты, но не человека, не изображать бога, святых, мучеников, ибо бог мыслился как чистая духовность, очищенная от всего человеческого и случайного. Идея Аллаха — эта духовная субстанция — представляет собой конечный результат критического мышления. Как же случилось, что запрет изображений привел к культу орнамента, к замораживанию всякой изобразительности на несколько столетий, пока живопись не выработала все же внутренней силой своего развития традиции и не завоевала право на самостоятельное существование (в частности, в жанре книжной миниатюры) в позднее Средневековье?

Отрицательное отношение к изображениям, вылившееся впоследствии в преследование изобразительности, родилось вместе с Кораном, эволюционировало, конкретизировалось с развитием исламской ортодоксии. Оно представляет собой логическое следствие всей философии этой религии — специфического богопонимания и концепции человека, доведшей поляризацию духовного и материального, небесного и земного до крайности. Бог, понятый в исламе как чистая духовность, очищенная от каких бы то ни было земных элементов, не имеющий человеческих, антропоморфных черт, не мог быть изображен. Ислам предлагает рационалистический путь постижения бога. Резко противопоставляя небесное и земное, ислам, как и всякая религия, метафизически разрывает их единство, гипертрофируя значение небесного. Принцип взаимодействия духовного и материального, бога и человека основан на зависимости. Чрезмерно тщательное

очищение духовного призвано оттенять мизерность, ничтожество материального. Это противостояние, медленно нарастающее в исламе, разрешается путем абсолютного растворения личности в божестве. Ислам как мировая религия тем более живуч, приспособлен к существованию, так как скрывает в себе инициативу человека, его творческие возможности.

Запрещение изображения бога и идолопоклонства имело следствием запрещение изображения человека, ибо человек в исламе не представляет никакой ценности вне божественной идеи. Допустить изображение человека означало в исламе идти в какой-то мере на компромисс с языческим богопониманием. Коран, последовательно проводя идею монотеизма, в конечном счете пришел к запрещению изображения всего живого, ибо это рассматривалось как подражание действиям Аллаха. Чуждость изобразительного искусства религиозно окрашенному идеалу в исламе привела к запрету изобразительного искусства вообще. Категорическое запрещение этого искусства исламом является отражением конфликта между двумя формами общественного сознания, отражением противоречия между внутренней сущностью религии и искусства, ибо живопись и скульптура — такие виды искусства, где мистическая идея с трудом находит возможность материального воплощения. Снятие противоположности между религиозной верой и искусством, т.е. художественной формой познания, приходит в исламе не путем использования искусства религией, а путем отказа от изобразительного искусства. И тем не менее, несмотря на табу, наложенное мусульманской религией на изобразительные искусства (живопись, скульптуру), творческий дух народа, его эстетическое сознание, художественное видение мира нельзя было окончательно и бесследно заглушить. Общественная жизнь, которая питает искусство, обнаруживает то противоречие, которое складывается между религиозной идеологией и художественным развитием мусульманских народов. Замечательная настенная живопись первых двух веков ислама (VII—VIII вв.), открытая в Пенджикенте, Варахше, Афрасибе, стилистически сформировала искусство книжной миниатюры, влияла на развитие народных форм декоративно-прикладного искусства и художественности в средневековой Средней Азии.

Многие ученые, исследуя восточное изобразительное искусство, говорят, что оно представляет отступление от религиозных норм. Однако они не стремились при этом проникнуть в глубь этого про-

творечия, рассмотреть его как объективную закономерность в искусстве, возникшую не на пустом месте, а восходящую своими корнями к художественной культуре предшествующих эпох. Они не видят органической связи изобразительного искусства с прогрессивной средневековой идеологией, с мировоззрением великих средневековых мусульманских мыслителей, ученых, поэтов-классиков так называемого мусульманского Ренессанса, а также с эстетическими теориями этого времени.

Вместе с тем некоторые из них стоят и на противоположных позициях. Так, на VI Археологическом конгрессе арабских стран в 1957 г. в Багдаде Мухаммед Мустафа заявил, что портреты людей, а также изображения птиц и животных имеются на мусульманских художественных произведениях всех эпох, начиная с возникновения ислама, и во всех странах. Поэтому М. Мустафа делает вывод, что мусульманское искусство не является религиозным и потому в мечетях нет ни статуй, ни картин на религиозные сюжеты.

Однако художники средневековой Средней Азии, порой не выходя за рамки идеологии своего времени, а нередко смело перешагивая через них, создали замечательные образцы живописи, прикладного и декоративного искусства. Главные особенности этого искусства определялись не столько религией, сколько теми идейно-эстетическими задачами, которые выдвинул поступательный ход развития общества в эпоху феодализма.

Таким образом, ислам, с одной стороны, взяв под свою эгиду все формы общественного сознания, все области быта, государственного устройства, создал тоталитарно замкнутую систему средневекового религиозного мышления, обусловил специфику психологии, особенно эстетического элемента общественного сознания, и тем самым попытался создать отчуждение культуры Востока от Запада. С этим связано специфическое восприятие античности в эпоху мусульманского Возрождения, когда в силу религиозных ограничений мусульманским миром не были приняты ни древнегреческий эпос, ни античные трагедии, ни античная пластика. Также неприятие художественных достижений искусства христианской средневековой Византии, презрение к этому искусству сказались на особенностях искусства мусульманских народов как религиозного характера (архитектура, рукописи священных писаний), так и светского содержания (книжная миниатюра), равно как и декоративно-прикладного искусства.

Внутреннее развитие искусства происходило здесь в русле общественно-эстетических тенденций. Две тенденции в общественном развитии — социально-актуальная и народно-мифологическая — оказывали влияние на искусство мусульманских народов Средневековья. Конфликт между природой искусства и исламом привел к запрещению изобразительности в живописи, ваянии, достиг кульминации в исламской культуре. Однако развитие искусства не только объясняется влиянием религиозной идеологии, но и происходит по внутренним законам его развития, определяемым общественной необходимостью, в противоборстве с господствующей религией, иногда во внешнем компромиссе с исламом. Влияние прогрессивных общественно-эстетических тенденций восстановило декоративно акцентированные изобразительные тенденции в искусстве — они определили, например, светский характер книжной миниатюры. Эти своеобразные тенденции изобразительности в искусстве, оттесненные завоеваниями арабов и новой религией, обретают в Средней Азии новую силу с XV—XVI вв.

И все же «широкое распространение искусства орнамента, чрезвычайно многогранно вошедшего в жизнь людей и тесно связанного с народными художественными традициями, было одним из специфических выражений декоративности, характерной для средневековой художественной культуры вообще» [60. С. 25] и для мусульманских народов в особенности.

«В искусстве народов Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма был выработан особый, проникнутый декоративным началом образный строй...» [53. С. 11], который стал доминантой, определившей своеобразие и неповторимость искусства этих народов.

Именно поэтому даже произведения собственно изобразительного искусства отмечены здесь «своеобразной и яркой декоративностью, отвечающей эстетическим запросам... времени» [53. С. 31]. Но вместе с тем «в условиях господства ислама изобразительность в искусстве являлась не меньшей ересью, чем рационализм в философии: она нарушала нормы, установленные религией...» [53. С. 153], и тем самым показывала силу и неистребимость художественной культуры народов мусульманского мира.

Даже мусульманский суфизм в условиях Средней Азии приобрел иные черты, нежели на Ближнем Востоке или «мусульманском Западе». Здесь он, обогащенный буддийскими традициями и философскими идеями неоплатонизма, потерял тот крайний аскетизм

и безмерную экстатичность, которые были характерны для него при возникновении. «...Суфизм, придя в Средней Азии в соприкосновение с буддизмом, — пишет крупнейший исследователь ислама И. Гольдциэр, — усвоил также из этого круга идей мысли и цели, для объяснения которых новоплатоновские зачатки суфизма оказываются недостаточными. Исчезновение индивидуальности, ее растворение в небытии (*fana, istihlak*) восходят к идее нирваны» [77. С. 91]. Все это привело к тому, что воздействие ислама и на художественную жизнь народов Средней Азии оказалось более смягченным и опосредованным той культурой, которая сложилась здесь ко времени распространения мусульманства.

Здесь народно-мифологический слой культуры не был вспахан глубоко; ислам не смог ассимилировать глубокой и своеобразной художественной культуры народов Средней Азии. Способность народов Средней Азии переносить тяжелые ситуации блестяще выразил поэт узбекского Средневековья Гүлхани:

Терпенье распахнет любую дверь.
Терпи и в цель поставленную верь.
Бесплодные пески, солончаки
Терпенье превращает в цветники [84. С. 28].

Но не везде распространение ислама охватило только социально-актуальный слой; в определенных исторических условиях происходило столкновение и взаимопроникновение противоположных культур; их слияние породило совершенно неожиданные и неповторимые духовные феномены, ставшие своеобразным синтезом культуры аборигенов и пришельцев.

Так случилось, например, с культурой средневековой южной Испании, в которой после вторжения в нее в VIII в. мусульман возникает так называемое мавританское государство, соединившее в себе черты культуры испанских вестготов, раннего христианства и находящегося к этому времени в полной силе ислама. Это искусство, рожденное в средневековой Андалузии, породило устойчивые черты художественного мавританского стиля, особенно ярко проявившегося в архитектуре, музыке (гранадская музыка), декоративно-прикладном искусстве (мавританский арабеск) и поэзии (заждаль). Оно получило название испано-мавританского искусства, стиль которого наиболее полно проявился в большой мечети Кордовы.

Взаимопроникновение европейских и мусульманских начал повлияло не только на искусство, но и на всю духовную жизнь средневековой Андалузии, на весь облик жителя мусульманской Испании. В конце господства ислама в Испании «испанский мусульманин XI века, — как смело утверждает Х. Перес, — предстает перед нами в своей поэзии как любопытное смешение древнего и временного, классического и романтического, чувственного и мистического, одним словом, языческого и христианского» [336. С. 475].

Чисто арабская культура и язык были очень близки коренному испанцу. Один из видных борцов с исламом в IX в., кордовец Альваро, в своем сочинении *Indiculus luminosus* писал: «Мои единоверцы любят читать поэмы и различные сочинения арабов; они изучают писания богословов не для того, чтобы их опровергать, а чтобы выработать правильное и изысканное арабское произношение... Все молодые христиане, которые выделяются своим талантом, знают только арабский язык и арабскую литературу, они читают и изучают с величайшим рвением арабские книги; они составляют себе за большие деньги огромные библиотеки и повсюду заявляют, что эта литература восхитительна... Какое горе! Христиане забыли даже язык своей религии, и среди нас на тысячу человек вы едва найдете хотя бы одного, который мог бы сносно написать по-латыни письмо своему другу. Если же нужно написать по-арабски, вы найдете множество людей, свободно изъясняющихся на этом языке с величайшим изяществом, и вы увидите, что они сочиняют стихи, которые можно предпочесть с точки зрения искусства стихам самих арабов» [301. С. 317—318].

Более того, даже в испанском богословии и философии возникали направления, в которых причудливо соединялись христианские и мусульманские идеи. Так возникает «христианский суфизм» Раймунда Луллия, и даже в «Божественной комедии» итальянца Данте некоторые ученые обнаруживают элементы мусульманской эсхатологии [291].

Это длительное взаимовлияние и взаимопроникновение привело к таким историческим казусам, которые кажутся даже невозможными. Так, крупнейший современный знаток истории мусульманской Испании Э. Леви-Провансаль пишет: «Церковные чаши, кресты и королевские короны из Кастилии, пышные церковные облачения, до недавнего времени хранившиеся во многих испанских ризницах, часто имеют орнаменты, родственные испано-мавританскому искус-

ству, а иногда даже арабески, при тщательном рассмотрении которых можно обнаружить стихи из Корана, деформированные рядом поколений мастеров, не понимавших их содержания» [144. С. 71].

Стихи Корана на католических церковных облачениях и в коронах христианских королей! Это ли не свидетельство сложных взаимоотношений враждующих религий и церквей?! Такие исторические казусы происходили и в других странах, в которые пришел ислам.

Так, в Дамаске, как сообщает академик В.В. Бартольд, существует мечеть, на южных воротах которой осталась надпись: «Царство Твое, Христа, есть царство для всех времен, и Твое господство (останется) во всяком поколении», так как ранее на этом месте был христианский храм» [19. С. 16]. В Сирии, в городе Химсоне, был большой христианский собор, который захватили мусульмане. Однако, «по некоторым известиям, еще в X веке часть здания оставалась церковью, в другой части происходило мусульманское богослужение» [19. С. 33]. Не менее ярким примером является судьба собора Софии в Константинополе, который затем мусульманами был превращен в главную мечеть Стамбула.

Таким образом, не только на уровне народно-мифологического сознания, но и даже на уровне социально-актуального слоя в мавританской средневековой Испании и других мусульманских странах возникают своеобразные и неповторимые художественные явления, в которых переплетаются мусульманская и христианская культуры.

Не менее сложным было взаимодействие и взаимовлияние ислама и культуры аборигенов в Древнем Иране. Здесь, так же как и в Средней Азии, ислам столкнулся с древними традициями зороастрийской религии и культуры древних персов. Но в данном случае ислам сумел проникнуть в более глубокие слои народно-мифологического сознания и в свою очередь подвергся не менее глубокому влиянию местных верований и культуры. «Религиозные идеи иранцев... глубоко проникли в ислам, который Иран сделал своей религией», — пишет Питер Авери, крупнейший современный исследователь истории Ирана [4. С. 8]. Иранская музыка, зороастрийские обрядовые культы оказали большое влияние на суфийские религиозные радения и шиитские обрядовые представления — та'зие (в Средней Азии это шахсей-вахсей).

В свою очередь ислам оказал глубокое влияние на иранское поэтическое творчество, так как иранский литературный язык начал складываться во времена введения ислама и он был подвержен его

влиянию даже более, чем собственно арабские литературный язык и поэзия, которые, как говорилось выше, успели сложиться и основательно развиться в доисламский период.

Вместе с тем и здесь доисламские формы поэтического творчества оказались очень устойчивыми и передавались из поколения в поколение.

Так, например, ирано-персидская форма стихосложения аруз приобрела даже характер канона поэтического творчества, который ислам не смог преодолеть. «Учение об арузе, а вместе с ним учение о рифме и поэтических фигурах, — пишет академик А.Е. Бертельс, — очень рано приобрели законченные формы, стали каноном, много веков воплощавшимся различными авторами. Основные правила стиха заучивались наряду с грамматикой с детства, и никто не помышлял о возможности выйти за их рамки, поскольку это считалось безграмотностью» [250. С. 10].

Народно-поэтический канон аруза оказался более устойчивым, чем религиозно-эстетические каноны ислама, так как он объединял в себе устойчивые и глубокие структуры поэтического мышления, восходящего ко времени мифологического сознания. Более того, структура аруза настолько динамична, ее элементы настолько органически слиты, что даже не совсем ясная семантическая информация стиха в арузе может быть восстановлена через его ритмику. «Если смысл любой... строки стиха, — пишет Бертельс, — не совсем ясен при первом чтении, скандирование помогает правильно расставить изафеты и огласовки... Знание правил рифмы также помогает установлению текста, а знание поэтических фигур способствует пониманию наиболее сложных образов, содержащихся в стихе» [250. С. 11].

Именно поэтому эта, пожалуй, одна из уникальнейших форм стихосложения не могла быть ассимилирована мусульманской догматикой, и сама во многом, так же как арабская касида, ассимилировала и выражала в своей форме мусульманские эстетические представления. В более широком плане персидская культура оказала огромное влияние на весь мусульманский мир. «Деятели персидского происхождения, — пишет академик В.В. Бартольд, — были главными представителями мусульманской государственности и культуры еще в то время, когда единственным литературным языком мусульманского мира оставался арабский» [19. С. 57].

И наконец, глубокое декоративное чутье и чувство ритма, характерное для иранского художественного мышления, также оказались

созвучны мусульманской теологии и обрядности, способствовали взаимопроникновению культур.

Таким образом, в различных регионах в различное историческое время происходило взаимодействие и взаимовлияние ислама и национальных культур народов, подвергавшихся его влиянию. И все же даже там, где ислам приближался к глубинам народно-мифологического художественного сознания, он не смог стереть, ассимилировать то своеобразное и неповторимое, что было свойственно культурам этих народов [286].

Ислам оказал еще меньшее влияние на искусство (и народное, и профессиональное), чем буддизм и христианство, так как его неантропоморфность, жесткие запреты изображать все живое неизбежно сталкивались с коренными принципами искусства, которое немислимо как форма общественного сознания без отношения к человеку.

В особенно сложной ситуации ислам оказался в условиях современной культурной жизни. Например, развитие кинематографа и его проникновение в мусульманские страны поставило перед ним ряд проблем.

Так, в Йемене до 1962 г. под страхом смертной казни было запрещено посещение кинотеатров, в Саудовской Аравии до наших дней существует запрет на строительство кинотеатров, прокат и производство фильмов. Даже в Египте, где художественное кино возникло уже в 1920-х гг., нельзя ставить фильмы об основателе ислама Мухаммеде, его родственниках и праведных халифах (Абу Бако, Омаре, Османе и Али).

Попытки создать игровые фильмы из жизни Мухаммеда и о раннем исламе всячески пресекаются.

Однако ситуация такова, что мусульманские богословы (особенно из древнейшего Университета Аль-Ахзар, основанного в 972 г.) и официальные лица вынуждены искать аргументы против запретов или же смягчать их.

Бывший начальник цензуры Египта Мухаммед Али Насеф пишет: «Цензура не разрешает изображать Пророка, его жен, праведных халифов только из-за того, что сейчас технические и художественные ресурсы египетского кино не позволяют создать достойный данной темы религиозный фильм...

Как только ресурсы египетского кино станут отвечать необходимым требованиям и общеобразовательный уровень разовьется в достаточной мере, мы с почтением согласимся на воссоздание образа Пророка...

Кино, — продолжает он далее, — в большей степени, чем школа и даже мечети, способно дать возможность как грамотным, так и неграмотным узнать и полюбить ислам» [340. С. 30–31].

На совершенно противоположных позициях стоял руководитель Ирана аятолла Хомейни. В одном из своих выступлений, обращаясь к женщинам, он говорит о том, что именно они демонстрируют твердую верность исламу, так как отвращают свои взоры от западного искусства (по всей видимости, имеется в виду изобразительное искусство и кино) [109].

Эти процессы говорят о том, что искусство (даже его современные виды) необходимо исламу и сегодня. От столкновения этих двух феноменов возникает нечто новое.

VIII. ХРИСТИАНСТВО И ИСКУССТВО

В глубоких сумерках собора
Прочитан мною свиток Твой:
Твой голос — только стон из хора,
Стон протяженный и глухой.

Александр Блок [35. С. 433]

Распятый Иисус, ужасный полутруп,
С застывшей скорбью глаз, кровавой пеной
губ...

Эмиль Верхарн [57. С. 35]

Художественная культура христианского мира обладает такими универсальными признаками, которые придают ей эстетическое своеобразие и неповторимость. Это своеобразие художественной культуры определяется, как говорилось выше, исторически сложившейся системой искусств, в которой ведущее искусство определяет качественную универсальность, свойственную этой культуре на протяжении всей истории ее существования. И хотя на первый взгляд кажется, что здесь *spiritus flat ubi vult* [«дух веет, где хочет». — *Е.Я.*], что в художественно-эстетической жизни христианских народов нет никакой иной доминанты, кроме религиозной, — это не так. В силу исторически сложившейся культурной традиции, от греческой и римской Античности, в христианском мире ведущими стали пластиче-

ски-изобразительные искусства — скульптура и живопись, т.е. такие искусства, в которых телесность, материальность выражались наиболее ярко и зримо. Именно это четко определило границы и возможности религиозного влияния на искусство в целом.

Природный материал, в котором существует скульптура и живопись, будь то скульптурный образ античного бога или православная икона, кроме абсолюта или мистической идеи, заключенной в этом образе-символе, несет на себе груз того материала, в котором этот образ живет. Причем пластически-изобразительный характер этих произведений искусства неизбежно переносит акцент образности с ирреально-мистического на материально-духовный уровень. Здесь с особенной ясностью выступает диалектическое противоборство земной природы искусства с христианским пониманием гносиса, выраженного в христианской теологии в принципе «неподобного подобия» [47].

Христианская теология с момента своего возникновения стремилась разрешить эту антиномию в пользу абсолюта, чистого духовного понимания и воспроизведения божественного начала.

В раннесредневековой христианской схоластической теологии разрешение этой антиномии на умозрительном уровне, казалось, было достигнуто. Особенно убедительно это было продемонстрировано Тертулианом в тезисе 5 его трактата «О теле Христовом» (*De corpore Christi*): «И умер сын Божий, что вполне достойно веры, так как невероятно. И погребен он, и воскрес, что верно, так как невозможно» [137. С. 37]. Однако в искусстве разрешение этой антиномии на этом уровне было невозможно, потому что пластические и изобразительные искусства могли оставаться таковыми только тогда, когда они не отрывались от реальной природы и человека.

Именно поэтому раннехристианские теологи как на Западе, так и на Востоке чувствовали, подчас лишь интуитивно и смутно, эту внутреннюю несовместимость искусства и христианской веры. Тот же Тертулиан резко выступал против искусства, считая его искусством языческой Античности — языческой ересью. «Искусство... — восклицал он, — находится под покровительством двух дьяволов — страсти и вождения — Бахуса и Венеры» [72. С. 139].

Ранневизантийский неоплатоник Псевдо-Дионисий Ареопагит хотя и расходился с Тертулианом в оценке античного философского наследия, стремясь в своих сочинениях (в особенности в трактате «О иерархии ангелов и церкви») соединить его с христианством, —

в оценке искусства единодушен со своим западным братом. Он в трактате «Об именах Бога» утверждает, что искусство есть проявление божественной красоты, и видит совершенную красоту только в Боге, она есть только одно из божественных имен [72. С. 138].

Августин Блаженный, продолжая традиции Плотина, в своей «Исповеди» говорит о том, что искусство приводит его к греховным чувствам и желаниям, он называет его «похотью очес», подчеркивая тем, что именно зрение, обращенное к изобразительным и пластическим образам, порождает наиболее глубокие земные, реальные чувства и желания. Поэтому он стремится преодолеть разорванность своего «Я» между земным и небесным, полностью отдать себя Богу, отказавшись от искусства, ибо Бог — это «единственная в своем роде и неподдельная красота» [72. С. 165].

Наконец, «великий схоласт» Византии Прокл в своих «Первоосновах теологии» (раздел II, «Числа и боги», параграф 153 и др.) также отдает предпочтение божественно-совершенному, а следовательно, и совершенно-прекрасному: «Все совершенное в богах есть причина божественного совершенства, — пишет он. — Поэтому одно совершенство — у богов, а другое — у обожествленного. Однако первично совершенное в богах...» [214. С. 93]

Однако у Прокла отношение к красоте, а следовательно, и к искусству более сложно и неоднозначно, ибо его боги — это боги античной культуры, это пластические образы, в которых запечатлены природные и человеческие силы. «Тогда делается понятным, — пишет в комментариях к Проклу А.Ф. Лосев, — почему числа... объявлены тут богами. Это суть самые настоящие языческие греко-римские боги, т.е. все эти Зевсы, Аполлоны, Афины Паллады... Ведь языческие боги являются не чем иным, как обожествленными силами природы и общества. Это и есть их подлинное содержание общественных монотеистических религий» [214. С. 142].

Здесь Прокл приближается к пластически мыслящему греку, стремится освободиться от однозначного подхода к искусству в христианской схоластике. Однако грандиозные умозрительные построения «великого схоласта» оставляют очень мало места искусству в мировоззрении и духовной жизни христианина.

Это активное неприятие христианской теологией земной природы искусства вступало в противоречие с практикой духовной жизни христианских церквей, которые все же не могли обойтись без его способности глубоко влиять на духовный мир человека, на его са-

мые сокровенные желания и порывы. И именно образы пластического и изобразительного искусства позволяли это сделать с наибольшей силой и эмоциональной убедительностью. Однако это имело и свои оборотные стороны — человек через объем и изображение приобщался к миру живой, социально-природной реальности, и это грозило мироощущению христианства определенными потерями или в конечном счете возможным поражением. Вот почему исторически в процессе объективно развертывающейся духовной жизни Средневековья складываются определенные каноны и ограничения, которые должны максимально притупить телесно-предметные, реальные элементы живописи и скульптуры. Причем эти методологические основания средневекового профессионального искусства интерпретировались теологами как высшие эстетические достижения художественной культуры, проникшей в глубины человеческого бытия, в глубины человеческого духа. Искусство же других времен рассматривалось как поверхностное и незначительное, так как оно отражает жизнь, которая, «удаляясь от глубинных истоков своих, течет мелкими водами легкого эпикуреизма, в атмосфере легковесной буржуазности греческих человечков...» [266. С. 387], и потому оно лишено признаков истинной духовности и эстетичности.

Безусловно, официальное искусство христианского Средневековья очень внимательно относилось к фольклорной художественной традиции, чувствовало и понимало пластически-изобразительную природу народного художественного мышления, уходящего своими истоками к мифологии, т.е., так же как буддизм и ислам, пыталось схватить и закрепить в своей системе, в системе социально-актуального слоя, слой народно-мифологический.

Это выразилось в том, что в канонах церковного искусства четко учитывался характер народных образных представлений, характер «наивного» народного художественного мышления, для которого характерно не визуальное, не буквальное представление о пространственно-временном существовании человеческого и предметного мира. Достаточно взглянуть на лубочные картины любого христианского народа, чтобы убедиться в условности изображения, убедиться в универсальности необъемного принципа изображения, в особом значении величины изображаемых фигур (например, значительные фигурки — большие, незначительные — меньше, значительные — в центре композиции, незначительные — на втором плане и т.д.). «...В сфере древнего искусства, в условиях малой глубины, — пишет

Л.Ф. Жегин, — вся или почти вся система пространства уместается в пролете рамы — отсюда совершенная устойчивость формы... То, что показывает здесь композиция, — это как бы в сильнейшем сокращении вся пространственная система в целом» [102. С. 69].

Усиление тех или иных элементов пространственных построений в художественной перспективе в конечном счете связано с той культурой и идеологией, которые определяют общие принципы художественной жизни. На это обратил внимание еще Эрвин Панофский, считавший, что средневековая религиозная идеология повлияла на разрушение перспективы, в то время как Возрождение, опиравшееся на иную философско-эстетическую и богословскую концепцию, нашло методы перспективного изображения пространства [333].

Вместе с тем, как показывают последние исследования, обратная перспектива является одним из общих принципов визуального восприятия и воспроизведения действительности в живописном произведении.

Так, Б.В. Раушенбах на основе анализа огромного историко-художественного материала пришел к выводу о том, что «единая система научной перцептивной перспективы приобретает облик линейной перспективы для удаленных областей пространства, а для близких его областей переходит в аксонометрию или слабую обратную перспективу» [223. С. 117].

Это порождает и определенные эффекты создания и восприятия пространства живописного художественного произведения, особенно ярко выразившиеся в народном творчестве.

В народном художественном сознании стихийно отразились универсальные принципы художественного мышления вообще, выраженные в образной интерпретации существования мира в пространстве и времени.

В философско-эстетическом аспекте это глубоко было схвачено И. Кантом, который считал, что для художественного мышления существуют только «две части формы чувственного созерцания как принципы априорного знания, а именно пространство и время...» [119. С. 129].

Для И. Канта «пространство есть не что иное, как только форма всех явлений внешних чувств, т.е. субъективное условие чувственности, при котором единственно и возможны для нас внешние созерцания» [119. С. 133], вместе с тем «время есть необходимое пред-

ставление, лежащее в основе всех созерцаний. Когда мы имеем дело с явлениями вообще, мы не можем устранить само время...» [119. С. 135]. Для И. Канта пространство и время — априорные формы чувственности, но вместе с тем пространство и время есть такие сущности объективного мира, которые позволяют художественному сознанию, человеческой субъективности универсально отразить мир в структуре художественного образа.

В народном художественном мышлении чувство пространственно-временного существования предметного мира было схвачено в формах условных, в формах художественного символа. Универсальность символа оказалась наиболее точным аналогом универсальности мира, и именно поэтому в народном творчестве, особенно в изобразительном, пространство приобретало символический смысл — оно не было визуально-поверхностным, не соответствовало натуралистическому восприятию мира. Уже в русских народных лубках можно обнаружить принципы так называемой обратной перспективы (например, в лубках «Как мыши кота хоронили», «Славный обедало и веселый подпевало» — и хотя это лубки XVIII в., истоки их возникновения уходят к дохристианской Руси), когда главный предмет изображения находился в центре композиции и был наиболее удален от зрителя [195].

Близость народного художественного мышления, выраженного в этом принципе, теоретическим размышлениям И. Канта верно заметил П. Флоренский, когда писал: «Мы не втягиваемся в это пространство [пространство фрески, построенной по принципу обратной перспективы. — *Е.Я.*]; мало того, оно нас выталкивает на себя, как выталкивало бы наше тело ртутное море. Хотя и видимое, оно трансцендентно нам, мыслящим по Канту и Евклиду» [266. С. 397].

Этот принцип был умело использован в построении композиции иконы и особенно основательно был близок ее функционально-литургической природе. «Обратная перспектива, — пишет В.Н. Лазарев, — выполняла... функцию вовлечения в икону верующего; в целях ее полного оптического обвата последний принужден был все более и более погружаться в глубь композиционного построения... Это погружение в икону лишено было всякой напряженности, всякой порывистости» [140. С. 35].

Таким образом, христианство сумело глубоко проникнуть в народно-мифологический слой, интерпретировать его в духе социально-актуального слоя и, более того, практически и теоретически стре-

милось утвердить как единственно верный способ художественного видения мира. В качестве аргументов привлекались не только аксиологические и социальные аспекты, но даже психофизиологические уровни человеческой личности.

Так, например, утверждалось, что обратная перспектива и плоскостное художественное мышление наиболее адекватны психофизиологии зрительного восприятия человека, чистота и естественность которого наиболее ярко проявляются в детстве. Именно поэтому дети художественно видят мир отнюдь не в «схемах» линейной перспективы и натуралистической визуальности, а в предельно условных, символических образах нелинейной перспективы. «Если обратиться к данным психофизиологическим, то с необходимостью должно признать, что художники не только не имеют основания, но и не смеют изображать мир в схеме перспективной, коль скоро задачей их признается верность восприятию» [266. С. 400].

Эти размышления очень близки к идеям современной американской так называемой гуманистической психологии, сторонники которой считают, что творческие способности и глубина отношения к миру наиболее ярко проявляются у детей и «что по мере социализации человек постепенно теряет свою творческую способность. Потребность и способность творить сохраняется до конца жизни лишь у немногих «творческих» личностей» [339. С. 386].

Таким образом, сохранение детского видения мира, в частности в искусстве, якобы способствует сохранению творческих потенций человека, сохранению его способностей проникновения в глубины пространственно-временного континуума. Хотя это может быть и верно относительно онтогенеза отдельного человека, но относительно филогенеза человеческой культуры это едва ли правомерно, так как ее развитие с неизбежностью снимает предшествующие формы художественного мышления (осваивая все лучшее в нем) и создает новые устойчивые принципы этого мышления. И как ни прекрасно детство человечества — античная пластика, которая является для нас примером и в определенном смысле недостижимым образцом, современное художественное мышление не может быть адекватно ему. И как ни своеобразно и неповторимо искусство христианского Средневековья, оно также не может претендовать на универсальность и всеобщность, на абсолютное и последнее слово в искусстве, тем более что именно в искусстве христианских народов были поставлены зримые пределы и определены границы мистически религиозно-

му сознанию, пределы и границы влияния христианского мирозерцания на духовный мир и эстетические потребности человека. Эти границы были поставлены принципами пластически-изобразительного художественного мышления этих народов, они пронизали и христианское действо, и светский театр, духовное пение и симфоническую полифонию, пасторскую проповедь и лирическую поэзию. Все это создавало ту неповторимую художественно-эстетическую атмосферу, которая и поставила пределы религиозному сознанию, сформировала те предпосылки, которые привели к мощному взлету гуманистической культуры Возрождения.

1. Христианская концепция человека и гуманизм искусства

В религии вообще, в развитых мировых религиях в особенности, человек осознается как индивидуум, точнее, как «соборный индивидуум». Вместе с тем возникают элементы психологии заброшенности в мир, которая в Европе XX в. станет основой экзистенциалистского понимания человеческого бытия. Главной социальной доминантой всех религий является принцип равенства человека не перед людьми, а перед Богом. Особенно ярко это проявилось в христианстве. «В христианстве, — пишет Ф. Энгельс, — впервые было выражено *отрицательное равенство перед Богом всех людей как грешников* и в более узком смысле равенство тех и других детей божьих, искупленных благодатью и кровью Христа» [167. С. 636]. Это было определенным шагом вперед [248. С. 97] в социализации человека, ибо в рабовладельческом обществе не могло быть даже речи о равенстве свободных и рабов хотя бы перед какой-то трансцендентной силой. Но это, как говорит Ф. Энгельс, было «отрицательное равенство», т.е. равенство иллюзорное, «равенство», закрепляющее эксплуататорские отношения феодального, а затем и буржуазного общества. Как ни парадоксально, но это равенство служило не объединению людей, но еще большему их разъединению, вело к формированию идеологии и психологии индивидуализма, идеи личного спасения.

Возникновение идей индивидуализма, личного спасения в христианстве имеет определенные исторические социально-экономические причины.

Это связано с тем, что в условиях разложения первобытно-общинного строя, когда человек, выделяясь из массы, мыслящий в пре-

делах мифологии и общинно-родовых религиозных представлений, требует мировоззрения, более адекватного его экономическому, социальному и духовному положению. И если в раннем иудаизме — религии в основном общинно-родового скотоводческого общества — проблема отношения с богом ставилась как проблема «бог — народ» и в этом отражались еще очень сильные принципы коллективного мышления, то с дифференциацией общественных форм жизни и выделением индивида в этой системе эта идея трансформируется в идею личного вознаграждения праведника, в идею личного воздаяния и спасения.

В христианстве, в условиях социально-экономического и духовного кризиса поздней Римской империи, эта идея приобретает центральное значение во всем мировоззренческом религиозном мышлении. Причем христианство снимает аспекты национальной ограниченности иудаизма, ибо спасение уготовано не избранному народу и даже не избранной личности этого народа, а избранной праведной личности независимо от ее национальности или принадлежности к тому или иному народу. Это способствовало превращению в дальнейшем христианства в мировую религию, как и то, что христианство вообще было религией, ориентированной на харизматическую личность — Иисуса Христа, от имени которого эта религия и получает свое название [52. С. 410—416].

Эти реальные процессы формирования нового религиозного миросозерцания были теоретически осмыслены в предхристианской и христианской теологии.

Уже в предхристианской философии Плотина обнаруживаются эти тенденции. Для него высший смысл бытия заключается в личном созерцании божественного начала и высший пункт этого бытия — личное слияние с божественным началом через успокоение и отстранение от мира вещей и идей. Личное и всеобщее определяется Платином как единое, в котором сливается человек и божественное начало в процессе эманации. В «Эннеаде» он пишет: «Единое есть все и ничто, ибо начало всего не есть все, но все — его, ибо все как бы возвращается к нему...» [12. С. 49] Поэтому и прекрасное для Плотина существует как только мое созерцание божественной полноты; прекрасное — это то, что приятно мне в предмете, пронизанном его идеальным смыслом. В индивидуальном созерцании прекрасного человек, через созерцание предметного мира, приближается к идее, к сиянию лучезарного божественного лика [193. С. 36]. Пло-

тин стал первым провозвестником христианского индивидуализма, который в развитом христианстве становится важной идеологической и психологической Доминантой всего вероучения.

У Прокла же между человеком и Богом находятся ангелы, архонты и демоны, и, таким образом, в человеке соединяется божественное, идеальное и греховное, демоническое. Прокл пытается и в учении о человеке соединить античные, «языческие» представления с христианской теологией, истолковать человека как божественно-земное существо. Эти его идеи оказали большое влияние на византийское, православное понимание «природы человека». Наконец, Августин Блаженный окончательно утверждает в христианстве неоплатоновскую идею о греховности телесного бытия человека, спасение от которой возможно лишь в безграничной любви к Богу и в стремлении познать его.

В позднем Средневековье схоласты, и в особенности Фома Аквинский и Альберт Великий, постепенно отказываются от столь категорического отрицания ценностей земного человеческого бытия. Фома Аквинский, например, утверждает, что человеческий интеллект есть орудие, с помощью которого человек познает и божественную идею, и земное бытие (в том числе и красоту земных предметов).

Таким образом, человек даже в теологии постепенно приобретает самостоятельную ценность, не обусловленную божественным предопределением. Это позволило Николаю Кузанскому, возвращаясь к идеям Прокла и Фомы, на границе Средневековья и эпохи Возрождения в рамках официальной христианской теологии поставить проблему самостоятельной ценности человека.

Учение Церкви о высшем, божественном, и низшем, человеческом, мире Николай из Кузы интерпретировал в духе относительной самостоятельности человеческого земного существования и возможностей человеческого познания [298]. Причем определяющее значение в этом познании для него имеет не чувственная мистическая интуиция, а интеллектуальные, разумные способности человека [243. С. 53]. В общей картине мира человек, как утверждает Николай Кузанский, занимает место, достойное его божественного происхождения, между человеком и божественным абсолютом нет границы, человек есть отблеск божественного универсума.

Так постепенно и даже в границах официальной ортодоксии зарождались и развивались идеи, которые привели на основе развития социально-экономической жизни и классовой борьбы к величайше-

му прогрессивному перевороту из всех пережитых до того времени человечеством — к эпохе Возрождения.

И все же в религии человек предстает не как богатая развернутая субъективность, не как личность, а как индивидуум, как элемент, частичка огромного механизма «христианского мира». И поэтому идея личного спасения в христианской теологии отнюдь не означала, что спасается нечто индивидуально-неповторимое, неповторимое в земной жизни. Спасалась бессмертная душа, которую Бог вдохнул в каждого индивидуума и которая временно существовала в каждом из них как некий абстрактный универсум, как абсолют.

В «Послании к римлянам святого апостола Павла» говорится о том, что тела верующих лишь храмы Святого Духа и поэтому даже тело не принадлежит им. Вот почему всячески нужно поощрять тех, «которые во Христе Иисусе живут не по плоти, а по духу...» [33. С. 233].

Идея «жизни по духу» имела принципиальное значение для христианской теологии и понимания сущности человека. Даже в позднем Средневековье, у Фомы Аквинского, мы встречаем мысль о том, что отвержение духовного устремления к Богу делает человека глупым. Фома Аквинский утверждает, что человек становится умным тогда, когда он подчиняет Богу не только разум, но и устремляет к нему все свои духовные силы, и в первую очередь сердце и чувства («Сумма теологии», ч. II, кн. 2) [317. С. 20].

Греховность глупости усматривается им в добровольном забвении человеком своей идеальной природы, в отвержении благости Творца. Фома Аквинский считает, что толкают человека на порочный путь глупости гордыня и роскошь.

Под гордыней он понимает всякое стремление человека к самостоятельному действию, видит ее причины в забвении христианского смирения. Под роскошью же он понимает погруженность человека в плотско-земное; она заключается в ненасытном стремлении человека к удовлетворению похоти. Возможность глупости вытекает из тварности его чувственного мира и, как специфически человеческое свойство, дозволено Богом. Но избавление от него возможно лишь в том случае, если в человеке сохранено чувство смирения, которое только и может спасти его от глупости и подвигнуть к мудрости [317. С. 148].

Таким образом, человеческая мудрость возможна лишь тогда, когда весь духовный мир человека подчинен Богу; в противном же

случае он находится на низшем, тварном уровне существования и, по существу, не является человеком.

Именно эта идея христианства была подвергнута резкой критике великими гуманистами эпохи Возрождения. И, возможно, «Похвала глупости» Эразма Роттердамского была навеяна стремлением опровергнуть схоластические построения ангельского доктора, так как для него глупость есть антипод феодальной жестокости и схоластической богословской мудрости и, по существу, есть истинная мудрость.

Достаточно напомнить его рассуждения о правителе, который «мудр», но «не печалится он о друге, ибо сам никому не друг, даже богам готов накинуть петлю на шею, и все, что только случается в жизни, он осмеивает и порицает, во всем усматривает безумие. Вот он каков, этот совершенный мудрец.

...Какое государство согласилось бы поставить над собой подобного правителя, какое войско последует за подобным вождем, какая женщина изберет себе такого супруга?..

...Кто не предпочтет ему последнего дурака из простонародья, который равно способен и повелевать глупцами и повиноваться, который будет угоден себе подобным (а таких всегда большинство), ласков с женой, обходителен с друзьями, весел в пиру, приятен в сожительстве и которому не чуждо ничто человеческое?» [231. С. 38—39].

Этот образ дурака-мудреца очень близок гуманистической литературе Ренессанса и Нового времени: это и Санчо Панса, оказавшийся истинно мудрым губернатором; это и Тиль Уленшпигель, который под личиной шута прячет острый ум человека из народа; это и герои «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, дух которых пронизан подлинно народной мудростью и чужд схоластической мудрости сорбонистов и папистов. Для Эразма наслаждение и такая мудрость идут рука об руку.

«Похвала глупости — это похвала разуму жизни», и поэтому истинно человеческая мудрость заключается не в отвержении плотско-земного в человеке, а в гармоническом сочетании духовного и телесного. Более того, истинная мудрость невозможна без заблуждения, без искания истины. «...Ведь заблуждаться — это несчастье, говорят мне, — восклицает Эразм и продолжает: — Напротив, не заблуждаться — вот величайшее из несчастий!» [208. С. 58]

Однако идея «жизни по духу» прошла через века и почти не трансформировалась в христианской теологии.

Так, в конце XIX — начале XX в. православные богословы и философы утверждали, что «понятие духа тождественно с понятием личности. Дух и личность — одно и то же» [199. С. 6]. Именно это обеспечивает ей неуничтожимость, так как «свою ипостасность, или личность в себе, человек знает как нечто совершенно абсолютное, вечное...» [45. С. 281]. И лишь в середине XX в. официальная церковь решилась признать совместимость тварного и духовного в человеке, идеального и материального, но ради того лишь, чтобы утвердить традиционную идею о примате духовного, ибо в процессе материальной деятельности люди переживают общие надежды, разделяют страдания и радости, сближаются душой [см. 201. С. 19].

В целом же религиозная идея абсолютной духовности христианского индивида стремится пробудить в человеке желание лишь личного спасения, которое не может быть уравновешено даже принципом христианской соборности, потому что идея христианской соборности означала не соединение неповторимых, своеобразных, богатых в своем личном бытии личностей, а всего лишь соединение в единое целое человеческих единиц, образующих нечто сверхличное — христианский мир.

Как верно отмечает В.И. Егорова, с точки зрения богословия «церковь является единственным земным учреждением, объединяющим людей во имя их коренной и главной цели — вечного спасения» [100. С. 19], но это объединение возможно лишь через индивидуальное стремление к Богу, и поэтому человек здесь не выступает в своей родовой сущности, как совокупность всех общественных отношений. Современные интерпретаторы этой идеи находят даже наглядный образ для ее объяснения: «Бог находится в центре круга, а два человека на двух различных точках окружности; поднимаясь по радиусу к центру, люди приближаются тем самым друг к другу. Чем ближе люди к Богу, тем ближе они друг к другу» [168. С. 18].

Таким образом, в человеке с точки зрения богословия важно не личное, индивидуально-неповторимое, а сверхличное, возникающее в процессе растворения в Боге, и истинное объединение верующих возможно лишь тогда, когда в них исчезнет все, что свойственно им как личностям, и они полностью предадутся Богу.

Вместе с тем отсутствие диалектического единства общего и единичного в религиозном мирозерцании приводит к тому, что растворение в Боге возможно через крайне индивидуалистическое стремление к нему, т.е. через веру. Эту особенность христианской догматики

сегодня подметил и теоретически обосновал родоначальник религиозного экзистенциализма Серен Кьеркегор.

В работе «Страх и трепет» он писал: «Вера как раз являет собой тот парадокс, что индивид как таковой выше общего, правомочен, не подчинен ему, а поставлен над ним... это такой индивид, который был в качестве индивида подчинен общему, а теперь через это общее стал выше его... этот индивид как индивид находится в абсолютном отношении к абсолютному» [46. С. 713]. Вот почему здесь же, приводя в качестве аргумента в пользу подобного понимания веры и религиозной личности, Кьеркегор обращается к библейской легенде об Аврааме, которому Бог повелел принести в жертву его единственного сына — Исаака.

Причем, как верно подчеркивает П. Гайденко, «это требование Бога исходит *лично* от него и направлено *лично* Аврааму, оно не приобретает всеобщей нормы...» [68. С. 224], и потому выполнение этого требования Авраамом есть доказательство его личной веры, которая не укрепляется его принадлежностью какой-то социально-религиозной среде, не гарантируется принципом соборности.

И только через эту индивидуальную религиозную веру человечество может достигнуть полного равенства. «...Если достигнуть полного равенства, — писал Кьеркегор, — необходимо начисто устранить мирское, а когда полное равенство достигнуто, тогда мирское прекратило свое существование...

...Лишь религиозное может при помощи вечного провести до конца человеческое равенство, человечность, богоугодное, существенное, не мирское, подлинное, единственное возможное человеческое равенство...» [46. С. 228]

Так христианская вера оказывается лично-сверхличной, ибо личность христианского индивида растворяется в вечном, и подлинно гуманистический смысл концепции личности здесь исчезает. В стихах Александра Блока, взятых в качестве эпиграфа к этой главе, глубоко поэтически раскрыта эта концепция христианской веры:

В глубоких сумерках собора
Прочитан мною свиток Твой:
Твой голос — только стон из хора,
Стон протяженный и глухой [35. С. 433].

В христианстве наметились (всячески варьировавшиеся) две основные тенденции понимания человека: 1) человек — существо зем-

ное и божественное, в нем соединены эти две ипостаси, он существо телесно-духовное; 2) человек есть только земное, греховное существо. Его земное существование, его физическое тело есть только временная оболочка, в которой пребывает бессмертная душа. Поэтому его реальное, природное существование бездуховно, однозначно материально и лишь в молитве, в общении с Богом в нем просвечивает духовное начало, та бессмертная душа, которая живет в его теле.

Первая тенденция наиболее характерна для восточного, византийского христианства, а затем и для православия в целом. Она оказала значительное влияние на византийское искусство и искусство православных народов. В этих искусствах человек предстает перед нами как *духовно-телесное* существо, в его образе часто гармонически сочетается глубокая духовность, идеальность с физическим бытием человека.

И даже современные теологии настаивают на соблюдении этого принципа. Так, митрополит Киевский Филарет пишет: «...духовная красота Иисуса Христа должна была отражаться в его внешнем облике» [262. С. 56], следовательно, и создание его художественного образа в иконописи должно было отражать его единство духовной и физической красоты. Конечно, в этом искусстве часто мистическое, религиозное начало разрушает эту целостность, но ему всегда был чужд грубый натурализм.

Вторая тенденция была характерна для западного христианства, и в особенности для католицизма. Она также оказала большое влияние на искусство, связанное с западным христианством. В этом искусстве пренебрежение к телесной оболочке, унижение человеческой плоти приводило к тому, что в нем были очень явны натуралистические приемы, связанные со смакованием человеческих *физических* страданий, страданий человеческой греховной плоти. Именно это привело к тому, что возникла необходимость контрдвижения в искусстве, необходимость в гуманистической интерпретации человека, которую принесло с собой западное Возрождение.

Однако в дальнейшем, и в особенности в XX в., эта концепция религиозного понимания человека подвергалась явной и скрытой критике. Особенно ярко это выразилось в стремлении отделить религиозные потребности человека от его организационной принадлежности к какой-либо церкви; религиозность связывалась с органической, внутренней потребностью духовной жизни человека, а не с формальной принадлежностью к какой-либо церкви или секте. Так,

один из крупнейших современных неопрейдистов, Эрих Фромм, выступая против традиционной церкви и религии, заявил о том, что необходимость религии «коренится в условиях существования человека... и чем интеллектуальнее и современнее личность, тем меньше ей требуется понятие божества как дополнение к религии...» [305. С. 32].

Как видим, Фромм отвергает даже идею о необходимости божества как объекта религиозного поклонения, находящегося вне человека. Местом пребывания Бога, по Фромму, является сфера бессознательного, так как именно она является хранилищем для всех потенциальных способностей и возможностей человека [305. С. 36].

Именно такая религиозность снимает дихотомическую разорванность духа и тела человека, примиряет человека с мыслью о неизбежности физической смерти, создает условия его гармонического существования. Такая религия, с точки зрения Фромма, приемлема для традиционно верующего религиозного человека и для атеиста. Эти идеи Фромма в социальном аспекте пытается развить западно-германский теолог Эрнст Блох, который в своей книге «Атеизм в христианстве» утверждает, что духовная христианская религия приемлема для всех и что подлинным атеистом может быть только тот, кто верит в подобную религию [293. С. 24].

Это возможно потому, что в христианстве главным является не культ, не обряды, не настроения, а учение о Богочеловеке. Именно оно является основой христианской идеологии и культуры вообще. «Иисус, — пишет Блох, — как возвратившийся Адам, становится... первейшим, как подобие первородного человека, сотворенного из глины» [293. С. 344], но вместе с тем Христос «велик своей небесностью; ушедший и возвращенный и очень далекий своей близостью...» [293. С. 197]

Так христианство, по Блоху, становится религией каждого человека, который трансцендирует себя, отчуждает свою вечную богочеловеческую сущность, и вера в нее создает для человека принципы надежды его бытия. Здесь над человеком не располагается чуждое ему сверхъестественное существо, его религия есть внутреннее состояние. Поэтому христианство, утверждает Блох, следует понимать как обожествление человека, но без Бога, как трансцендентирование, но без трансценденции. (Недаром он в качестве одного из эпиграфов к своей книге берет тезис Августина Блаженного: «Ein Transzendieren ohne Transzendenz».) Искусство же в структуре этого

«подлинного» христианства необходимо для того, чтобы на основе метафорического мышления (закрепленного в религиозной мифологии и идеях христианского совершенствования человека) создать образы надежды и способствовать избавлению человека (через миф и утопию) от страдания и несправедливости.

Эти теоретические идеи Э. Блоха в значительной степени связаны с процессом «внутренней атеизации веры» [118. С. 100] среди миллионов верующих стран Западной Европы. «В самом деле, — пишет А. Казанова, — у простых верующих проявляется... (особенно в протестантизме) постепенная и несомненная внутренняя атеизация содержания веры. При этом Христос, лелеемый (в личной форме) как средоточие революционной надежды народных масс, выступает в самой католической церкви против Бога, которого епископы определяют как гаранта согласия в сохранении иерархий земли и неба» [118. С. 101].

Однако Э. Блох пытается направить этот процесс в русло мистически интерпретируемого принципа надежды, в русло отвлечения человека от гуманистических и социальных аспектов этой атеизации. Вот почему человек в традиционной и модернизированной христианской религии предстает как существо, неспособное в своих реальных земных действиях определить смысл своего существования, добиться жизненной полноты и гармонии, остается существом пассивным и страдающим, который все же всегда должен надеяться на Бога.

В искусстве же с древнейших времен существенно было другое — утверждение идеи о человеке как существе коллективном, необходимом всему миру, существе высшем и совершенном. Уже в V в. до н.э. Протагор воскликнул: «Человек есть мера всех вещей: существующих... и несуществующих...» [13. С. 316] И эта идея пронизала всю историю не только гуманистической философии и эстетики, но и искусства. Так, например, в XV в. Леон Баттиста Альберти провозгласил: «...человек рождается не для того, чтобы владеть печальное существование в бездействии, но чтобы работать над великим и грандиозным делом» [132. С. 165].

Вместе с тем в искусстве человек раскрывается через личность художника. Концепция человека как социального целого в художественном произведении реализуется через самооценку его творца.

Создавая художественное произведение и видя человека в нем так, как видит его он — художник, его создатель уверен, что именно

его видение адекватно миру и даже предвосхищает будущее. На заре своего творчества, в 1913 г., Марина Цветаева писала:

Разбросанным в пыли по магазинам,
(Где их никто не брал и не берет!)
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед [276. С. 32].

В этих строках выявлена не только уверенность художника в том, что он необходим людям, но и совершенно неповторимое личностное понимание этой необходимости. Каждому художнику это свойственно, и каждый художник выражает это ощущение необходимости не только индивидуально, но и личностно. «Искусство, — писал П. Гоген, — это абстракция, извлекайте ее из натуры, мечтая подле нее, и думайте больше о том творении, которое возникает, — *это единственный способ* [выделено мной. — Е.Я.] подняться к божеству; надо поступать как наш божественный учитель — творить» [75. С. 49].

Эти мысли П. Гогена очень отличаются от того, как выразила те же идеи М. Цветаева, но и тот и другой художник, каждый по-своему, сказали об одном и том же. В этом проявляется еще один аспект личности художника — способность к глубокой, трезвой и объективной *самооценке*.

Уверенность художника в том, что настанет его черед, что то, что он делает, есть единственный способ подняться к вершинам подлинного искусства — это результат глубокого анализа своих способностей и возможностей понять человека, возможностей спроецировать его будущее. Конечно, художнику трудно точно определить результаты своего труда, так как «одно из особенностей художественного творчества — построение моделей в условиях большого дефицита информации» [155. С. 171]. Именно поэтому здесь огромное значение приобретает обнаружение *общей* тенденции общественного развития, образно-художественное предвидение будущего.

Этому способствует и имманентная тенденция искусства, заключающаяся в познании, в художественно-образном освоении действительности, неизбежно заставляя художника вставать на позиции объективного анализа общественного развития.

Смысл творчества художника в конечном счете заключается в том, чтобы создать такой художественный феномен, который функционировал бы в оптимальном варианте в системе обратной связи, т.е. создать такое художественное произведение, которое вводит че-

ловека в систему оптимальной социально-духовной ориентации, освобождает его от иллюзорных представлений. Поэтому истинно художественное произведение отвечает не только на вопросы художественно-эстетической жизни, но и на коренные философские, социально-политические и моральные вопросы времени: оно — универсальная духовная ценность, так как подлинный художник всегда есть совесть времени. Критерием прогрессивности художественного произведения является гуманизм. Искусство — это гуманизм, но гуманизм в исторически конкретном социальном содержании и художественной форме, это обнаружение глубинных тенденций социального и духовного развития. Это обнаружение может быть сложным и противоречивым, но оно всегда должно приводить к утверждению и отстаиванию человека.

Эпоха, пришедшая на смену Средневековью, и стала той эпохой, в которой человек наиболее глубоко и всесторонне был раскрыт и в социальном, и в художественно-эстетическом аспекте. Одним из важных моментов европейского Возрождения было то, что его гуманизм в значительной степени был обусловлен развитием и взлетом художественного мышления. Конечно, огромное значение имела и общая атмосфера жизни, и в частности то, что гуманизм представлял собой «торжество светского образования над богословским мировоззрением и над властью средневекового папства, которое в глазах людей того времени отождествлялось с христианством» [71. С. 7].

Но главное заключалось все же в том, что в культуре европейского Возрождения эстетически глубоко осмысливались проблемы гуманизма. Всякая культура, любая цивилизация клонится к закату, если в ней отсутствуют элементы художественно-эстетического осмысления человека. Так, например, падение римской цивилизации и торжество христианской идеологии были связаны и с тем, что культура Рима в значительной мере была лишена самостоятельных, своеобразных эстетических оснований.

«Творческая фантазия, сделавшая из греческой религии высокохудожественное произведение, — пишет исследователь поздней античной культуры М.С. Корелин, — совершенно отсутствует у римлян... Не говоря уже о художественных образах в пластике, которые сделали из каждого греческого божества эстетический тип, римляне почти двести лет совсем не изображали своих богов... Религия [римская. — Е.Я.], таким образом, совсем не захватывала фантазии, не доставляла никакого удовлетворения эстетическому чувству» [71. С. 7–8]. Ко-

нечно, речь здесь должна идти о греческой культуре в целом, но в частном аспекте данное наблюдение верно. Именно это привело к тому, что римская художественная культура и религия питались соками греческой мифологии, были холодным подражанием образцам высокой греческой классики, были во многом лишены своеобразия и оригинальности. «Рим победил Элладу, — пишет далее М.С. Корелин, — но еще раньше этой победы римская религия подчинилась греческой. Прежде всего древние символы богов заменились их изображениями, заимствованными у греков, а затем римские боги были отождествлены с греческими и к ним стали прилаживать огромный запас мифов, созданных греческой фантазией» [71. С. 11].

Естественно, это касалось не только религии; вся римская культура, и в особенности художественная, была в значительной степени подражательной. Вот почему одной из причин распада этой культуры было то, что у нее не было глубоких корней, уходящих в народное художественное сознание, в народно-мифологический слой. И вот почему ни стоицизм, ни эпикурейство, ни неоплатонизм, ни неопифагорейство, ни попытки ассимилировать восточные культуру и религии в целом не могли дать римской цивилизации в последние века ее существования твердой опоры в ее борьбе с христианством. Перед христианством не могли устоять конгломераты культур и верований тех социальных образований, на которые было направлено его влияние.

В свою очередь европейское христианство к XIV в. начинает истощать себя не только как мировоззрение, но, что еще более важно, и как мироощущение — его иллюзорные представления о человеке начинают рассеиваться под мощным напором ренессансного гуманизма.

Уже в позднее Средневековье, в конце XIII в., в рамках художественной культуры происходят процессы роста самосознания, возникает ощущение ценности личности. «Даже в военных эпизодах, — пишет Марк Блок, — поединок двух бойцов становится более важным, чем столкновение целых армий, о которых с такой любовью повествовали старинные „деяния“. Новая литература стремилась всеми путями к реинтеграции индивидуального и приглашала слушателей к размышлению над своим „Я“...» [36. С. 157]

Бурный процесс развития гуманистической культуры Возрождения, начинавшийся в Италии XVI в., имел черты, своеобразие которых заключалось в том, что человек в искусстве итальянского Возрождения предстает как всемогущая личность, как существо, господствующее над миром.

В творениях мастеров Высокого Возрождения Микеланджело и Леонардо да Винчи человек — властелин мира. Это своеобразная метаморфоза христианского богочеловека, из которого изъята его мистическая и чисто религиозная сущность. В созданиях Боттичелли и Джорджоне человек предстает в его личностном духовном бытии, но все же главное достоинство искусства итальянского Возрождения — это утверждение активности и могущества, утверждение человека — преобразователя мира.

Дальнейшее развитие ренессансных идей и их движение в «северную» Европу привело ко все большему и большему углублению в искусстве интереса к человеку как к личности. Итальянский гуманизм *«установил новый идеал человека, основанный на интеллектуальной культуре*, идеал духовной свободы и автономии личности... В Северной Европе это Возрождение означало завоевание нового представления о человеке, главным образом с точки зрения его характера и интеллектуального развития личности» [26. С. 103; см. также 296]. В работах Лукаса Кранаха и Ганса Гольбейна Младшего наиболее ярко проявляется эта тенденция обнаружения характера человека. Достаточно вспомнить изумительные портреты Бонифациуса Амарбаха и Эразма Роттердамского кисти Гольбейна, портрет Куспиниана и его жены — Кранаха, чтобы почувствовать все многообразие и богатство человеческих характеров, запечатленных в них.

Сосредоточенность на внешней достоверности изображения, некоторая педантичность, идущая от натуралистической традиции церковной живописи, подчас сказывается и в искусстве северного европейского Возрождения.

Этот интерес к чисто внешнему изображению человека, к фиксации его облика и индивидуальной, неповторимой внешности заметны у Гольбейна Младшего. «Гольбейн вообще „не верит“ в то, что он пишет, — говорит о Гансе Гольбейне Младшем А. Бенуа. — Он обладает огромным мастерством и вкусом, рисунок его в буквальном смысле слова безупречен, но он не знает трепета перед тайной, он просто не верит в тайну... Он был слишком уверен в том, что самое интересное — это видимость наружная, а сокровища души он игнорировал, в них не верил» [27. С. 238]. Конечно, трудно согласиться со столь категоричными суждениями А. Бенуа, но все же в них есть доля истины или, по крайней мере, остро схвачены особенности стиля Гольбейна Младшего.

Еще более это чувствуется в творчестве Кранаха, у которого «сосредоточенность на суровой стороне человеческого характера при-

вела к известному обеднению его искусства, бывшего вначале богатым и образным. Протестантизм [сторонником которого был Крапах. — *Е.Я.*] был неблагоприятен для искусства... Гуманизм пошел путем, отличным от протестантского догматизма...» — пишет Отто Бенеш [26. С. 109—110]. Европейский Ренессанс в целом принес в искусство глубокое понимание как значения человека в мире (Микеланджело, Леонардо да Винчи), так и его внутреннего мира, его индивидуальной неповторимости и духовного своеобразия, но утверждение Отто Бенеша о неблагоприятности протестантизма, а точнее, Реформации для искусства все же односторонне.

Мощный процесс Реформации в Европе XVI—XVII вв. как выражение развития буржуазных элементов в феодальном обществе принес с собой изменения не только в христианском вероисповедании, проявлявшиеся главным образом в протестантско-лютеранской идее личной веры, но и в художественном мышлении — бурном развитии искусства гравюры.

Причем на это развитие оказали огромное влияние идеи итальянских гуманистов. Папский легат в известной трагедии Фердинанда Лассаля «Франц фон-Зикинген» восклицает:

Языческою прелестью дышали
Мадонны Рафаэля, видел взор
Одну лишь плоть в фигурах Тициана...
От нас движенье далее пошло.
Спор Рейхлина разоблачил брожение,
Которое охватывает мир.
Взгляните, где опору встретил Лютер?
Нашло ль себе учение его
Сочувствие, поддержку в духовенстве?
[Имеется в виду католическое духовенство. — *Е.Я.*]
О нет! Фон-Гуттен, Рейхлин и Эразм, —
Вот кто приветствовал его с восторгом.
Зовутся «гуманистами» они,
И это имя выдает их тайну,
Евангелие человечества —
Вот что несет с собой Протей, идущий
На нас войною [142. С. 72], —

и он верно понимает угрозу, которую несет с собой гуманизм.

Идеи немецких гуманистов и изобретение книгопечатания Иоганном Гутенбергом (XV в.) дали мощный толчок не только раз-

витию культуры в целом, но и быстрому росту нового, более демократического искусства гравюры, более мобильному и массовому, нежели масляная живопись, книжная миниатюра и темперная иконопись.

Уже в конце XV в. создаются гравюры анонимного автора к «Божественной комедии» Данте. В это же время Альберт Дюрер создает свои знаменитые листы к «Апокалипсису», «Меланхолию», портреты гуманистов Филиппа Меланхтона и Эразма Роттердамского; появляются первые анонимные листовки с гравюрными карикатурами на римских пап, изображения людей диковинных стран. В начале XVII в. появляется первая гравированная на меди газета с иллюстрациями и жанровыми сценками [240].

Перенесение лютеранством и протестантизмом в целом внимания верующего с культа и обрядности на проповедь и личную веру привело к определенным изменениям в религиозно-художественной целостности. На смену органной музыке, монументальным фрескам и живописи, пышному декору одежд священников и интерьера соборов католической церкви пришло искусство выразительной черно-белой гравюры, задушевной проповеди и скромной одежды пастора.

Основные элементы в религиозно-художественной целостности сохранились, но они приобрели новые качества, отражавшие развитие идеологии нового класса — буржуазии.

В совершенно иных исторических условиях, хотя и в одно с западным Ренессансом историческое время, развивалось искусство народов, связанных с византийским христианством. Но в искусстве этих народов ясно чувствуется гуманистическая тенденция, переосмысление назначения человека в мире, правда, в пределах иконописного сюжета и канона. Особенно глубоко это проявилось, конечно, в творчестве Андрея Рублева, потому что «искусство Рублева в основе своей глубоко человечно, отзывчиво ко всему человеческому... Рублев создал целую галерею человеческих характеров» [8. С. 11].

В этом искусстве невозможно обнаружить внешнюю достоверность или портретное сходство в изображении человека, но в канонических образах святых, евангелистов, житиях Христа и Богоматери появляется нечто, что делает эти образы близкими земному человеку, его деяниям, мыслям и страстям. Духовная наполненность этих образов есть духовность реального, земного человека; вся гамма человеческих чувств, сосредоточенность и размышление — вот что наполняет глубоким человеческим смыслом эти образы.

Гуманизм искусства конкретно историчен и в этой своей конкретности должен быть объяснен и понят. В этом аспекте интересны мысли Н.И. Конрада о средневековом и возрожденческом гуманизме. В эпоху Средневековья, по его мнению, человек стремился найти в себе силы для творчества через могущество Бога: «Именно такая интерпретация своих возможностей и дала тогда человеку необходимые... силы для исторического творчества, именно она и составила суть средневекового гуманизма» [127. С. 296].

Когда же средневековый гуманизм исчерпывает себя или, иными словами, «когда один источник силы иссякает, обычно проявляется другой, — пишет Н.И. Конрад. — Человек нашел его опять в самом же себе, но только себя поставив на место Бога, осознав, что те силы в себе, которые он воспринимал как нечто относящееся к божеству, являются вполне человеческими» [127. С. 297].

В целом же (в западном христианском мире и в православном) гуманистические тенденции в искусстве привели к тому, что человек в нем предстал во всем своем богатстве: 1) и как творческая активная натура, преобразующая мир, 2) и как личность неповторимая и самоценная, 3) и как человеческая духовность, углубленная в себя и в мир, осмысляющая и чувствующая это свое «Я» как нечто целостное и слитное со всем человеческим, природным и духовным.

2. Христианская полнота и совершенный мир искусства

Христианство, так же как и буддизм, а затем и ислам, создало идеал универсального человеческого поведения и существования; создало целостное мировоззрение и мироощущение. Как верно заметил Эрнст Ренан, «христианство, ислам, буддизм являются великими установлениями, охватывающими... всю человеческую *жизнь*» [225. С. 350].

Это связано с тем, что религия, так же как и искусство, находится на вершине духовной жизни общества и потому способна охватить и соединить в целое духовный мир человека. Однако в религии, особенно в христианстве, этой целостности придается характер мистической идеальной полноты, находящейся на грани эмоциональных рефлексий и подсознательного влечения.

Христианство восприняло и развило идеи Плотина (идущие еще от Платона) о том, что полнота, моменты совершенного в человеке

связаны не только с умной молитвой, но и с иступлением, с выходом за пределы нормального психического состояния — на уровень аффекта и экстаза. Однако «аффективный характер приобретают по преимуществу эмоциональные процессы... связанные с влечением, а не эстетические чувства» [234. С. 495].

Таким образом, на этих уровнях в религии создавалась покоящаяся на вере полнота, которая была далека от целостного функционирования человеческой психики, а тем более от универсальности и гармонии эстетического переживания.

Для удовлетворения такой духовной полноты необходимы были уровни духовного возбуждения, наиболее ярко и завершено проявлявшиеся через молитву и радения. И если античная культура в своем историческом развитии (особенно греческая) поднималась от экстатических празднеств Диониса и сатурналий к высоким уровням человеческого духа — к катарсису, то часто христианство старалось в лоне своей догматики возратить человека на уровень экстазиса.

Если великие трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида гуманизировали сущность человека, делали его выше, вводили в мир оптимально-человеческого поведения, то обряды христианской церкви через смутные влечения прихожан и иступление юродивых низводили человека до эмоциональных рефлексий и в конечном счете к экстазу, в котором якобы достигалась полнота человеческого бытия. Для поддержания таких состояний церкви, особенно западной, были необходимы и соответствующие образы, вызывающие и репродуцирующие такие эмоциональные состояния. Вот почему страдания вообще и страдания Христа в особенности и стали образной доминантой церковного искусства.

«Распятый Иисус, ужасный полутруп, с застывшей скорбью глаз, кровавой пеной губ...» — эти строки Эмиля Верхарна [57. С. 35] зримо воспроизводят нам образ страдания, причем страдания, в котором акцентирована не духовность, а физическое выражение. Натурализм поэтому был необходим христианской церкви, так же как и одухотворенность иконописных канонических ликов. Он еще более обострял чувство беспомощности и одиночества, способствовал формированию психологии христианского индивидуализма и веры в сверхъестественное божественное начало. «...Эта черта, — пишет Марк Блок, — особенно проявлялась в монашеской среде, где влияние самоистязаний и вытесненных эмоций присоединялось к профессиональной сосредоточенности на проблеме незримого.

Никакой психоаналитик не копался в своих снах с таким азартом, как монахи X или XI вв. Но и миряне также вносили свою лепту в эмоциональность цивилизации, в которой нравственный или светский кодекс еще не предписывал благовоспитанным людям сдерживать свои слезы и „обмирания“» [36. С. 128].

Христианский индивидуализм часто порождал определенные деформации в структуре личности, приводил к стрессовым состояниям, усилению эмоциональных реакций и подсознательных импульсов. Это, безусловно, могло приводить не только к индивидуальным заболеваниям (юродивые, столпники, затворники), но и к более широкой социальной патологии (радение, коллективные самоистязания, кликушество) в сектах. Это прекрасно показал А. Белый в своей книге «Серебряный голубь» [23].

Вместе с тем христианская церковь ввела в свою практику институт исповеди, который был определенным средством компенсации неполноценности реальной жизни человека. В исповеди, на уровне интимного общения, снимались самые глубокие стрессовые состояния, восстанавливалась полнота личности, вытеснялись патогенные состояния. Но исповедь все же не могла дать человеку ощущение истинной, реальной полноты. Ее ориентация была все же направлена на сверхъестественное, на сверхреальное, которое было столь же идеально, как и те состояния человека, от которых он избавляется в исповеди. И хотя для отдельной личности это было достаточной компенсацией реальной жизни, в целом же институт исповеди был средством усиления и временного освобождения от чувства неполноценности.

В современной жизни буржуазного общества институту духовной исповеди близки принципы психоаналитического сеанса, в котором на интимном уровне та же вроде бы личность освобождается от патогенных состояний и восстанавливается ее полнота.

Еще на заре психоанализа З. Фрейд писал: «...те признания, которые нужны при психоанализе, больной сделает только при условии особой привязанности к врачу, больной умолкает тотчас же, как только почувствует присутствие хотя бы одного безразличного для него слушателя; ведь признания больного касаются самых интимных сторон его души, всего того, что ему, как определенной социальной личности, приходится скрывать от других, и в чем он, может быть, не захочет сознаться и самому себе» [270. С. 24]. Однако как социальный институт психоанализ не смог изменить уродливость и де-

формированность духовной жизни современного общества, как это не смогла сделать церковная исповедь.

Искусство же, как развитый духовный феномен, как специфическая форма общественного сознания, *создает* предметную основу для развертывания богатства человеческого существа, создает объективные истинные основания богатства «субъективной *человеческой* чувственности...» [161. С. 593], выражающейся в ощущении целостности, гармоничности и совершенства человеческой жизни. «Когда долго смотришь великие произведения искусства, то является какое-то спокойное сознание великой родственной силы. И это сознание радостно» [210. С. 290], — писал Г.В. Плеханов, подчеркивая способность искусства вызывать в человеке состояние истинной полноты, чувство радости и силы. Причем это состояние полноты, вызываемое совершенством великих произведений искусства, охватывает не только мир мыслей и представлений, но и мир эмоций и подсознания.

Именно эти способности искусства захватывать все уровни духовного мира человеческой личности (уровни эмоций и чувства, представлений и образов, идей и идеалов) и порождают в человеке состояние личной полноты и сознание совершенства человеческой жизни в целом. Искусство, захватывая и сознание, и подсознание через внушающую, суггестивную способность, объединяет людей, сохраняя в них то личностное, что есть в каждом человеке, искусство пробуждает и развивает в человеке чувство личности и чувство коллективизма, чувство человеческого единения.

Эта сила истинного искусства настолько велика, что даже в условиях уродливого социального мира, постоянно нарушающего целостность человеческой личности и человеческого существования, оно способно возвращать ему эту целостность и совершенство. Оно возвращает человека в мир истинных ценностей, в мир реального понимания и переживания проблем человеческого существования, давая идеал, который позволяет ему не только жить в настоящем, но и видеть будущее.

3. Религиозный символ и художественный символизм

Символ как принцип обобщения, как содержательно-формализованная структура необходим в художественном творчестве. Но его абсолютизация приводит к тому, что художественное мышление при-

ближается к религиозному мироощущению, к религиозно-драматическому истолкованию смысла творчества. На эту особенность религиозного символа обратил внимание современный английский философ и эстетик Ч. Коллингвуд, когда он писал о том, что «религия всегда догматична... она не способна выйти за пределы символа, так как всегда содержит в себе элементы идолопоклонничества и суеверия» [299. С. 32]. А это неизбежно ведет к потере исторически конкретного идеала, к пессимизму и мистическим настроениям, которые придают художественному символу религиозную окраску.

Эта возможная тенденция в искусстве особенно ярко выявилась в судьбе художественного символизма, возникшего в начале этого века. Уже в поэтических опытах позднего Бодлера и Маларме четко обнаружилась тенденция к деидеализации действительности. Это не только было обусловлено социально-мировоззренческой позицией, но и диктовалось и подкреплялось теми художественными принципами, которые были ими избраны и которые стали близки религиозному сознанию.

На эту тенденцию указывают многие исследователи французского символизма. В частности, Д. Обломиевский пишет: «Религиозное „обращение“ Бодлера выразилось прежде всего в том, что человек постепенно утрачивает в его поэзии черты мятежника, смутьяна, настроенного против Бога. Поэт осуждает уже в „Воздаянии гордости“ (1850) бунтарство человека, его богоборчество. Поэт становится у него рупором и орудием Бога» [191. С. 129].

И далее Д. Обломиевский делает очень глубокое замечание о том, что тяготение позднего Ш. Бодлера к мистике и религии неизбежно толкает его к декадансу: «Переходной формой от чистого символизма к последовательному декадентству явилось у Бодлера религиозное перерождение его поэзии, относящееся к 1860—1863 гг.» [191. С. 143]. Кстати заметим, что это характерно не только для судьбы отдельного художника, но и для целых течений, которые, тяготея к религиозному сознанию, неизбежно все более и более становятся течениями формалистическими, декадентскими. Такова, как будет показано ниже, судьба современного художественного модернизма.

Социальную атмосферу, в которой возник европейский символизм, ярко обрисовал Филипп Жуллиан в своей книге «Эстеты и маги», указав на то, что в конце XIX в. «промышленная революция, конформизм и дух соперничества стали слишком давить на общественную жизнь» [315. С. 30]. И тогда художники пытались возро-

дить образы добродетелей мистического Средневековья, которые они искали в псевдодобродетельном буржуазном обществе.

Одним из ярких примеров переосмысления Средневековья в искусстве символистов Филипп Жуллиан считает символ лилии. «Лилия, христианский символ, — пишет он, — была подхвачена верующими и неверующими художниками в конце века... Лилия — образ души. Белая лилия Благовещения, красная флорентийская лилия, тигровая лилия... Лилия символизирует вновь обретенную невинность, нетронутую душу, несмотря на грязь жизни» [315. С. 207—209].

Конкретным примером попытки создать свою мифологию новых символов был литературный эксперимент Обри Бердслея, написавшего романтическую новеллу «Венера и Тангейзер». В ней О. Бердслей попытался соединить античную и средневековую мифологию в духе рококо и символизма. Особенно характерна в этом отношении сцена балета, исполняемого слугами Венеры у алтаря Пана, которые являют собой, с одной стороны, сатиров, античных пастухов и пастушек, с другой — денди во фраках и дам французского двора.

«Какое прекрасное зрелище! — восклицает О. Бердслей. — Какой восхитительный эффект был достигнут этим сочетанием шелковых чулок и волосатых ног, дорогих вышитых кафтанов и скромных блуз, хитрых причесок и нечесаных локонов» [29. С. 28]. Однако романтическая новелла О. Бердслея убедительно показала эклектичность и поверхностность этого эксперимента, так же как и попытки символистов в целом переосмыслить средневековую символику.

В русском символизме идеи этой концепции были подхвачены и выражены, может быть, еще более сильно и последовательно.

Детский лепет мне несносен,
Мне противен стук машин,
Я хочу под сенью сосен
Быть один, всегда один... [244. С. 49], —

пишет один из русских поэтов-символистов, Федор Сологуб. Теоретики русского символизма пытались эту художественную практику, абсолютизирующую символ как художественный универсальный принцип, оправдать и сделать всеобщим условием художественного творчества. «Романтическая, классическая, реалистическая и собственно символическая школа есть лишь различные способы символизации», — писал Андрей Белый [22. С. 263].

Однако абсолютизация социально-гносеологических и художественных возможностей символа неизбежно приводит к утрате исторически конкретного идеала. Именно это сближает символизм в целом с религиозным мироощущением, для которого идеал, как говорилось выше, есть нечто застывшее и неземное.

Андрей Белый очень наглядно показал это в идее символа как Лица, который есть нечто трансцендентное и вечное, приводящее различное к Единичному. «Образ Символа в явленном Лице некоего начала, — писал он, — этот Лик многообразно является в религиях; задача теории символизма относительно религии состоит в приведении центральных образов религии к единому Лику» [24. С. 147].

Символизм, следовательно, должен многообразие привести к мистическому единству Лица, который рационально, а тем более наглядно невоспроизводим и неизобразим, и потому конкретно-исторический, полнокровный идеал чужд символизму.

Ярким примером того, как абсолютизация в искусстве символа как приема приводит к полному разрушению художественной структуры, является творчество бельгийского поэта и художника начала XX в. Жана де Брошера. В своей книге «В царстве грез и символов» он стремится создать картину природы, полную странных символов: «Там, где они [птицы. — Е.Я.] поют, нежно двигаются цветы и плоды, точно какой-то мир хрупких драгоценностей... Но мрачный ветер гасит эту блестящую эмаль, и птицы перестают петь... Замирающие волны тоже прекращаются. Ощущается ужас безмолвия» [44. С. 30].

Эта картина мира, созданная фантазией Жана де Брошера, очень близка к философской концепции агностицизма, для которого внешнее есть нечто неустойчивое и постоянно изменяющееся. Теоретически эта художественная практика оправдывается современными неокантианцами. Так, Эрнст Кассирер вообще характеризует мир как нечто символическое, а человека считает не социальным существом, а символическим животным [297. С. 26].

Между взлетами и падениями в искусстве подчас лежит полоса сумерек; это время, когда искусство тяготеет к символическому мышлению. Это «сумеречное» искусство возникает в эпохи клонящихся к упадку цивилизаций, которые еще способны дать культуре нечто, но уже не могут создать условий для того, чтобы это нечто стало шагом в развитии художественной культуры человечества. И это нечто становится «сумеречным искусством», искусством, в котором схватывается данное состояние общественной жизни.

Наиболее ярко и полно это проявляется в художественном модернизме буржуазного общества. В частности, очень четко на этот счет высказывается Хорст Редекер: «То, что мы сегодня называем декадансом, имеет глубокие исторические корни... Буржуазный модернизм все время перенимает, передает дальше и развивает в определенных направлениях художественные... навыки, изобразительные средства и формальные элементы, которые по своему происхождению старше, чем само это явление» [224. С. 160].

Однако «сумеречное искусство» не является признаком культуры одной эпохи. Такое искусство, в широком смысле этого слова, возникает тогда, когда устойчивые признаки исторически конкретной моноистической (национальной, региональной или определенного типа цивилизации) культуры разрушаются в результате постепенного или быстрого распада ее общественных оснований. Это и есть одно из духовных проявлений кризиса, возникающего на том этапе развития общества, когда совершается переход в структуре социально-экономической формации от прогрессивного развития к регрессивному или к реставрации старого. Расшатывание старой структуры неизбежно связано с поисками новых систем организации, в том числе и с поисками нового художественного видения мира, с попытками создать новую культуру. В искусстве возникает попытка схватить и передать этот процесс. Но, как правило, «сумеречное искусство» фиксирует лишь поверхностные признаки возникающей новой культуры, которая существует еще лишь как тенденция. Такова, например, природа культуры и искусства эллинизма, эпохи заката античной греческой цивилизации.

В эпоху эллинизма (IV—I вв. до н.э.) в философско-эстетическом мышлении и искусстве начинает господствовать идеал «самодовлеющего» творца, не связанного с внешним миром и независимого от него.

Эпикурская атараксия (внутренняя независимость и душевное спокойствие) и апатия стоиков (свобода от аффектов) становятся доминирующими в мышлении и мироощущении эллинистического общества. Это общее, характерное для эллинизма мироощущение пронизывает и искусство, в котором ослабляется интерес к социальным проблемам и во главу угла ставится проблема индивидуума; преобладает духовный строй человека, лишенного социальной и политической целостности, он — воплощение «гражданина мира». В этом искусстве умирают эпические жанры — трагедия и эпос; на смену им

приходят малые формы: эпиллий («малый эпос»), элегия, идиллия, которые обращаются к интимным — семейным и дружеским — переживаниям. Пышно расцветает жанр эпиграммы и легкой эротической анакреонтики.

В изобразительном искусстве, в особенности в скульптуре, оскудевает гражданская тема, ослабевают эпические жанры, на смену им приходит живописный или скульптурный портрет и жанровая сцена. Погоня за точной передачей мелких подробностей, за разнообразием изображения приводила к перегрузке деталями (известная группа фарнезского быка), а стремление запечатлеть отдельный, скоропреходящий момент — к излишней внешней патетичности (изображение умирающего Александра) или же к абсолютной релятивности, незавершенности образов (фриз Пергамского алтаря).

Таким образом, в эллинистическом искусстве тяготение к новым жанрам, могущим схватить индивидуальные признаки, приводит в значительной степени к утрате гражданственных качеств, а фиксация преходящего момента — к незавершенности произведения, к тому принципу, который в современной западной эстетике обозначается категорией *non-finito*, о чем речь шла выше.

Индивидуализм и незавершенность — вот черты, которые убедительно говорят о том, что искусство эллинизма не в состоянии было соединить прошлое и настоящее в единое целое. Порвалась связь времен, и даже реалистически схваченные детали становились всего лишь «материалом для идеалистического художественного синтеза» [287. С. 199].

Нечто аналогичное происходит и в Италии в XVI в., когда на смену Высокому Возрождению приходит маньеризм, рожденный контрреформацией и формальным, холодным использованием приемов великих художников Ренессанса.

Маньеристы стремятся к нарочитой занимательности, к виртуозности, к внешней живописности и сложным формальным решениям, утрачивая ясность языка, монументализм и глубокую гражданственность, присущую мастерам Высокого Возрождения. Так же как и в эпоху эллинизма, в маньеризме расцветает искусство языка, легкомыслия и извращенности (Джулио Романо, Пармиджанино); гедонистическое эстетство и эротизм становятся главными его признаками. Маньеризм быстро умирает, так как (подобно искусству эллинизма) не может связать прошлое с настоящим и тем более с будущим. Его поиски оказались чисто внешними, очень поверхност-

ными, и поэтому они не нашли отклика у широких народных масс, не смогли схватить глубинных процессов рождения культур и искусства Нового времени. Эти процессы сможет освоить только искусство критического реализма.

Такова же в принципе эстетика и практика «искусства для искусства» (Европа и Россия конца XIX — начала XX в.), схватившие поверхностность глубинных трансформаций критического реализма. Таков, собственно, модернизм (или современный модернизм), выросший из поисков новых методов художественного видения.

Строго говоря, развитая культура всегда традиционна, так как закреплена материально в определенных орудиях, в системе труда, в устойчивом уровне и навыках производителя, в творениях духовной и художественной мысли, и ее задача — репродуцировать во всем объеме сложившуюся систему социально-экономических и духовных отношений.

«Сумеречное» же искусство всегда односторонне, это только использование новых форм. Оно отказывается от традиции и поэтому не в состоянии схватывать существенное, не может связывать прошлое, глубинное с настоящим, нарождающимся; в нем не реализуется в полной мере содержательная задача искусства. Такое искусство связано, как уже говорилось выше, с процессом поиска новых форм, но в конечном счете этот поиск абсолютизирует форму, превращает ее в символ. Подобная релятивность художественного поиска, зыбкость, поверхностная новизна наиболее адекватны духовной атмосфере растерянности и потери гуманистических ориентиров.

В своих существенных признаках искусство является наиболее подвижным элементом культуры, и тем не менее оно возможно как развитый эстетический феномен только при наличии сложившегося устойчивого метода художественного освоения действительности (реализм, классицизм, романтизм, критический реализм). Художественный метод предполагает, по крайней мере, наличие таких существенных признаков (выраженных в конкретно-историческом своеобразном виде), как признание того, что искусство есть: 1) отражение объективной социальной, духовной и природной действительности; 2) система обобщения этой действительности; 3) такая структура, в которой содержательные задачи определяют художественные достоинства формы; наконец, 4) определенная социальная позиция.

Все эти функции способно осуществлять только искусство, наиболее основательно реализующее возможности художественного

отражения, т.е. искусство, владеющее целостным и всеобщим методом в пределах данного типа творчества.

«Сумеречное» же искусство не обладает устойчивыми и всеобщими принципами на уровне универсального художественного метода; оно, как правило, существует только на уровне системы (формального систематизирования), объединения различных приемов в эклектически неустойчивую творческую манеру. Единственно, до чего может подняться такое искусство, — это более или менее устойчивые стилевые принципы, реализуемые в индивидуальной манере художника.

Своего апогея «сумеречное искусство» достигает в современном художественном модернизме, когда оно не только утрачивает прогрессивные социальные ориентиры, но и в своей художественной тенденции идет к саморазрушению — к безобразности и беспредметности, отказываясь даже от символа. Ни в эпоху эллинизма, ни в позднем императорском Риме, ни в период контрреформации в Европе искусство не утрачивало своего важнейшего художественного качества — образности. Образ в этом искусстве был деформирован и искажен, но он художественно отражал тот больной мир, в котором жило это искусство.

На измелъчение и художественную убогость искусства позднего Рима указывает Петроний в своем знаменитом «Сатириконе»: «Искусство возвышенное и... целомудренное красноречие прекрасно своей природной красотой, а не вычурностью и напыщенностью. Лишь недавно это надутое, пустое многоречие прокралось в Афины из Азии, словно вредоносная звезда, послало заразу, овладевшую умами молодежи... И вот, когда подточены были законы красноречия, оно замерло в застое и онемело... Даже стихи более не блещут здоровым румянцем: все они точно вскормлены одной и той же пищей; ни одно не доживет до седых волос. Живописи суждена та же участь, после того как наглость египтян донельзя упростила это высокое искусство» [32. С. 237–238]. И, говоря о социальных причинах, породивших такое искусство, Петроний восклицает: «Громкая слава о богатствах ослепляла глаза и души этих несчастных» [32. С. 347].

Этот процесс связан с общей тенденцией возрастания активной роли личности в социальных и духовных процессах современной жизни. В искусстве это выражается в преувеличенном интересе к эмоциональным состояниям личности художника. «...Создание исключительной значительности переживаемого и творимого... со-

ставляет характерную черту современности», — в свое время заметил М. Фабрикант, говоря о начальных стадиях модернизма [259. С. 397—398].

Это подчеркивают и современные исследователи художественного символа. Так, Тодор Видану говорит о том, что для художественного символа характерно превалирование субъективного отражения над объективностью, хотя через эту субъективность и выражается объективное содержание [59. С. 160—174]. Но доминирует здесь все же субъект, и это чревато художественным субъективизмом.

Сегодня же в модернизме и у его теоретических истолкователей этот вопрос приобретает единственное и абсолютное значение. «...В ногу с эволюцией искусства идут лишь индивидуумы... Это означает, что общество следует духовному возрасту меньшинства, которое создает искусство...» — пишет вышеупомянутый греческий эстетик П. Михелис [327. С. 9—10]. Афористически-программно звучат слова-символы одного из типичных представителей современного модернизма, Жоржа Руо: «Живопись для меня лишь средство уйти из жизни. Крик в ночи. Подавленное рыдание. Застрявший в горле смех» [205. С. 34]. Это стремление к духовному, а подчас и физическому самоуничтожению весьма характерно для мироощущения последовательного художника-модерниста; этим он отличается от колеблющегося художника, художника, в котором все же живет здоровое ощущение необходимости и ценности жизни.

«Жить на свете и страшно и прекрасно», — записал А. Блок в своем дневнике 1911 г. [95. С. 36], и это ощущение красоты жизни во многом определило его дальнейший творческий путь, отход от крайностей модернизма, от тенденций антигуманизма и самоуничтожения. Слова А. Блока тоже символически афористичные, но это афоризм, опровергающий и отрицающий беспредельный пессимизм Жоржа Руо.

Абсолютизация личностного мира четко выступает на уровне социальном и гносеологическом, но гораздо труднее обнаружить ее на эстетическом уровне, так как искусство всегда и необходимо фиксирует индивидуальность художника и вместе с тем оно — целостный в своей подвижности феномен. В нем не так-то просто отделить зерна от плевел, структуры, базирующиеся на устойчивом художественном методе, от структур, покоящихся на организованной всего лишь в количественное единство системе. Реальная жизнь искусства внутренне противоречива и сложна и поэтому требует анализа, ох-

ватывающего важнейшие стороны его бытия. Поэтому, обращаясь к анализу современных исканий художественных символов, следует в первую очередь устанавливать содержательную доминанту этих исканий.

Принципы предельно формального символизма, деформации и метафоричности в сюрреализме ведут к разрушению искусства, но эти же принципы, включенные в метод мексиканской монументальной живописной школы (Сикейрос, Ороско и др.) или современного реалистического экспрессионизма (Кэте Кольвиц, Эрнст Барлах, Ренато Гуттузо), становятся средствами прогрессивного, демократического искусства.

Сложен и противоречив, например, и современный символический экспрессионизм, но в главных своих тенденциях он являет протест против страдания человека; это обнажение страдания — ради отрицания его, ради неприятия этого страдания. Как о впечатляющем образе гуманистического страдания пишет В. Катаев о памятнике О. Цадкина «Разрушенный Роттердам»: «О, если бы кто-нибудь знал, какая мука быть железным человеком-городом с вырванным сердцем, обреченным на вечную неподвижность и безмолвие на своем бетонном цоколе...» [120. С. 104]

Нередко произведения символизма представляют собой плод трагического заблуждения или безысходного протеста, в котором подчас еще теплится надежда на спасение. В свое время Андрей Белый писал:

Лежу... Засыпан в забытье
И тающим и нежным снегом,
Слетающим — на грудь ко мне.
К чуть прозябающим побегам [25. С. 243].

Эти «чуть прозябающие побеги» свидетельствуют о том, что создание художественных ценностей еще возможно. Поэтому они небезынтересны и для целостного понимания истории художественной культуры человечества.

Это глубоко почувствовал неотомист Ж. Маритен, увидевший близость религиозного символа к наиболее «духовным» течениям современного модернизма, хотя внешне он всячески отрекся от него [322], потому что он понимает искусство как символизацию трансцендентного. Ж. Маритен говорит о том, что искусство есть не

только «мир вещей», но и, главное, «мир знаков», тех знаков, которые невыразимы ни через научные истины, ни через идеи. Произведение искусства является двойным символом: во-первых, символом человеческого чувства и, во-вторых, символом человеческих понятий, так как высшим смыслом произведения искусства является «знак чувств божественного бытия» [324].

Один из западных исследователей философии Ж. Маритена, В.С. Симонсен, подчеркивает именно это в маритеновском толковании символа: «...он не есть более единственный, конечный символ, который доминирует... не символ, сопровождаемый ясным эпитетом, а рядом изменяющихся символов» [343. С. 28]. Поэтому становится понятным утверждение Ж. Маритена о том, что формирование его эстетики происходило под влиянием творчества французских символистов, таких как Рембо, Малларме, Верлен.

Ж. Маритен, поддерживая символизм в современном художественном модернизме, выдвигает принцип «обнаружения невидимых вещей через вещи видимые». Именно поэтому он не принимает сюрреализма, так как последний страдает от недостатка таинственного, мистического, «духовного». Но зато с восторгом отзывается о творчестве Жоржа Руо. «Философ смог бы изучать творчество Руо как область чистого искусства со всеми его обязанностями, тайнами и целомудрием... Он схватил для нас в реальном и фактическом брызжущий определенный свет, который никто еще не открыл. Его патетическое искусство имеет глубоко религиозное значение» [325. С. 133]. С не меньшим восторгом Маритен отзывается о М. Шагале, который является истинным, по его мнению, художником. «...Евангельское чувство бессознательно у него самого и как бы околдовано. Шагал знает то, что говорит, но он не знает, вероятно, все принесенное тем, о чем он говорит» [325. С. 160].

Таким образом, Ж. Маритен требует довольно однозначного ответа на вопрос об истинных духовных ценностях, которые раскрываются только через символ, близкий к лучезарному свету божественного.

Но, как верно отмечает В. Днепров, «искусство наиболее стойко, чем любая другая идеология, оно сопротивляется давлению со стороны буржуазии...» [96. С. 223]. И не только буржуазии. Именно потому, что в искусстве поиск нового всегда связан со стремлением отразить всю сложность духовной жизни общества, художник ищет новые формы, новые средства выражения эпохи. И поэтому «сами

формы не виноваты. Любые формы могут понадобиться искусству и скульптуре...» [96. С. 220].

«Поэтому, — пишет А.Ф. Лосев, — чистая художественная образность, свободная от всякой символики.. даже и совсем невозможна... Символизм противоположен не реализму, но абстрактно самодовлеющей образности, избегающей всяких указаний на какую-нибудь действительность, кроме себя самой» [150. С. 190].

Символизация свойственна всякому сознанию, а не отдельному периоду, например, французскому или русскому символизму в искусстве.

В религиозном символе также обнаруживается «...связь с реальными, вполне жизненными и часто глубоко и остро переживаемыми попытками человека найти освобождение от своей фактической ограниченности и утвердить себя в вечном и незыблемом существовании» [150. С. 191].

Поэтому «...функционирование символа как неотъемлемого элемента культуры на всех этапах развития обусловлено объективной потребностью общества» [111. С. 69]. Именно как элемента культуры, так как человек не только «символическое животное» (Э. Кассирер), но и познающее существо.

4. Христианский канон и художественный стиль

Взаимодействие религиозного христианского канона и искусства происходило в процессе длительного и сложного развития средневековой европейской культуры. В процессе этого взаимодействия художественное мышление, преодолевая возможности канона, двигалось по пути формирования и развития стилевых принципов построения художественного образа.

В отечественной научной литературе эта проблема была поставлена в более широком аспекте А.Ф. Лосевым. В статье «Художественные каноны как проблема стиля» [151] он пытается обнаружить их взаимодействие. Но в основном все же в ней речь идет об исторически возникающих канонах (египетском, античном, византийском, готическом) и их структурных элементах. Поэтому проблема их взаимодействия остается пока открытой.

В христианстве формирование канона пошло двумя путями: 1) от византийского христианства к православию и 2) от раннего христианства Запада к католицизму.

В византийско-православном варианте канон превратился в *канон-символ*, для которого была существенна не только внешняя форма, но и выражение внутреннего, глубинного смысла религиозного догмата. Поэтому для византийско-православного канона был важен в первую очередь принцип *духовности* в образном воспроизведении божественного, в создании «неподобного подобия». Этому были подчинены и обратная перспектива, и плоскостное построение образа, и условная композиция в иконописи, и живописное построение мозаики, в которой блеск смальты должен был символизировать блеск божественной красоты, и церковное песнопение, прошедшее в своем развитии от ипофонного пения ранних христиан к осьмогласию и знаменитому распеву русского православного богослужения.

Таким образом, в византийско-православном искусстве все время происходит *столкновение внутри образа-канона*, когда образ (изобразительный в иконописи, объемный в архитектуре, интонационный в песнопениях), отражающий нечто реальное, совмещается с ирреальной религиозной идеей. Это создает своеобразие и восприятия такого образа, когда у воспринимающего возникает внутренне антиномическое состояние борьбы между восприятием реального образа и ирреальной идеи.

Здесь, как говорилось выше, канонизированный образ выступает не столько как источник информации, сколько как ее возбудитель [153. С. 20], как организатор субъективного, лично проецируемого на общее — религиозный канон.

Все же в этом искусстве материальное, реальное превалирует, доминирует над иллюзорным, иначе оно перестало бы быть искусством. На это указывает Л.Ф. Жегин, когда говорит о том, что утверждение об имматериальности средневекового изобразительного искусства неверно. В этом искусстве материальность особого порядка. «...О материальности свидетельствует энергичный обобщенный контур... и сильный, контрастирующий цвет... Формы как бы сливаются с изобразительной плоскостью, воспринимаются с нею как нечто единое, а потому ощутимо материальны. В древнем искусстве превалирует материя над пространством» [102. С. 70].

Вместе с тем в иконах обнаруживается и стремление «материализовать» время, передать временные соотношения. Так, например, в иконе Божией Матери «Троеручица» третья рука передает движение Богоматери, ловящей падающего младенца; а непараллельно поставленные глаза в древней иконе «Спас — Ярое Око» должны пере-

дать движение головы [102. С. 74]. Существует огромное количество древних икон (особенно новгородских и псковских), изображающих усекновение головы Иоанна Предтечи, когда в одном изображении запечатлены два временных момента: голова Иоанна изображена в одной композиции не отсеченной и уже отсеченной. Эти приемы свидетельствуют не столько о наивности живописного иконографического канона, сколько о стремлении наиболее *реально*, зримо передать временное бытие мира.

В современной живописи этим приемом блестяще воспользовался Пабло Пикассо, особенно в своих графических рисунках на античные темы. Наверное, именно поэтому он говорил: «Я хочу равновесия, которое возникает на лету... но не того равновесия, которое устойчиво и инертно» [93. С. 114].

Таким образом, в византийском и православном искусстве ирреальность религиозной идеи преодолевается реальностью художественной интерпретации канона, преодолением религиозного символа через количественное многообразие, через вариантное моделирование образа художественного произведения.

В искусстве западного христианства, в особенности в католицизме, канон не превратился в содержательно-символический догмат, он скорее сформировался здесь как *формально-устойчивая* система воспроизведения религиозного сюжета. Поэтому для художника в этой системе возникали возможности более наглядно, непосредственно в изображении или повествовании выразить свою индивидуальность. На это указывают и богословы в своих работах. Так, Эрнст Бенц, подчеркивая принципиальное различие православной иконы и западного церковного искусства, писал: «Православная икона безлична, в ней нет западного индивидуума» [28. С. 186], и поэтому иконописец не искажает первообраз «привнесением элементов своей фантазии...» [28. С. 201].

В этих рассуждениях есть доля истины, так как действительно фантазия и индивидуальность западного художника могли более свободно выразиться в структуре формального религиозного сюжета.

В западном позднем средневековом искусстве и искусстве Возрождения мы видим огромное количество вариантов на один и тот же религиозный канонический сюжет. В «Воскресении» мастера Тршебоньского алтаря (XIV в.) евангельский сюжет приобретает индивидуально-неповторимую живописную и композиционную ин-

терпретацию; еще большей индивидуальной выразительности в «Несении креста» и «Воскресении» достигает Коножвари Томаш (XV в.); Гертген Тот Синт Яне (XV в.) в своем знаменитом «Иоанне Крестителе в пустыне», пожалуй, впервые в европейском искусстве раскрывает гармоническое единство человека и природы, тем самым снимая суровое традиционное средневековое представление об образе Иоанна Крестителя. У Иеронима Босха (XV—XVI вв.) это фантазмагории, «сюрреалистические» видения, образы, рожденные потрясающей фантазией мастера, у Грюневальда (XV—XVI вв.) в его многих «Распятиях» или «Поругании Христа» — это напряженный «мистический» колорит и смелая моделировка тела, в особенности рук человека. Совершенства в выражении своей индивидуальности и фантазии он достигает в «Воскресении» Изенгеймского алтаря [188. С. 43—44]. Питер Брейгель Старший (XVI в.) через евангельские сюжеты («Проповедь Иоанна Крестителя», «Перепись в Вифлееме») добивается такой жизненной достоверности, которая была под силу только реалистически трезвомыслящему художнику, способному создать в искусстве новую картину мира [26. С. 10].

Католическая церковь глубоко чувствовала достоинства и опасность такой интерпретации религиозных сюжетов. Поэтому зримой, наглядной картине мира, создаваемой живописью и скульптурой, она противопоставляла «абсолютную» духовность церковной музыки. Хоралы, мессы, реквиемы, звучащие под сводами католических храмов, создавали атмосферу ирреальности, противоборствовали с реальностью образов изобразительных искусств. Мощные потоки органной музыки должны были смыть с души верующего все мелкое, незначительное, земное, пробудить и укрепить в нем чувство любви и обожания божественного.

Однако эта внутренняя антиномичность функционирования системы искусств в структуре католической церкви, хотя и медленно, все же приводила к тому, что реальное, земное побеждало в художественном видении мира. Именно поэтому возможен был на Западе такой взлет реалистического художественного мышления и творчества, каким стало Высокое Возрождение.

Соглашаясь с М.В. Алпатовым в том, что «можно без преувеличения утверждать, что «Сикстинская мадонна» — самый возвышенный и поэтический образ мадонны в искусстве Возрождения, как «Владимирская Богоматерь» — самый возвышенный, самый человеческий и жизнеправдивый образ в искусстве средневековом» [8. С. 111].

Даже разработка в западном искусстве Возрождения формальных структур художественного произведения: линейной перспективы, иллюзии объема в живописном изображении и реального объема в скульптуре, бытового жанра и морализующих новелл в литературе (Ганс Сакс, Боккаччо) — приводила к разрушению канона западного христианства. Поэтому художественно-религиозный канон есть историческая стадия развития почти всех культур в эпоху Средневековья, которая преодолевается дальнейшим духовным развитием общества.

И едва ли можно согласиться с мыслью о том, что «целые культуры могут осмыслять себя как ориентированные на канон» [153. С. 21], так как это осмысление не является вневременным, константным; оно трансформируется и переосмыляется в дальнейшем развитии, перерастая в исторически подвижную систему *художественного* стиля, в котором религиозный элемент становится чисто внешним, функциональным, связан только с утилитарным назначением художественного объекта.

Например, культовые сооружения, выполненные в стиле барокко или классицизма, только функционально остаются культовыми; художественно-эстетическое же значение становится в них определяющим.

Это новое состояние искусства было глубоко осмыслено исследователями искусства Нового времени.

Так, уже у Генриха Вельфлина искусство предстает как стилевая целостность [55. С. 38], в которой растворяется индивидуальность художника; общая форма художественного видения становится универсальным признаком искусства, и «эволюция видения является началом и обуславливающим и обусловленным в ходе истории» [55. С. 35].

Вместе с тем Г. Вельфлин пытается обнаружить более глубокие корни стилевого своеобразия искусства. В других работах, в особенности в книге «Искусство итальянского Ренессанса и немецкое чувство формы» (у нас она издана под названием «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса»), он пишет о том, что «искусство... неотделимо от условий, которые ему диктует общество, но... корни... лежат глубже, чем это может быть вскрыто социологическим или религиозно-историческим рассмотрением» [55. С. 379].

Но Г. Вельфлин ограничился лишь тем, что настаивал на том, что «пока мы не уясним себе самого главного: основных понятий формы

и представлений известной народности» [55. С. 378], мы не можем понять сущности искусства.

Что же определяет движение стилей в искусстве? «...Общие движения в народной жизни оказывают на перемену стилей сильное, почти решающее влияние, — утверждает Кон-Винер. — Не духовные движения, возникновение или упадок религий, например, потому что они сами являются продуктом развития, но материальные движения в жизни народа и ее экономики. Тектонический стиль создается всегда самым сильным народом своего времени.

...И может статься, — восклицает он в заключение, — для нас будет вызвана красота новой жизни, возникшая всецело из условий современности, такая же необходимая и сильная, какой была красота греков и красота романского Средневековья» [126. С. 216—217].

Однако и Г. Вельфлин, и Кон-Винер как глубокие исследователи искусства подчеркивают определенную независимость развития искусства, развития стилей от религиозного сознания, говорят о недостаточности религиозно-исторического рассмотрения проблемы.

Это, безусловно, продиктовано тем, что в Новое время сам объективный процесс стилового развития искусства все более и более освобождался от религиозных канонов и догм.

Безусловно, стиль есть содержательно-формальная устойчивая система, в которой эстетическое, художественное начало является определяющим; она синтезирует все те духовные и социально-экономические моменты, которые присущи конкретно-историческому уровню развития общества.

Конечно, и к церковному искусству применимо понятие стиля, но в более узком смысле, так как в нем стиливая организация, например, церковного здания осуществлялась главным образом на функциональном уровне. В романском и готическом стилях, в стилях русской средневековой архитектуры различных земель доминировал функционально-культовый момент, который целостно организовывал другие искусства именно в структуре данного религиозного культа. Синтетичность организации художественной, эстетической среды в церковном культе строилась главным образом на уровне идеологическом и ценностном. Более того, церкви готовы были пойти на стиливую эклектику, лишь бы сохранить идеологическое влияние. Примером тому служит католическая пагода Фатзием во Вьетнаме или средневековый христиано-античный храм в Мистре

(Греция) (парадоксальные сочетания!). Стилевое же единство в искусстве Нового времени, например в классицизме, барокко, ампире, рококо, есть единство, охватывающее главным образом художественные содержательно-формальные уровни; они пронизывали все виды искусства: и живопись, и декоративное искусство, и музыку, и скульптуру, хотя, конечно, наиболее ярко проявились в архитектуре.

Вместо заключения

Проблемы, рассмотренные в данной работе, отнюдь не исчерпывают всей сложности и многообразия взаимодействия таких духовных явлений, каковыми являются искусство и мировые религии. Но то, что сделано, позволяет, на наш взгляд, подойти к проблеме с методологических позиций, рассмотреть различные уровни взаимодействия искусства и религии, представить себе тот «механизм» этого взаимодействия, который складывался на протяжении долгой истории духовной культуры. Это позволяет представить себе ту духовную атмосферу, в которой происходил этот сложный процесс, своеобразие тех жизненных сил, которые участвовали в формировании целостной художественной культуры человечества.

Но это не только историческая, историко-философская или историко-эстетическая проблема; это скорее проблема современная, проблема глубокого исследования законов и принципов бытия художественно-духовной системы искусства в структуре мировых религий. Диалектическая противоречивость этих отношений позволяет, на наш взгляд, более основательно раскрыть всеобщие принципы одной из сторон сложной структуры духовной жизни общества и понять в какой-то мере эти всеобщие принципы, понять те тенденции, которые определяют своеобразие этой жизни в современном мире.

Мировые религии всегда стремились абсолютизировать духовную основу эстетической потребности человека, всегда стремились историческим формам общественных отношений человеческого сознания, и художественного в том числе, придать мистический характер. Но они не могли отказаться от образно-художественного выражения своих идей, от использования естественной духовной эстетической потребности человека в своих социально-эстетических целях.

Литература

1. *Абрамова Н.Т.* Целостность и управление. М., 1974.
2. *Абу Хамид Ал-Газали.* Воскрешение наук о вере. М., 1980.
3. *Авдиев А.Д.* Происхождение театра. М., 1959.
4. *Авери П.* Иран. 2500 лет истории культуры. Курьер ЮНЕСКО, 1971, октябрь.
5. *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973.
6. *Анналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор. СПб., 1889.
7. *Аллеманов Д.* Курс истории русского церковного пения. М., 1914.
8. *Алпатов М.В.* Андрей Рублев и русская культура // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971.
9. *Аль-Фараби.* Философские трактаты. Алма-Ата, 1970.
10. *Анисимов А.Ф.* Исторические особенности первобытного мышления. Л., 1971.
11. *Анисимов А.Ф.* Природа и общество в отражении сказки и мифа. Ежегодник Музея истории религии и атеизма. М.; Л., 1957. Вып. 1.
12. Антология мировой философии. М., 1970. Т. 1. Ч. 1.
13. Антология мировой философии. М., 1970. Т. 1. Ч. 2.
14. Антология мировой философии. М., 1970. Т. 3.
15. *Андайк А.* Кентавр. М., 1966.
16. *Аристотель.* Поэтика. М., 1957.
17. *Асвагоша.* Жизнь Будды. М., 1913.
18. *Базарбаев Ж.* Типология современных верующих мусульман // Философские науки. 1973. № 3.
19. *Бартольд В.Б.* Мусульманская культура. Пг., 1918.
20. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
21. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
22. *Белый А.* Арабески. М., 1921.
23. *Белый А.* Серебряный голубь. М., 1989.
24. *Белый А.* Символизм. СПб., 1916.
25. *Белый А.* Стихотворения и поэмы. 2-е изд. М.; Л., 1966.
26. *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. М., 1973.
27. *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. СПб., 1912. Ч. 1. Вып. 13.
28. *Бенч Э.* Дух и жизнь восточной церкви. Гамбург, 1957.
29. *Бердслей О.* Рисунки, повести, стихи, афоризмы, письма. М., 1912.
30. *Бердяев Н.* Рыцарь нищеты. София, 1914. № 6.
31. *Бертельс Е.Э.* Персидский театр. Л., 1924.
32. Библиотека всемирной литературы. Серия 1. Ахилл Татий, Лонг, Петроний, Апулей. М., 1969.

33. Библия (Ветхий и Новый Завет). М., 1956.
34. Блок А. Избр. М., 1977.
35. Блок А. Избр. произв. Л., 1970.
36. Блок М. Апология истории. М., 1973.
37. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
38. Боги, брахманы, люди. М., 1969.
39. Борьба идей в эстетике. М., 1966.
40. Брагинский И. С. Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина // Народы Азии и Африки. 1965. № 4; 1966. № 4.
41. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Пг., 1922. Т. 1.
42. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Пг., 1922.
43. Бретаницкий А. К проблеме изучения искусства Востока // Искусство. 1973. № 3.
44. Брошер Жан де. В царстве грез и символов. М., 1916.
45. Булгаков С. Свет Невечерний. Сергиев Посад, 1917.
46. Быховский Б.Э. Кьеркегор. М., 1972.
47. Бычков В.В. Проблема образа в византийской эстетике // Вестник Моск. ун-та. Серия «Философия». 1972. № 1.
48. Вагабоб М.В. Ислам и женщина. М., 1968.
49. Варналис К. Эстетика — критика. М., 1961.
50. Васильев В.П. Буддизм, его догматы, история и литература. СПб., 1857.
51. Васильев В.П. Религии Востока. Конфуцианство, буддизм и даосизм. СПб., 1873.
52. Васильев А.С., Фурман Д.Е. Христианство и конфуцианство // История и культура Китая. М., 1974.
53. Веймарн Б.В. Искусство арабских стран и Ирана. М., 1974.
54. Веймарн Б.В. Проблема изобразительности в искусстве феодального Востока // Искусство. 1968. № 5.
55. Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М., 1934.
56. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.; Л., 1930.
57. Верхарн Э. Стихи. М.; Л., 1961.
58. Веселовский А.Н. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 1.
59. Видану Т. Исследования по эстетике. Бухарест, 1972.
60. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
61. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока. М., 1979.
62. Вишкин М.А. Восток в философско-исторической концепции К. Маркса и Ф. Энгельса. М., 1972.
63. Волков И.О. О восприятии картины // Искусство. 1965. № 1.
64. Волькенштейн М. Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. 1970. № 1.
65. Вопросы литературы. 1973. № 4.
66. Вопросы литературы. 1973. № 5.

67. *Воронина В.Л.* Ислам и изобразительное искусство // Народы Азии и Африки. 1965. № 5.
68. *Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма. М., 1970.
69. *Гегель.* Соч. М., 1938. Т. XII.
70. *Геродот.* История: в 9 кн. Л., 1972.
71. *Герье В. И.* М.С. Корелин как историк гуманизма // *Корелин М.С.* Падение античного мирозерцания. СПб., 1901.
72. *Гильберт К., Кун Г.* История эстетики. М., 1960.
73. *Гирн И.* Происхождение искусства. Харьков, 1923.
74. *Глазенап Х.* Буддийские таинства // Вопросы философии. 1994. № 7—8.
75. *Гюген П.* Письма Ноа-Ноа // Прежде и теперь. Л., 1972.
76. *Гольдциэр И.* Культ святых в исламе. М., 1938.
77. *Гольдциэр И.* Философия ислама // Общая история философии. СПб., 1912.
78. *Гончаренко Н.В.* О прогрессе искусства. Киев, 1968.
79. *Грбарь И.О.* О древнерусском искусстве. М., 1966.
80. *Григорьева Т.* Читая Кавабата Ясунари // Иностранная литература. 1971. № 8.
81. *Гроссе Э.* Происхождение искусства. М., 1899.
82. *Грубер Р.И.* История музыкальной культуры. М.; Л., 1941. Т. 1. Ч. 1.
83. *Гулиан К.И.* Амбивалентность первобытного мира // Философские науки. 1968. № 1.
84. *Гульхани.* Рассказы о сове // *Гульхани.* Избр. произв. Ташкент, 1951.
85. *Гуццин А.С.* Происхождение искусства. М.; Л., 1937.
86. *Гюйо М.* Иррелигиозность будущего. М., 1909.
87. *Даранты.* История буддизма в Индии. Ч. III / пер. с тибетского В. Васильева. СПб., 1869.
88. *Дворжак М.* Очерки по искусству Средневековья. М., 1934.
89. *Денерт Е.* Природа като художествено творение // Духовна култура. София, 1946. Кн. 3—4.
90. *Дмитриев А.Н.* Современные представления о природе бессознательного // Вестник Моск. ун-та. Серия «Философия». 1967. № 6.
91. *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М., 1962.
92. *Дмитриева Н.А.* Первобытное искусство. М., 1971.
93. *Дмитриева Н.А.* Пикассо. М., 1971.
94. *Дмитриева Н.А.* Происхождение искусства // Всеобщая история искусств. М., 1956.
95. *Дневник А. Блока,* 1911—1913. Л., 1928.
96. *Днепров В.* К понятию «модернизм» // Иностранная литература. 1973. № 11.
97. Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 1.
98. *Дюфрен М.* Искусство и политика // Вопросы литературы. 1973. № 4.
99. *Евнина Е.М.* Франсуа Рабле. М., 1948.

100. *Егорова В.И.* Несостоятельность богословских попыток приспособить к современности христианское учение о личности // Проблемы личности в религии и атеизме. М., 1969.
101. *Ересько М.Н.* Специфика религиозного символа // Вестник Моск. ун-та. Серия «Философия». 1983. № 1.
102. *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения. М., 1970.
103. Журнал Московской патриархии. 1981. № 7.
104. *Заводская Е.Б.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
105. *Зильберман А.Е.* Откровение в адвайте-веданте как опыт семантической деструкции языка // Вопросы философии. 1972. № 5.
106. *Золотарев А.М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.
107. *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1903.
108. *Иванов С.В.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX вв. // Труды Ин-та этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. М.; Л., 1954. Т. 22.
109. *Имам Хомейни.* Избранные изречения. Тегеран, 1981.
110. Исповедь Блаженного Августина... гл. 34, параграф 51. Богословские труды. Сб. 19. М., 1978.
111. Искусство и общество. (Эстетика за рубежом.) М., 1972.
112. История греческой литературы. М.; Л., 1946. Т. 1.
113. История западноевропейской литературы (Раннее Средневековье и Возрождение) / под ред. В.М. Жирмунского. М., 1947.
114. История культуры Древней Руси. М.; Л., 1948. Т. 1.
115. Исэ моногатари. М., 1979.
116. *Кабир Х.* Индийская культура. М., 1963.
117. *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.
118. *Казанова А.* Второй Ватиканский собор, б/г.
119. *Кант И.* Критика чистого разума // *Кант И.* Соч.: в 6 т. Т. 3. М., 1964.
120. *Катаев В.* Трава забвения. М., 1967.
121. *Кин И.* «Пятое евангелие», «шестой ангел» и многое другое // Вопросы литературы. 1981. № 1.
122. Китайские рукописи из Дунь-Хуана. М., 1963.
123. *Кларк Дж. Г.* Доисторическая эпоха. М., 1953.
124. *Климович Л.И.* Ислам. М., 1962.
125. *Комаровский Г.* Пять тысяч Будд Энку. М., 1968.
126. *Кон-Винер.* История стилей изобразительных искусств. М., 1936.
127. *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1966.
128. *Конрад Н.И.* Японская литература. М., 1974.
129. *Конрад Н.И.* Японский театр // Восточный театр. Л., 1929.
130. *Константинов А.А.* Проблема законченности в искусстве и ее ниспровергатели // Эстетика и жизнь. М., 1972. Вып. 2.
131. Коран. М., 1963.
132. *Корелин М.С.* Очерки итальянского Возрождения. М., 1910.

133. *Косамби Д.* Культура и цивилизация Древней Индии. М., 1968.
134. *Косвен М.О.* Очерки истории первобытной культуры. М., 1953.
135. *Крачковский И.Ю.* Арабская поэзия // *Крачковский И.Ю.* Избр. соч. М.; Л., 1956. Т. 2.
136. *Крачковский И.Ю.* Вино в поэзии Ал-Ахаталя // *Крачковский И.Ю.* Избр. соч. М.; Л., 1956. Т. 2.
137. Крылатые латинские изречения. Киев, 1962.
138. *Куделин А.Б.* Классическая арабоисламская поэзия. М., 1973.
139. Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981.
140. *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. М., 1970.
141. *Лармин О.К.* Эстетический идеал и современность. М., 1964.
142. *Лассаль Ф.* Франц фон-Зикинген: Историческая трагедия. СПб., 1907.
143. *Леви-Брюль А.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.
144. *Леви-Провансаль Э.* Арабская культура в Испании. М., 1967.
145. *Лихачев Д.С.* Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М., 1962.
146. *Лобикова Н.М.* Пушкин и Восток. М., 1974.
147. *Лобовик Б.А.* О социальных и гносеологических условиях возникновения религиозных верований. Киев, 1963.
148. *Лосев А.Ф.* Логика символа // Контекст 72. М., 1973.
149. *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
150. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
151. *Лосев А.Ф.* Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6.
152. *Лот А.* В поисках фресок Тассили. М., 1962.
153. *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблемы канона. М., 1973.
154. *Лотман Ю.М.* Структура поэтического текста. М., 1970.
155. *Лук А.Н.* О чувстве юмора и остроумии. М., 1968.
156. *Мавлютов Р.Р.* Ислам. М., 1974.
157. *Маковельский А.О.* Авеста. Баку, 1960.
158. *Малевич К.* От кубизма и футуризма — к супрематизму. М., 1916.
159. *Мамлеев Ю.* Избр. М., 1993.
160. *Маркс К.* Капитал. Т. 1 // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 23.
161. *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 г. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956.
162. *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956.
163. *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 3.
164. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. М., 1976. Т. 1.
165. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 4.
166. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 19.
167. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 20.

168. *Марцинковский В.* Когда люди станут братьями? Нью-Йорк, 1955.
169. *Маршалл А.* Люди незапамятных времен. М., 1958.
170. *Масиньон А.* Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература. М., 1978.
171. *Матье М.* Египетские рельефы и росписи среднего царства // Искусство. Книга для чтения. М., 1958.
172. *Махабхарата* / пер. с санскрита С. Липкина. М., 1969.
173. *Мелетинский Е.М.* Миф и сказка // Фольклор и этнография. Л., 1970.
174. *Мельвиль А.Ю., Разлогов К.Э.* Контркультура и «новый» консерватизм. М., 1981.
175. *Мерварт А.* Введение // Восточный театр. Л., 1929.
176. *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. Пг., 1915. Т. IV.
177. *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М., 1973.
178. *Миллер А.А.* Первобытное искусство. Л., 1929.
179. Миниатюры к «Бабур-Наме». 2-е изд. Ташкент, 1970.
180. Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1.
181. *Моде Х.* Искусство Южной и Юго-Восточной Азии. М., 1978.
182. *Молчанов В.* Человек на колесах // Вопросы литературы. 1983. № 3.
183. *Мочалов А.* Пространственное построение изображений // Творчество. 1973. № 9.
184. *Муриан И.* Канон в художественной системе Борободура // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
185. *Мустафа М.* Лучшие произведения мусульманской культуры // Из докладов на IV Археологическом конгрессе арабских стран в Багдаде с 18 по 28 ноября 1957 г.
186. *Нарайян. Р.К.* Боги, демоны и другие. М., 1971.
187. *Наср С.Х.* Религиозное искусство в иранской культуре // Курьер ЮНЕСКО. 1971. Октябрь.
188. *Немилов А.* Грюневальд. М., 1972.
189. *Николаева Н.С.* Японские сады. М., 1975.
190. О возвышенном. М., 1966.
191. *Обломиевский Д.* Французский символизм. М., 1973.
192. *Овчинников В.* Ветка сакуры. М., 1971.
193. *Овсянников М.Ф., Смирнова З.Ф.* Очерки истории эстетических учений. М., 1974.
194. *Овсянников М.Ф.* Философия Гегеля. М., 1959.
195. *Овсянников Ю.* Русский лубок. М., 1962.
196. *Огибенин Б.А.* Структура мифологических текстов «Ригведы». М., 1968.
197. *Окладников А.П.* О палеолитической традиции в искусстве неолитических племен Сибири // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
198. *Окладников А.П.* У истоков искусства Сибири // Искусство. 1961. № 1.
199. *Олесницкий М.* Из системы христианского нравоучения. Киев, 1896.
200. *Ольденберг Г.* Будда, его жизнь, учение и община. М., 1896.
201. *Павел VI.* Популум прогрессию. Ватикан, 1966.

-
202. Павлов И.П. Полн. собр. соч. М.; Л., 1951, Т. 3. Кн. 2.
 203. Парнов Е. Бронзовая улыбка. М., 1971.
 204. Паустовский К. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. М., 1958.
 205. Перрюшо А. Тулуз-Лотрек. М., 1969.
 206. Песнь песней Соломона. СПб., 1910.
 207. Петрарка. Автобиография, исповедь, сонеты. М., 1915.
 208. Пинский А.Е. Эразм и его «Похвала глупости» // Роттердамский Э. Похвала глупости. М., 1960.
 209. Пирашвили О. Теоретические проблемы изобразительного искусства. Концепция завершенности в искусстве и теории «non-finito». Тбилиси, 1973.
 210. Плеханов Г.В. О религии и церкви. М., 1957.
 211. Попова М.А. Критика психологической апологии религии. М., 1972.
 212. Праздничные службы и церковные торжества в старой Москве / сост. Г. Георгиевский. М., 1897.
 213. Преображенский В. Реализм примитивных религиозных верований (к вопросу о происхождении религии) // Этнография. 1930. № 3.
 214. Прокл. Первоосновы теологии. Тбилиси, 1972.
 215. Пропт К.Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
 216. Протасеня П.Ф. Проблема общения и мышления первобытных людей. Минск, 1961.
 217. Протоиерей Дмитрий Полвасилев. Поэзия и религия. Духовная культура. София, 1947. Кн. 7.
 218. Протоиерей Петр Смирнов. История христианской православной церкви. СПб., 1907.
 219. Пугаченкова Г.А., Ремпель А.Н. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960.
 220. Равдоникас В.А. Наскальные изображения Онежского озера и Белого моря. М.; Л., 1936, Ч. 1.
 221. Радхакришнан С. Индийская философия. М., 1956. Т. 1.
 222. Раппопорт Ю.А. Из истории религии древнего Хорезма. М., 1971.
 223. Раушенбах Б.К. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
 224. Редекер Х. Отражение и действие. М., 1971.
 225. Ренан Э. Марк Аврелий и конец античного мира. СПб., 1906.
 226. Ригведа. Избр. гимны. М., 1972.
 227. Рид А.Б. Мифы и легенды страны Маори. М., 1960.
 228. Рис-Девис. Буддизм. М., 1896.
 229. Родари Дж. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй. М., 1978.
 230. Розенберг О.О. Проблемы буддийской философии. Пг., 1918.
 231. Роттердамский Э. Похвала глупости. М., 1960.
 232. Роузентал Ф. Торжество знания. Концепция знания в средневековом исламе. М., 1978.

-
233. *Роузенгал Ф.* Функциональное значение арабской графики // Арабская средневековая культура и литература. М., 1946.
234. *Рубинштейн С.А.* Основы общей психологии. М., 1946.
235. VII Международный конгресс эстетики. Информационный бюллетень № 3. 30.VIII.1972.
236. *Сагадеев А.* Очеловеченный мир в философии и искусстве мусульманского Средневековья // Эстетика и жизнь. 1974. № 3.
237. *Сагадеев А.* Эстетические взгляды арабов эпохи Средневековья // *Овсянников М.Ф., Смирнова З.В.* Очерки истории эстетических учений. М., 1963.
238. *Саломон А.С.* Элементы физиологии и художественное восприятие // Художественное восприятие. Л., 1971.
239. *Семенов Ю.И.* Как возникло человечество. М., 1966.
240. *Сидоров А.А.* Книга — печать — искусство // Пятьсот лет после Гутенберга. М., 1968.
241. *Сидорова В.С.* Скульптура Древней Индии. М., 1971.
242. Современная книга по эстетике. М., 1971.
243. *Соколов К.К.* Очерки философии эпохи Возрождения. М., 1962.
244. *Сологуб Ф.* Собр. соч. СПб., 1913. Т. V.
245. *Спиркин А.Г.* Происхождение сознания. М., 1960.
246. *Станиславский К.* Моя жизнь в искусстве. М., 1954.
247. *Страхов А.* Мысли о церковном пении. М., 1891.
248. *Сухов А.Д.* Религия как общественный феномен. М., 1973.
249. *Табризи К.* Джем — и мухтасар. Трактат о поэтике. М., 1959.
250. *Табризи В.* Трактат о поэтике. М., 1959.
251. *Такубоку И.* Лирика. М., 1966.
252. Творчество. 1973. № 9.
253. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1965.
254. *Токарев С.А.* Религия в истории народов мира. М., 1964.
255. *Тройский И.М.* История античной литературы. Л., 1947.
256. *Тюляев С.И., Бонгард-Левин Г.М.* Искусство Шри-Ланки. М., 1974.
257. *Успенский Л.* Первохристианское искусство // Журнал Московской патриархии. 1958. № 8.
258. *Успенский А.* Церковное искусство в эпоху св. Константина // Журнал Московской патриархии. 1958. № 10.
259. *Фабрикант М.* Экспрессионизм и его теоретики // Искусство. 1923.
260. *Федоров-Давыдов А.* Русский пейзаж (XVIII — начало XIX в.). М., 1953.
261. *Фервори М.* Речи и статьи. М., 1910.
262. *Филарет.* О духовном облике Иисуса Христа по Евангелию // Журнал Московской патриархии. 1981. № 5.
263. *Филиппов Ю.А.* Сигналы эстетической информации. М., 1971.
264. *Фильштинский И.М.* Арабская литература в Средние века. М., 1977.
265. *Фишер И.* Любовь и самоотречение // Боги, брахманы, люди. М., 1969.

-
266. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967.
267. *Флоренский П.А.* Строение слова // Контекст 72. М., 1973.
268. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств // Журнал искусств. 1922. № 1.
269. *Формозов А.А.* Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1966.
270. *Фрейд З.* Лекции по введению в психоанализ. М., 1922. Т. 1.
271. «Фриц Кремер» : Каталог выставки в Москве. М., 1965.
272. *Фрост Р.* Движение стиха // Лит. газета. 1974. 27 марта.
273. *Хайам О.* Рубай. М., 1961.
274. *Хайам О.* Рубайат. М., 1972.
275. *Харузина В.Н.* Примитивные формы драматического искусства // Этнография. 1927. № 1.
276. *Цветаева М.* Избр. произв. М.; Л., 1965.
277. *Чаттопадхья Д.* Индийский атеизм. М., 1973.
278. *Шанкара.* Незаочное постижение // Вопросы философии. 1972. № 5.
279. *Шарль Р.* Мусульманское право. М., 1959.
280. *Швейцер А.* Культура и этика. М., 1973.
281. *Шюон Ф.* Понять ислам // Вопросы философии. 1994. № 7—8.
282. *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994.
283. *Энгельс Ф.* Анти-Дюринг // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 20.
284. *Энгельс Ф.* Диалектика природы // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 20.
285. *Энгельс Ф.* Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 21.
286. *Яковлев Е.Г.* Декоративность — универсальный принцип искусства «мусульманских» народов // Вопросы истории и теории эстетики. М., 1974.
287. *Яковлев Е.Г.* Научно-технический прогресс и гуманизм искусства // Научно-технический прогресс и искусство. М., 1971.
288. *Яковлев Е.Г.* Проблема взаимодействия искусства и религии в современной эстетике // Вопросы истории и теории эстетики. М., 1972. Вып. 7.
289. Actes V Congress International d'Esthetique. Amsterdam, 1964.
290. *Alexandrian S.* Surrealist Art. N.Y., 1970.
291. *Asin. M.* La escaralogia musulmana en la «Divina Comedia». Madrid, 1924.
292. *Baumgart F.* Das «non-finito» in der Kunst des XIX und XX Jahrhunderts // Actes du V Congress International d'Esthetique. Paris, 1968.
293. *Bloch E.* Atheismus in Christentum. Frankfurt am M., 1968.
294. *Bremond H.* La poesie pure. Paris, 1928.
295. *Bubler Cb.* Basic theoretical concepts of humanistic psychology // American psychologist. 1971. № 4.
296. *Burdach K.* Reformation, Renaissance, Humanismus. Berlin, 1928.
297. *Cassirer E.* An essay of Man. London, 1925.

298. *Cassirer E.* Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig, 1927.
299. *Collingwood R.* The Map of Knowledge. London, 1968.
300. *Coomaraswamy A.* La sculpture de Bharhut. Paris, 1956.
301. *Dozy R.* Historie des Musulmans d'Espane. Paris, 1932.
302. *Duplessis.* Le surrealisme. Paris, 1950.
303. *Flam L.* L'Art-rehigion de l'Homme moderne // Revue de l'Universite de Bruxell. 1956. № 5.
304. *Flam L.* L'Art-rehigion de Phomme moderne // Actes du V Congres International d'Estherique. (Amsterdam, 1964). Paris, 1968.
305. *Fromm E.* Psychoanalysis and Religion, New Haven, 1950.
306. *Grabar A.* L'emperatur dans Part bezantin. Paris, 1936.
307. Hat die Religion Zukunft? Wien-Köln, 1971.
308. *Hoopes Donelson.* American Watercolor Painting. Calahad Books. N.Y., 1981.
309. *Hoopwood D.* A pattern of revial movement in Islam? Islamic quart. London, 1971. Vol. 15.
310. *Jakovlev E.* Art and Myth Making // Art and Society. Moscow, 1968.
311. *Jakovlev E.* L'Art et le Monde rehgieux contemporain // VII International Congres et Aestherics. Bucharest, 1974.
312. *Jakovlev E.* Le sentiment esthetique et l'affection religieuse // Esthetique Marxiste et actualite. Moscow, 1972.
313. Japanische Geisteswelt. Baden-Baden, 1956.
314. *Jonson R.V.* Counter-Culture and vision of God. Minneapolis. Augsburg, 1971.
315. *Jullian Pb.* Esthetes et Magiciens. Paris, 1969.
316. *Kegley C.W.* Literature and religion // The VI International Congress of Aesthetics. Uppsala, 1968.
317. *Kraus A.* Der Begriff der Dummheit bei Thomas von Agvin und seine Spoegeeling in Sprache und Kultur. Aschendorf, 1971.
318. *Kroeber A.* The Nature of Culture. N.Y., 1952.
319. Kursbuch 20.
320. *Lemaitre F.* From Cubism to surrealism in French Literature. Cambridge 1945.
321. *Lutzel H.* Zur Theorie des «unvollendeten in der Kunst» // Actes V Congress International d'Esthetique. Paris, 1968.
322. *Maritain J.* Antimoderne... Paris, 1922.
323. *Maritain J.* Art and faith. The philosophical Library. N.Y., 1948.
324. *Maritain J.* Art et Scolastique. Paris, 1937.
325. *Maritain J.* Frontieres de la poesie et auters essain. Paris, 1938.
326. *Mercier C.* L'Art Abstrait dans l'Art Sacre. Paris, 1964.
327. *Michclis P.A.* Du fugitif dans l'art // Actes V Congress International d'Estherique. Paris, 1968.
328. *Michclis P.A.* Paradox de la psychologie de l'Art... // Le VI Congres International d'Esthetique. Uppsala, 1968.
329. *Mode H.* Die Biddistische plastik Ceylons. Leipzig, 1963.

-
330. *Munro Tb.* Art and violence // Actes du VI Congres International d'Esthetique. Upsala, 1968.
331. *Munro Tb.* Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History. Cleveland, 1963.
332. *Munro Tb.* Oriental Aesthetics. Cleveland, 1965.
333. *Panofsky E.* Die Perspektive als simbohsche Form // Vortrage der Bibliothek. Wartburg, 1924—1925.
334. *Pareyson L.* Tradition et innovation // Actes V Congress International d'Esthetique. Paris, 1968.
335. *Passmore J.* Paradis Now // Encounter. London, November, 1970.
336. *Peres H.* La poesie andalouse. Madrid, 1937.
337. *Piltz G.* Deutsche Malerei. Berlin, 1964.
338. *Radbakrisnban S.* An idealistic view of life. London, 1937.
339. *Read H.* The Forms of things unknown. N.Y., 1960.
340. *Sadoul G.* The cinema in the Arab countries. Beirut, 1966.
341. *Setz. W.C.* Mark Tobey. N.Y., 1962.
342. *Sherry P.* Spirit and Beanty. An Introduction to Theological Aestherics. Oxford, Clarendon Press, 1992.
343. *Simmonsein W.S.* L'esthetique de J. Maritain. Coop., 1959.
344. *Sircar D.C.* Inscriptions of Asoka. Delhi, 1957.
345. *Teng Ku.* Die chinesische Malkunsttheorie // Ostasiatische Zeitschrift Berlin. Leipzig, 1934. Heft 5—6.
346. VII Congres 1'Esthetique. Bucharest, 1973.
347. *Worringer W.* Abstraktion und Einfuhlung. Leipzig, 1908.
348. *Zimmer H.* Mythen und Sumbole, Berlin, 1951.