

## ИСКУССТВО И ФИЛОСОФИЯ

В.П.Бранский

***Всепожирающей человеческой страсти -  
коллекционированию художественных  
изображений - посвящается эта книга.***

- АННОТАЦИЯ
- ПРЕДИСЛОВИЕ

- АННОТАЦИЯ

Данная книга представляет собой "Занимательную историю живописи", рассматриваемую в форме тематической выставки "Философия в живописи". На обширном и богато иллюстрированном материале из истории как классической, так и модернистской живописи раскрываются основные закономерности художественного творчества и восприятия. На основе анализа сущности искусства и природы философского знания показывается влияние философии на художественное творчество и восприятие через формирование эстетического идеала художника и зрителя. Исследуется и обратное влияние искусства на философию через воздействие искусства на философию культуры и философию истории.

В книге дается нетрадиционный анализ основных проблем философии искусства, который открывает новые неожиданные перспективы в решении традиционных проблем философии культуры (включая философию религии) и философии истории в целом. Конечным итогом исследования взаимоотношения философии и искусства является новое ("суператтракторное") понимание истории.

Книга предназначена для философов, культурологов, эстетиков, искусствоведов, художников, религиоведов, историков, социологов, специалистов по теории самоорганизации, писателей, работников средств массовой информации и всех читателей, которые интересуются историей изобразительного искусства и взаимоотношением искусства с философией. Может служить в качестве учебного пособия для преподавателей, аспирантов и студентов.

- ПРЕДИСЛОВИЕ

Прочитав заглавие данной книги, читатель может подумать, что к бесчисленному множеству трактатов по эстетике и искусствознанию добавился еще один. Однако такое заключение было бы очень далеким от истины. Предлагаемый его вниманию труд не только не является сочинением по эстетике или искусствознанию, но не есть даже философия искусства в традиционном смысле. Если воспользоваться английской терминологией, то это не "Philosophy of Art", но "Philosophy and Art". Замена предлога союзом имеет в данном случае принципиальное значение. Предметом книги является исследование взаимоотношения искусства и философии, причем не в чисто умозрительном плане, а на основе тщательного анализа и обобщения простейших художественных фактов. Такое взаимоотношение имеет два аспекта: влияние философии на искусство и искусства на философию. Оба аспекта настолько тесно взаимосвязаны, что должны рассматриваться совместно.

Указанная проблема в той или иной степени неоднократно затрагивалась во многих эстетических (См., напр., Гильберт К. и Кун Г. История эстетики. М.1960) и искусствоведческих (См., напр., Гершензон-Чегодаева Н.М. Теории развития искусства в западноевропейском искусствознании в кн. Современное искусствознание за рубежом. М., 1964. Ред.Б.Р.Виппер и



Т.Н.Ливанова) концепциях, но (за редким исключением) не была самостоятельным объектом исследования, фигурируя лишь в качестве одного из побочных вопросов. Насколько данная проблема всегда была темной и неясной и как она была затуманена философской публицистикой XIX-XX вв. хорошо показано в соответствующей литературе (См., напр., Давыдов Ю.Н. Эволюция взаимоотношений искусства и философии в кн. Философия и ценностные формы сознания. М., 1978. Отв.ред.Б.Т.Григорьян). Будучи деятельностью, пограничной между философией и художественной литературой, философская публицистика не пользуется научной методологией и часто прибегает к т.н. эмоциональной аргументации, которая необходима в художественной литературе, но совершенно недопустима в научных исследованиях (Очень характерна в этом отношении статья известного французского эстетика Э.Сорио "Искусство и философия" (1954) ("Вопросы философии" 1994 N 7-8). Автор выделяет пять аспектов взаимоотношения искусства и философии. Но поскольку он, в соответствии с публицистическим стилем мышления, не дает четких определений ни искусства ни философии, то все рассуждения об их взаимоотношении становятся весьма неопределенными и сама проблема "повисает в воздухе". Об актуальности проблемы взаимоотношения искусства с философией свидетельствует, между прочим, и то, что вокруг данной проблемы фактически вращалось большинство докладов и дискуссий на трех последних Международных эстетических конгрессах /Монреаль 1984, Ноттингем 1988, Мадрид 1992/).

Когда автор достиг 18 лет, он впервые испытал в полной мере очарование шедевров мирового искусства и понял, что искусство не есть просто развлечение и даже какое бы там ни было "познание", а представляет собой нечто гораздо большее, будучи краеугольным камнем мировоззрения. Это еще не само мировоззрение, а лишь его "краеугольный камень", но это тот фундамент, без которого мировоззрение не может дать удовлетворительного ответа на вопрос о смысле человеческой деятельности.

Осознание указанного обстоятельства способствовало рождению замысла предлагаемой книги, который появился у автора где-то в районе 1950 года. То был период наивысшего расцвета тоталитарного режима в СССР, когда этот режим казался неприступным и непоколебимым как гранитная скала; когда он шел от успеха к успеху, расплываясь, подобно расплавленной стали, по всему миру и когда дни свободы в планетарном масштабе, казалось, были сочтены (Автор хорошо помнит 21 декабря 1949 г., когда "Вождем народов", поставив под свой контроль треть земного шара и намереваясь проглотить оставшуюся часть, под громовую овацию кремлевского зала направлялся к торжественной трибуне, чтобы ответить на приветствия посланцев всего мира по случаю его 70-летия. Получив в свои руки в августе 1949 г. давно желанное ядерное оружие и нащупав очередное слабое звено в мировой политической "цепи", он решил перенести эпицентр "мировой революции" из Европы в Азию, следствием чего явилась разразившаяся в июне 1950 года корейская война. Как это ни странно может показаться для современного читателя, но именно указанные события (как будет ясно из гл. IV) способствовали рождению замысла этой книги). Так как сущность тоталитаризма заключается в идеологизации всех сторон жизни, то цензура приобретает совершенно особое значение. Как известно, последняя превратила в СССР указанный период в мертвый сезон как для художественной деятельности, так и для научной работы в области гуманитарных наук.

Тем представителям российской молодежи того времени, кто обладал явно выраженными гуманитарными способностями, не питал (уже в 1950 г.!) никаких иллюзий относительно природы режима и в то же время не мог выносить даже незначительную фальшь в научной и художественной деятельности, не оставалось ничего другого как уйти в негуманитарную область. Для многих это была тяжелая жизненная драма. Однако даже тогда существовала возможность, в расчете на лучшие времена, не терять времени даром. С одной стороны, можно было изучать методологию точных наук (для чего благоприятные условия были созданы советским военно-промышленным комплексом); а с другой - шедевры мировой живописи. Для этого подходящая обстановка (в отличие от музейного дела, находившегося под строгим идеологическим контролем) была сформирована советской системой филокартии. В результате к 1988 г., когда автор приступил к работе над книгой, у него сложилась эффективная методологическая концепция, а количество шедевров мировой живописи в авторском досье приблизилось к 10000. Оставалось применить новый метод к анализу накопленных художественных фактов.

Таким образом, эта книга долго и безнадежно ждала своего часа. И пробил час: падение тоталитарного режима в СССР и связанная с ним отмена цензуры сняли все препятствия на пути решения указанной задачи.

Зарождение, расцвет и крушение мощных тоталитарных режимов является, несомненно, самым грандиозным, страшным и загадочным явлением XX века. Такие режимы нельзя просто осуждать: их надо, прежде всего, правильно понять. Поскольку сущность тоталитаризма заключается, как уже отмечалось, в тотальной идеологизации, то ключом к пониманию его природы является анализ тоталитарного идеала, а следовательно, и идеала вообще. С другой стороны, сущность искусства тоже связана теснейшим образом с понятием идеала. Стало быть,

искусство и тоталитаризм -- высшее проявление свободы и самое суровое ее ограничение - два антипода - оказались, как это ни парадоксально, имеющими нечто общее. Этим общим является идеал. Именно в этом понятии тайна искусства и загадка тоталитаризма сливаются в нечто единое. Расшифровке этой двойной загадки и посвящена данная книга.

Но чтобы сова Минервы могла начать свой полет, должно быть выполнено одно важное условие. Общие закономерности взаимоотношения искусства и философии очень трудно подметить, когда берутся такие сложные виды художественной деятельности как, например, художественная литература или музыка (не говоря уже о театральном или киноискусстве). Здесь эти закономерности затемняются всякого рода усложняющими факторами. Поэтому надо начинать исследование с простейшего вида искусства (не связанного непосредственно с фактором времени), каковым является изобразительное искусство, а среди изобразительных искусств - двумерное искусство, т.е. живопись и графика. Тут, как мы увидим из последующего изложения, указанные закономерности выступают, так сказать, в чистом виде, свободными от усложняющих и затемняющих факторов. Поэтому выбор в данной книге в качестве основного эмпирического материала именно истории живописи отнюдь не случаен. Зато эта история должна учитываться всесторонне без игнорирования сколько-нибудь значительных художественных направлений.

При изучении закономерностей взаимоотношения философии и искусства художественная картина является столь же удобной моделью, какой является физическая теория при исследовании закономерностей взаимоотношения философии и науки. Более того: специфика данной работы состоит в том, что в ней анализ взаимосвязи философии и искусства ведется с учетом тех результатов, которые получены при анализе взаимоотношения философии и науки. Особенно это касается проблемы идеала, которая до сих пор рассматривалась, как правило, без учета результатов методологии науки.

Как известно, проблема идеала интенсивно разрабатывалась в XIX в. Наибольший вклад в ее разработку внесли в начале века Гегель (в умозрительном плане), а в конце Тэн (в эмпирическом). Однако, в XX в. то рациональное, что было достигнуто Гегелем и Тэном, не получило сколько-нибудь заметного развития. Отечественная литература по этой проблеме под давлением цензуры имела откровенно апологетический характер (цензура, подобно Катону, по любому вопросу кстати и некстати требовала укреплять и прославлять коммунистический идеал). Зарубежная же литература из-за отсутствия у ее авторов опыта наблюдения тоталитарной системы изнутри была, как правило, чисто нигилистической. Между тем, при анализе проблемы идеала как апологетика, так и нигилизм одинаково недопустимы. Данная книга ставит своей целью исследование указанной проблемы в строго объективном плане, без каких бы то ни было эмоциональных предубеждений.

Из сказанного, однако, не следует, что предлагаемая работа является сложным научным и философским произведением, предназначенным для узкого круга специалистов. В действительности в ней имеется как экзотерическая сторона, рассчитанная на массового читателя, так и эзотерическая, имеющая в виду высокоразвитых интеллектуалов и эмоционалов. Для массового читателя это своеобразный справочник выразительных эпизодов в истории живописи, своего рода "Занимательная история живописи". Это увлекательная экскурсия в уникальную галерею картин с глубоким философским подтекстом. Если можно так выразиться, речь идет о посещении, быть может, единственной в своем роде художественной выставки "Философия в живописи", которая, возможно, не состоится в будущем уже никогда.

Для интеллектуалов разного профиля это, как модно сейчас говорить, "тайная доктрина", затрагивающая самые сокровенные основы человеческого существования, но это тайна (если воспользоваться словами одного из героев романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита"), так сказать, "с разоблачением".

Дело в том, что конечной целью предлагаемой книги является вырваться из круга проблем XX в. и попытаться сорвать покров тайны с "тайны тайн". А это может интересовать и людей XXI в. В связи с этим читателю полезно иметь в виду, что идейный динамит данного сочинения сосредоточен в последней главе, но для его адекватного понимания требуется внимательное, неторопливое чтение первых трех глав. При этом не следует воспринимать содержащуюся в книге концепцию через призму стандартных философских учений, популярных в XX в., - неопозитивизма, неотомизма (Следует отметить, что проблема взаимоотношения философии и искусства подробнее всего рассматривалась именно с позиций философии неотомизма. Прекрасным образцом такого исследования является Gilson E. *Painting and Reality* N.Y. 1957), экзистенциализма, фрейдизма, марксизма и т.п. Такое восприятие книги может только затруднить понимание ее. Здесь требуется свободный от стереотипов взгляд, учитывающий специфику авторского подхода. Кроме того, читателю следует помнить, что сложные проблемы, как правило, не имеют простых решений. Поэтому при встрече с такими проблемами (а их в книге немало), читателю надо набраться терпения при следовании за автором в поиске решений этих проблем.

Наконец, для эмоционалов высокого полета это пример того, как можно сочетать свежесть и яркость непосредственного эмоционального впечатления от предмета со столь нелюбимым

эмоционалами скрупулезным и логически последовательным анализом предмета. В книге показано, что пресловутая взаимоисключаемость ("дополнительность", по выражению Н.Бора) рационального и эмоционального подходов к реальности в принципе может быть успешно преодолена.

Поэтому особенностью стиля данной книги является последовательный параллелизм в рациональном и эмоциональном воздействии на читателя.

## Глава 1 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

*Я люблю правила, которые  
овладевают возбуждением  
(Брак)*

*Существуют вечные законы,  
господствующие над произведением искусства,  
как существуют вечные законы,  
которым подчиняется  
человеческое тело.  
(Глэз)*

*Талант - не что иное как дар  
обобщать и выбирать.  
(Делакруа)*



### 1а Рождение замысла. Роль переживаний в художественной деятельности.

- Эмоциональное отношение к объекту
- Природа человеческих переживаний
- Разнообразие переживаний и их иерархия
- Специфика художественных эмоций
- Деформации эмоционального отношения к объекту
  
- Эмоциональное отношение

Наука начинается с удивления, говорили древние, а искусство - с впечатления, добавили позднейшие авторы. Тот, кого ничто не удивляет, "пребывает в состоянии тупости" (Гегель), а тот, кого ничто не впечатляет, - в состоянии окаменелости.

Как бы развивая эти мысли, один из основоположников модернистской живописи XX в. А.Матисс как-то заметил: "Для художников творчество начинается с видения (Матисс А. Сборник статей о творчестве. М. 1958, С.89). Творить - значит выражать то, что есть в тебе. Всякое истинно творческое усилие совершается в глубинах человеческого духа. Но и чувство требует пищи, которую оно получает при созерцании объектов внешнего мира (Анри Матисс., М. 1993, С. 90). По мысли Матисса, творческое усилие состоит в том, чтобы освободиться от унылых стереотипов повседневного восприятия, способствующих эмоциональному равнодушию, и посмотреть на вещи свежим взглядом - так если бы все видели их в первый раз, или, что то же, как если бы вы могли вернуться к детской непосредственности в их восприятии. И далее Матисс иллюстрирует эту мысль следующим образом: в "Натюрморте с магнолией" я написал зелёный мраморный стол красным. Это побудило меня передать отражение солнца в море чёрным пятном. Эти метаморфозы, ни в коем случае нельзя считать продуктом случайности или каких-то фантазий. Напротив, они - результат ряда исследований, на основании которых эти цвета оказались необходимыми, чтобы в сочетании с другими элементами картины создать нужное впечатление (Анри Матисс., там же, С. 92-94). Великий мастер "ослепления цветом" подводит к мысли, что эмоциональное равнодушие ведёт к духовной слепоте, а духовная слепота, в свою очередь, способствует эмоциональному равнодушию. Тот, в ком объект не вызывает никаких чувств, не замечает в этом объекте и десятой доли тех особенностей, которые открываются человеку, находящимися под сильным впечатлением от объекта. Таким образом, как это ни парадоксально, можно смотреть на нечто - и ничего не видеть.

Итак, истоком и началом художественного творчества является переживание (чувство, или

эмоция) (В психологической и эстетической литературе термины "переживание", "чувство" и "эмоция" употребляются нередко для обозначения разных понятий. Мы же будем употреблять их в эквивалентном смысле, ибо в том аспекте, в котором они рассматриваются в этой книге, различия между ними несущественны. Кроме того, их эквивалентное употребление диктуется и некоторыми стилистическими особенностями русского языка /например, невозможностью построения прилагательных от "переживания" и "чувства" и возможностью от "эмоции"/), причем такое, которое потрясает всю душу художника и оставляет неизгладимый след в его памяти. Оно преследует его до тех пор, пока тот не найдет такой способ самовыражения, который позволит достичь эмоциональной разрядки и освободиться от этого чувства. Следовательно, подлинно творческий художественный замысел никогда не определяется рациональными соображениями, а всегда непосредственным переживанием: "Когда я наблюдаю, как молодые художники делают композиции и рисуют из головы, - ...мне становится тошно" (Ван Гог В. Письма М.-Л. 1966, с.113).

Можно с уверенностью сказать, что в мире не существует такого объекта, который не вызывал бы в каком-нибудь человеке активного эмоционального отношения. Приведем пример такого отношения к простейшему объекту, каким является обыкновенный камень.

Есть в Средней Азии недалеко от оз. Иссык-Куль пустынная, выжженная солнцем долина, которая окружена невысокими горными кряжами. Ни деревца, ни кустика. И насыпана где-то в глубине долины большая, но маловыразительная куча камней величиной с булыжник. Однажды автору этих строк довелось оказаться в Пржевальске, небольшом городке у оз. Иссык-Куль. Дело было ранней осенью, в разгар уборочного сезона, так что с трудом удалось найти шофера, который бы согласился отвезти путешественника в этот район. Подъехав к упомянутой куче, шофер с изумлением спросил: "И это всё? Стоило ради этой кучи проделать 90 км по такой дороге?! Одни камни. Если бы тут были хоть какие-нибудь люди!"

И тут он услышал необычную историю. Шесть столетий назад в этих местах проходили, отправляясь в очередной поход, полчища Тимура. И был приказ великого завоевателя: перед началом похода каждый воин должен принести и положить на указанное место в долине круглый камень, а по возвращении забрать его. Оставшиеся камни образуют собственноручный мемориал тем, кто не вернулся... Так возникли знаменитые "Сан-Таш" - каменные курганы Тимура, один из которых находился перед нами... Какой-то странный свет появился в глазах шофера. Как будто что-то шевельнулось в его душе, как будто была затронута какая-то струна в его обычном будничном умонастроении: то было знакомое чувство ностальгии, связанное с сопереживанием судьбы ушедших поколений. Невзрачные камни приобрели для него особый смысл благодаря той эмоциональной энергии, источником которой они стали.

Этот пример элементарного эмоционального отношения к простейшему объекту очень поучителен. Подобная непосредственность, новизна и сила чувства лежит в основе любой подлинно художественной деятельности. "Взгляните-ка на эти оливы, как красиво они освещены... Блики света будто драгоценные камни. Розовый свет и синий. И сквозь него видно небо. С ума сойти. И горы вон там вдали будто плывут с облаками... Похоже на фон у Ватто" (Перрюшо А. Жизнь Ренуара. М. 1986, с.244).

И мы вспоминаем А.Ватто: "Все художники парижане проходили мимо красоты, которую они видели ежедневно вокруг себя. Ватто открыл ее, так как парижанка для него была чем-то чужестранным, чудесным, он созерцал ее восторженными глазами деревенского парня, впервые попавшего в большой город" (Мутер Р. История живописи в XIX веке, СПб. 1901, т.3, с.54).

А столетие спустя другой художник А.Стевенс смотрит на ту же парижанку уже глазами льва парижских салонов: "Изящество... парижской жизни стало для него... источником художественного творчества. Парижанка, на которую его товарищи французы не обращали никакого внимания, была для него как для иностранца, чем-то неведомым и очень интересным, экзотической... безделушкой, которую он рассматривал с таким же восторгом, как некогда Декан то, что он видел на Востоке" (Мутер Р. Там же, т.2, с.325). И здесь мы вспоминаем те впечатления, которые Восток всегда оставлял в душе европейских художников: "Для воспитанного на Байроне поколения 30-х годов восток стал тем же, чем Италия была для классиков. Можно ли было представить себе нечто более романтическое?... Восток с его удивительными контрастами пышности и простоты, красоты и жестокости, нежности и страсти, яркого света и блеска красок, казался великим, таинственным и сказочным" (Мутер Р. Там же, т.2, с.100) - "залитые солнцем пустыни, бурные волны, нагие женские тела и азиатская роскошь, пурпурный атлас, золото, хрусталь и мрамор превращались на картинах в красочные симфонии, представленные среди контрастов тьмы и сверкающих молний" (Мутер Р. Там же, т.2, с.108).

Но вот проходит XIX в. и наступает XX. Он приносит с собой совершенно новые объекты и связанные с ними совершенно новые впечатления. Вслед за А.Менцелем, который уже в XIX в. ощутил "дикую поэзию ревуших машин в душных фабричных стенах" (Мутер), Ф.Леже во время войны 1914-18 гг. однажды увидел ослепительный блеск 75-мм орудия, которое стояло непокрытым на солнце, и был потрясен "магией света на белом металле" (Г.Рид). Для передачи этих совершенно новых впечатлений, этого эмоционального "вихря" XX века - "жизни стали, жара,



упоения и головокружительной скорости" (манифест футуристов 1910) - потребовались совершенно новые художественные направления.

Поток эмоциональных впечатлений, отражающих многообразие эмоционального отношения художников разных направлений к тем или иным объектам, проходит через всю историю живописи, и его определяющая роль в художественном творчестве особенно ярко проявляется в различии между замыслом и заказом. Последний (в отличие от первого) представляет собой рациональную установку в творчестве, но он никогда не определяет творческий процесс. Более того, если деятельность художника начинает определяться заказом, тогда творческий процесс утрачивает свою специфику, превращаясь в стандартную ремесленную деятельность. Классическим примером является история создания рембрандтовского "Ночного дозора". Получив заказ на групповой портрет, Рембрандт в процессе творчества пережил такие чувства, адекватное выражение которых потребовало существенно отойти от цели заказа. В результате вместо традиционного группового портрета получилась насыщенная глубоким драматизмом жанровая сцена.

М.Фортини, посланный Барселонской академией в Марокко для написания батальных картин, так был поражен бытовой экзотикой Востока, что вместо баталии к великому неудовольствию тех, кто его послал, "изображал лавки марокканских торговцев коврами... богатую выставку восточных тканей... сидящих на солнце арабов, суровые задумчивые лица страшных укротителей змей и колдунов" (Мутер Р. Там же, т.2, с.46). А.Мейссонье, которого Наполеон III специально взял с собой в 1870 г. на франко-прусскую войну, чтобы тот запечатлел военные действия, так расстроился из-за поражения французской армии, что вообще отказался что-либо писать.



### ***Природа человеческих переживаний***

С первого взгляда может показаться, что то, о чем мы только что говорили достаточно очевидно и тут, как говорится, нечего огород городить. Однако, при более внимательном подходе к вопросу, оказывается, что это далеко не так. Дело в том, что нет ничего более знакомого нам, чем наши чувства, но в то же время нет ничего и более загадочного. С одной стороны, чувства чем-то напоминают обычные субъективные образы типа ощущений, восприятий, представлений и понятий, будучи в некотором отношении тоже "субъективными образами". Но в отличие от указанных образов, которые отражают прямо или косвенно какие-то реальные или абстрактные объекты и содержание которых поэтому выразимо на обычном ("рациональном") языке, чувства не имеют ни прямого ни косвенного объективного аналога и поэтому обладают своеобразной иррациональностью (специфика их содержания невыразима с достаточной полнотой на рациональном языке, т.е. с помощью комбинаций рациональных образов, сгруппированных по законам логики). Отсюда, однако, не следует, что чувства вообще ничего не отражают.

Специфика эмоциональных переживаний состоит в том, что:

- 1) они отражают не объект, а отношение субъекта к объекту;
- 2) это отношение имеет не познавательный, а оценочный характер;
- 3) этот последний не является логическим следствием каких-нибудь утилитарных или моральных принципов.

Чтобы лучше уяснить разницу между познавательным и оценочным отношением, полезно сравнить картины, в которых разные художники выражают различное отношение к одному и тому же объекту. Одним из самых знаменитых примеров такого рода являются портреты выдающейся английской актрисы Сары Сиддонс (1755-1831) - прославленной исполнительницы ролей в шекспировских пьесах - , выполненные не менее выдающимися английскими художниками Рейнольдсом и Гейнсборо . Даже для неопытного глаза сразу заметно, что эти портреты имеют совершенно разное настроение. В портрете Рейнольдса художник выразил свое эмоциональное отношение к Сиддонс как замечательной трагической актрисе, а в портрете Гейнсборо - как к обаятельной любящей женщине. Те чувства, которые Рейнольдс и Гейнсборо, воплотили в этих портретах, не дают, однако, никакой рациональной информации о Сиддонс: они говорят только о том впечатлении, которое актриса производила соответственно на Рейнольдса и Гейнсборо. Носителем рациональной информации являются не эти впечатления (чувства), а те художественные образы, которые их выражают (Связь чувства с художественным образом будет подробно рассмотрена в 2 данной главы). Подобно тому, как познавательное отношение к объекту

может приводить к двум противоположным формам знания - истине или заблуждению -, оценочное отношение тоже имеет два противоположных результата: положительное или отрицательное чувство (например, любовь или ненависть) (Возможен и промежуточный результат: смешанное, или противоречивое чувство В.Б.). Но положительное чувство не стоит ни в какой связи с истиной, а отрицательное - с заблуждением. Более того, как истина, так и заблуждение могут возбуждать при определенных обстоятельствах как положительные, так и отрицательные чувства.

Один из самых интересных экспериментов в этом отношении был выполнен немецким художником Л.Рихтером. Он вместе с тремя другими художниками договорился о написании одного и того же пейзажа в Тиволи (около Рима). Все четверо работали над этим пейзажем одновременно, при одних и тех же погодных и световых условиях и с помощью одинаковой живописной техники. В итоге, однако, получились четыре совершенно одинаковые по сюжету и совершенно разные по настроению картины. По-видимому, именно по этой причине богатый меценат Бриас, друг Курбе, который является одним из персонажей в известной картине Курбе "Здравствуйте, господин Курбе", был одержим идеей заказать свой портрет сразу 40 художникам, принадлежащих к разным направлениям, чтобы испытать достаточно широкий диапазон эмоциональных реакций на свою личность (получить, так сказать, эмоционально "многогранный" портрет). Особенно наглядно отличие оценочного отношения от познавательного проявляется в тех случаях, когда эмоциональное отношение к одному и тому же объекту, рассматриваемому в разных условиях, воплощается многократно одним и тем же художником. Так, Моне писал стога 12 раз; Хokusai гору Фудзи 100 раз, Айвазовский море около 4000 раз и т.д. С первого взгляда, такое однообразие сюжетом может вызвать недоумение и даже жалость: как можно так "зациклиться" на одном и том же, когда жизнь так богата. Однако, для художника с развитой эмоциональной восприимчивостью (рафинированным вкусом) различные оттенки одного и того же знакомого ему чувства могут быть важнее существенно другого чувства (Примером может служить т.н. люминизм французского художника Бенара (XIX в.) - интерес к эмоциям, вызываемым тончайшими эффектами освещения. С удивительной чуткостью он "описывает отражение пламени на золоте и серебре, на шелке и бархате, на красном, желтом и голубом, или же отмечает все бесчисленные оттенки света, которым сентябрьское солнце наполняет комнаты" /Мутер Р. История живописи в XIX в. т.3, с.394-395/). Поиск более выразительных нюансов некоторого переживания, связанных с иными условиями существования данного объекта (например, при другом освещении), показывает, что общее оценочное отношение содержит целый спектр более частных оценочных отношений. Поэтому релятивизм чувств гораздо глубже, чем это обычно считается.

Итак, специфика чувства состоит в том, что это есть иррациональный субъективный образ (В психологической литературе эмоции рассматриваются в трех аспектах: физиологическом, мимическом и собственно психологическом /см., например, Изард К. Эмоции человека. М. 1980, с.16; 65/). Иррациональность означает, что его содержание:

1) не выразимо адекватным образом на рациональном языке; 2) не детерминировано непосредственно содержанием объекта, который его вызывает; 3) может приводить к алогичным (неразумным, непредсказуемым, бессмысленным) поступкам (руководство "эмоциями, а не здравым смыслом").

Ярким примером невыразимости содержания эмоций является известный эпизод с одной выдающейся трагической актрисой из Польши, которая читала монолог на польском языке в американской аудитории, не понимавшей этого языка. Присутствующие были потрясены выразительностью ее речи, у многих стояли слезы. Но когда после окончания декламации ее спросили, о чем она говорила, она ответила: "Я сосчитала до ста". Поэтому многие выдающиеся художники всегда выражали удивление просьбой рассказать об эмоциональном содержании их картин: "Если бы картины можно было пересказывать словами, их незачем было бы писать" (Курбе). Обратите внимание: это говорит не модернист, а один из величайших реалистов! Иллюзия, что чувство может быть выражено с помощью рациональной речи, связана с игнорированием следующего обстоятельства: одна и та же речь в повседневной жизни может выражать разные чувства, а одно и то же чувство может быть выражено с помощью разных речевых оборотов. В действительности чувство обычно выражается не с помощью слов, а с помощью определенного сочетания интонации, мимики и жестикуляции ("искусство актера"). Будучи невыразимо посредством рациональной комбинации слов, чувство в то же время может быть выражено с помощью их иррациональных комбинаций. Так, когда мать обращается к ребенку со словами "субасюленька ляботосся", то это безошибочно воспринимается как проявление материнской нежности, несмотря на полную бессмысленность такой речи (Свасьян К.А. Проблема



символа в современной философии. Ереван. 1980. С. 17). Или когда мы встречаем у Ницше в "Так говорил Заратустра" следующие странные высказывания: "Спокойна глубина моря моего: кто разгадал бы, что она скрывает забавные чудовища! Невозмутима глубина моя, но она блестит от плавающих загадок и улыбок" (Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб., 1913, с.141), то они воспринимаются как довольно точное выражение того эмоционального настроения, которое содержится в не менее загадочной картине Беклина "В игре волн". Характерно, что тщательно было бы пытаться передать эмоциональное содержание этой символической картины с помощью рационально

построенной речи, но словесная иррациональность оказывается способной выразить живописную. И в этом нет ничего удивительного, ибо подобное соответствует подобному. Не случайно, что Гоген, приехав на Таити, обнаружил у туземцев существование особого символа для обозначения тщетности словесных объяснений, когда речь идет об эмоциях (белая птица пытается удержать в лапах черную ящерицу), и нередко использовал этот символ в своих картинах. Это символ безнадежности понять с помощью разума ("свет") неразумное ("тьма"). Особое значение, как мы увидим позднее, этот символ приобретает в самой глубокой в философском отношении картине Гогена: "Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?" (1897).

Иррациональность чувств не означает, что они неинформативны: напротив, они несут в себе особую эмоциональную информацию, которую не следует смешивать с рациональной. Так, картина Леонардо да Винчи "Портрет Беатриче д'Эсте" была использована одной итальянской издательской фирмой как эмблема ее издательства. Тем самым, образ прелестной супруги миланского герцога Л.Моро, прожившей необычайно яркую, но очень короткую (23 года) жизнь, приобрел чисто коммерческий смысл. Очевидно, что этот смысл не имеет никакого отношения к эмоциональному значению картины, т.е. к тем чувствам, которые Беатриче возбуждала у современников и которые Леонардо запечатлел в своей картине. Аналогично вторая тема серенады Генделя "Музыка на воде" была использована в качестве позывных Би-Би-Си. Следовательно, указанная музыкальная тема стала носителем следующей рациональной информации: "Говорит Лондон, 20 часов средневропейского времени. Начинаем передачи Би-Би-Си на французском языке" (Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М. 1966, с.219). И так, как слепому от рождения нельзя объяснить словесно разницу между красным и синим цветом, а глухому - между высоким и низким звуком, так и эмоционально невосприимчивому человеку (так сказать, с изощренным интеллектом, но "без сердца") невозможно передать содержание переживаний, поскольку он всегда будет требовать редукции эмоциональной информации к рациональной (т.е. перевода ее на рациональный язык), что, в принципе, невыполнимо.

Игнорирование того обстоятельства, что эмоции отражают не объект, а отношение субъекта к объекту приводит к далеко идущим философским последствиям. Иррациональность содержания эмоций в сочетании с допущением, что они отражают именно объект (другими словами, имеют объективным аналог), неизбежно ведет к заключению о существовании иррациональной объективной реальности (философский иррационализм). В философии нового времени первым постулировал существование такой реальности, по-видимому, Шопенгауэр в форме так называемой "универсальной воли". Затем представление об объективной иррациональности получило развитие в так называемой "философии жизни" (Ницше, Шпенглер, Бергсон и др.), которая была противопоставлена рационалистической "философии науки" (Милль, Конт, Г.Спенсер и др.). Иррациональная онтология требует иррациональной гносеологии. Поэтому "философия жизни" в отличие от "философии науки" провозглашает в познавательном процессе более фундаментальным не разум, а чувство ("голос сердца", инстинктивное влечение, интуитивное чутье и т.п.).

Итак, философский иррационализм исходит из правильной посылки об иррациональности содержания наших переживаний, но допускает при этом очевидную ошибку, приписывая этому содержанию объективный аналог. Поэтому рациональное понимание иррационального возможно только одно: это интерпретация его как эмоционального. Всякие же попытки выйти за рамки такой интерпретации проблемы иррационального неизбежно ведут к так называемой "эмоциональной аргументации". Последняя, как известно, ничего не доказывает и ничего не опровергает, представляя собой фактически лишь "протокол о намерениях", и заканчивается бесплодной дискуссией, имеющей чисто схоластический характер.

Действительный интерес представляет следующий вопрос: возможно ли рациональное объяснение иррациональности переживаний? Существует ли какой-нибудь рациональный фактор, который дает пищу этой иррациональности? Другими словами: каковы эмпирические основания для возникновения иррационального? (Простейшим примером таких оснований являются сновидения, например, когда человек тащит во сне собственный труп) Оказывается, что одним из

таких оснований является иррационализация человеческой деятельности, которая возникает в результате естественного развития социальной системы. Подобная иррационализация выражается в том, что эта деятельность начинает отрицать самое себя, заканчиваясь нулевым результатом ("движение к ничему" /Ленин/). Другими словами, осмысленная деятельность становится бессмысленной.

Примеры такого вырождения деятельности мы находим в разные исторические периоды в разных странах. Перед 2-ой мировой войной в США в одном ведомстве накопилось так много официальных бумаг, что они занимали слишком много места. Был сделан запрос в соответствующее министерство о разрешении их уничтожить. И последовал ответ: "Документы могут быть ликвидированы при условии снятия со всех них копий". Во время 2-ой мировой войны немецкие самолеты доставляли войскам, окруженным под Сталинградом и находившимся вследствие боевых действий и острой нехватки продовольствия в состоянии сильнейшего физического и психического истощения, ящики с противозачаточными средствами. Много лет спустя после 2-ой мировой войны в России дорогостоящие и ультрасекретные танки новейшей конструкции, изготовленные на одном заводе, прямо с конвейера отправляли на расположенный неподалеку другой завод, где их разрезали на части, превращая в металлолом. Таких примеров не академически, а практически иррационального поведения можно было бы привести очень много (Если отправиться в более отдаленное прошлое, то там можно найти перлы почище. Так, в IX в. один умерший римский папа был предан суду, труп его участвовал в судебном процессе и был приговорен... к смертной казни!).

Иррационализация деятельности особенно характерна для общества, клонящегося к упадку. В этом отношении очень поучительна история тоталитарного режима в СССР в последние годы его существования. Все длиннее и бесперспективнее становились очереди, все продолжительнее и крикливее заседания, все пространнее и фантастичнее разного рода отчеты. Драгоценное время миллионов людей, несмотря на краткость человеческой жизни и запущенность жизненно важных сфер деятельности, беспардонно и безжалостно растрчивалось впустую. Система вращалась как бы на холостом ходу. В то же время люди прекрасно понимали всю абсурдность такой "деятельности". Почему же они продолжали действовать? Потому что были вынуждены самим характером системы руководствоваться не логикой и здравым смыслом, а эмоциями (страхом перед возможным наказанием за отказ от "деятельности" или жадой получить хоть какое-то вознаграждение за участие в ней или тем и другим одновременно). Такое поведение может показаться "безумным" только для иностранного наблюдателя, созерцающего это поведение из своего "прекрасного далека". Но в нем не окажется ни грана психопатологии при учете, что иррациональная деятельность закономерно требует иррациональных образов для поддержания своего нормального ритма.

Примечательно, однако, что потребность в таких образах может испытывать и рациональная деятельность. Это происходит, как правило, тогда, когда последняя сильно усложняется, а условия ее протекания становятся экстремальными (стихийные бедствия, войны, революции и т.п.). Надо быстро находить правильное решение, а времени на логические размышления нет. Вот тогда и приходится руководствоваться опять-таки эмоциями, т.е. тем, что в силу своей иррациональности не требует никаких размышлений. Отметим, между прочим, что такие основополагающие для самой жизни чувства как любовь и ненависть связаны с двумя противоположными видами деятельности - созидательной и разрушительной. Последние всегда сопутствуют друг другу в истории, ибо созидание нового невозможно без частичного разрушения старого. Невозможно эффективно осуществлять созидательную деятельность без любви к создаемому предмету, а разрушительную - без ненависти к разрушаемому. Эти виды деятельности, вообще говоря, могут и не предполагать наличия таких чувств. Но чтобы гарантировать осуществление этих форм деятельности (особенно в экстремальных условиях), надо иметь иррациональные образы, ибо они в критических обстоятельствах могут оказаться более надежными, поскольку не зависят от рациональных ошибок.

Резюмируя, можно сказать, что различие между рационализмом и иррационализмом заключается не в признании "реальности" рационального или иррационального и взаимовлияния их друг на друга. Действительная разница состоит в том, рациональное или иррациональное считается более фундаментальным и потому определяющим в этом взаимовлиянии. Преимущество же рационализма перед иррационализмом заключается в том, что рациональное объяснение происхождения иррационального из рационального возможно, тогда как аналогичное объяснение рационального из иррационального невозможно, ибо иррациональное исключает само понятие "рационального" объяснения (Не следует смешивать эмпирические основания иррационального, которые допускают рациональное описание, с "объективным аналогом" иррационального, который подобное описание исключает /например, "универсальная воля" Шопенгауэра или "жизненный порыв" Бергсона/. См. по этому вопросу № 2 гл. IV). По этой причине иррациональное "объяснение" есть своеобразный "фигурный листок" для прикрытия теоретической



беспомощности. Фактически это замена объяснения негативным эмоциональным отношением к нему.



радость,  
недовольство,  
умиротворение,  
состояние,  
каждом из них  
общее число  
в последующие

новые попытки создать более полную и совершенную классификацию, но все они столкнулись с одной и той же трудностью - невозможностью построить полную классификацию чувств на основании различий в их содержании. Дело в том, что такие различия фиксируются в соответствующих терминах, как-то: любовь, радость, страх, смех и т.п. Но по мере эмоционального развития общества стало ясно, что для большинства эмоций вообще нет названий (Ducasse C.J. The Philosophy of Art. N.Y. 1966. P. 195-196. То обстоятельство, что для некоторых элементарных чувств существуют названия и что внешние проявления этих чувств /"эмоции" в узком смысле/ могут изучаться строго научными методами, отнюдь не лишает эти чувства той иррациональности, о которой говорилось выше. Специфика содержания этих переживаний может быть постигнута лишь путём сопереживания /№ 1 гл. II/. Поэтому с первого взгляда может показаться, что иррациональность эмоций исключает сколько-нибудь полную классификацию. Оказывается, однако, что эту трудность можно обойти, если за основание классификации принять не содержание эмоций, а объект эмоционального отношения.

Прежде всего следует рассмотреть тот тип эмоций, который связан с эмоциональным отношением к реальным объектам. Простейшим является переживание, инициированное какой-нибудь вещью. Это может быть камень, цветок, свеча, книга, стул и т.п. Классическим примером является знаменитый "Стул Гогена" Ван Гога: "Верно, что стул может быть столь же интересен, как и человек, но стул должен быть видим человеком. Тем или иным способом, но человек должно быть имел эмоциональную реакцию на этот стул и художник должен заставить зрителя реагировать аналогично. Ему не следует писать стул, но скорее то, что человек почувствовал в нем" (Heller R.E. Munch: The Scream. London. 1973. P.23.). И действительно Гог, изображая стул, на котором больше нет близкого ему человека, выразил то глубокое чувство одиночества и тоски, которое у него осталось после разрыва с Гогеном.

Более сложным объектом является множество вещей, примером чего может быть любой натюрморт (или пейзаж без человека. Здесь чувство возбуждается не каждой вещью, взятой в отдельности, а их определенным сочетанием. Одно множество может возбуждать ощущение "прелести бытия" - такие эмоции с исключительным блеском переданы, например, малыми голландцами в XVII в.; другое - чувство "бренности бытия" натюрморты типа *vanitas*. Более сложным является эмоциональное отношение к живому существу (собаке, лошади, льву, змее и т.п.). Но, конечно, наиболее впечатляющим чувством становится то, которое ассоциируется с человеком. Богатейшее разнообразие чувств этого рода отражается в истории художественного портрета. Когда в роли объекта эмоционального отношения выступает человек, ситуация значительно усложняется. Здесь следует различать три случая отношения:

- 1) ко внешнему облику человека;
- 2) его "внутреннему" (духовному) облику;
- 3) к тому и другому одновременно.

Примером первого является так называемый "парадный" портрет ("Наполеон" Жерда); второго - "психологический" ("Дон Жуан" Миньяра); третьего - парадно-психологический ("Леди Гилдфорд" Гольбейна).

Обратим внимание, что с этой точки зрения парадный портрет ничуть не хуже

### Разнообразие переживаний и их иерархия

Попытка классификации чувств была предпринята уже в древнеиндийской эстетике. Было зафиксировано 9 главных эмоций - любовь, удивление, печаль, возмущение, возвышенное духовное отрешенность. Поскольку в различали 33 оттенка, то чувств достигло 297. Хотя эпохи были предприняты



психологического: он отличается только характером тех чувств, которые связаны с отношением к внешности человека, в частности, к его одежде. Но эти чувства могут быть не менее сильными и глубокими, чем чувства, возбуждаемые духовным обликом. Например, это может быть чувство благоговейного трепета и восторга, инициированное роскошным нарядом монарха или прославленного полководца. Эмоциональное отношение к внешности человека, в свою очередь, может выступать в двух существенно разных формах: отношение к человеку одетому или к раздетому (обнаженному) (то, что в живописи называется "ню"). Излишне напоминать о том, насколько меняются наши впечатления при таком переходе. Быть может, наиболее серьезно к этому вопросу подошел Гойя, написавший два портрета одной и той же знатной дамы по ее просьбе в одетом и обнаженном виде ("ню"), причем

второй портрет во избежание "отрицательной" эмоциональной реакции у "непосвященных"

должен был быть помещен на стене под первым .

Эмоциональное отношение к человеческому телу, в свою очередь, имеет два аспекта - линейный и колористический. Первый связан с эмоциональной реакцией на очертания (форму) тела, а второй - на цвет кожи: "Ближе всего к телу стоит игра красок прозрачного винограда и удивительно нежные оттенки цветов розы.. Но и этот цвет не достигает видимости внутренней одушевленности (В.Б.), которая свойственна цвету тела; лишенное блеска душевное благоухание(В.Б.) цвета тела представляет наибольшую трудность, какая только известна живописи". Трудно поверить, что это написано таким абстрактным философом как Гегель, который придал удивительно поэтическую форму следующим словам Дидро: "Кто достиг чувства тела, тот зашел далеко... Тысячи художников умерли, не почувствовав тела, другие тысячи умрут, не достигнув этого чувства" (Гегель. Соч. т.XIV. М. 1958, с.58). Более сложное эмоциональное отношение, чем отношение к индивидуальному человеку, возникает при восприятии множества людей. О том свидетельствует история группового портрета. Здесь, подобно ситуации в натюрморте, чувство возбуждается не каждым индивидуумом в отдельности, а определенным их сочетанием. Наконец, наиболее сложным среди реальных объектов эмоционального отношения является некоторое событие, т.е. деятельность множества людей, объединенных единством места, времени и цели. Очень важно понять, что здесь речь идет об эмоциональном отношении уже не к отдельным людям, как бы интересны они ни были, и не к тем или иным человеческим группам, какое бы внимание они ни привлекали, а к их совокупному действию.

Чем более сложным становится такое действие, тем более сложным оказывается и соответствующее эмоциональное отношение. Но пока мы имеем дело с реальными объектами, ситуация все-таки сравнительно легко обозрима.

Однако, мир эмоций не исчерпывается эмоциональными отношениями к реальным объектам: в ходе общественного развития формируются эмоциональные отношения к так называемым "абстрактным объектам", т.е. к отдельным сторонам, моментам, аспектам реальных объектов, рассматриваемым, как самостоятельные реальности. В роли таких объектов может выступить любой атрибут объективной реальности, взятый изолированно от остальных ее атрибутов, например, покой и движение, пространство и время, свойство и отношение, величина и число, закономерность и возможность, случайность и причинность, взаимодействие и противоречие как столкновение противодействующих причин и т.п. Нетрудно заметить, что абстрактные объекты совпадают с онтологическими понятиями, которые представители классической философии неоднократно подвергали анализу.

Эмоциональное отношение к соответствующему абстрактному объекту получает свое





воплощение в особой выразительности художественного связанного с этим Одним из самых ярких выразительности является изображение косуль в "Охотничьем Курбе. Но не менее



образа, объектом. примеров движения мчащихся эпизоде"

главных Берн-застыли

в жизнь... король,



выразительно состояние оцепенения персонажей в "Король Кофетуга и нищая" Джонса: "Оба героя странной идиллии недвижимые в глубоком молчании... Они испытывают чувства, которых сами не понимают, прошедшее и будущее сплетаются, жизнь превращена в сон, сон Она, нищая, на мраморном троне; он, на коленях у подножья, возводит ее в сан королевы" (Мутер Р. История живописи в

XIX в. Т.3., с.326).

Этот пример ясно показывает всю ошибочность представления, что только движение выразительно, а покой нет. Покой здесь символизирует великое таинство любви.

Исключительной популярностью в истории живописи пользуется эмоциональное отношение к пространству и времени. Замечательно выразительно изображение пустого пространства в "Кающейся Магдалине" Латура. Создается впечатление, что сама пространственная тьма излучает какой-то мистический свет. Но особая поэтичность в выражении эмоционального отношения к пространству характерна для немецких романтиков (XIX в.). Высшего мастерства достиг здесь К.Фридрих с помощью эффектного контраста маленького человека окружающему его необозримому космосу. Интересно, что столетие спустя С.Дали нашел не менее эффектный способ передать эмоциональное отношение ко времени в своей знаменитой картине "Постоянство памяти" - образ "текущего" времени в виде "текущих" часов был навеян художнику его любимым сыром камамбер: "Мы пожираем время и время пожирает нас" - эти слова могли быть девизом этого произведения. Чтобы лучше ощутить сходство и различие между эмоциональным отношением к пространству и эмоциональным отношением ко времени, надо сопоставить, например, такие картины как "Девушка с мандолиной" Пикассо и "Голубая танцовщица" Северини. Первая представляет собой своеобразный "намек на реальность в хаосе пространственных форм", а вторая - аналогичный намек в хаосе временных форм. Следовательно, эмоциональное отношение к пространству и времени может быть выражено так же через эмоциональное отношение к различным пространственным и временным формам и их различным комбинациям.

Эмоциональное отношение к свойству как таковому можно продемонстрировать на примере эмоционального отношения к различным "свойствам" человека. Рассмотрим, например, такие "свойства" как способность к чувственному восприятию и склонность верить во что-то. Эмоциональное отношение к первой способности передано в очень сложной декоративной манере - можно сказать "истинно бархатной" - в картине Брейгеля Бархатного "Вкус, слух и осязание"; эмоциональное отношение ко второй способности - в символической картине "Вера" Берн-Джонса. Так как вера связана у человека с неверием и сомнением, то полное выражение эмоционального отношения к ней требует передачи такого отношения также к неверию и сомнению. Художник решил эту задачу, аллегорически представив неверие в образе дракона, а сомнение в образе змеи, подкрадывающейся к сердцу верующего.

Еще пифагорейцы обратили внимание на "магию чисел". В средние века "мистика" чисел и величин получила широкое распространение как на Западе, так и на Востоке. Как известно, в



"мистикой"  
что иное как  
количественному  
примером  
является  
Здесь применен  
главного  
реальными  
иллюстрацией

"Евхаристический натюрморт" Дали.



новое время отдал ей дань и  
Кеплер. Однако, за "магией" и  
величин и чисел скрывается не  
эмоциональное отношение к  
аспекту реальности. Ярким  
мистического "звучания" величины  
"Мадонна" Жана Mirailhet (XV в.).  
прием увеличенного изображения  
персонажа в противоречии с  
пропорциями. Выразительной  
"магии чисел" является

Большой популярностью среди художников разных направлений всегда пользовалось эмоциональное отношение к регулярности, повторяемости, симметрии, одним словом, к упорядоченности явлений, т.е. закономерности. Очень выразительно представлена такая закономерность (такой "порядок"), например, в картинах Ф.Ходлера "День" и Ивана Генералича "Гости оленьей свадьбы". В этих картинах передано эмоциональное отношение к порядку в пространстве. Эмоциональное же отношение к порядку во времени с не меньшим мастерством выражено в "Танце под музыку времени" Пуссена и в "Маске четырех сезонов" Крейна. Там, где целью живописи становится выражение эмоционального отношения к закономерности, - там сближение живописи с музыкой становится особенно заметным, ибо в картине появляется своеобразный "музыкальный" ритм.

Было бы, однако, ошибочно думать, что только порядок (соответственно, закономерность) кажется художникам выразительным, а хаос (соответственно, случайность) нет: эмоциональное отношение к хаосу и случаю нередко оказывается в центре внимания, о чем свидетельствуют, например, такие картины как "Отдыхающие" Брейгеля Мужичко, "Полярное море" Фридриха, "Святой с тремя П-мезонами" Дали и "Глаза в тепле" Поллока. В последней картине мы обнаруживаем выразительность того, что в физике называется "статистическим ансамблем" и что является своего рода символом мира случайности. В самом деле: когда люди устают от навязываемого им чрезмерного порядка, им так хочется свободы и, следовательно, некоторого хаоса (ибо свобода как реакция на тотальный порядок всегда приносит с собой хаос). Для таких людей хаос становится куда выразительнее порядка. Но, когда они устают от хаоса, им снова хочется порядка и последний приобретает в их глазах новую выразительность. С этой точки зрения раскованность брейгелевских мужичков так понятна: они до того устали от заведенного однообразного ритма жизни, что сбросить хоть на время его оковы представляется крайне привлекательным!

Мы много говорили о выразительности действительного, актуально существующего. А как насчет выразительности возможного? Оказывается, что и эту сторону дела художники не обошли вниманием. Так в "Предназначении" Ходлера мы видим эмоциональное отношение художника к тому спектру возможностей, которые судьба может предложить маленькому человечку, начинающему свой жизненный путь. Здесь зрителю предлагается именно множество возможностей, ни одна из которых не выделена, и эмоциональный заряд картины связан именно с проблемой выбора. Напротив, в "Предчувствии Гражданской войны" Дали выбор уже сделан и зрителю предлагается пережить весь ужас этой единственной, но надвигающейся на него неотвратимой возможности, от которой нет спасения.

Реализация возможности всегда связана с действием какой-то причины или какого-то комплекса причин. Нельзя сказать, что художники остались равнодушными и к эмоциональному отношению к причинности. Достаточно сопоставить такие картины как "Благовещение" Фра Анжелико и "Кающиеся грешники" Эндре. В первой из них представлена выразительная связь, существующая между изгнанием Адама и Евы из рая (первородный грех) и известием о приближающемся рождении Христа (искупление этого греха). Выразительность этой связи символизируется божественным лучом, идущим из левого верхнего угла картины к месту, где сидит Богородица. Выразительность второй картины воплощена в той связи, которая существует



между выстрелом таинственного ружья и падением человеческих голов. В обоих случаях эмоциональное отношение к причинности передано с помощью приема, называемого симультанеизмом, т.е. одновременным изображением неодновременных событий. Этот прием показывает, что реальная

причинная связь в принципе не может быть "изображена" средствами живописи: последние позволяют только передать эмоциональное отношение к такой связи с помощью некоторого условного приема.

Наконец, взаимодействие различных причинных факторов приводит к возникновению разнообразных конфликтных ситуаций ("противоречий"), являющихся источником для очень сильных и глубоких переживаний. Одним из самых острых и глубоких конфликтов в жизни художественной богемы был конфликт между жаждой творчества и любовной страстью. Эмоциональное отношение к этому мучительному противоречию великолепно выражено методами символизма, например, Ходлером в его на шумевшей в 1900 г. картине "Ночь", а методами экспрессионизма, например, Кокошкой в его не менее знаменитой картине "Вихрь".

С эстетической точки зрения (как мы увидим в дальнейшем) из всех абстрактных объектов наибольший интерес представляет сущность реального объекта, когда она рассматривается изолированно от своего проявления в реальном, т.е. когда она становится некоторой самостоятельной "реальностью". Простейшим примером такой "сущности" является любое обобщенное событие, например, "клевета вообще" (клевета как таковая), представленная в виде сложной аллегории в одноименной картине Боттичелли, или "победа вообще" (победа как



таковая), выраженная с помощью довольно простой аллегории в одноименной картине Ленена. Важно, однако, обратить внимание на то, что аллегорический образ в указанных иллюстрациях не "изображает" сущность, как нередко считается, а выражает эмоциональное отношение художника к сущности. Эта тонкость, как правило, всегда упускалась из виду представителями рационалистической эстетики (особенно Шеллингом и Гегелем) (Как известно, существенно-общее в принципе не может быть отражено в наглядном образе, ибо специфическим образом для познания этого общего является теоретическое понятие).

Эмоциональное отношение к сущности не

следует смешивать ни с познанием сущности ни с эмоциональным отношением к явлению (т.е. соответствующему проявлению сущности). Недопустимость смешения эмоционального отношения к сущности с эмоциональным отношением к явлению становится особенно очевидной, если сравнить картины батального жанра в истории живописи с живописными "аллегориями войны". Ярким примером первых является "Конец Бородинского боя" Верещагина. Эта картина выражает эмоциональное отношение художника к совершенно конкретному историческому событию - решающему сражению между русской и наполеоновской армиями в 1812 г. под Москвой. С совершенно иной ситуацией мы сталкиваемся, когда рассматриваем среди многочисленных "аллегорий войны", вероятно, самую экстравагантную среди них, каковой является "Лицо войны" Дали, написанную по свежим следам гитлеровской агрессии. В глаза и рот мертвеца вставлены черепа, в глаза и рот этих черепов - другие черепа и т.д., в результате чего мы получаем так называемую "дурную бесконечность" (Гегель), символизирующую ту бездонную "пропасть смерти", в которую потенциально вовлекает человечество любая война (т.е. война как таковая, война вообще). Эффект многократно усиливается шипением множества кобр, в которые превращаются волосы, покрывающие голову трупа. Трудно придумать более зловещий образ, чем это сделала сюрреалистическая фантазия Дали, и невозможно удержаться от сопереживания того кошмарного чувства, которое художник воплотил в этой картине. В то же время совершенно очевидно, что указанное чувство связано с эмоциональным отношением не к конкретной войне, а к войне вообще, т.е. к сущности войны. Курбе, Менцель или Репин, вероятно, поступили бы иначе, создав реалистический образ 2-ой мировой войны. Такой образ напоминал бы подход Гойи, выражая эмоциональное отношение к этой войне как определенному историческому событию.

Рассмотрим теперь эмоциональное отношение к совершенно новому типу объектов - т.н.

фантастическим объектам, которые не следует смешивать с абстрактными объектами. Первые отличаются от вторых тем, что не имеют объективного аналога, будучи произвольными умозрительными конструктами. Бывают фантастические вещи, люди, специфические существа и события. Примером таких объектов могут служить соответственно ящик Пандоры, средневековый бард Оссиан, кентавр и встреча Эдипа со сфинксом. Поскольку фантастические объекты являются продуктом творческого воображения, то эмоциональное отношение к ним связано с эмоциональным отношением к иллюзиям, воспоминаниям, мечтам, сновидениям, галлюцинациям и т.п. Именно такие эмоции зафиксированы в картинах, изображающих сновидения или галлюцинации в прямой сюжетной связи с тем, кто видит их. Яркими примерами таких картин являются "Видение Тондала" Босха и "Сон дворянина" Переды, а также "Св.Иаонн на Патмосе" Мемлинга и "Безумная Грета" П.Брейгеля. Особенно характерно в этом отношении то эмоциональное настроение, которое Дали воплотил в своей нашумевшей в свое время картине "Шесть появлений Ленина на рояле": в мир искусства вторгается чуждый ему и зловещий мир политики; красные вишни на переднем плане содержат намек на идею мировой революции, а неясное голубое нечто, которое маячит на дальнем плане - такой же намек на комплекс связывавшихся с ней и несбывшихся надежд...

И, наконец, последним по счету, но отнюдь не по важности является эмоциональное отношение к т.н. метаобъектам. К последним относятся сами процессы художественного творчества и художественного восприятия и все те субъективные образы, которые описывают особенности этих процессов. К этой категории принадлежат и все абстракции от абстракций, т.е. обобщающие те абстрактные и фантастические объекты, о которых говорилось ранее. И что особенно важно: в роли метаобъекта могут выступать сами эмоции, т.е. можно говорить об эмоциональном отношении художника к эмоциям своих персонажей.

Остановимся прежде всего на эмоциональном отношении к различным сторонам художественного творчества. В известной картине О.Верне "Рафаэль в Ватикане" изображен эпизод, когда Рафаэль, увидев крестьянку, кормящую ребенка, был побужден этим зрелищем к написанию одной из своих мадонн. Композиция картины довольно прозрачно указывает на то, что целью ее написания было не изображение отмеченного эпизода, а передача того впечатления, которое он произвел бы на автора картины, если бы тот был современником Рафаэля. В данном случае речь идет об эмоциональном отношении к конкретному акту художественного творчества. В картине Каруса "Лебединая песнь Гете" воплощены те чувства, которые возбуждала в художнике вся художественная деятельность Гете. Эмоциональному отношению к такой проблеме как трагедия творчества посвящены знаменитые шедевры Г.Моро "Муза поэта и кентавр" и Дали "Метаморфоза Нарцисса". Некоторые художники шли еще дальше и выражали свои чувства не только к конкретным актам художественного творчества, творчеству отдельных художников в целом или отдельным проблемам творчества как такового, но к целым художественным направлениям в искусстве. Так, Энгр в "Апофеозе Гомера" передал свое эмоциональное отношение к классицизму, а М.Эрнст в "Сюрреализм и живопись" - к сюрреализму. Последнюю точку над i в этом стихийном процессе обобщения объекта переживаний поставил, по-видимому, Ф.Купка, который так и назвал одну из своих абстрактных картин - "Творчество". Здесь речь идет, очевидно, об эмоциональном отношении к творчеству как таковому, творчеству вообще, выходящему, быть может, за рамки не только изобразительного, но и всякого искусства.

Однако, художники не обошли своим вниманием и такой метаобъект как общение зрителя с художественным произведением. Тонким юмором окрашены "Любители картин" Мейссонье и "Любители искусства в Лувре" Г.Берндтсона. С еще более сложным эмоциональным отношением мы встречаемся в картинах тех художников, которые изображают интерьеры музеев, частных собраний или ателье художников с множеством посетителей. Одним из самых ярких примеров такого рода является картина голландского художника Виллема ван Хехта (1593-1637 гг.) "Кунсткамера Корнелиса ван дер Геста". Здесь пищу новым чувствам дает не только оригинальное сочетание разных художественных произведений, но и поведение посетителей, а в конечном счете - сочетание картин, посетителей и реакций последних на картины в единый художественный ансамбль.

Как уже отмечалось, особый интерес вызывает эмоциональное отношение к самим эмоциям. С первого взгляда может показаться, что, когда Леонардо да Винчи писал "Джоконду", его целью было передать ее "загадочное" духовное состояние (другими словами, "загадочное" эмоциональное настроение); а при работе над "Тайной вечерей" он стремился выразить то смирение, которое охватило апостолов после слов Христа о том, что один из них предаст его. Все это несомненно имело место, но это было не целью, а средством для выражения чего-то гораздо большего, а именно: тех чувств (того "впечатления"), которые возбуждали в его душе соответствующие переживания его персонажей. Первые чувства в общем случае отнюдь не тождественны вторым. Это очень тонкий и деликатный момент, который при анализе художественных произведений нередко упускается из виду. Достаточно вспомнить такой тривиальный случай: любовь двух влюбленных может вызывать радость у их друзей и злобу у

недрузгов. Эмоциональное отношение к чувству любви очень популярно в истории живописи. Один



из шедевров итальянского маньеризма XVI в. - знаменитая картина Бронзино "И время не властно над любовью" - выражает это отношение с очень большой силой. Как показывает само название, чувство любви по мысли художника находится за пределами общего закона "бренности бытия" и именно это возбуждает в душе зрителя совершенно другое переживание - ощущение благоговения и величия. Характерный для маньеризма эротический привкус не снижает этого впечатления, а придает ему лишь специфический эмоциональный оттенок. С еще более сложной задачей художники столкнулись тогда, когда возникла

потребность выразить эмоциональное отношение к эволюции любви. Быть может, лучше всех решил эту задачу А.Ватто в главном труде своей жизни "Отплытие на остров Киферу".

Еще более сложными метаобъектами, чем чувства и их эволюция, являются такие моменты художественного процесса как сопереживание, рациональность и иррациональность. Эмоциональное отношение к сопереживанию особенно ярко выражено М.Швабинским в картине "Слияние чувств"; к рациональности как таковой - В.Блейком в картине "Древние дни", а к иррациональности - Кирико в картине "Великий метафизик". Аналогично можно рассматривать эмоциональное отношение к неопределенности, загадочности, бесконечности и т.п. Вообще наибольшей сложности достигает эмоциональное отношение к таким метаобъектам, в роли которых выступают те или иные философские понятия. Например, эмоциональное отношение к материи как таковой выражено Боччони в картине "Материя", а эмоциональное отношение к диалектике получило свое классическое выражение у Веронезе в картине "Диалектика".

Итак, мы видим, что огромное разнообразие человеческих переживаний образует сложную многоступенчатую иерархию и эмоциональное развитие общества связано с восхождением по этим ступеням. Однако, описанная система переживаний усложняется еще больше, если учесть, что она в определенном смысле "поляризована": эмоциональное отношение к любому объекту может быть как положительным, так и отрицательным (любовь - ненависть, радость - горе, веселье - печаль, восторг - разочарование, благоговение - презрение и т.п.). Это надо учитывать не только в отношении тех эмоций, которые имеют названия, но и тех, которые не имеют таковых. Кроме того, возможны смешанные ("противоречивые") эмоции, сочетающие положительную реакцию на объект с отрицательной ("смех сквозь слезы" и т.п.).

Но даже учет поляризации эмоций не делает их классификацию законченной (замкнутой): любая классификация создает возможность эмоционального отношения к ней самой, т.е. порождает эмоции, выходящие за ее рамки: "Те, кто боятся, что научный анализ уменьшит силу и "мистику" эмоций... могут утешиться тем фактом, что... сила и "мистика" человеческих эмоций таковы, что их нельзя уменьшить лучшим пониманием, так же как очарование и притяжение Моны Лизы или Давида Микеланджело... не уменьшаются от знания фактов, связанных с замыслом и созданием".

- **Специфика художественных эмоций**

Как известно, для истории эстетических учений всегда были характерны две противоположные тенденции: подчеркивание рационального аспекта художественной деятельности (так называемая рационалистическая эстетика - линия Платона-Гегеля) и эмоционального аспекта (так называемая эмотивистская эстетика - линия Мендельсона-Кроче). С точки зрения последней, специфика искусства заключается не в красоте, а в выразительности: искусство есть самовыражение, или особый язык для выражения чувств: "Каждое выражение и каждый жест, который каждый из нас делает, есть произведение искусства". Но при такой интерпретации любое выражение чувств становится "художественным" произведением: семейный скандал, пьяный дебош в ресторане, проклятия по адресу неугодного правительства и т.д. и т.п. Здесь, очевидно, игнорируется принципиальное различие между обычными ("житейскими") и художественными эмоциями. Последнее заключается в том, что в отличие от житейских эмоций, имеющих индивидуальный характер, художественные эмоции являются общезначимыми. Другими словами, художественные эмоции представляют то общее, что есть в индивидуальных переживаниях разных людей при восприятии одного и того же объекта, и поэтому они приобретают социальный интерес. Будучи продуктом художественного обобщения, эти эмоции в определенном

смысле являются "умными" (Л.Виготский). Эмоции, связанные с тем же семейным скандалом или дебошем в ресторане, становятся художественными, когда они подвергаются художественному обобщению. Специфика последнего в отличие от научного обобщения состоит в том, что при художественном обобщении обобщается не объект а эмоциональное отношение к объекту. "Искусство состоит в том, чтобы удалять лишнее" (Роден) - это значит, что для получения художественных эмоций надо удалить из эмоционального отношения к объекту все индивидуальное, оставив только общезначимое. Подчеркнем, что для художественного обобщения характерно отбрасывание несущественного не в объекте, а в эмоциональном отношении к объекту. Например, художественный портрет, выполненный в реалистическом стиле, отличается от нехудожественного портрета, написанного в натуралистической манере, не "научным" обобщением портретируемого лица, а обобщением того впечатления, которое это лицо производило на разных людей в разное время и в разных обстоятельствах. В результате человек оказывается запечатленным, так сказать, в его "метафизический час" (Христиансен), т.е. в той позе и раздумье, с таким выражением лица, которого в жизни у него никто никогда не видел; и тем не менее, всем кажется, что именно в таком виде его воспринимали всегда. Как известно, все великие портретисты умели проделывать подобный "фокус", но особенной виртуозностью в этом отличались Гольбейн, Рембрандт и Ван Дейк. Секрет такого "фокуса" будет раскрыт позднее, когда будет проанализирована процедура построения художественного образа и роль в этом процессе эстетического идеала.

Но это еще не все. Художественное обобщение таит в себе много и других загадок и тайн. Наряду с обобщением действительных (актуально существующих или существовавших в данном обществе) эмоций можно произвести обобщение возможных эмоций, т.е. таких, которые возникнут в обществе в будущем и которые пока никому неизвестны. Подобно тому как научное обобщение может вести к научным открытиям, художественное обобщение приводит к художественным открытиям двоякого рода: 1) выражению общезначимого в действительных переживаниях (эмоциональное отношение к настоящему и прошлому); 2) выражению общезначимого в возможных переживаниях (эмоциональное отношение к будущему). Одним из наиболее известных примеров художественного открытия первого рода является голландский реализм XVII в: "Голландцы показали, что любое безобидное домашнее занятие мужчин или женщин, например, еда, питье и подобные обыденные явления имеют свою живописную (т.е. общезначимо эмоциональную - В.Б.) сторону. Это весьма примечательное открытие (В.Б.), в которое никто до этого не верил".

Художественное открытие второго рода есть предсказание новых, еще неизведанных чувств, которые станут общезначимыми в будущем. Здесь художник выступает в роли своеобразного эмоционального пророка (художественное ясновидение) - "искусство - это пророчество о непережитом" П.Клее). Естественно, что предсказание новых общезначимых переживаний может быть связано с предсказанием эмоционального отношения к новому объекту. Такое предсказание эквивалентно предчувствию соответствующего события.

В этом отношении очень поучительна история знаменитой картины русского художника Петрова-Водкина "Купание красного коня". Написанная летом 1912 г. в Поволжье в имении генерала Грекова, картина осенью того же года была отправлена на московскую выставку художественного объединения "Мир искусства". Выполненная в непривычном для того времени стиле фовистического символизма, картина произвела на современников очень сильное впечатление как экстравагантностью исполнения, так и загадочностью содержания. Вскоре художник, находившийся в Петербурге, получил из Москвы необычное письмо. Автор письма выразил то эмоциональное потрясение, которое он испытал при первом знакомстве с картиной, в следующих строках (Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М. 1991, С.158) :

Кроваво-красный конь, к  
Волнам морским стремящийся  
С истомным юношей на выпуклой спине;  
Ты, как немой огонь, вокруг костра клубящийся,  
О многом знаешь ты, о многом шепчешь мне.  
Там, где лежит туман, где степь непроходимая  
Зелёно-ярких вод - поют о новом дне,  
И нас туда влечёт мольба неизгладимая



И там мы будем жить, а здесь мы, как во сне...

Художник был глубоко тронут такой эмоциональной реакцией, ибо она совпала именно с тем настроением, которое он сам пережил при работе над картиной. Позднее Петров-Водкин констатировал, что его предчувствие подтвердилось: образ красного коня оказался символом неотвратимо надвигающегося социального потрясения. Поэтому, вполне естественно, что "купание" такого коня адекватно выразило предчувствие приближающейся кровавой войны и сопутствующей ей "красной" революции, связанных с устремлениями нового поколения.

Не случайно много лет спустя, выступая на творческом вечере в Москве и вспоминая свою работу над картиной, Петров-Водкин прямо назвал "Купание красного коня" "предрассветом революции" (Там же, С.304. Характерно, что картина стала заложницей тех событий, эмоциональное отношение к которым она так искусно выразила. Посланная в 1914 г. на выставку в Швецию, она из-за указанных событий так и осталась там вплоть до 1950 года, когда её вернули вдове художника). Всемирной известностью пользуется предсказание С.Дали в его картине "Предчувствие гражданской войны" (1936), написанной в сюрреалистической манере за 6 месяцев до начала гражданской войны в Испании, эмоционального отношения к этой войне. В 1914 г. Кирико подарил французскому поэту Аполлинеру портрет последнего, в котором он выразил эмоциональное отношение к судьбе поэта во время 1-ой мировой войны: белый полукруг отмечал то место на лице Аполлинера, в которое он в 1916 г. был ранен осколком снаряда. Но особенно эффектно эмоциональное предвидение австрийского художника Г.Хельнвейна, который в картине "Горящий Дали" (1981) предвосхитил эмоциональное отношение к пожару, который вспыхнул в спальне Дали в его замке Пубол 30 августа 1984 г. и взбудоражил всю Испанию (Бурлак Т. Вокруг Сальвадора Дали. "Советская культура". 1984, 20 X).

Специфика художественных эмоций тесно связана с вопросом об особенностях их происхождения (генезиса). Обычно считается, что для этого требуется художественное вдохновение. Но от чего зависит последнее? Гегель как-то остроумно заметил, что чувственного возбуждения недостаточно, ибо Мармонтель сидел в винных погребах Шампани, где находилось 6000 бутылок вина, но от этого в него "не текло ничего поэтического" (Гегель Г.Ф.В. Лекции по эстетике. Соч. т.XII. С. 294-295). Если, однако, проанализировать различные случаи рождения художественного замысла в истории живописи, то можно прийти к следующему заключению. Для вспышки продуктивного художественного вдохновения требуется взаимодействие трех главных факторов. Рассмотрим их последовательно. Во-первых, это "материальный" фактор, т.е. некоторый объект, в роли которого может выступать природный объект, общественное явление или некоторое социальное произведение (литературное, музыкальное, театральное и т.п.). "Кто никогда не получал впечатлений от моря, никогда не сумеет его выразить; кто никогда не имел впечатления от жизни высшего света или от политической борьбы, никогда не сможет дать выражение ни первой, ни второй. Выражение предполагает впечатление" (Кроче Б. Эстетика. М. 1923. С.23)... Однако, "материальный" фактор станет источником вдохновения лишь при условии, что ему сопутствует некоторый "формальный" фактор. Последний предполагает определенную психологическую установку, через "призму" которой художник воспринимает объект эмоционального отношения. Такая установка, в свою очередь, подразумевает определенный уровень воспитания и образования, а также определенное физическое и духовное состояние. Роль третьего фактора, объединяющего действие первых двух, играет случай-стимулятор, т.е. "затравочное" стечение обстоятельств, при котором обнаруживается соответствие "материального" фактора "формальному".

В качестве "материального" фактора обычно выступает встреча художника с новой обстановкой (отсюда, в частности, исключительное значение для художественного творчества путешествий), новыми людьми или новыми социальными произведениями. Общеизвестно, какую роль играло, например, для художников-классицистов посещение Италии, а для романтиков - Марокко и Алжира; для Рубенса - встреча с Еленой Фурман, а для Россетти - с Елизаветой Сиддаль; для Блейка - чтение поэмы Мильтона "Потерянный рай", а для Кирико - философского трактата Ницше "Так говорил Заратустра".

Для формирования психологической установки большое значение имеют впечатления, полученные в детстве и юности. Так, известный бельгийский художник-экспрессионист Энсор был испуган еще в колыбели внезапно подлетевшей к нему большой черной птицей. В то же время он рос в семье антиквара, в лавке которого было много масок для традиционного карнавала в Остенде. В дюнах же у морского берега часто находили черепа и скелеты тех, кто погиб в борьбе с испанцами в XVI в. Все эти впечатления в совокупности создали благоприятную почву для "экспрессионистического" взгляда на мир.

С другой стороны, австрийский художник-символист Климт вырос в семье ювелира, вследствие чего с детства был окружен золотом и драгоценными камнями, в то же время он жил неподалеку от знаменитого Венского леса, где часто созерцал экстравагантных дам из высшего света. Эти ранние впечатления позднее способствовали формированию у него "символистского" взгляда на мир. Само собой разумеется, что информация, полученная в результате воспитания, соединяется



с навыками, даваемыми системой образования (как художественного, так и общего),

Яркие примеры роли случая-стимулятора в объединении "материального" и "формального" факторов дает история модернистской живописи. Так, Кандинский однажды обнаружил, что написанная им "предметная" картина, случайно повешенная "вверх ногами", оказывается выразительнее ее же в нормальном положении. Он был потрясен неожиданным открытием, что "живопись может существовать как нечто абсолютно самостоятельное по отношению к изображаемому предмету" (Зернов Б. Принцип внутренней необходимости. "Искусство Ленинграда". 1990. N 2. С.157). Так родился замысел "абстрактной" живописи. Как-то раз на берегу залива Дали подслушал разговор двух рыбаков. Они обсуждали странное поведение их соседа. "Почему этот парень смотрится весь день в зеркало?" - спросил один из рыбаков. "У него в голове пузырь" -

ответил другой. В этом не менее странном диалоге Дали уловил нечто иррациональное и у него возникли две ассоциации: "парень, смотрящийся в зеркало" - мир о Нарциссе, а "пузырь в голове" - яйцо вместо головы с произрастающим из него цветком нарцисса. Так родился замысел одной из самых знаменитых сюрреалистических картин "Метаморфоза Нарцисса" (1936) (Wilson S. Surrealist Painting. Oxford. 1984. Plate 31). Очевидно, что случайно подслушанный разговор соединил такой "материальный" фактор как чтение "Метаморфоз" Овидия с таким "формальным" фактором как "сюрреалистический" взгляд на мир.

Как известно, лишь немногие из художников оставляют точные самоотчеты о своих эмоциональных замыслах при создании ими совершенно определенных картин. Послушаем два таких самоотчета. Первый принадлежит норвежскому экспрессионисту Мунку и связан с замыслом одной из наиболее типичных для экспрессионистического метода картин "Крик"(1893;). "Я шел по дороге с двумя друзьями. Солнце село. Я почувствовал приступ меланхолии. Внезапно небо стало кроваво красным. Я остановился, прислонился к перилам моста, смертельно усталый, и посмотрел на пылающие облака, которые нависали подобно кровавым языкам пламени над темносиним фиордом и городом. Мои друзья шли дальше. Я стоял там, дрожа от страха. И я почувствовал громкий нескончаемый вопль, пронизывающий природу". "Я почувствовал нечто подобное крику в природе. Я думал, что я слышу крик. Я написал эту картину, написал облака, как будто они действительно были из крови. Цвета кричали" (Мунк Э. Запись в дневнике. 22.I.1892 г.; Воспоминания 1929. Цит. по Heller Munch: the Scream. London, 1973. P.107-109). Здесь эмоциональное отношение к объекту - городскому пейзажу, - выразившееся в появлении общезначимого чувства страха, возникло вследствие внезапного соединения "материального" фактора - восприятие пейзажа - с "формальным" - экспрессионистическим взглядом на мир.

Очень похожий самоотчет дает нам основоположник так называемой метафизической живописи, которая явилась одним из истоков сюрреализма, итальянский художник греческого происхождения Кирико. Речь идет о происхождении эмоционального замысла первой "метафизической" картины "Загадка осеннего полудня". "Однажды осенью пополудни я сидел на скамейке в центре площади Санта Кроче во Флоренции... Я только что оправился от длительной и мучительной болезни и был в состоянии почти патологической чувствительности. Мне казалось, что весь окружающий меня мир, включая мраморные здания и фонтаны, поправляется... Внезапно жаркое осеннее солнце осветило статую (Данте - В.Б.) и фасад церкви (Санта Кроче - В.Б.). В этот момент я испытал странное ощущение, что я вижу эти сооружения первый раз в жизни и композиция картины сама предстала перед моим мысленным взором" (Maurizio Fagiolo dell Arco. De Chirico in Paris 1911-1915. De Chirico. The Museum of Modern Art. N.Y. 1982. P.11). Здесь эмоциональное отношение к городскому пейзажу проявляется уже не в чувстве страха, а в переживании чего-то загадочного и таинственного, в своеобразном чувстве ностальгии по иррациональному. Как показали последующие "метафизические" картины Кирико (в частности, "Великий метафизик") это было переживание особой "лирической" меланхолии, связанное с так называемым "демоном сумерек" у Ницше в "Так говорил Заратустра" (Кирико испытал сильное влияние философии Ницше /там же, р.30/). Нетрудно заметить, что подобное чувство возникло из-за соединения иного "материального" фактора (другого городского пейзажа) с иным "формальным" фактором (уже не экспрессионистическим, а с сюрреалистическим взглядом на мир).

Чтобы резюмировать значение таких самоотчетов для раскрытия тайны художественного вдохновения, надо добавить к ним еще описание Ван Гогом восприятия им провансальского пейзажа: "Вчера перед закатом, я был на каменистой вересковой пустоши, где растут маленькие кривые дубы; в глубине, на холме, - руины; внизу, в долине - хлеба. Весь ландшафт - во вкусе Монтичелли: предельно романтичен. Солнце бросало на кусты и землю ярко-желтые лучи - форменный золотой дождь. Каждая линия была прекрасна, весь пейзаж - очаровательно благороден. Я бы не удивился, если бы внезапно увидел кавалеров и дам, возвращающихся с соколиной охоты или услышал голос старопровансальского трубадура" (Ван Гог. Письма. с.369 / 6.06.1988/).

Как следует из этих слов, описанный пейзаж потому вызывает восхищение Ван Гога, что он соответствует идеалу пейзажа, который был у романтиков. Нетрудно догадаться, что нечто подобное имеет место и во всех других случаях: благодаря "затравочному" стечению обстоятельств ("случай-стимулятор") какая-то комбинация "материальных" факторов совпадает с идеалом художника (Подробный анализ понятия "идеал" дан в гл.III), сформированным под действием комплекса "формальных" факторов. В результате он делает "художественное открытие" - переживает принципиально новое чувство, которого раньше никогда не ощущал. Так возникает проблема самовыражения, своего рода "воля" к духовной "власти" над людьми, которая в случае общезначимости возникшего чувства может иметь, говоря словами М.Вебера, харизматический эффект. Следовательно, "божественная искра" художественного вдохновения возникает там и тогда, где и когда происходит случайная встреча объекта восприятия с идеалом художника и где внезапно обнаруживается их полное или частичное соответствие. Подчеркнем, что существенно не полное совпадение наблюдаемого объекта с идеалом, а его близость к последнему (достаточен хотя бы "намек" на идеал). Это ведет к состоянию творческой эйфории. Так, Ватто обнаружил свой идеал в жизни парижской аристократии; Россетти встретил в образе Елизаветы Сиддаль свой идеал "демонической" женщины символистов, а Гоген нашел на Таити целый народ, который как по своей внешности, так и по образу жизни соответствовал его идеалу. Аналогично Черное море было близко идеалу Айвазовского, а Гималаи - идеалу Н.Периха.

### • **Деформации эмоционального отношения к объекту**

История живописи знает множество случаев, когда сущность художественного творчества - раскрытие общезначимого эмоционального отношения к объекту - подвергается различным искажениям. Эти отступления от нормальной художественной деятельности могут быть сгруппированы в четыре главных типа:

- 1) отказ от эмоций вообще (предметный натурализм и академический формализм);
- 2) отказ от обобщения эмоций "эмоциональный" натурализм и формализм);
- 3) превращение эмоций из цели в средство для удовлетворения нехудожественных социальных функций (салонизм и пропагандизм);
- 4) преднамеренное возбуждение чисто отрицательных эмоций, не сопровождаемых эстетическим чувством ("антиискусство"). Хотя анализ указанных искажений художественной деятельности относится, так сказать, к среде "художественной" патологии, тем не менее, он очень важен для выяснения причин патологических явлений в искусстве и разработки эффективных методов их устранения.

Рассмотрим эти патологические отклонения последовательно. Детской болезнью в сфере художественной деятельности является предметный натурализм. Он заключается в возможно более точной имитации объекта ("подражание природе", "мимесис"), независимо от природы самого объекта. Существуют две наиболее распространенные разновидности такого натурализма: феноменологический (копирование явления) и эссенциальный (копирование сущности). Любопытным примером первого может служить изготовление в России в начале XIX в. так называемых "обманок" - двумерных изображений трехмерных предметов, дающих полную иллюзию их реальности. Русский художник Ф.Толстой достиг особого мастерства в изображении ягод смородины, сопровождаемых крупными водяными каплями. Эти изображения пользовались большим спросом, так что он не без юмора как-то заметил, что на протяжении длительного времени его семья "питалась одной смородиной" ("Тяжело мне приходилось, да меня моя смородина выручала... Можно не шутя сказать, что целая семья питалась одной смородиной" /Ф.Толстой/). Хотя иллюзионизм может сопровождаться чувством удовольствия, однако последнее не следует смешивать с эстетическим чувством: оно связано не с искусством, а с мастерством, т.е. основано на принципе полезности (а не выразительности). Польза от точного копирования может быть разнообразной, но она не имеет никакого отношения к передаче эмоциональной информации. В частности, целью копирования может быть передача рациональной информации. Так, американский художник Д.Бонвард (1815-1891) в 1840-47 гг. написал картину "Панорама Миссисипи" длиной около 5000 м (!), которая изображала виды, открывающиеся с р.Миссисипи на всем ее протяжении от верховьев до устья. Ясно, что такая картина может играть роль очень полного и ценного географического справочника. Но очень далека от того, что принято считать художественным произведением. Как известно, существуют две формы подражания: "Подражание природе" и "Подражание искусству" (копирование художественных произведений). Любопытно, что второе никогда не отождествлялось с художественным творчеством, тогда как первое нередко отождествлялось. В XX в. изготовление художественных репродукций превратилось в особую отрасль промышленного производства. С помощью лазерной и компьютерной техники стало

возможным достичь такого совершенства в копировании картин даже импрессионистов, что ни один знаток искусства не сможет отличить копию от подлинника. Но этот фантастический технический прогресс ни на йоту не приблизил "Подражание искусству" к художественному творчеству. Более того: репродуцирование картины как это ни парадоксально, может сблизиться с творчеством в том и только в том случае, если в ходе этой процедуры будут внесены такие изменения в оригинал, которые устранят явные ошибки художника и повысят выразительность оригинала.

Антихудожественный характер предметного натурализма еще Гете не без юмора резюмировал в следующих словах: "Если я совершенно точно спишу мопса моей возлюбленной, то у меня будут два мопса, но еще ни одного художественного произведения" (Мутер Р. История живописи XIX в. т.3, с.417). А Магритт остроумно выразил абсурдность идеологии предметного натурализма в искусстве, точно скопировав на картине курительную трубку и дав картине истинно сюрреалистическое название: "Это не трубка!" Художник хотел этим сказать, что буквальное воспроизведение предмета в картине вообще невозможно.

Более сложной разновидностью предметного натурализма является натурализм эссенциальный ("сущностный"), целью которого является не перед эмоционального отношения к сущности, а точная передача рациональной информации о сущности. В этом случае художественная деятельность сводится фактически к научному исследованию и вся ее специфика утрачивается. Искусство становится своего рода "популярной" наукой.

История живописи знает множество примеров эмоционального отношения к сущности войны (Рубенс "Последствия войны", Беклин "Война", Стук "Война", Дали "Лицо войны" и др.). Натуралистический подход к сущности войны означал бы нечто иное. Надо было бы написать картину, в которой изображались бы со скрупулезной точностью истинные (но тщательно скрываемые) причины войны и действительные (тоже скрываемые) потери обеих сторон как на фронте, так и в тылу. Очевидно, что такая картина оказалась бы ценной иллюстрацией к добросовестному историческому трактату о войне, но к искусству она бы не имела никакого отношения.

Предметный натурализм тесно связан с так называемым академическим формализмом. Целью последнего является не раскрытие эмоционального отношения к объекту и даже не сам объект, а демонстрация метода художественной деятельности. Если для натурализма самоцелью является объект, то здесь таковым становится метод. С первого взгляда, обе эти тенденции являются антиподами, поскольку натурализм настаивает на важности "содержания", а формализм - "формы" (Подобно тому как натурализм не надо путать с реализмом (см.гл.III), формализм не следует смешивать с формизмом - художественным направлением в истории живописи, целью которого является демонстрация выразительности формы предмета путем ее живописного обобщения (Сезанн, Дерен, Марке, Утрилло и др.). Когда то или иное художественное направление приходит в упадок, в нем проявляются формалистические черты. Поэтому может быть формалистический классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм и т.д., в том числе и формалистический формизм. В период же расцвета все они далеки как от натурализма, так и от формализма: "тот, кто уделяет большое внимание вопросам формы в искусстве, не становится от этого формалистом точно так же, как человек, занимающийся изучением сифилиса, не становится от этого сифилитиком" /Эйзенштейн в ответ на обвинение его советскими критиками в формализме/). В действительности же это две стороны одной медали, ибо и тот и другой отвлекаются от эмоционального отношения к объекту. Не случайно поэтому как натуралистические, так и формалистические произведения называют "рассудочными" и "холодными". Интересным примером того слияния, которое происходит между этими подходами, может служить акварель художника Э.Гау (1807-1887) "Новый Эрмитаж. Зал русской живописи" (1856). Автор с скрупулезной точностью изобразил уголок Эрмитажа, проявив при этом большое техническое мастерство в деле копирования известных картин Брюллова и Бруни, а также потолка и паркета. Современный зритель получает любопытную информацию, что картины, которые находятся сейчас в Русском музее, были, оказывается, первоначально в Эрмитаже. Но это все. Тщетно бы мы старались заметить хотя бы слабый след эмоционального отношения художника к посещению Эрмитажа: целью написания акварели было сообщить зрителю полезную информацию справочного характера и продемонстрировать виртуозное техническое мастерство. В итоге - холодная рассудочность. Последняя особенно наглядно проявилась в некоторых направлениях



исторической живописи XIX в.: "...Художники, избравшие себе ремеслом историческую живопись, заставляли натурщиков принимать условное выражение лица и с напряжением переносили эти искусственные гримасы на полотно. Таким образом, создавался окаменелый театральный экстаз лиц (В.Б.), их показное благородное возмущение и беспокойные жесты... Все чувства искусственные, оперные. Художники,

писавшие подобного рода картины... обладают умением и знанием, но в их произведениях видна одна... рассудочность и нет сердца" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.1, с.307).

Гораздо более сложной и тонкой формой натурализма является так называемый "эмоциональный" натурализм. В отличие от предметного, он не игнорирует эмоции, но подходит к самим эмоциям с "натуралистической" точки зрения. Здесь существуют две тенденции. Одна заключается в точном описании внешнего проявления индивидуальных переживаний (мимические движение лица и т.п.). Так, Леонардо посещал многочисленные сборища, изучая выражения лиц (делая зарисовки); сопровождал узников на казнь, изучая выражение эмоций на их лицах (страх, отчаяние и т.п.); приглашал к себе крестьян, рассказывал им смешные истории и старался зафиксировать комические эмоции на их лицах. Это была важная подготовительная работа для написания, например, такой картины, как "Тайная вечеря". Но сами по себе подобные зарисовки не были художественными произведениями. Известно, что Давид, сидя в кафе, успел сделать набросок выражения лица Марии Антуанетты, когда ее везли на эшафот. Здесь опять-таки задача состояла в том, чтобы точно зафиксировать индивидуальное эмоциональное состояние без выражения собственного эмоционального отношения к нему (Обобщение эмоций предполагает сопереживание (см.гл.II), а последнее - эмоциональное отношение к обобщаемому. Поэтому эмоциональное отношение к эмоциям и их обобщение взаимосвязаны В.Б.).

Другая тенденция в натуралистическом подходе к эмоциям заключается в отказе от передачи собственно человеческих (социальных) переживаний и переходе с социального на биологический уровень (биологизация эмоций). Речь идет о выражении таких чувств, которые связаны с сексуальным и агрессивным инстинктами ("либидо" и "танатидо"), и получают воплощение в порнографических сценах и сценах насилия (порнографическая и садистская живопись). Поскольку указанные биологические эмоции являются общими у человека с животными и отражают биологическую природу человека как такового, то они в той или иной степени присущи всем людям. Поэтому они не требуют обобщения и "понятны" всем. Нет ничего проще, как заставить зрителя содрогаться при созерцании сцен группового секса или каннибализма, но нет ничего и более далекого от действительного искусства. "Эмоциональный" натурализм такого типа является своеобразной попыткой, с одной стороны, уклониться от трудностей, связанных с обобщением высших (собственно человеческих) эмоций и, тем самым, замаскировать собственную творческую беспомощность, а с другой - при отсутствии действительного самовыражения добиться незаконного самоутверждения, апеллируя к массовой аудитории с неразвитым художественным вкусом. Но не следует забывать, что "никакое совершенство выполнения не может искупить низость замысла" (Фюзели) (Мастера искусства об искусстве. Т.4, с.300).



Аналогично "эмоциональному" натурализму существует и "эмоциональный" формализм. Если первый, как только что было замечено, есть стремление добиться самоутверждения без фактического самовыражения, то второй сводит художественное творчество к чистому самовыражению без самоутверждения. Такое самовыражение (как будет показано в гл.II) равносильно требованию не выходить за рамки индивидуальных эмоций и не стремиться к эмоциональному обобщению (и к харизматическому эффекту). Подобное понимание художественной деятельности всегда было утешением для бездарных художников. Однако, оно стало особенно популярным в XX в. после появления модернистской живописи. Дело в том, что, например, такие ее направления как экспрессионизм, дадаизм или абстракционизм создают особенно благоприятные условия для подобной эстетической идеологии. Ввиду



сравнительной простоты используемой здесь художественной техники любые изъёмы художественной деятельности могут быть оправданы ссылкой на "свободу самовыражения".

Все перечисленные до сих пор деформации художественного творчества бледнеют по сравнению с тенденцией (получившей особое распространение в XX в.) превратить эмоции из цели художественной деятельности в средство для удовлетворения самых разнообразных, но далеких от искусства социальных функций (так называемое утилитарное искусство в отличие от "чистого" и прикладного). С одной стороны искусство стало использоваться как средство для массового развлечения обывателя. Эту функцию начала выполнять так называемая "салонная" живопись (салонизм или "искусство китча").

Согласно этой эстетической идеологии, картина должна помочь человеку, уставшему от работы или каких-нибудь житейских тревог, отдохнуть. Отдых предполагает отсутствие сильных, тем более отрицательных переживаний, поэтому в идеальной "салонной" картине всего должно быть понемногу: немного эстетизма ("красивости"), немного мелодраматизма ("трогательности"), немного

эротизма ("пикантности") и немного мистицизма ("таинственности"). Эта знаменитая формула ЭМЭМ может рассматриваться не только как определение салонного стиля, но и как эмблема целого художественного направления. Корни салонного стиля достаточно глубоки. Его основы заложены такими выдающимися художниками как Мурильо (XVII в.) и Грез (XVIII в.). Напомним известный афоризм Греза: "Будь пикантным, если не можешь быть правдивым" (Под "правдивостью" здесь имеется в виду эмоциональная искренность, т.е. отсутствие какой бы то ни было фальши в выражении чувств).

Второй ветвью утилитарного искусства является так называемый пропагандизм, под которым подразумевается использование искусства для пропаганды различных форм идеологии (экономической, политической, военной, моральной, клерикальной и т.п.). Целью пропагандистского искусства ("художественной пропаганды") является не информация зрителя о переживаниях художника, а эмоциональная аргументация в пользу соответствующей идеологии. Эмоции здесь составляют лишь аккомпанемент к идеологическим тезисам, делая их более привлекательными. Картина в этом случае представляет собой своеобразный "лозунг без слов". Живопись сближается с торговой рекламой или политическим плакатом. Пропагандизм своими корнями уходит в еще более отдаленное прошлое, чем салонизм. Его истоки можно найти уже в древнеегипетском искусстве, прославлявшем фараонов. Пропагандизм в форме морализирующего нравоучительного искусства приобрел широкое распространение в XVIII и особенно XIX вв. (например, многие из английских "викторианцев" и русских "передвижников"). Но настоящий общественный резонанс он получил в XX в., став важным средством политической пропаганды тоталитарных режимов и достигнув наивысшего расцвета в гитлеровской Германии и сталинском СССР. Перефразируя приведенный выше афоризм Греза, в качестве девиза пропагандистского искусства можно взять следующие слова: "Будь партийным, если не можешь быть правдивым".

В отличие от салонного и пропагандистского искусства антиискусство является сравнительно молодым. Идея антиискусства была выдвинута группой художников-дадаистов в кабаре "Вольтер" в Цюрихе в 1916 г. Потрясенные после Вердена абсурдностью общества, погрязшего в мировой войне, "поэты и художники, одетые в безумно оформленные костюмы, выкрикивали бессмысленные стихи в унисон с какофонией псевдоджаза" (The World of Picasso by L.Wertenbaker. N.Y. 1971. P.82). Традиционное искусство казалось им психологическим оправданием стремлений буржуазии, в которой они видели своего смертельного врага, и это психологическое оправдание отождествлялось с различными образами "буржуазной морали". Целью антиискусства должно быть эпатирование буржуазии, ответственной, по их мнению, за развязывание войны. "Абсурдной" жизни ("антижизни"), каковой является состояние войны, должно соответствовать "абсурдное" искусство ("антиискусство").



Следовательно, антиискусство возникло первоначально как форма протеста против устаревших эстетических идеалов и связанных с ними художественных стандартов. Но протест может быть конструктивным и деструктивным. Первый предлагает взамен отвергнутого идеала новый; второй требует отказа от идеалов вообще. Последняя особенность и отличает антиискусство от авангардистских тенденций в художественной деятельности. Подлинный авангардизм всегда конструктивен. Антиискусство же ограничивается одной деструкцией. Практически это выражается, как уже отмечалось, в сознательном возбуждении в зрителе чисто отрицательных эмоций, не сопровождаемых каким бы то ни было положительным эстетическим чувством. В

конечном счете, антиискусство стремится привести зрителя в состояние негодования или даже ярости, а в минимальном варианте вызвать у него хотя бы издевательский смех. Классическим примером произведений антиискусства может служить "Джоконда с усами" Дюшана, "Щебечущая машина" Клее и "Мой портрет в 1960" Энсора, изображающий скелет с пауком (Энсор родился в 1860г.!). Надо заметить, что искусство, основанное на оскорблении зрителя, существовало уже в XIX в. Так, популярный во Франции в конце века эстрадный певец Аристид Бриан, которого мы часто встречаем на картинах Лотрека, разбогател на оскорблении посетителей знаменитого парижского кабаре "Мирлитон" настолько, что купил себе старинный замок. Над входом в это кабаре красовалась многозначительная надпись: "В "Мирлитон" ходят те, кто любит, чтобы их оскорбляли" (Перрюшо А. Тулуз Лотрек. М. 1969. С.82). Но оскорбление, основанное на добродушном юморе, не сравнимо с оскорблением без юмора или связанным с издевательским юмором.

Действительное значение антиискусства заключается в доказательстве неотделимости искусства от эстетического идеала. С каким идеалом связан данный вид художественной деятельности - это другое дело, но какой-то идеал обязательно должен быть. Как будет показано в гл. II и гл. III, отрицательные эмоции без эстетического чувства могут вызывать в кругу определенных зрителей даже общепризнанные шедевры мирового искусства, но произведения антиискусства вызывают подобные эмоции не у избранного круга зрителей, а у всех. Универсальный характер отрицательной эмоциональной реакции - вот что характерно для антиискусства в отличие от авангардизма.

То, каким образом антиискусство в своем развитии доходит до полного отрицания художественной деятельности как таковой, можно проиллюстрировать следующими примерами. В середине нашего века в Западной Германии была устроена выставка представителей так называемого бланшизма. Своеобразие этого "художественного" направления состояло в том, что выставлялись пустые холсты в рамках разного формата. На этих рамках фигурировали подписи вроде "Она ушла", "Обезьяна в лесу", "Каникулы" и т.п. Такие название должны были стимулировать творческое воображение зрителей, чтобы зрители мысленно сами писали картины в своем воображении и тем избавили художников от лишних хлопот. Серьезного общественного резонанса эта "выставка" не вызвала, поскольку была воспринята как безобидная шутка.

Более серьезный характер приобрела ситуация, когда лондонская галерея Тэйт купила некую "абстрактную скульптуру" за 4000 фунтов стерлингов. "Скульптура" представляла собой 120 штук обыкновенного кирпича, уложенных в два ряда. Получалось, что каждый кирпич обошелся галерее более, чем в 33 фунта. Поскольку рыночная цена на кирпичи в это время не превышала на английском рынке 50 фунтов за 1000 штук (0,05 фунта за штуку), то в прессе разразился скандал по поводу разбазаривания общественных средств.

Таким образом, последовательное развитие антиискусства имеет тенденцию к превращению его не просто в нехудожественную деятельность, а в такую разновидность последней, для которой предусмотрены некоторые статьи уголовного кодекса.

То обстоятельство, что грань, отделяющая антиискусство от авангарда, вообще говоря, условна и подвижна, так что при некоторых условиях одно может переходить в другое, отнюдь не исключает существование такой грани. Очевидно, что существует принципиальное различие между деятельностью, ставящей своей целью достижение сопереживания (возбуждение отрицательных эмоций, сопровождаемых эстетическим чувством) и деятельностью, целью которой является оскорбление (возбуждение отрицательных эмоций, сопровождаемых антиэстетическим чувством). Именно по этой причине возможность превращения искусства в хулиганство, а хулиганства в искусство не исключает принципиальной разницы между ними точно так же, как возможность перехода белого в черное и обратно не устраняет различия между этими цветами. Отрицание такого различия есть лишь фиговый листок для прикрытия попытки бездарных художников оправдать свое существование. О том, как антиискусство стирает грань между искусством и хулиганством, очень выразительно писали газеты в связи с открытием одной из выставок модернистского искусства: "Но есть и главный экспонат. Шедевр раскрепощенного духа. Гвоздь программы. Посредине зала. Под прозрачным колпаком из плексигласа. В окружении недремлющих охранников музея. Семь баночек, похожих на гуталиновые. Пронумерованные и проштемпелеванные. С аккуратным текстом на итальянском, французском и английском языках: "Экскременты художника, 30 граммов. Произведено и свежупаковано в мае 1961 года" (Более подробно природа антиискусства в связи с анализом антихудожественной деятельности будет раскрыта в гл. IV /№3/).

## Глава 1 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

### 1б. Построение и природа художественного образа. Художественный образ как выразительная умозрительная модель

- Художественная деятельность и её основные процедуры
- Выбор гештальта и набросок композиции
- Выбор новых элементов и их копирование
- Синтез элементов и гештальта
- Композиция художественного образа
- Символический характер художественного образа
- Развитие художественного моделирования
- Художественная деятельность и её основные процедуры



Обобщение человеческих переживаний может быть достигнуто лишь путем фиксации их в особых наглядных образах. "Механизм" формирования последних играет ключевую роль в понимании сущности художественного творчества.

Исследование художественной деятельности, связанной как с различными жанрами (натюрморт, портрет, пейзаж и т.п.), так и с различными стилями (классицизм, романтизм, реализм и т.п.), показывает, что основными операциями при создании художественного образа являются комбинирование и отбор. Из известных художников, вероятно, лучше всех выразил это обстоятельство Делакруа: "Создать композицию - значит соединить элементы уже знакомых предметов с другими элементами, принадлежащими внутреннему миру самого художника" (Делакруа Э. Мысли об искусстве. М., 1960, с.218). "Писать - это красноречиво сочетать" (Гастев А. Делакруа. М., 1966, с.115). "Талант - ...не что иное как дар обобщать и выбирать" (Делакруа Э., Там же, с.219. Как будет ясно из дальнейшего, термин "обобщать" Делакруа употребляем для обозначения такого комбинирования графических и цветовых компонент, которые фиксируют обобщённые эмоции). Именно создание необычных комбинаций из компонент старого и нового знания и выбор из них наиболее выразительной комбинации делает понятным, почему художественную деятельность нередко называют "пермутационным искусством" (Моль), отождествляя ее с особым типом "игры" (Шиллер). Характерно, что эта особенность художественной деятельности проявляется с одинаковой силой как в классическом, так и в модернистском искусстве. Достаточно сопоставить, например, художественное творчество в стиле барокко с художественным творчеством в стиле так называемого синтетического кубизма. "Они с восторгом составляют из пестрых растений и костюмов, из пестро-цветных попугаев и олимпийских богов, из руин, скал и водопадов, сверкающие разнообразные букеты, в которых блещут красный, зеленый и синий цвет. ... В пристрастии к этим красивым, сочным, чувственно роскошным краскам они являются настоящими фламандскими мастерами"; "Сочные гирлянды из цветов и блистающие материи, все это дерзко сплетается в радостно-чувственный многоцветный узор" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2, с.191-193). Это XVII век. Но когда мы переводим стрелку часов на 200 лет вперед, то встречаемся с очень близкой в методологическом отношении ситуацией: "Натюрморты из неизменных гитар, скрипок, винных, коньячных, пивных или ликерных бутылок, стаканов, курительных трубок, сигарет, игральные кости и карт, со включением слов, или обрывков слов, относящихся к газетам, музыке или напиткам" (Barr, Matisse, His Art and his public, N.Y. 1951, p.84); К этому присоединяются образы поэтов, писателей, музыкантов, Пьеро, Арлекинов и женщин; Получается причудливая композиция из элементов, связанных с жизнью литературно-художественной богемы.

В живописи диапазон комбинаций колоссально расширяется благодаря возможности сочетать предметное комбинирование с цветовым: "В красках заложены скрытые созвучия и контрасты, которые взаимодействуют сами по себе и которые иначе как для выражения настроения нельзя использовать" (Ван Гог, Письма, Л.-М., 1966, С.119); "Самые простые аккорды красок иногда наиболее выразительны; ничего не может быть прекраснее нежного сочетания серого и золотистого тонов" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2, С.424); "Тремя основными цветами с помощью черного и белого можно создать больше семидесяти тонов и оттенков" (Ван Гог, Письма,

Л.-М., 1966, С.112). Число же различных цветовых оттенков в спектре чистых цветов (от фиолетового до красного) достигает 160. Нетрудно понять, какое богатство комбинационных возможностей создает такое множество: "С тех пор как разум впервые расчленил действительность на понятия, демон игры постоянно нашептывает человеку о прелестях пермутации (комбинирования -В.Б.) (Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. 1974.с.330). Именно "магия перестановок" (Моль) создает реальную почву для свободы творчества. Не будь этой "магии", свобода творчества стала бы невозможной. Имея в виду эту сторону дела, известный историк живописи Мутер на примере французского художника Монтичелли (1824-1886) так пояснял значение комбинирования и отбора в художественном творчестве: "Фигуры нужны Монтичелли только для того, чтобы отделять бурные краски одну от другой и создавать своей группировкой сверкающие букеты тонов. Именно в подобных полухаотических композициях он проявляет магическую силу своего колорита и создает из растений, облаков, костюмов и людей изумительнейшие волшебные сооружения" (Моль А. Искусство и ЭВМ. М. 1975. с. 105). Какой степени сложности может достигать пермутационное искусство в современной живописи особенно ярко продемонстрировал С.Дали в лекции, прочитанной в Сорбонне 18 декабря 1955. Он показал, как детские воспоминания о репродукции "Кружевница" Вермеера, висевшей в кабинете отца, ассоциировались у него сначала с рогом носорога (единорог - средневековый символ целомудрия, а кружевница, в интерпретации Дали - "символ абсолютной монархии целомудрия"). Поскольку очертания этого рога напоминают логарифмическую спираль, а последняя содержит "золотое сечение" - ренессансный символ "божественной гармонии" - то следующий шаг в пермутационной игре привел его к подсолнуху: "Я обнаружил, что на пересечении спиралей, образующих рисунок на созревшем подсолнухе, ясно просматриваются очертания носорожьих рогов". Образ же логарифмической спирали в подсолнухе повел дальше, к образу цветной капусты, где он тоже обнаружил логарифмическую спираль. Столь неистовая игра творческого воображения вызвала такой восторг у аудитории, что Дали без лишней скромности резюмировал лекцию следующими словами: "Догадаться перейти от кружевницы к подсолнуху, потом от подсолнуха к носорогу, а от носорога прямо к цветной капусте способен только тот, у кого действительно есть что-то в голове"(Дали С. Дневник одного гения. М. 1991, С.158-164. Характерно, что в пылу увлечения Дали даже не заметил, что перепутал реальную последовательность своих ассоциаций).

- ***Выбор гештальта и набросок композиции***

Описанная комбинационная игра, однако, не так проста, как может показаться с первого взгляда. Комбинирование элементов в общем случае не является простым механическим соединением, а представляет собой органический синтез, в котором первоначально независимые элементы могут существенно изменить свою индивидуальность. Но для синтеза или сплава нужна некая "литейная форма". Роль последней играет особый вспомогательный структурный образ, который в научной методологии называется гештальтом. Стало быть, множество элементов, участвующих в комбинационной игре, неоднородно: среди них есть один, функция которого заключается в объединении остальных в нечто целостное.

Значение гештальта в художественном творчестве было осознано, по-видимому, впервые в эпоху Возрождения в следующих часто цитируемых словах Леонардо да Винчи: "Если тебе нужна какая-нибудь сложная композиция, ищи ее в формах облаков и в обветшалых каменных стенах (В.Б.). В них ты можешь увидеть замечательнейшие вещи: красивые пейзажи, горы, реки, скалы, деревья, великие равнины, долины и сражения, оживленные позы, странные, изумительные фигуры и даже выражение лиц" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.1, СПб, 1899,с.142-143).

Простейшей иллюстрацией гештальта может быть скромно сервированный стол. Мысленно замещая фарфоровые чаши и блюда серебряными, банальные овощи - экзотическими фруктами, а обыкновенный кофейник - изысканным хрустальным сосудом с вином, получаем натюрморт во вкусе голландских живописцев XVII в. Нетрудно заметить, что гештальт как вспомогательный структурный образ для создания новой композиции есть наглядный способ соединения частей в целое. Композиция создается путем замещения элементов целого элементами другой природы. При этом в простейшем случае способ соединения новых частей в целое может остаться неизменным.

Большой интерес представляет вопрос о происхождении гештальта и его разновидностях. История живописи показывает, что гештальт заимствуется или из "жизни" или из "искусства". В первом случае его роль играет какое-нибудь природное или социальное явление, во втором - художественное произведение. Последнее может быть взято из сферы живописи (художественная картина) или из других областей изобразительного искусства (барельеф, мозаика, витраж и т.п.)

или, наконец, из неизобразительного искусства (литературное произведение - миф, легенда, сказка, притча, стихотворение и т.п., музыкальное, театральное и т.д.). Все эти разновидности гештальта можно без труда обнаружить в процессе создания известных шедевров в истории живописи. Так, Жерико использовал в качестве гештальта для своей картины "Плот Медузы" реальное событие, связанное со спасением на плоту людей, потерпевших кораблекрушение; Энгр для "Апофеоза Гомера" взял фреску Рафаэля "Афинская школа"; Ренуар для "Больших купальщиц" - барельеф в Версальском парке; Рембрандт для картины "Мене, текел. фарес" - библейскую легенду о появлении на стене во время пира вавилонского царя Валтасара огненной надписи "Сосчитано, взвешено, разделено", предрекавшей конец его царства; Климт для картины "Враждебные силы" - девятую симфонию Бетховена и т.д. и т.п. Иногда гештальт достигает весьма высокой сложности, сочетая в себе черты как природного, так и социального явления. Так, при создании Пуссеном его картины "Праздник Флоры" роль гештальта сыграл венок из цветов, причем цветы замещались мифами о происхождении замещаемого цветка, заимствованными из "Метаморфоз" Овидия (Роль гештальта может играть или само явление или его описание в научной или публицистической литературе). Исследование роли гештальта в истории живописи показывает, что употреблении гештальта при построении художественного образа является универсальной чертой художественной деятельности и присуще в равной степени процессу создания картин любого жанра и любого стиля.



Рассмотрим сначала универсальность гештальта относительно жанра. По поводу натюрморта и многофигурной картины уже говорилось. Но возьмем портрет и пейзаж. В случае портрета в функции гештальта выступает портретируемый: художник использует его образ как некую "литейную форму", которую он заполняет нередко совсем другими деталями. В простейшем случае имеет место то, о чем писал известный испанский реалист Зулоага: "Если я встречаю какую-нибудь женщину, очень красивую и очень бедно одетую, - чтобы ее написать, я одеваю ее по своему вкусу (В.Б.), чтобы сделать из нее произведение искусства". Здесь художник замещает одежду, но он может заместить и прическу, и украшения, и отдельные черты лица (например, глаза или нос) и даже руки или ноги. Характерно, что Ван Дейк, например, писал руки аристократов не с оригиналов, а имел специальную натурщицу "с аристократической белизной рук, тонкими, трепетными пальцами и узкой кистью; пышные же шлейфы и мерцающий бархат он заимствовал из своего... гардероба" (Гликман А.С. Никола Пуссен. Л.-М. 1964, с.31-32).

То же самое происходит и при написании пейзажа. Представим себе, что художник пишет руины средневекового замка, с которым связана какая-нибудь трагическая история. Творческий процесс протекает в яркий солнечный день, когда на лазурном небе ни облачка. Сверх того, на переднем плане перед руинами кто-то разбил великолепный цветник, который переливается всеми цветами радуги. Очевидно, что для того, кто хочет передать трагическое настроение, этот пейзаж выступит в роли типичного гештальта, в котором надо будет произвести, как минимум, два замещения: 1) заполнить небо свинцовыми тучами; и 2) заменить цветы мрачными безжизненными валунами. Именно так поступают, как правило, настоящие пейзажисты. Послушаем, например, известного русского мариниста Айвазовского: "В картинах моих всегда участвует, кроме руки и фантазии, еще и моя художественная память. Я часто с удивительной отчетливостью помню то, что видел десятки лет назад, и потому нередко скалы Судака освещены у меня на картине тем самым лучом, что играл на башнях Сорренто (В.Б.); у берега Феодосии разбивается, взлетая брызгами, тот самый вал, которым я любовался с террасы дома в Скутарге" (Мастера искусства об искусстве. М. 1969, Т.5, кн.2, с.259).

Рассмотрим теперь универсальность гештальта относительно стиля. Возьмем столь различные художественные направления как классицизм и кубизм. Если один из лидеров классицизма Энгр использовал в качестве гештальта при написании "Апофеоза Гомера", как уже отмечалось, "Афинскую школу" Рафаэля в Ватикане, то основоположник кубизма Пикассо воспользовался для этой цели при создании своей первой кубистической картины "Авиньонские девушки" гораздо менее возвышенным сюжетом, а именно: сценой в публичном доме, расположенном в Барселоне на улице Авиньон, по соседству с которой художник одно время жил. Если представитель классицизма заместил многих философов и ученых на рафаэлевской фреске художниками и представителями изящной словесности, то основатель кубизма осуществил совершенно

аналогичную операцию: заместил в наблюдаемой сцене представительниц древнейшей свободной профессии иберийскими и негритянскими изваяниями (Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М. 1985, с.208).



Еще более разительное сходство в методологии художественной деятельности мы обнаружим при сравнении процесса создания реалистических и абстрактных картин. Одним из самых знаменитых шедевров реалистической живописи XIX в. является "Ателье художника" Курбе. Неискушенный зритель может подумать, разглядывая эту картину, что речь в ней идет об обычном наблюдении посетителями ателье за работой художника. В действительности такая сцена была интуитивно использована Курбе лишь в качестве гештальта. Он заместил в ней обычных (не типичных) посетителей типичными представителями различных слоев французского общества его времени (Калитина Н. Гюстав Курбе. М. 1981, с.97-105). Казалось бы в случае "абстрактного" искусства деятельность художника должна быть совершенно иной: если реализм требует самого тесного контакта с реальным миром, то абстракционизм, с первого взгляда, исключает такой контакт. Стоит, однако, взять для анализа одного из наиболее выдающихся представителей так называемого абстрактного сюрреализма Танги и рассмотреть в качестве примера одну из его наиболее знаменитых картин с загадочным названием "Быстротечность сна". Прежде чем стать художником, Танги был моряком. Виденные им во время заграничных плаваний морские пейзажи оставили неизгладимый след в его памяти и, естественно, стали играть роль преобладающего гештальта в его художественной деятельности. В то же время, живя в детстве в Англии, он неоднократно созерцал первобытные менгиры и дольмены древней

Британии. В результате в зрелом возрасте появилась идея замещения элементов морского пейзажа (в частности, гальки на морском берегу) следами детских впечатлений (Picasso P. Reintures, 1990-1955, Paris, 1955). Так родилась "абстрактная" композиция со странными "биоподобными" образованиями, как бы балансирующими на грани между мертвой и живой природой, о которых можно сказать словами Ницше: "Человеческое, слишком человеческое".

То, что гештальт неявно присутствует при создании любой "абстрактной" композиции, можно проиллюстрировать двумя хорошо известными примерами.

Первый связан с одним эпизодом из жизни Делакруа, а второй из биографии Миро. Однажды одна светская дама сказала Делакруа: "Как жаль, что Вы не были вчера в австрийском посольстве! Вы бы могли видеть, как князь Меттерних беседует с герцогом Веллингтоном. Какой сюжет для художника!" На что Делакруа без тени смущения ответил: "Мадам, для истинного художника это было всего лишь синее пятно рядом с красным пятном".

Получив заказ на создание эмблемы для испанских банков, Миро написал абстрактную композицию в виде трех расположенных рядом пятен синего, самого большого, напоминающего по форме пятиконечную звезду; красного, круглого, поменьше; и желтого, тоже круглого, совсем маленького, расположенного между первыми двумя. Такая композиция, с первого взгляда, вызвала недоумение, ввиду кажущегося отсутствия какой бы то ни было связи с идеей хранения денег в банке. Однако при более пристальном анализе выяснилось, что при ее создании художник воспользовался в качестве гештальта реальной сценой бросания человеком (синее пятно) монеты (желтое) в копилку (красное).

Таким образом, в обоих случаях мы имеем дело с замещением реальных объектов цветными пятнами, но способ соединения этих пятен имеет предметную основу, будучи отражением способа соединения реальных объектов.

Говоря о понятии гештальта, следует учесть, что это понятие не исчерпывается способом соединения графических элементов (линий, фигур и т.п.), но включает в себя и способ соединения цветовых компонент (цветовой гештальт). Значение цветового гештальта в полной мере проявилось в творчестве импрессионистов. Мы видели, что еще Гегель писал о том богатстве оттенков, который заключает в себе человеческое тело, и о тех живописных трудностях, с которыми сталкивается художник при его изображении. Импрессионисты пошли дальше. Они показали, что кожа человека со всеми ее естественными цветовыми оттенками может служить гештальтом для очень тонких и очень изысканных цветовых замещений. Так Ренуар в многочисленных ню использовал естественное распределение цветовых оттенков на теле юной красавицы в качестве гештальта для замещения обычных тонов нюансами цвета, заимствованными у жемчуга и лепестков розы: "Он упоенно сочетает на бархатистой тени женской груди переливающийся жемчуг и бледные лепестки пышной розы".

Смелые эксперименты такого рода производились и символистами. Так, Врубель воспользовался раковиной с великолепным перламутровым интерьером в качестве цветового

камертона при написании "Царевны Лебедь". В роли гештальта здесь выступало естественное распределение цветов на лебедином оперении, а в роли компонент для замещения - игра цветных рефлексов на перламутре.

Для того чтобы осознать в полной мере смысл понятия "гештальт" и по-настоящему прочувствовать его значение в творческом процессе, надо, с одной стороны, посетить так называемый Седлецкий оссуарий, а с другой - посмотреть картины итальянского художника XVI в. Арчимбольдо. Представьте себе декоративную отделку алтарной части церкви в виде ансамбля пирамидальных колонн, люстр и гирлянд, образующих в совокупности как бы сплошное и притом очень изящное кружево. Издали при свете ламп накаливания все это сооружение приобретает золотистый оттенок и производит впечатление чего-то не только красивого, но и жизнерадостного. Каково же изумление зрителя, когда при приближении к описанному "кружеву" оно оказывается составленным из человеческих костей и черепов! Во 2-й половине XIX в. князь Шварценберг, во владениях которого находился седлецкий костел, дал распоряжение мастеру-декоратору отделать алтарную часть костела в указанном стиле, употребляя для этой цели останки людей, главным образом, XV в., составившие обширное костехранилище в подzemелье. Мастер-краснодеревщик, имевший богатый опыт резьбы по дереву, использовал свои представления о "кружевных" деревянных конструкциях в качестве уже знакомого нам гештальта, мысленно, а затем и реально заместив кусочки дерева останками людей.

Совершенно аналогично Арчимбольдо поднес в дар императору Священной Римской Империи Рудольфу II портрет императора, составленный из овощей, фруктов, колосьев и цветов. Здесь опять-таки художник воспользовался реальным обликом портретируемого в качестве вспомогательной "матрицы", которую он заполнил элементами растительного происхождения. Картина по замыслу ее автора, изображала Вертумна - античного бога плодородия - и благодаря этому имела переносный смысл, что

должно было польстить монарху. В аналогичном стиле были выполнены и другие картины Арчимбольдо, в частности, его "Библиотекарь".

Гештальт, конечно, трудно представить, так сказать, в чистом виде без тех элементов, с которыми он связан. Но это можно сделать, замещая последовательно одни элементы другими (как это мы и видели в предыдущих примерах). Наглядной реализацией гештальта является эскиз будущей картины, т.е. набросок ее композиции, отвечающий следующим требованиям: 1) копирование способа соединения будущих элементов (передача общего впечатления о целом); 2) "приглушенность" ("смазанность") элементов (акцент на целом, а не на частях).

Одним из самых знаменитых примеров копирования гештальта связан с историей создания Ренуаром картины "Большие купальщицы" (1887). В Версальском парке в

"Аллее уродцев" давно существовал барельеф Жирардона под названием "Купание нимф". Именно этот барельеф подсказал Ренуару композицию будущей картины. Его копирование подготовило, так сказать, "форму" для "Больших купальщиц".



- **Выбор новых элементов и их копирование**

Следующий этап в формировании художественного образа заключается в нахождении элементов будущей картины. Подобно гешталту элементы могут заимствоваться из "жизни" (природные или социальные явления и их фрагменты) или из искусства (художественные произведения и фрагменты последних). Мы уже видели, как Арчимбольдо брал элементы, как правило, из природы, а, например, Курбе из социальной жизни. Элементы могут даже готовиться для картины по заранее намеченному плану, как это случилось, например, с английским

художником Альма Тадемой (1836-1912).

Работая в стиле позднего классицизма, Тадема построил в Лондоне специальный "помпейский" дом: золотой зал, египетские украшения, ионические колонны, мозаичные полы, восточные ковры и т.п. воссоздавали быт эпохи Нерона и византийских императоров. "Все те знаменитые мраморные скамейки и мраморные бассейны, фигуры из камня и бронзы, тигровые шкуры, античная утварь и одеяния, известные по его картинам, находятся в действительности...". Так как в функции гештальта Тадема использовал античные барельефы и помпейские фрески, в которых, как известно, участвуют классические фигуры с классически правильными лицами, то интерьеры дома стали играть у него роль "фоновых" элемента. Превосходный же "человеческий" материал для замещения он нашел среди своих современниц - английских девушек XIX в.: "Стройные, высокие и мощные фигуры, которые встречаются в Брайтоне на берегу моря, в самом деле напоминают гречанок; даже платья, которые они носят для игры в теннис, свободны и грациозны как греческие одеяния"; "Тадема мог прямо, без всякой идеализации переносить на полотно эти высокие благородные фигуры с их золотистыми волосами..." .

Но элементы могут заимствоваться из "жизни" не только прямо, но и косвенно, через посредство воспоминаний. Мы уже упоминали о британских менгирах и дольменах, воспоминания о которых преследовали Танги в зрелом возрасте. Известно, что в картинах бельгийского экспрессиониста Энсора часто фигурируют маски и скелеты, а в работах австрийского символиста Климта - нечто подобное драгоценным и полудрагоценным камням. Мы уже видели, что Энсор вырос по соседству с сувенирной лавкой, в которой его мать продавала маски для традиционного карнавала в Остенде, а недалеко на берегу моря в дюнах нередко находили останки жертв испанской агрессии XVI в. Отец же Климта был ювелиром и мальчик в детстве рос среди драгоценностей.

Более сложным художественное творчество становится тогда, когда элементы берутся из "искусства". Поскольку художникам обычно лучше всего знакома живопись, то фрагменты картин художников прошлого в качестве элементов для новых композиций используются чаще всего. В этом отношении особенно показательно поведение Энгра при создании им картины "Обет Людовика XIII". Вся картина практически смонтирована из элементов, заимствованных из разных картин его кумира - Рафаэля. Рафаэлевская "Мадонна да Фолиньо" послужила образцом для движений; "Сикстинская мадонна" - для драпировок; "Мадонна под балдахином" - для носящихся в воздухе ангелов; Христос, передающий ключи св.Петру, ангелы, держащие таблицы, и канделябры взяты из того же источника. С более сложным случаем выбора элементов мы уже познакомились на примере "Авиньонских девушек" Пикассо. Здесь элементы были взяты уже не из сферы живописи, а из иберийской и африканской скульптуры. Наконец, еще более сложный случай, о котором мы тоже упоминали, имел место при создании Пуссеном "Праздника Флоры", когда в роли элементов для замещения выступили целые мифы из такого литературного источника как "Метаморфозы" Овидия.

Так как степень выразительности художественного образа существенно зависит от точности воспроизведения новых элементов (вместо замещаемых), то возникает проблема их копирования. В частности, это может быть связано с подготовкой вспомогательных этюдов. Например, Ренуар написал этюд "Розы" с единственной целью - наиболее удачно подобрать цветовые тона для создания некоторых из своих ню.

Не следует, однако, путать такой локальный натурализм с тем глобальным натурализмом, о котором речь шла выше.

История живописи пестрит примерами исключительного мастерства художников в этом отношении. Древнегреческий живописец Апеллес, например, изобразил блюдо с плодами настолько правдоподобно, что птицы слетались клевать, а английский романтики-символист XIX в. Миллес написал так естественно ветви цветущей вишни, что шмели садились на картину, чтобы собирать нектар. Но вероятно всех тут превзошел Курбе. Сидя в тюремной камере, он изобразил на стене рядом со своей койкой настолько натурально обнаженную женщину, что надзиратель пришел в неопишемую ярость от такого нарушения тюремного режима!

Копирование элементов конкретных или "абстрактных", (как и копирование гештальта) присуще в равной степени картинам всех жанров и стилей. Это легко показать на примере столь различных художественных направлений как классицизм, романтизм и реализм. Один из лидеров классицизма Давид при создании своей самой грандиозной картины "Коронация Наполеона" написал 150 подготовительных портретов лиц, участвовавших в коронации, причем фигуры копировались вначале по обнаженным натурщикам, а затем писались в одетом виде. Кроме того, было выполнено множество этюдов античной скульптуры и архитектуры . Один из основателей французского романтизма Жерико для своего

главного труда "Плот "Медузы"" заказал модель плота в корабельной мастерской. Ее строили люди, спасшиеся на плоту после крушения "Медузы", т.е. прямые участники того события,



эмоциональное отношение к которому художник хотел выразить. Кроме того, он нанял мастерскую около госпиталя, чтобы делать этюды с больных и умирающих и благодаря этому добиться особой выразительности в передаче психологической атмосферы на плоту во время его скитаний в открытом океане. Наконец, знаменитый французский реалист Мейссонье при создании своего главного шедевра "1814 год", посвященного предпоследней военной кампании Наполеона, поставил в точности копирования элементов картины своеобразный рекорд. Для достижения максимального правдоподобия из музея были доставлены подлинные сапоги самого Наполеона, в которых он был во время кампании 1814 г. Чтобы глубже проникнуть в состояние Наполеона, художник велел сшить для себя сапоги такого же фасона и некоторое время их носил. Были куплены лошади той же породы и масти и целыми неделями держались в поле под дождем и снегом. Десятки натурщиков изнашивали мундиры под солнцем и непогодой. За огромные деньги было приобретено оружие и сбруи наполеоновского времени. Художник сделал собственноручно копии со всех портретов Наполеона и его военачальников. Была искусственно создана соответствующая обстановка в одном месте Шампани, которое более всего соответствовало истинному месту происшествия. В этом районе проложили путь, по которому должен был ехать Наполеон. Наконец, Мейссонье дождался снега и по этой дороге перед ним начали дефилировать артиллерия, кавалерия и пехота среди опрокинутых повозок с провиантом и брошенного оружия. "На грандиозную подготовку своих произведений Мейссонье потратил почти столько же миллионов, сколько получал за картины".

С первого взгляда может показаться, что при всем различии классицизма, романтизма и реализма, все эти направления, тем не менее, представляют классическую живопись. В модернистской же живописи ситуация может оказаться совсем другой и для нее копирование элементов может стать необязательным. Если, однако, мы обратимся к тем направлениям в живописи конца XIX и первой половины XX в., которые особенно подчеркивали свой отход от реальности, а именно: к символизму и сюрреализму, то обнаружим ничуть не меньшее внимание к копированию, чем это характерно для классической живописи. Так, английский символист Х.Гент, чтобы добиться максимальной точности в передаче деталей в своих символических картинах на библейские темы, специально отправился в Палестину и провел там несколько лет. А французский символист Г.Моро провел немало времени в Парижском музее естественной истории, где тщательно копировал для своих картин кораллы, водоросли и другие экзотические экспонаты. Сюрреалисты Дали и Магритт в воспроизведении отдельных элементов для своих фантастических композиций добивались почти фотографической точности.

Если учесть, что копирование может затрагивать не только графические элементы, но и цвет, тогда легко понять какие возможности в отношении выразительности оно открывает для художника. Достаточно вспомнить, что писали в начале века о творчестве Г.Моро (1826-1898): "В смысле красок он взял все, что есть в природе (В.Б.) яркого, нежного, переменчивого... Взял краски у редчайших бабочек, у индейских птиц, у надкрылий редкостных жуков, у драгоценных камней, он заимствовал их у парчевых тканей, у восточного фарфора и византийских миниатюр. На его холстах струятся и мерцают пурпур рубинов, синевы и голубизны сапфиров, зелень смарагдов, перламутровая нежность опалов, прозрачности золота, переливчатые огни тысячи неведомых камней". Сказанное делает понятным, почему невозможно избежать копирования даже при создании совершенно "абстрактных" картин. Так, если вы изображаете бросание человеком в синем костюме желтой монеты в красную копилку в виде совокупности синего, желтого и красного пятен, то вы тоже копируете, хотя ограничиваетесь при этом только цветом. Следовательно, копирование элементов для будущего художественного образа имеет универсальное значение и разные художественные направления отличаются не его наличием или отсутствием, а его большей или меньшей полнотой и точностью.

- **Синтез элементов и гештальта**

Решающим шагом в формировании художественного образа является синтез элементов на основе гештальта. Такой синтез предполагает взаимодействие элементов и их взаимную модификацию. Последняя может быть весьма значительной.

Во-первых, элементы могут в зависимости от характера гештальта подвергаться количественному или качественному изменению, сокращаться или дополняться новыми элементами и т.п. Во-вторых первоначальный способ связи между старыми элементами может подвергаться различным изменениям с учётом характера новых элементов, при этом возможна как количественная, так и качественная перестройка прежней системы связей.

В модификации элементов, соответствующих первоначальному замыслу, следует различать сюжетную и формальную модификацию. Яркой иллюстрацией первой является "Тайная вечеря"



Леонардо. Давно уже было замечено, что на столе, за которым сидят ученики Христа, не хватает приборов и яств. Между тем в "Тайной вечере" Гирландайо, которая играла роль гештальта, Гирландайо очень точно выписал все приборы и каждому апостолу дал одинаковое количество вишен. С первого взгляда может показаться, что это грубая ошибка Леонардо при построении им общей композиции картины. Между тем, глубокий искусствоведческий анализ давно показал, что Леонардо поступил так умышленно. Места для отсутствующих приборов не хватает потому, что он неестественно сократил размер стола, чтобы апостолы не потерялись за столом, как они в значительной степени теряются у Гирландайо. Благодаря такой "экономной" композиции, "те же фигуры приобрели столько силы, что недостаток мест никем не замечается. И только таким путем фигуры были соединены в замкнутые группы и сближены с главной фигурой". Благодаря этому получается замечательно целостная композиция, которая производит наиболее сильное впечатление. Леонардо уверен, что "драматическая напряженность в

картине заставит зрителя забыть о развлекających деталях". Однако это еще не все. Новейший искусствоведческий анализ показывает, что отступление от исторического и географического правдоподобия в этой картине гораздо значительнее, чем считалось раньше. Дело в том, что в традициях эпохи, описанной в Евангелии, апостолы должны были не сидеть, а возлежать за столом и притом не прямоугольной, а подковообразной формы. Это интересный пример анахронизма. Что же касается агеографизма в картинах художников эпохи Возрождения, то любопытную иллюстрацию такого подхода дает, например, пейзажный фон картин Яна ван Эйка: "Самую разнородную растительность, пальмы, рябину и елки, ставил он для вящей пышности попеременно, не взирая ни на время года, ни на климат". В связи с этим возникает вопрос: в какой мере допустимы отклонения от исторического и географического правдоподобия элементов формируемого художественного образа? Проблема анахронизмов в искусстве в связи с взаимодействием элементов и гештальта обсуждалась еще Гегелем. Он сформулировал ее предельно ясно: допустим ли Фальстаф с пистолетом или Орфей со скрипкой, старые персонажи в новых одеждах, новые - в старых и т.п. . Оказывается, что на этот вопрос нельзя дать однозначный ответ: все зависит от характера элементов и гештальта. При одних элементах и одном гештальте анахронизм (и агеографизм) не только допустим, но и необходим, ибо без этого нельзя достичь соответствующего эмоционального настроения (и впечатления); при других же элементах и другом гештальте анахронизм совершенно невыносим, поскольку может внести разрушительный диссонанс в художественное восприятие картины. Стало быть, в конечном счете, все зависит от характера тех чувств, которые художник хочет передать зрителю.

Когда художники XV-XVI вв. изображают библейских персонажей в костюмах и интерьере своего времени, то это несколько не смущает самого искушенного зрителя. Но когда то же самое проделывает художник XIX в., то такое поведение вызывает у этого зрителя резко негативную реакцию. Достаточно сравнить, например, "Христос в доме Симона" Д.Бюкса (1410-1475) с "Христос в Бетании" Э. фон Гебгарта (1838-1925). Локальный натурализм в смысле копирования элементов имеется как в том, так и в другом случае. Почему же в первом случае этот натурализм увеличивает выразительность картины, а во втором, напротив, значительно её снижает? Очень точный ответ на поставленный вопрос дал Т.А.Гофман еще в первой четверти XIX в.: "Тогда (имеется в виду живопись старых мастеров - В.Б.) ... священная история входила в жизнь людей (В.Б.), тесно сплеталась с нею: каждому казалось, что чудесное произошло у него на глазах... Поэтому священное событие, над которым задумывался благочестивый художник, сливалось для него с окружавшей его действительностью; ему казалось, что оно происходило среди людей его времени и он изображал его таким, каким оно представлялось его воображению. Но именно потому ..., что наше время слишком трезво (В.Б.),... что никто не может представить себе этих чудес действительно происходящими..., изображение их в современных костюмах (и в современной обстановке - В.Б.) должно нам казаться безвкусицей, уродством и святотатством".



Таким образом, влияние гештальта на первоначально намеченные (в этюдах) элементы может проявляться, прежде всего, в отступлении от исторического и географического правдоподобия. Но это происходит, разумеется, далеко не всегда. Мы уже видели на примере творчества Альма Тадемы, что возможны такие переживания, при которых копируемые элементы включаются в гештальт без сколько-нибудь существенных изменений: "Он доказал, что при чутком понимании

современной действительности (вспомним английских девушек на теннисных кортах Брайтона и тщательное изучение Тадемой археологических данных - В.Б.) можно ... воскресить исчезнувший (античный - В.Б.) мир, т.е. сделать то, что совершенно не удавалось художникам, которые шли путем идеализма" .

Влияние гештальта на элементы в сюжетном плане может проявляться и в других способах, в частности, в идеализации элементов. Последнее особенно часто бывает в портретной живописи, когда художник "очищает" щеки портретируемого от бородавок, пигментных пятен, морщин и т.п.; "выпрямляет" нос, "увеличивает" глаза, "уменьшает" рот, "румянит" кожу и т.д. Так возникают в истории живописи портреты светских красавиц, наиболее выдающимися мастерами которых были Наттье, Дюран, Сарджент, Болдини. Общая структура будущего художественного образа не менее ярко способствует идеализации элементов и в пейзажной живописи. Например, биографы Тициана пытались установить, какие именно местности Италии получили отражение в его картинах. Но их попытки были тщетными: "Слишком густ голубоватый тон дали, слишком горяча желтизна листьев, слишком яркок солнечный свет. Он создает более возвышенный и благородный мир, чем наш (В.Б.), потому что даже как пейзажист он пишет не природу, а себя" .

Еще более значительной является модификация скопированных элементов под влиянием гештальта не в сюжетном, а в формальном отношении. Здесь мы вступаем в сферу так называемых "формальных ошибок" в художественном творчестве и в область так называемой "условности в искусстве". В истории живописи практически наиболее важными являются следующие четыре случая: произвольная ("неестественная") модификация ("деформация") - 1) линии; 2) формы; 3) света; 4) цвета. Рассмотрим их последовательно.

Неестественная деформация линий и, как следствие, искажение нормальных пропорций человеческого тела четко проявляется в картинах маньеристов XVI в. (Пармиджанино, Беккафуми, Эль Греко и др.) и символистов XIX в. (английские прерафаэлиты, в частности, Берн Джонс, Г.Моро, Пюи де Шаванн и др.). Когда этих художников, придававших своим персонажам непропорционально длинные шеи, руки и ноги, их современники упрекали в "неумении рисовать", то совершенно игнорировалось следующее обстоятельство: деформация линий осуществлялась в данном случае умышленно, чтобы подчеркнуть или утонченный аристократизм или же неземную святость персонажей картин. Не случайно Энгр, которого однажды упрекнули за чрезмерно длинные руки у Богоматери, которые она протягивает на одной из его картин к младенцу-Христу, не без иронии воскликнул: "Разве могут быть слишком длинные руки у матери, тянущейся к своему сыну!". Поскольку деформация линий ведет в конечном счете к деформации формы, то здесь естественно ожидать чего-то еще более экстравагантного. Для начала мы имеем так называемый "каменный" (или "металлический") стиль Мантеньи: растения кажутся окаменелыми, листья - металлическими; "даже воздух и небо кажутся ... каменными; ... облака получили у него твердые грани и представляются тяжелыми скульптурными массами" . Этот оригинальный художник эпохи Возрождения использовал в качестве гештальта гравюру на меди. Последняя наложила неизгладимый отпечаток на элементы его картин: обобщенность ("ясность") формы, причем все формы приобрели у него "металлическую жесткость" (Мутер) и от этого стали особо выразительными. Этот старинный формизм получил смелое развитие несколько веков спустя в творчестве Сезанна, который воспользовался в качестве гештальта уже не гравюрой на меди, а распределением света и тени как в природе, так и на картинах своих предшественников. Замещая светлые пятна "теплыми" (красный, оранжевый и т.п.), а темные - "холодными" (фиолетовый, синий и т.п.) цветами, он осуществил "лепку" формы чистым цветом (без светотени). Такая "лепка" оказывается возможной потому, что "теплые" цвета кажутся "выступающими", а "холодные" - "отступающими". В "цвето-скульптурном" стиле Сезанна (сезанновском формизме) мы встречаемся с особенно тонким и сложным случаем влияния гештальта на характер элементов будущего образа.

С еще более экстравагантной деформацией формы зритель сталкивается в картинах, на которых человеческие существа обладают какими-нибудь анатомическими несообразностями. Когда немецкому художнику Корнелиусу (1783-1867) указали, что на одном из его картонов греческий герой имеет шесть пальцев, тот равнодушно ответил: "Да если бы у него было хоть семь, чем бы это изменило идею композиции?" . Вполне возможно, что дерзость ответа была инспирирована не кем иным как великим Рафаэлем, на "Сикстинской мадонне" которого папа Сикст имеет на одной руке (о, ужас!) шесть пальцев, а один из ангелов (что еще хуже) - только одно крыло. Как бы там ни было, но прогноз Корнелиуса оправдался: в 1912 г. в Париже появился на свет божий знаменитый автопортрет Шагала с семью пальцами. Характерно, что правая рука художника, держащая палитру, имеет пять пальцев. Если обратить внимание, что на мольберте, к которому тянется анатомически аномальная левая рука, стоит картина Шагала, посвященная воспоминаниям о России, а слева маячит Эйфелева башня, символический смысл необычной анатомической модификации левой руки становится достаточно прозрачным.

Таким образом, и здесь влияние общей структуры образа на его детали очевидно. Из сказанного ясно, что если гештальт потребует, возможны в принципе любые изменения формы, в

том числе умножение не только пальцев, но и рук, ног, губ, глаз, голов и т.п. Впрочем, изобразительное искусство Древней Индии давно знакомо с подобными экспериментами.



Особый интерес представляет модификация в связи с требованиями гештальта характера освещения элементов, из которых формируется художественный образ. Один из классиков английской живописи Рейнольдс в качестве примера допустимости нарушать законы естественного освещения, если того требует композиция картины в целом, приводил рубенсовский "Ландшафт в лунном свете". В этом ландшафте создано слишком интенсивное освещение, которое невозможно в лунную ночь. Причем дело не только в количественном, но и в качественном отступлении от реальности: в этом свете преобладают "теплые" тона в отличие от естественного лунного света, для которого характерны "холодные" тона. Еще более резкое несоответствие освещения в картине законам оптики мы встречаем в картинах символистов и сюрреалистов. Например, в "Империи светов" Магритт дневное освещение неба парадоксальным образом сочетается с ночным освещением всех предметов ландшафта.

Но, пожалуй, наиболее суровый вызов житейскому здравому смыслу бросает деформация под влиянием гештальта естественной окраски элементов. Так один

из предшественников импрессионизма выдающийся английский художник Тернер (1775-1851) любил придавать в пейзажах небу золотистый оттенок. На критическое замечание в его адрес, что "такого неба" как у него "не бывает", он реагировал следующим образом: "Да, не бывает, но неужели вам не хотелось бы, чтобы оно было именно таким?".

Взаимодействие элементов и гештальта предполагает не только влияние гештальта на элементы, но и элементов на гештальт. Это означает, что задуманная первоначально в эскизе схема композиции может, подвергнуться различным изменениям под влиянием требований, предъявляемых ей элементами.

Простейшее влияние элементов на способ их соединения может заключаться в простом изменении ориентации картины в пространстве. Например, при перевертывании картины "вверх ногами" ее композиция может иногда стать, как это ни парадоксально, более выразительной. Когда выяснилось, что одна из картин Тернера повешена на стене одного общественного учреждения в перевернутом положении и ее хотели вернуть в нормальное, Тернер возразил: "Нет, оставьте ее, пожалуйста, в прежнем положении. Я теперь сам вижу, что так она выглядит лучше". Может случиться, что при отражении в зеркале композиция картины тоже улучшится, хотя известные шедевры мирового искусства, как правило, этого не допускают (теряя при этом значительную долю своей выразительности, а то и утрачивая ее совсем).

Более фундаментальное изменение гештальта связано с изменением, так сказать, "веса" первоначальных элементов в картине. В этом отношении очень характерно творчество одного из величайших символистов А.Беклина. Как известно, в классицизме был популярен так называемый мифологический пейзаж. Особенно выразительное развитие он получил в живописи Пуссена. В таком пейзаже панорама природы обязательно сопровождалась какой-нибудь мифологической сценой (чаще всего из античной или библейской мифологии). Однако доминирующую роль всегда играла природа, а не эта сцена. Последняя оказывалась, так сказать, только аккомпанементом к развернутому перед зрителем природному ландшафту. Взяв в качестве гештальта указанный пейзаж, Беклин "перевернул" взаимоотношение между природой и мифологической сценой: в его картинах центральную роль приобрели именно взаимоотношения между мифологическими персонажами, тогда как природа стала лишь фоном для этих взаимоотношений. В то же время если раньше мифологический сюжет определял характер пейзажа, то у Беклина пейзаж стал определять указанный сюжет.

Но особенно рельефно, хотя и достаточно тонко и сложно влияние элементов образа на способ их связи проявляется в такой характеристике картины, как ее перспектива. Под последней подразумевается способ расположения элементов в художественном пространстве. История живописи знает четыре главных вида перспективы: 1) линейную (или центральную), 2) обратную, 3) параллельную (или аксонометрическую), 4) сферическую, причем линейная выступает в трех разновидностях: а) нормальная, б) птичья, в) лягушья. Специфика линейной перспективы состоит в том, что она предполагает такой способ распределения воображаемых элементов в художественном пространстве, который совпадает с видимым распределением реальных предметов в реальном пространстве. Это совпадение имеет место потому, что линейная

перспектива связана со следующими пятью признаками: 1) схождение параллельных линий к горизонту, 2) перекрытие фигур, 3) изменение размеров фигур ("ближние" изображаются в увеличенном виде, а "дальние" - в уменьшенном), 4) изменение резкости изображения ("ближние" четче, а "дальние" - менее четко), 5) наличие светотени (моделировка фигур с помощью соответствующего распределения света и тени).

Как известно, с точки зрения обывательского массового сознания линейная перспектива занимает привилегированное положение среди других видов перспективы, ибо только она является "естественной" и "правильной", а все другие - "протivoестественны" и "неправильны". Между тем, история живописи свидетельствует о том, что никакого привилегированного положения у линейной перспективы нет: из множества возможных видов перспективы художники всегда выбирали ту, которая позволяла достичь наибольшей выразительности в передаче волновавших их эмоций. Выразительность же эта была существенно связана с характером элементов, используемых для построения художественного образа. Если элементы мыслились "плоскими" и способ их соединения был рассчитан на декоративный эффект, то художник, как правило, предпочитал параллельную (аксонометрическую) перспективу. Яркий пример последней дает иранская миниатюра. Когда же элементы представлялись "объемными" и способ их соединения предполагал "эффект присутствия" (реалистическое впечатление), тогда художник уверенно отдавал предпочтение линейной перспективе. Этому требованию удовлетворяли, например, некоторые античные фрески, доводя линейную перспективу иногда до почти осязаемой иллюзии трехмерного пространства на плоскости. В истории западно европейской живописи мы встречаемся, с одной стороны, с переходом от параллельной перспективы раннего Ренессанса (Например, "Страшный суд" Фра Анжелико) к линейной перспективе высокого Ренессанса, когда Леонардо и Дюрер разработали как теорию линейной перспективы, так и утонченную технику для применения этой теории. С другой стороны, в конце XIX в. наблюдается обратный переход от линейной перспективы к параллельной в связи с переходом от реализма к декоративизму (Климт, Матисс и др.). Можно было бы рассмотреть и другие переходы разных форм перспективы друг в друга (обратной в линейную, параллельной в обратную, линейной в сферическую и т.п.). Но из сказанного ясно, что все формы перспективы в художественном отношении вполне равноправны.

Мы приводили примеры довольно сложного влияния элементов на гештальт. Между тем, существует очень простой пример такого влияния. Художник, определив, какие элементы лица портретируемого он подвергнет идеализации, требует затем придать этому лицу улыбку. Последняя по сравнению с серьезным выражением представляет собой новый гештальт, диктуемый именно характером идеализации тех или иных черт лица.

Итак, мы видели, что формирование художественного образа путем простого замещения в скопированном гештальте его элементов копиями новых элементов осуществляется лишь в простейшем случае. Как правило, это бывает тогда, когда переживания, которые художник хочет выразить, достаточно просты, а воображение творца не очень богато. С таким случаем мы встречаемся, например, в истории немецкого мифологического пейзажа XIX в., когда один из представителей этого пейзажа Ширмер иллюстрировал Ветхий Завет, "вставляя библейские фигуры Шнорра в гомеровские пейзажи Преллера" (Мутер). В более же сложных ситуациях имеет место очень тонкое и сложное взаимодействие копии гештальта с копиями элементов, причем это взаимодействие может проходить несколько стадий. В результате последовательности своеобразных "челночных" переходов (от модификации гештальта к модификации элементов и от модифицированных элементов к новой модификации гештальта) возникает целая серия последовательных модификаций гештальта (серия эскизов) и соответствующая серия модификаций элементов (серия этюдов). При этом далеко не всегда каждая разновидность гештальта и элементов фиксируется в форме эскизов и этюдов. На пути формирования образа наряду с материальными эскизами и этюдами могут быть и чисто мысленные. Поэтому многие уголки творческой лаборатории художника оказываются затянутыми густым "туманом".



В конечном счете, благодаря взаимодействию гештальта из элементов творческий процесс становится совершенно непредсказуемым, ибо в ходе него нередко, например, чинный групповой портрет парадоксальным образом превращается в драматическое событие (рембрандтовский

"Ночной дозор"), а сцена в публичном доме - во вполне благопристойное собрание на пляже (сезанновские "Большие купальщицы")

- **Композиция художественного образа**

Итогом взаимодействия гештальта и элементов является художественная композиция, под которой подразумевается система из окончательно сформировавшихся элементов и окончательно сложившегося способа их соединения. Наибольший интерес как в теоретическом, так и в практическом отношении представляет вопрос о том, какому закону подчиняется любая композиция. С первого взгляда может показаться, что такого закона вообще не существует, ибо каждый образ слишком специфичен и путь, ведущий к нему, слишком индивидуален. Однако история живописи показывает, что уникальность художественного образа не только не исключает, но предполагает существование определенной закономерности в его композиции. Правда, эта закономерность является очень тонкой и поэтому для нетренированного глаза трудно уловимой.

Предвосхищая дальнейшее изложение, можно сказать, что общий смысл указанной закономерности заключается в использовании таких художественных приемов как контраст элементов и их равновесие с целью достижения путем их гибкого сочетания, в конечном счете, так называемой гармонии ("совершенства") образа.

Теперь наша задача будет состоять в том, чтобы расшифровать точный смысл указанных фундаментальных для художественной деятельности понятий.

В искусстве под "контрастом" подразумевается такое противопоставление элементов художественного образа друг другу, когда их свойства оказываются не просто различными, но диаметрально противоположными, что создает у зрителя определенное эмоциональное настроение. Следует различать сюжетный и формальный контраст. Последний же, в свою очередь, бывает графическим и цветовым. Графический контраст предполагает противопоставление друг другу графических элементов (линий горизонтальных и вертикальных, прямых и кривых; фигур угловатых и гладких, непрерывных и дискретных; пятен светлых и темных и т.д. и т.п.). Цветовой контраст основан на противопоставлении цветов и тонов (красного и зеленого, оранжевого и синего, желтого и фиолетового, белого и черного и т.п.). Разумеется, в реальной практике художественного творчества все эти виды контраста тесно взаимосвязаны и от их сочетания возникают новые, более сложные контрасты. Более того: сюжетный контраст требует для своего воплощения использования формальных контрастов, а последние, в свою очередь, (если речь идет о предметной живописи) так или иначе затрагивают и сюжет.



Простейшей иллюстрацией сюжетного контраста в истории классической живописи может служить, например, противопоставление обнаженного женского тела закованному с стальными латами рыцарю (Венера и Марс, Персей и Андромеда и т.п.) или хорошенького личика молоденькой девушки изборожденному глубокими морщинами лицу древней снаружи.

В модернистской живописи XX в. мы встречаемся с более сложными формами сюжетного контраста. Эффективным примером сюрреалистического контраста является "Красная модель" Магритта, где старые башмаки с проступающими в них ступнями ног невидимого человека противопоставлены глухому забору. Такое противопоставление

приобретает характер галлюцинации, как бы безмолвно говоря: здесь никого не может быть и все-таки кто-то есть. Прекрасный образец графического контраста дает нам Беклин в своей известной картине "Одиссей и Калипсо": темная фигура на фоне светлого неба Одиссея, повернутого спиной





к зрителю, противопоставлена светлой фигуре на фоне темных скал Калиппсо, обращенной лицом к зрителю. Такая композиция возбуждает в душе того, кто ее созерцает, щемящее чувство

тоски и одиночества, связанные с отчуждением героев. Здесь графический контраст приобретает прямо-таки Высшего использования в форме контраста живописи Рембрандта. С контрастов передачи самых сложных



музыкальный характер. совершенства в графического контраста в света и тени мировая достигла в творчестве помощью светотеневых Рембрандт добился тончайших нюансов эмоциональных состояний:

"...Пылится палитра... Паук на рембрандтовой раме  
В кругу паутины распластан...  
На кладбище нищих в старинном саду Амстердаме  
Лежит император контрастов" (Новелла Матвеева "Рембрандт").

Особо выразительным средством для передачи переживаний является цветовой контраст, основанный на сочетании дополнительных цветов. Известен рассказ Делакура, как он был потрясен видом желтого экипажа на фоне фиолетовой тени от городских зданий: "Одна краска поджигала другую" (Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С.161). Именно контраст таких дополнительных цветов как желтый и фиолетовый неоднократно использовался Ван Гогом для усиления выразительности его пейзажей. Какой магической силы может достигать цветовой контраст, великолепно продемонстрировано Врубелем в его знаменитой картине "Пан", где пронзительно голубые глаза лесного полубога "противопоставлены" таинственному оранжевому полумесяцу. В этом поразительном сочетании демонический дух природы буквально завораживает воображение зрителя.

Яркой иллюстрацией взаимосвязи между сюжетным, графическим и цветовым контрастами может служить композиция с одной стороны акварели испанского художника Фортунни "Курильщик опиума", а с другой - картины финского живописца Галлен-Каллела "Язычество и христианство". Фортунни противопоставляет лежащего на полу в лохмотьях старика висящему рядом на стене роскошному персидскому ковру, намекающему на тот волшебный мир грез, который рождается в одурманенном опиумом мозгу нищего. Контрасты богатства и нищеты, красоты и безобразия, порядка и хаоса, красочной пестроты и унылого бесцветья следуют один за другим, электризуя воображение зрителя. Сюжетный и формальный аспекты контраста здесь настолько сливаются, что становятся неотделимыми друг от друга.

Галлен-Каллела противопоставляет спиленный ствол могучего дерева и догорающий костер как символ уходящего со сцены язычества водружению вдали креста и закладке вокруг него христианской часовни. И как прекрасный аккомпанемент к сюжетному и графическому контрасту звучит цветовой: яркому желтому небу противопоставлена лиловая вода озера, что одновременно символизирует крушение одной веры и торжество другой.

Развитие модернистской живописи в XX в., однако, показало, что формальный аспект контраста может отделиться от сюжетного и приобрести самодовлеющее (автономное) значение. Это значит, что существуют такие переживания, которые могут быть адекватно выражены только при отвлечении от сюжета и использовании чисто формальных средств. Настаивание на обязательной связи с сюжетом равносильно отказу от выражения этих чувств и, тем самым, обеднению эмоционального мира художника и зрителя. Тенденция к автономному использованию формального контраста наметилась уже в кубизме и футуризме, но достигла своей кульминации и определенного завершения в абстракционизме. Теория автономного формального контраста была развита Кандинским в его известной работе "О духовном в искусстве" (1911): "Наша гармония покоится, главным образом, на принципе противоположения, этого величайшего принципа в искусстве во все времена" (Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде / декабрь 1911 - январь 1912/ Т.1.С.66). Кандинский, однако, не ограничился констатацией универсального характера контраста как средства художественной выразительности, но и показал, каким образом эффективным средством выражения совершенно



новых чувств может стать автономный формальный контраст. Это становится возможным благодаря особому взаимодействию цвета и формы, на которое раньше художники не обращали достаточно внимания:

"Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого, опять же треугольник зеленого, круг желтого, квадрат синего и т.д. Все это совершенно различно действующие существа. При этом легко заметить, что некоторые краски подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами и другими притупляются... Острые краски... сильнее в острых формах (например, желтые в треугольнике). Склонные к глубокому воздействию увеличиваются в своем воздействии круглыми формами (например, синее в кругу). Так как число красок и форм безгранично, то безграничны и сочетания, а в то же время и воздействия. Этот материал неисчерпаем" (Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде /декабрь 1911 - январь 1912/ Т.1.С55-56.). Таким образом, если мы, например, имеем графический контраст острого (треугольник) и круглого (круг) и цветовой контраст таких дополнительных цветов как оранжевый и

синий, то комбинированный контраст оранжевого треугольника и синего круга позволяет достичь большего эмоционального напряжения и благодаря этому большей выразительности, причем не только в количественном, но и в качественном смысле (передача таких чувств, которые отличаются от чувств, выражаемых чисто графическим и чисто цветовым контрастами). Иллюстрацией автономного формального контраста может служить картина Кандинского "Двое".

Если, следуя методу Кандинского, композиции из оранжевого треугольника и синего круга сопоставить композицию из синего треугольника и оранжевого круга, то можно получить новый, более сложный контраст. Нетрудно понять, что такой метод даёт возможность конструировать сколь угодно сложную иерархию контрастов.

В отличие от контраста "равновесие" означает совпадение элементов художественного образа по каким-то характеристикам, то есть их сходство, единство, повторяемость. В частном случае, это может быть повторяемость однократная (симметрия) или многократная (ритм). Здесь опять-таки надо различать повторяемость сюжетную и формальную, а в последней - графическую и цветовую. Все эти формы повторяемости создают определенное эмоциональное настроение, хотя и совсем другого рода, чем то, которое создает контраст. Если контраст возбуждает, то равновесие успокаивает.

Рассмотрим вначале равновесие сюжетное и графическое. Классическим проявлением такого равновесия является пространственная симметрия, которую так любили художники эпохи Возрождения. Одним из самых ярких образцов последней может служить "Мадонна во славе со святыми" Перуджино, учителя Рафаэля. Здесь статические фигуры святых и ангелов справа с почти ювелирной точностью уравновешены статическими же фигурами других святых и ангелов слева. Симметрия в данном случае играет роль своеобразных "психологических весов", вызывая чувство покоя, стабильности, надежности, умиротворения. Такая симметрия дает разрядку напряжению, воздаваемому контрастом, ибо она нейтрализует беспокойство, волнение, тревогу и т.п., обычно сопровождающие контраст.

Нарушение симметрии делает композицию неустойчивой (неуравновешенной), а образ саморазрушающимся, благодаря чему он вместо эстетического начинает вызывать антиэстетическое чувство. Одной из причин антиэстетического нарушения симметрии является наличие на картине художественно неоправданных пустот. Поэтому художники ренессансного и классицистического стиля вводили специальные правила, запрещающие такие пустоты. Такая тенденция особенно четко проявилась в эпоху Ренессанса в творчестве Мантеньи, заполнявшего все художественное пространство фигурами (девиз: поскольку, согласно Аристотелю, "природа боится пустоты", то и искусство должно бояться ее). В эпоху классицизма Менгс для достижения надежного равновесия требовал обязательно уравновешивать главную пирамидальную группу персонажей двумя вспомогательными пирамидальными же группами, расположенными на переднем плане (так называемые репессуары). Любопытно, однако, что неоправданное нарушение симметрии, так сказать, на одном "полюсе" картины может быть исправлено путем другого ее нарушения на другом "полюсе". Так, портретная композиция в профиль будет казаться уравновешенной, если перед профилем художник оставит пустое пространство, и напротив, неуравновешенной, если этот профиль будет упираться в раму. Однако в символической композиции Галлен-Каллела "Весна" одинокая женская фигура упирается лицом в раму и, тем не менее, композиция остается уравновешенной. Это достигается за счет группы подростков,



асимметрия кувшина. Мало того, что кувшин деформирован, но эта деформация неправдоподобна: даже при сильном ударе обо что-то он бы не мог быть деформирован так, как его изобразил художник. Зритель, не знакомый с методологией формизма, скажет, что автор



допустил грубую ошибку, что он просто "не умеет рисовать". Между тем, известно, что Сезанн сделал это умышленно. Чтобы передать настроение, создаваемое гармонией круглых форм бутылки, кувшина, яблок и складок скатерти, надо было согласовать левую сторону кувшина с изгибом белой скатерти слева, а правую - с изгибом голубой справа. Это и привело к нарушению естественных пропорций кувшина. Однако художник искусно компенсировал ("уравновесил") возникший дисбаланс формы кувшина за счет высветления его левой половины и затемнения правой. Благодаря этому неравновесие формы было уравновешено неравновесием цвета (тона). Поэтому, как это ни парадоксально, асимметрия кувшина, с первого взгляда, вообще не заметна и композиция в целом кажется идеально уравновешенной и, вследствие достигнутого равновесия, адекватно передающей зрителю ту "музыку формы", которую художник в ней закодировал.

Очень интересный пример восстановления умышленно нарушенного композиционного равновесия дает нам Сезанн в своем "Натюрморте с перцовкой". При внимательном разглядывании обращает на себя внимание неестественная

Более сложной задачей является уравновешивание движений.

Она стала особенно актуальной в эпоху барокко. Как виртуозно художники этого стиля решали указанную задачу, показывает композиция Г.Рени "Аталанта и Гипомея". Картина является чрезвычайно интересным графическим парадоксом: как в правой, так и в левой ее половине протекает бурное движение, а в сумме получается полный покой. Художник решил как будто бы неразрешимую задачу: осуществил удивительно гармоничный синтез движения и покоя. Это произошло потому, что ему удалось достичь взаимной компенсации движений обоих персонажей, благодаря чему они полностью уравновесили друг друга.

Еще более сложный характер приобретает симметрия в символической живописи на рубеже XIX-XX вв. Здесь она сочетается с ритмом почти что музыкального характера (принцип параллелизма Ходлера). В ритмических композициях швейцарского символиста Ходлера как бы слышатся звуки органа.

До сих пор мы говорили о сюжетном и графическом равновесии. Но так же, как и контраст, эти виды равновесия редко выступают в чистом виде. Как правило, они сопровождаются тем, что может быть названо цветовым равновесием (или цветовой симметрией и, соответственно, цветовым ритмом). Последнее практически чаще всего проявляется в повторении (совпадении) цвета и тона в разных частях картины. Роль психологических "гирь" теперь играют разные цвета и цветовые оттенки. Вернемся к "Курильщику опиума" Фортюни. Среди цветных узоров восточного ковра в картине преобладает синий цвет. И мы, к нашему удивлению, находим как бы отражение этого синего сияния в жалких лохмотьях нищего в виде встречающихся среди них отдельных синих пятен. Вероятнее всего, что тот нищий старик, которого встретил Фортюни во время своей академической командировки в Алжир, имел совершенно бесцветные лохмотья. Однако, если бы художник не бросил несколько синих бликов на эти лохмотья, вся сцена не имела бы той уравновешенности и тем самым законченности как в графическом, так и цветовом отношении, которую она приобрела после такого отступления от реальности.

Совершенно аналогично поступает и Галлен-Каллела в том же "Язычестве и Христианстве". В целом композиция выполнена в сдержанных холодных тонах за исключением верхнего края

картины, где проходит ярко желтая полоса вечернего неба. Будучи вполне уравновешенной графически, картина могла, тем не менее, потерять равновесие в целом, если бы желтое небо не было уравновешено желтым пятном догорающего костра и аккомпанирующими ему желтыми пятнами оголенной древесины.

Однако высшего развития принцип равновесия, к которому в равной степени применима высокая оценка, данная Кандинским принципу контраста, получил в модернистской живописи XX в., особенно в сюрреализме и абстракционизме. Посмотрим, как этот принцип реализуется в таких известных композициях как "Внутриатомное равновесие лебединого пера" Дали и "Взаимопонимание" Кандинского.

С первого взгляда кажется странным и иррациональным, каким образом Дали удалось уравновесить левую половину композиции, включающую явно более массивные предметы, с помощью легкого перышка в правой части. Между тем, именно на таком парадоксальном равновесии и основан, как показывает само название картины, ее сюрреалистический эффект. С одной стороны, нет сомнения, что отсутствие пера нарушило бы равновесие. Но с другой стороны, с рациональной точки зрения кажется абсурдным, что легкого перышка достаточно для уравновешивания множества более тяжелых предметов. Однако



пристальный анализ показывает, что парадокс связан с попыткой воспринимать проблему равновесия данной композиции в чисто сюжетном плане. Тогда она, действительно, не могла бы стать уравновешенной. Но с точки зрения формального равновесия (сочетания формы и цвета) парадокс исчезает, ибо перышку "помогает" темная трапеция справа, резко очерченная двумя светлыми лучами. Не будь этой трапеции и этих лучей - равновесие немедленно бы нарушилось. Таким образом, в обсуждаемой картине психологическое равновесие композиции в целом достигается путем очень тонкого и искусного сопоставления разных, сюжетно никак не связанных предметов, т.е. на службу равновесию ставится иррациональный контраст. Последний в полной мере проявляется в "обратном" поведении предметов разного веса: более легкие предметы (перо и салфетка) сохраняют свой вес, тогда как более тяжелые вопреки логике и здравому смыслу становятся невесомыми!

Итак, уже в сюрреализме формальное равновесие отделяется от сюжетного и, подобно тому как это было с формальным контрастом, приобретает самостоятельное значение. Однако косвенная связь с сюжетным равновесием здесь еще сохраняется. Полную же самостоятельность формальное равновесие приобретает только в абстракционизме. Очень яркой иллюстрацией этого является "Взаимопонимание" Кандинского. Само название картины выражает именно идею чисто формального равновесия: композиционное "взаимопонимание" устанавливается между формами и красками правой и левой ее половин. Путем хитроумных вариаций форм и цветов в соответствии со своей теорией взаимодействия формы и цвета (о которой мы уже упоминали), Кандинский достигает полного равновесия между элементами правой и левой частей композиции. Именно в достижении равновесия столь различных и столь хаотичных графических и цветовых элементов и заключается пафос такой конструкции. Достижение подобного равновесия ("хорошей организации плоскости", как говорят знатоки) - отнюдь не простая задача, вопреки тому, что может показаться зрителю с недостаточно натренированным глазом. Укрощение "своенравия" графического и цветового хаоса несомненно требует большого искусства. Чисто формальное равновесие взаимосвязанных графических и цветовых элементов отнюдь не является бессодержательным в художественном смысле: оно содержит мощный эмоциональный заряд новых, совершенно не знакомых чувств, переживание которых может доставить подготовленному зрителю большое эстетическое наслаждение.

Композиция достаточно сложного художественного образа никогда не ограничивается одним контрастом или одним равновесием: в общем случае она представляет собой целую систему контрастов и равновесий, образующих очень сложную и запутанную иерархию. Один контраст обычно требует, в свою очередь, равновесия, которое достигается с помощью другого контраста; образовавшееся же равновесие вновь требует для своего оживления некоторого контраста и т.д. С первого взгляда может показаться, что такая иерархия будет уходить в "дурную" бесконечность. Но история художественного творчества свидетельствует о том, что система контрастов и равновесий может стать замкнутой. Это значит, что в этой системе появляется композиционная доминанта в виде господствующего контраста и согласованного с ним господствующего равновесия. Так возникает гармонический образ. Он адекватно выражает то обобщенное



переживание, которое художник хочет передать зрителю. Специфика гармонического образа (в отличие от негармонического) состоит в том, что в нем ничего нельзя добавить или отнять и вообще что-то изменить без того, чтобы не нарушить его выразительные возможности. На этот критерий художественной гармонии указал впервые с полной определенностью один из первых теоретиков искусства Ренессанса Альберти (XV в.): "Красота есть строгая соразмерная гармония

всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, - такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя (В.Б.), не сделав хуже" (Цит. по Гращенков В.Н. Рафаэль. М., 1975.С.5).

Итак, гармония образа есть система (иерархия) равновесий и контрастов, в которой все контрасты и равновесия подчинены господствующему контрасту и равновесию. Другими словами, гармонический образ - это образ с замкнутой композицией. Отсюда ясно, что гармония удовлетворяет двум главным требованиям. Во-первых, она обязательно содержит, наряду с



равновесием, так же и контраст и поэтому отнюдь не тождественна равновесию (т.е., так сказать, чистому "единству"), как это иногда считают. В связи с этим можно сказать, что гармония - это не "гладкое", а "колючее" единство. Во-вторых, в гармоническом образе главное четко отделено от второстепенного и поэтому внимание сразу сосредотачивается на главном, что и позволяет быстро достичь сопереживания. Другими словами, это значит, что в композиции должна быть ясно выделена главная деталь (главный элемент среди других

элементов), от восприятия которой зависит правильное общее впечатление от целого. Главный элемент (тот, с помощью которого создается доминирующий контраст и равновесие) должен быть акцентирован графическими и цветовыми средствами, а остальные элементы - в той или иной степени "приглушены". Признак слабой выразительности образа - распыление внимания зрителя на второстепенных деталях. Например, мастер голландских натюрмортов XVII в. Клас в своем "Завтраке" концентрирует внимание зрителя на стеклянном бокале, вокруг которого группируются остальные предметы и который является композиционным центром картины. Здесь главное четко отделено от второстепенного. Напротив, итальянский художник XVIII в. Маджини в своем "Натюрморте с куском сырого мяса" распыляет внимание зрителя между многими предметами. Зритель остается в недоумении относительно того, что для художника было главным: то ли, как показывает ее название, кусок мяса, то ли медный кувшин, то ли белое блюдо с бутылкой. Такая диффузность и неопределенность композиции характерна (как мы уже видели на примере эрмитажного интерьера Гау) для художников, тяготеющих к натурализму. Ведь их целью является не демонстрация эмоционального отношения к объекту, а показ объекта самого по себе. При такой постановке вопроса различие между главным и второстепенным в композиции теряет всякий смысл: теперь все становится одинаково существенным.

Какое значение художники различных направлений всегда придавали подчинению всех деталей композиционной доминанте, видно, например, из критического анализа польским художником Гроттгером (1837-1867) популярной картины лидера польского романтизма Я.Матейко "Рейтан перед сеймом в Тарговицах", посвященной трагедии раздела Польши. "Действие имеет несколько центров. В картине та ошибка, что в ней многое изображено, а это отвлекает внимание зрителя от главной мысли (В.Б.) и поэтому ослабляет впечатление... А происходит это из-за того, что... существуют две группы людей, занимающих 2/3 картины, которые не знают о том, что происходит с Рейтаном"; "...в натуре, может быть, так и было, но я бы в таком случае не стал рабски следовать правде (В.Б.), может быть, кое-что переделал по-своему и всех героев... изобразил бы в какой-то мере связанными с протестом Рейтана". Самое удивительное в природе гармонии заключается в том, что она совершенно не зависит ни от жанра ни от стиля. Она остается той же как в случае жанровой картины, так и портрета или натюрморта; как в классической, так и в модернистской живописи. Чтобы убедиться в справедливости этого с первого взгляда довольно сомнительного утверждения, сравним известные шедевры классической живописи ренессансного стиля и модернистской конструктивистского направления. Сопоставим сначала такие, казалось бы, несоизмеримые композиции как "Тайная вечеря" Леонардо и "Герника" Пикассо. У Леонардо четко

просматривается главный контраст и главное равновесие, прекрасно согласованные друг с другом. С одной стороны, мы видим резкое противопоставление величественного спокойствия Христа, только что возвестившего страшную весть о предательстве, бурному замешательству и смятению апостолов; а с другой - центральное положение Христа в картине и строго симметричная



группировка апостолов в четыре взаимно уравновешенные относительно центральной фигуры группы. Характерно, что даже число лиц в каждой группе строго одинаково (трое). Легко заметить, что в картине немало других контрастов и равновесий (например, светлые прямоугольники окон и темные настенных ковров; симметричное расположение ковров относительно окон и т.п.). Однако все они подчинены главным. С замечательной последовательностью внимание зрителя сразу направлено и приковано к самому существенному. Нет ни малейшего распыления внимания на второстепенные детали.

Когда мы переводим взгляд на "Гернику", кажется вначале прямо-таки кощунственным утверждать, что ее композиция имеет хотя бы отдаленное сходство с композицией "Тайной вечери". Однако такое впечатление складывается лишь при поверхностном взгляде. Несмотря на "разорванность" и сумбурность конструктивистской композиции и ее кажущуюся хаотичность (в отличие от строго уравновешенной композиции ренессансного стиля), в ней при внимательном анализе обнаруживается еще более сложная система контрастов и равновесий, в которой можно "нащупать" свой доминирующий контраст и свое доминирующее равновесие. Ввиду, однако, большей сложности и тонкости последних, это сделать значительно труднее, особенно зрителю с недостаточно натренированным глазом.

Хотя контрастность композиции Пикассо достаточно очевидна, поскольку она построена на резких столкновениях света и теней, тем не менее, для того чтобы выделить среди множества контрастов господствующий, надо учесть символический смысл картины. Как известно, картина была написана Пикассо под впечатлением трагических событий испанской гражданской войны и в самый канун второй мировой войны. Первое, что бросается в глаза - это голова женщины и протянутая рука с лампой, проникающие откуда-то снаружи в какой-то глубокий и темный подвал и приносящие туда режущий свет внешнего мира. Все это напоминает с одной стороны знаменитую "Пещеру" Платона с заключенными в ней узниками, принимающими иллюзию за реальность; а с другой - философа Диогена с его не менее знаменитым фонарем, который помогает людям-узникам чувственного бытия - освободиться от их иллюзии. Тщательный анализ композиции Пикассо показывает, что: 1) подвал символизирует "темноту" самоуспокаивающегося европейского общественного сознания 30-х годов накануне мировой войны; а 2) группа "призыва", состоящая из женской головы, руки с лампой и головы лошади -- весть о нависшей над миром угрозе. Таким образом, в основе "Герники" лежит контраст между "темнотой" убаюкивающего себя благополучного невежества и "светом" суровой истины, содержащей страстный призыв к бдительности перед лицом надвигающейся смертельной опасности, чреватой страшными бедствиями. Характерно, что Пикассо в отличие от Диогена пользуется не одним, а тремя источниками света (одним естественным и двумя искусственными). Этим подчеркивается невероятная трудность просвещения общественного сознания в условиях пустившей глубокие корни иллюзии. Что касается равновесия, то с первого взгляда оно может показаться вообще отсутствующим и вся конструкция неустойчивой. Однако подобное впечатление при более пристальном разглядывании картины сменяется удивлением, каким образом столь экспрессивная композиция может оказаться такой устойчивой. Последнее объясняется тем, что симметрия элементов в картине осуществляется с ничуть не меньшей, а порой даже более педантичной точностью, чем это мы видим у Леонардо. Только в роли психологических "гирь" теперь выступают не рафинированные ренессансные, а подвергнутые жестокой деформации и деструкции конструктивистские элементы. Так, деформированная женщина с ребенком и бык слева уравновешены не менее деформированной человеческой фигурой справа, а голова раздавленного мужчины с протянутой рукой с опухшей кистью слева - раздутым коленом спасающейся бегством женщины с растянутой ногой с опухшей ступней справа. Точность симметрии доведена до того, что светлому хвосту быка, напоминающему язык пламени, в левом верхнем углу картины противовесом является светлое квадратное окошко в правом углу. Таким образом, в композиции Пикассо наряду с господствующим контрастом существует и господствующее равновесие. Оно олицетворяется центральной группой "призыва", венчающей традиционную пирамиду из нетрадиционных деформированных элементов. Пирамида окаймлена симметричными группами подвергнутых жестокой деформации фигур, символизирующим последствия надвигающейся опасности. Ключом к восприятию гармонии образа является в данном случае группа "призыва", которая образует естественный центр всей композиции. Именно описанная гармония деформаций и деструкций позволила Пикассо адекватно передать то чувство ужаса, которое он испытал,

получив информацию о первых признаках надвигающейся мировой войны (Название "Герника" присвоено картине отнюдь не Пикассо, а его современниками: она никоим образом не является ни прямым, ни косвенным изображением бомбардировки испанского города Герники 26 июня 1937 г. германской авиацией, как это нередко утверждается. Трагедия Герники явилась только поводом, но никак не причиной написания этой картины. Не меньшую роль сыграли и детские воспоминания Пикассо о землетрясении в Малаге в 1884 г. Фактически это не "Герника", а "Предостережение", выражающее эмоциональное отношение художника к надвигающейся опасности как общечеловеческому феномену.)

От жанровых сцен перейдем теперь к портрету и натюрморту. Сопоставим знаменитый классический портрет Джоконды работы Леонардо с менее известным, но достаточно популярным модернистским натюрмортом "Джоконда с ключами" Леже. Доминирующим контрастом в композиции Леонардо является противопоставление осязаемости и ясности телесного облика портретируемой флорентинской дамы, моделируемого тонкими нюансами светотени, таинственности и неуловимости ее духовного склада, проявляющейся в общем выражении ее лица и, как неоднократно отмечалось, в загадочности ее улыбки. Это противопоставление подчеркивается также контрастом между простотой прически и одежды и сложностью и замысловатостью пейзажного фона. Пейзаж построен на сочетании сложных горных кряжей и извивов рек и дорог, причем все это приобретает неопределенные очертания в туманной дымке воздушной перспективы. Пейзаж как бы аккомпанирует ее улыбке, делая ее духовный облик еще таинственнее и романтичнее. Он как бы говорит - пытаться проникнуть в тайники души этой женщины - это примерно то же, что отправиться в путешествие в тот полуреальный-полуфантастический мир, который у нее за спиной (Чтобы оценить по достоинству роль пейзажного фона в формировании доминирующего контраста в портрете Джоконды, надо сравнить луврский портрет с его мадридским аналогом из Прадо. В последнем пейзажный фон отсутствует, и того контраста, с которым мы встречаемся в луврском оригинале, нет).

Она глядит из рамы в этом зале  
открытая для многих тысяч глаз -  
но если б мы загадку разгадали,  
Джоконда потускнела бы для нас!

(Х.Байрамукова. "Джоконда") Что касается доминирующего равновесия, то композиционным центром является лицо, которое уравнивается в нижней части картины сложенными кистями рук. Равновесие всей композиции подчеркивается симметричными фрагментами пейзажного фона справа и слева Джоконды. С точки зрения гармонии образа, здесь все, казалось бы, хрестоматийно просто и ясно. Но нам сразу становится как-то не по себе, когда мы переводим взгляд на другую Джоконду - ту, которая "с ключами". Само понятие гармонии тут, с первого взгляда, вроде бы вообще не применимо. К счастью, мы знаем детально процесс создания этой картины и те мотивы, которыми руководствовался художник при ее написании (Сагалович М. По следам Фернана Леже. М., 1983. С.14-15.).

Собственно говоря, доминирующий контраст в этой композиции прямо-таки лезет в глаза: образу Джоконды как символу духовных ценностей, олицетворяющих классическое искусство и классическую гуманистическую культуру, противопоставлена связка обыкновенных ключей - этот символ утилитарных ценностей, связанных с технической цивилизацией и являющихся антиподом классического гуманизма: "Мне необходимо было найти что-либо абсолютно контрастное ключам". Проходя случайно мимо витрины одного магазина, Леже заметил открытку с изображением Джоконды. И тут его осенила мысль: "Что может резительнее контрастировать с ключами?" Так родился господствующий контраст в этой композиции - столкновение духовного и утилитарного миров, гуманистического и технократического. Графический контраст был усилен цветовым: противопоставлением синего кольца размытому оранжевому фону.

Но далее возникла проблема равновесия. Пришлось ввести в композицию ряд дополнительных элементов - от геометрических фигур до прямых и волнистых линий и, далее, темных пятен неопределенной формы. Характерно, что направления этих элементов диктовались направлением ключей - для достижения равновесия композиции в целом надо было располагать графический аккомпанемент параллельно или перпендикулярно ключам. И все-таки оставалась одна загвоздка: опасная пустота в правом верхнем углу, которая делала всю композицию неустойчивой. Внезапно Леже осеняет новая идея: он приобретает в обмен за подрамник банку сардин и решает с помощью этой банки сделать композицию замкнутой. И он не ошибся: именно указанная банка сообщает композиции ту степень уравновешенности, когда уже "ничего нельзя отнять и ничего прибавить". Какое значение Леже придавал принципу равновесия, видно из следующего курьезного эпизода. Когда торговец картинами, который хотел приобрести "Джоконду с ключами", потребовал замазать банку, предлагая за это высокую дополнительную плату, Леже наотрез отказался продать картину (Одним из самых известных примеров решения проблемы замыкания композиции в классической живописи является поиск Леонардо да Винчи подходящей модели для лица Иуды в "Тайной вечере". Почти закончив картину, он долго и безуспешно искал такую модель



/гештальт/ в миланском районе Боргетто, где жили закоренелые негодяи и куда он ежедневно ходил. Тогда настоятель монастыря, заказавшего картину, потеряв терпение, выразил свое негодование такой затяжкой исполнения заказа. И Леонардо понял, что наконец нашел то, что искал /см. Филиппов М.М. Леонардо да Винчи. СПб., 1892.С.36-37./). Характерно, что главной деталью композиции стала все-таки связка ключей, символизируя господство в XX в. (в отличие от эпохи Ренессанса) технических ценностей над гуманистическими. Это подчеркнуто как ее масштабом, так и центральным

положением в картине.

Итак, мы убедились, что понятие гармонии художественного образа выше любых различий между жанрами и стилями и имеет поистине универсальный характер. Художественный образ может выдержать самые смелые новшества и любые пертурбации его структуры, кроме одной - отказа от гармонии. С разрушением последней образ как носитель обобщенной эмоциональной информации исчезает.

Есть в Париже один ничем внешне не примечательный дом, мимо которого ежедневно снуют прохожие, не обращая на него никакого внимания. Между тем, по иронии судьбы именно этому дому выпала честь оказаться, так сказать, в эпицентре проблемы гармонии. В середине XIX в. Бальзак написал здесь свой известный рассказ "Неведомый шедевр" о творчестве художника, который в поисках нового стиля на протяжении длительного времени никак не может достичь в картине желанной гармонии. И в этом же доме почти столетие спустя в рекордно короткий срок (один месяц) Пикассо создал самую гармоничную из всех своих картин ("Герника"), доказав воочию, что гармония в модернистском искусстве столь же важна, как и в классическом.

Поскольку гармония образа основана на "борьбе" графических и цветовых противоположностей (контраст) и на их "единстве" (равновесие), то художественный образ неизбежно приобретает диалектический характер, который доставил бы немалое удовольствие таким мыслителям как Платон, Гегель и Маркс. Описанная выше тонкая внутренняя "диалектика" образа становится важным средством эмоционального воздействия на зрителя. В то же время она имеет и самую непосредственную связь с тем толкованием диалектики, которое мы находим в упоминавшейся ранее аллегорической картине Веронезе "Диалектика". Прекрасная молодая женщина держит в руках замысловатую паутину и рассматривает ее против света, как бы говоря: "Диалектика - прекрасная вещь, но в ее сетях можно запутаться". Аллегория Веронезе выражает эмоциональное отношение к диалектике как "искусству выразительных хитросплетений". Но, как мы убедились, гармония любого художественного образа является результатом такого искусства.

Основные закономерности художественного творчества прекрасно резюмированы в одном из творческих самоотчетов такого великого мученика искусства как Ван Гог. В уникальном источнике для изучения творческого процесса в художественной деятельности - в его "Письмах" - мы находим детальное описание тех операций, которые художник совершает при написании картины, и тех целей, которые он при этом преследует. (Как известно, художники редко дают отчет о своих действиях и не только другим, но и себе. Считается даже как бы неприличным заглядывать в творческую лабораторию художника, как неприлично заглядывать в замочную скважину будоража светской женщины). Примечательно, что результаты самонаблюдения Ван Гога над собственным творчеством совпадают с результатами самонаблюдения тех немногих художников, которые этим серьезно интересовались и занимались (Делакруа, Синьяк, Матисс, Леже, Глэз, Кандинский, Малевич и др.).

Ван Гог описывает свою работу над портретом друга. Прежде всего, он следующим образом характеризует цель создания портрета: "Я хочу вложить в картину свое отношение, свою любовь, которую питаю к нему". Из этих слов ясно, что портрет создается не с целью копирования облика друга, а ради передачи эмоционального отношения художника к этому облику. Поэтому облик друга (то, что обычно художники называют "моделью") играет роль вспомогательного структурного образа -- гештальта --, в котором производятся разного рода замещения: "Я собираюсь немного изменить цвета. Я сделаю волосы более светлыми. Я использую даже оранжевые тона, взяв хром и бледную лимонно-желтую краску. Я напишу его не на фоне обыкновенной стены скромной комнаты (как это имеет место на самом деле - В.Б.), а ... на фоне безграничного ярко-голубого неба, какое только я могу вообразить (операция замещения - В.Б.), и этим простым сочетанием яркой головы с богатым голубым фоном я получу волшебный эффект - подобный звезде в глубинах лазурного неба". Заключительные слова говорят о достижении гармонии вновь созданного образа, который отнюдь не совпадает с первоначальным обликом друга, созерцаемого художником. Именно благодаря указанному "волшебному эффекту", портрет друга сможет пробудить в душе другого человека то самое чувство, которое Ван Гог питает к своему другу.



### **Символический характер художественного образа**

Из изложенного ясно, что художественный образ представляет собой не что иное как особое средство, употребляемое не для копирования объектов, а для кодирования обобщенных переживаний. Следовательно, он является специальным знаком (символом), смысл (значение) которого составляет то или иное обобщенное переживание. В этом отношении существует принципиальное сходство между живописным и музыкальным произведением. Выразительная комбинация

графических и цветовых элементов является таким же носителем человеческих переживаний, как и выразительная комбинация звуков. Поэтому любой художественный образ в области живописи (если он действительно художественный) обладает своеобразной "музыкальностью". На это обратил внимание еще известный американский живописец Уистлер: "Природа таит в своих красках и формах содержание всевозможных картин, подобно ключу ко всем музыкальным нотам. Но задача художника в том, чтобы с пониманием вникнуть в это содержание, выбирать и сочетать и этим путем создать прекрасное - так же, как музыкант соединяет ноты и образует аккорды и, таким образом, создает из хаоса звуков великие гармонии". О "музыкальности" линий писалось неоднократно: "Когда по воле мастера Парфенонского фриза одежды богов складываются в изумительные линии, мы переживаем что-то похожее на то, словно мы слушаем музыку: и здесь внутреннее переживание следует непосредственно за движением линий".

А Мутер, как бы намекая на ошибочное противопоставление Шопенгауэром музыки живописи, очень ясно пояснил эту сторону дела на примере творчества Беклина; отметив, что Беклин "открыл музыкальную проникновенность, таящуюся в красках". Он "создавал красочные симфонии, подобные звукам бурного оркестра", "краски смеются, торжествуют, блаженствуют".

Из сказанного следует, что ни один художественный образ, будь то самый "абстрактный" или самый "реалистичный", как целостное образование не имеет объективного аналога в действительности и потому не является ни прямой ни косвенной копией какого бы то ни было реального объекта. Так что один из основоположников абстрактной живописи XX в. голландский художник Мондриан совершенно напрасно заколотил досками наглухо окно своего парижского ателье, чтобы прекрасный вид Парижа не побуждал его к "копированию действительности": синтез элементов на основе гештальта, как правило, дает нечто такое, чего нет в действительности. При этом самый удивительный парадокс художественного творчества состоит в том, что чем точнее элементы и гештальт копируют реальность, тем, вообще говоря, дальше результат их синтеза отходит от этой реальности. Убедительной иллюстрацией этого парадокса являются символические образы Беклина и сюрреалистические Дали.

Вопреки широко распространенному мнению, реалистический образ не менее символичен, чем "абстрактный" (не говоря уже о классицизме, романтизме, экспрессионизме и сюрреализме). Достаточно сослаться на "Портрет Бертена Старшего" Энгра, история создания которого нам точно известна. Энгр долго и мучительно искал наиболее выразительную композицию портрета для точной передачи тех чувств, которые вызывал в нем образ могущественного главы французской политической прессы эпохи Июльской монархии. Для адекватного выражения эмоционального впечатления, производимого человеком с таким политическим весом, надо было найти специальное сочетание позы, осанки, костюма, прически, ракурса головы, выражения лица, расположения рук и т.п., включая соответствующую обстановку (фон). После многих неудачных попыток, Энгр нашел такое сочетание, в котором особую выразительность образу придает сидячая поза портретируемого (сидит как бы "на троне!") и расположение пальцев правой руки, напоминающее когти орла, готовые вонзиться в очередную жертву. Следовательно глубоко реалистический образ Бертена оказался не копией реального человека, а "удивительным синтезом строго продуманных и отобранных наблюдений с ощущением свободы и естественности в трактовке модели". Портрет произвел очень сильное впечатление на современников: все поражались "сходству" с оригиналом. В то же время никто никогда не наблюдал в оригинале одновременного сочетания всех тех черт, о которых говорилось выше. В свете сказанного легко понять, что зрители ошибочно принимали специальный код для обозначения общезначимого чувства за копию соответствующего объекта.

Таким образом, будучи кодом эмоционального отношения к некоторому объекту, художественный образ, тем самым, кодирует и объект эмоционального отношения. Благодаря этому у образа, кроме прямого значения (эмоциональное отношение) появляется и косвенное (объект этого отношения). Обратим внимание, что в случае указанного объекта имеет место опять-таки не копирование, а кодирование. Поэтому образ Бертена, как он запечатлен на энгровском портрете, отнюдь не является более или менее точной копией реального Бертена. Такая иллюзия возникает только при игнорировании того обстоятельства, что этот образ появился в результате

синтеза элементов и гештальта. Он был бы копией, если бы указанный синтез не имел места. Это очень деликатный момент, который лишний раз показывает, что невозможно понять сущность художественного образа, если не знать общего "механизма" его создания. Если какие-то сомнения относительно такого "механизма" при незнании истории создания картины еще могут быть в случае с "Портретом Бертена", то они теряют всякую почву, когда мы изучаем историю создания "Ателье" Курбе. Здесь, казалось бы самая что ни на есть реалистическая жанровая сцена является продуктом очень сложного творческого воображения художника и имеет, как сообщает сам автор, глубокий символический смысл (гл. II, 3).

Мы уже видели, что объекты эмоционального отношения бывают четырех типов (реальные, абстрактные, фантастические и метаобъекты). Поэтому и символические функции образа относительно объекта эмоционального отношения определяются природой этого объекта. Поскольку такие объекты делятся прежде всего на конкретные (реальные и фантастические) и абстрактные (разных степеней абстрактности), то художественный образ относительно этих объектов может выступить в одной из трех ипостасей: 1) изоморфема; 2) метафора; 3) аллегория.

В первом случае мы имеем дело со структурной копией объекта. Это значит, что способ соединения элементов образа и способ соединения элементов объекта совпадают, хотя элементы образа и объекта могут очень существенно отличаться. Говорят, что образ в этом случае

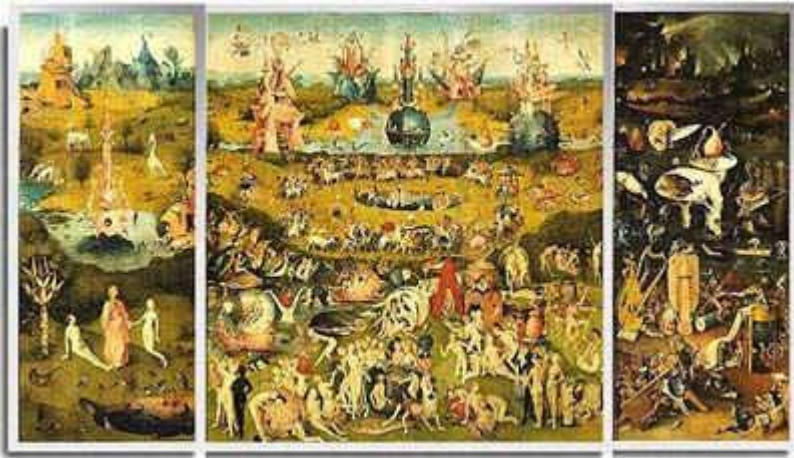


изоморфен объекту. "Портрет Бертена" Энгра и "Ателье" Курбе являются классическими примерами изоморфем. Следовательно, образ является изоморфемой, если он обозначает: а) вполне конкретный объект (реальный или фантастический) и б) имеет структурное сходство с обозначаемым объектом.

Одной из самых выразительных изоморфем в истории живописи является использование художниками в некоторых картинах символического значения слепоты. Быть может, наиболее глубокие образы такого типа были созданы в классической живописи П.Брейгелем,

а в модернистской - Пикассо. В потрясающей по силе выразительности "Питч о слепых" П.Брейгеля, цепочка слепых, ведомых пьяным поводырем в пропасть, становится символом духовной слепоты человечества, движущегося, благодаря своим порокам и порокам своих лидеров, к глобальной катастрофе. Напротив, в картинах Пикассо "голубого" периода часто встречаются образы нищих слепцов, слепота которых имеет прямо противоположный смысл. Теперь это символ не духовной слепоты, а духовной прозорливости - своего рода эмоционального ясновидения, позволяющего "заглянуть" в самую сущность вещей. Такие физически слепые являются в действительности духовно "зрячими" и они противопоставляются физически зрячим, которые на самом деле являются духовно слепыми. Глядя на лица таких слепых, создается впечатление, что у них "...что-то рождается в глубинах духа, может быть болезненно прорезается тот самый "внутренний глаз" (В.Б.), ради которого не жаль и ослепнуть" (Дмитриева Н.А. Пикассо. М., 1971. С.19). Они являются духовно "зрячими" потому, что их переживания связаны не с обманчивой видимостью вещей, а с сущностью последних. Физическая слепота подобных слепцов выражает ту мысль, что их взгляд направлен не на внешнее, а на внутреннее. Их "безглазие" напоминает "безглазие" буддийских статуй, у которых оно символизирует уход от внешнего мира в себя (самосозерцание). Это звучит в унисон с легендой об ослеплении Демокритом себя с тем, чтобы можно было отвлечься от суетной "пестроты" явлений и сосредоточиться на их ненаблюдаемой сущности.

По-видимому, имея в виду именно эмоциональное отношение к сущности, Пикассо однажды высказал, казалось бы, чудовищную мысль, что художникам, подобно щеглам, следовало бы выкалывать глаза, чтобы "они лучше пели". Когда художник, выбирая в качестве гештальта зрячего человека, мысленно "выкалывает" ему глаза, то он создает типичную изоморфему: слепой становится структурной копией зрячего. В истории живописи известны и более экстравагантные случаи изоморфем. В качестве таковых можно привести генитальные изоморфемы в классической и модернистской живописи, традиционно являющиеся символами эротических вожделений и дьявольских искушений. В этих композициях структурное сходство с объектом эмоционального



отношения более или менее очевидно, хотя оно и может потребовать известных усилий от лиц с недостаточно богатым воображением.

Если не только элементы, но и структура образа не совпадает со структурой объекта эмоционального отношения, то образ становится тем, что принято называть метафорой ("иносказанием"). Простейшим проявлением последней является представление людей в виде животных, например, сильного и смелого человека в виде льва, а хитрого и изворотливого

в виде лисицы. Здесь объектом эмоционального отношения могут быть конкретные люди. В более сложных случаях в роли такого объекта может выступать конкретное социальное учреждение или даже целое государство.

Известен рассказ о том, как неаполитанский король заказал основоположнику итальянской живописи эпохи Возрождения Джотто (1276-1337) картину, на которой было бы изображено его королевство. К великому изумлению короля вместо широкой панорамы его владений, так сказать, с птичьего полета с множеством больших и малых городов, Джотто изобразил осла, нагруженного тяжелым выюком, у ног которого лежал другой выюк поновее. Осел тупо и с вождением обнюхивал новый выюк, явно желая его получить. А на обоих выюках недвусмысленно красовались корона и скипетр. На вопрос короля, что все это значит, Джотто ответил, что таково государство и таковы его подданные, всегда недовольные старым властителем и жаждущие получить нового.

Здесь объектом метафоры является реальный единичный предмет (Неаполитанское королевство). Но в роли такого объекта может оказаться столь же конкретный, но фантастический предмет. Очень яркой иллюстрацией подобной более сложной метафоры является один из образов дьявола в знаменитом триптихе Босха "Сад удовольствий", а также образ "Страшного суда" в одной из фресок того же Джотто.

Пустой бутон с исходящими из него шипами с красными ягодами символизирует одно из проявлений дьявола. Дело в том, что по средневековым поверьям пустая полость (оболочка, дупло и т.п.) служит прообразом Сатаны; красные ягоды - символ дьявольского искушения, вовлекающего в грех, а шипы - прообраз той опасности, с которой связано это искушение и этот грех. Чтобы у зрителя не оставалось никакого сомнения насчет того, с кем он имеет дело, все сооружение венчает филин с истинно сатанинским взглядом...

Совершенно потрясающей силой по лаконизму выразительности обладает образ "Страшного суда" в интерпретации Джотто - в виде ангела, сворачивающего небеса! Трудно придумать более точную, емкую и глубокую как в идейном, так и в эмоциональном отношении иносказательную формулу, чем та, что предложена Джотто. Предельно скупое и в то же время убийственно метко охарактеризовано эмоциональное отношение к библейскому образу "Страшного суда".

Не следует думать, что метафора характерна только для старомодной классической живописи. Ярким примером метафоры в модернистской живописи может служить, в частности, образ горящего жирафа в некоторых композициях Дали, который символизирует приближение второй мировой войны.



Когда художественный образ оказывается символом абстрактного объекта, тогда он становится тем, что с давних пор принято называть аллегорией. При этом разные степени абстрактности объекта эмоционального отношения дают пищу аллегориям разной степени сложности.

Одним из древнейших и простейших случаев употребления этого понятия является аллегория, так сказать, "просвещения" (в переносном и прямом смысле), созданная поэтической фантазией древних греков. Она представляет Аполлона - бога знания и света - поражающим своими светящимися стрелами ("лучами знания", "светом истины") Пифона -

символа невежества и тьмы. Недаром Гегель упоминал эту аллегию в своих "Лекциях по эстетике".

Более сложной иллюстрацией понятия аллегии может служить знаменитая картина Боттичелли "Клевета". Боттичелли написал ее под впечатлением описания римским историком Лукианом картины на аналогичную тему, созданной прославленным древнегреческим живописцем Апеллесом.



В картине 10 персонажей, разделенных на 3 группы. В правой Правителю Неведение и Подозрение нашептывают что-то, что должно заставить его поверить Клевете. Центральная группа представляет Клевету, тянущую за волосы Оклеветанного, ведомую Завистью и сопровождаемую Ложью и Коварством. Последняя группа состоит из мрачного Раскаяния и обнаженной Истины, символизирующей разоблачение Клеветы. Таким образом, сюжет картины - история Клеветы от ее зарождения до разоблачения (потенциальное появление Клеветы в правой группе, ее актуальное присутствие в центральной и исчезновение в левой).

Нетрудно заметить, что зритель имеет здесь дело с многоступенчатой аллегорией, которая состоит из целого комплекса элементарных аллегорий. Только два персонажа из десяти символизируют людей (Правитель и Оклеветанный). Семь являются символами абстрактных человеческих качеств и соответствующих им абстрактных поступков (подозрение вообще, зависть вообще, обман вообще и т.п.). Наконец, последний персонаж из десяти кодирует метаобъект (истину). Синтетическая аллегория совпадает с сюжетом картины. Это именно история Клеветы (с большой буквы!). Однако зритель допустил бы серьезную ошибку, если бы он отождествил эту аллегория с действительным содержанием картины. Из изложено ранее следует, что описанная аллегория является лишь кодом (знаком, символом) эмоционального отношения художника к очень тонкому "абстрактному" объекту, который "изобразить" невозможно, а можно только обозначить. Речь идет об истории клеветы (с маленькой буквы!) как таковой клеветы вообще, то есть фактически об эмоциональном отношении к определенной закономерности человеческого поведения, действующей в разные эпохи и в разных странах.

Анализ боттичеллиевской "Клеветы" показывает, что одним из самых подходящих абстрактных объектов, которые кодирует аллегория, являются те или иные обобщенные качества человека. Так, появляются такие прозрачные аллегории символистов XIX в. как, например, "Надежда" Пюи де Шаванна и "Вера" Берн-Джонса. Надежда изображена в виде хрупкой девочки с молодым деревцем в руке, а Вера в образе девушки со светильником в правой руке, у ног которой издыхает дракон ("неверие"), а по левой руке ползет змея ("сомнение"). Изменения обобщенных человеческих качеств могут в качестве своеобразных "абстрактных" событий, в свою очередь, дать пищу новым переживаниям и благодаря этому стать объектами особых эмоциональных отношений. Тогда появляется широко известный "Разбитый кувшин" Греза. Девушка оплакивает кувшин, но Дидро поясняет: "Не думайте, что речь идёт о кувшине... Молодые девушки оплакивают большее и не без основания".

Таким образом, эта изящная аллегория, выполненная в лучших традициях стиля рококо, имеет своим объектом "утрату невинности" как таковую, "утрату невинности" вообще. Значительно более сложный характер приобретают аллегории в модернистской живописи (особенно, в сюрреализме),



где они становятся загадочными ребусами, требующими для своей расшифровки специального искусствоведческого анализа. Например, в некоторых портретах работы Дали фигурируют изображения чего-то в роде шашлыка или бекона, что вначале вызывает полное недоумение. Однако из комментариев самого художника можно сделать вывод, что подобные изображения символизируют либо "желание съесть кого-то", либо "желание быть съеденным кем-то" (см., например, "Гала с шашлыком на плече" и "Мягкий автопортрет с беконом". В первом случае мы имеем дело с аллегорией, так сказать, "бремени любви", а во втором - "бремени популярности".

Наконец, наивысшей степени сложности аллегория достигает тогда, когда художественный образ косвенно кодирует метаобъект. Мы уже познакомились с аллегорическим "изображением" диалектики у Веронезе. Из всего, что было сказано, следует, что описанная аллегория представляет собой специальный код для обозначения эмоционального отношения художника к такому метаобъекту как диалектика. Метаобъект тем более не поддается какому бы то ни было "изображению", а может быть только обозначен (закодирован). Дали пошел еще дальше: он написал картину, которая должна была передать его эмоциональное отношение к иррациональному ("бессознательному" в смысле Фрейда), причем рассматриваемому в общем виде (иррациональному как таковому, иррациональному вообще). Более того, он решил передать в картине и эмоциональное отношение к собственному намерению "раскрыть" это иррациональное и сделать его доступным для зрителя. В результате появилась одна из немногих достаточно прозрачных сюрреалистических аллегорий: Дали-ребенок приподнимает "завесу" (как бы снимает "кожу"), скрывающую иррациональное в виде дремлющего под водой пса (рис. ). Конечно, "прозрачность" этой аллегии относительна, ибо зависит от понимания символического смысла ключевого элемента - пса. Но если этот элемент расшифрован, тогда сразу становится ясно, что данная картина является аллегорией всей жизни Дали и всего его творчества. Мы еще вернемся к этому вопросу в гл. 3.

Как показывает история живописи, символическая структура достаточно сложного художественного образа представляет собой очень разветвленную и запутанную иерархию изоморфем, метафор и аллегорий. Существуют, например, комбинированные символические образы, в которых сочетаются изоморфема и метаформа или изоморфема и аллегория. Иллюстрацией первого варианта может служить знаменитая "Дама с горностаем" (1483) Леонардо, которая представляет собою портрет фаворитки миланского герцога Людовика Моро Цецилии Галлерани. Сам факт, что портретируемая держит в руках вместо покорной кошки зверька с таким беспокойным нравом как горностаи, уже несколько настораживает. Еще большее удивление вызывает странное сходство очертаний мордочки горностая с



очертаниями лица портретируемой. Однако, если принять во внимание "царственную" природу горностая, суровый и жестокий характер миланского правителя и светские качества

Цецилии, неоднократно укрощавшей неукротимый нрав герцога не только своей любовью, но и чарующей игрой на арфе, - то смысл элегантной метафоры Леонардо становится совершенно прозрачным.

Не менее эффектной иллюстрацией комбинирования изоморфемы с аллегорией является портрет Симонетты Веспуччи - фаворитки флорентинского герцога Лодовика Великолепного - работы Пьеро ди Козимо. Внимание зрителя сразу же привлекает необычное змеиное ожерелье. Именно оно, по-видимому, сбило с толку известного художника-маньериста и первого историка итальянской живописи эпохи Возрождения Вазари, решившего, что на картине изображена

египетская царица Клеопатра, как известно, покончившая самоубийством с помощью укуса змеи.

Между тем, в этой ошибке была доля истины. Клеопатра не случайно выбрала именно такой способ свести счеты с жизнью: по египетскому поверью укус змеи дарует бессмертие. Змея же, кусающая собственный хвост, всегда считалась символом вечности. Отсюда нетрудно догадаться, что в образе змеиного ожерелья мы имеем дело со своеобразной аллегорией бессмертия - бессмертия красоты той, которая прожила очень яркую, но очень короткую (23 года) жизнь...

С настоящей вакханалией изоморфем, метафор и аллегорий зритель встречается, когда начинает рассматривать такие грандиозные композиции как, например, "Сад удовольствий" Босха, "фламандские пословицы" П.Брейгеля или "За секунду до пробуждения после облета шмеля



вокруг плода граната" Дали. Ситуация еще более усложняется из-за того, что различия между изоморфемой, метафорой и аллегорией, вообще говоря, относительно и они могут переходить друг в друга. Один и тот же образ по отношению к одному объекту может быть метафорой, а по отношению к другому - аллегорией, и наоборот. Например, "Клевета" Боттичелли, как мы показали ранее, является аллегорией, поскольку она выражает эмоциональное отношение к "абстрактному" объекту. Но аналогичный образ "Клеветы" у Апеллеса играл роль метафоры, ибо Апеллес выразил в своей картине эмоциональное отношение к вполне конкретному событию в своей жизни - ложному обвинению его в государственной измене.

До сих пор мы говорили о сюжетном символизме художественного образа. Теперь пришла пора обсудить и так называемый формальный символизм этого образа. Последний - вещь более тонкая и менее доступная пониманию даже зрителя с хорошо натренированным глазом. Мы рассмотрим символический смысл следующих формальных компонент живописного образа: а) линии; б) формы; в) света; г) цвета; д) перспективы. Особенность формального символизма состоит в том, что все указанные компоненты могут приобрести самостоятельный условный смысл, не зависящий от их принадлежности тому или иному предмету.

Прекрасный пример чисто условного и потому символического употребления линии преподает нам японский художник XV в. Сёсю в своем известном пейзаже "Зима". На фоне зимнего пейзажа от земли к небу поднимается вертикальная зигзагообразная линия - как будто трещина на прозрачной поверхности. Зритель словно ощущает "трескучий мороз" в неподвижном воздухе. Сёсю вводит этот элемент в композицию как своеобразный графический аккомпанемент к вполне реалистическому изображению пейзажа. Это не похоже на неестественно угловатый контур фигуры девочки в "Надежде" Пюи де Шаванна, подчеркивающий "хрупкость" Надежды. У Шаванна линия является частью предмета. У Сёсю она приобретает самостоятельное существование. Наивный зритель может спросить: "Зачем это нужно? Линия должна быть элементом рисунка!" . Ответ таков: настроение, создаваемое "беспредметной" линией, отличается от настроения, инициируемого опредмеченной линией. Поэтому если художник отказывается от автономной (самостоятельной) линии, он передает другое настроение. Так что для опереживания первого настроения, необходимо научиться правильно воспринимать "беспредметную" линию, то-есть осознать ее условное, символическое значение.

Что касается формы, то здесь символика получила еще большее распространение. С давних пор четырехугольник считался символом земной жизни, треугольник - символом небесного бытия как антипода земному существованию (в частности, как символ триединства), а круг - символом бесконечности и вечности: "Символы высшей реальности часто воспринимаются в геометрической форме. Например, треугольник служил с древних времен как мистический и магический символ и он ... часто пробуждал у зрителя чувство настороженности и даже страха" . Быть может, наиболее яркое воплощение символика этих геометрических форм получила в многочисленных "абстрактных" композициях Кандинского. В

искусствоведческой литературе неоднократно отмечалась функция круга у Кандинского как символа абсолютного и трансцендентного (Единого, Дао и т.п.): Круг является синтезом величайших противоположностей. Он объединяет концентрическое и эксцентрическое в единой форме и в равновесии. Из трех первичных форм (треугольник, квадрат, круг) он указывает наиболее ясно на четвертое измерение. ...Круг является связующим звеном с космосом . В 1925 г. в одном из писем Кандинский говорит о "романтизме круга".

Мы уже отмечали в связи с аллегорией Просвещения и образом Аполлона символическое значение света как источника истины. Эта античная символика света получила дальнейшее развитие в христианской традиции, приобретая особенно утонченную форму в творчестве Рембрандта. Свет стал интерпретироваться не только как источник истины, но и как источник "божественной благодати" (так называемой "подвижнической истины", или идеала). Поэтому Рембрандт перешел от внешнего освещения предметов к их внутреннему свечению. Предметы в





его картинах, как правило, светятся не отраженным, а собственным светом. Это достигается двумя приемами: устранением теней (или их уменьшением) и появлением наиболее яркого света в границах предмета. В результате предметы у него излучают "божественный свет, посланный на землю и облагородивший ее своим присутствием".

Символика графических элементов подготовила почву для более сложной и глубокой символики цвета. С ее простейшим проявлением мы встречаемся уже в колорите одежды рафаэлевских мадонн, построенном на простом сочетании локального красного и синего цвета. Красный цвет символизирует в данном

случае царскую власть, а синий - божественное начало ("небесная сила"). Сочетание красного и синего становится таким образом символом божественного могущества, которое требует благоговейного отношения. Существенно иной смысл приобретают эти цвета у Босха в его "Саду удовольствий". Вся центральная часть триптиха испещрена красными и синими ягодами и бутонами. Здесь красный цвет символизирует сладострастие (чувственную любовь, вводящую в соблазн), а синий - яд (духовное "отравление", к которому приводит чувственная любовь).

Эта сравнительно простая символика приобретает более сложный характер в модернистской живописи. Так, у Пикассо в его картинах "голубого" периода голубое становится символом одиночества и грусти, тоски и отчаяния. Зритель с реалистической установкой обычно недоумевает, почему в картине такой "неестественный" колорит. Он может даже подумать, что художник просто не умеет пользоваться красками (плохой колорист). Напротив, у Модильяни в его пронзительно оранжевых ню зритель встречается уже не с минорной, а с мажорной символикой цвета: теперь "неестественный" цвет символизирует эротическую страсть. Но, пожалуй, наиболее сенсационным случаем чисто условного (символического) употребления цвета стала "Башня синих лошадей" Ф.Марка и "Купание красного коня" Петрова-Водкина.

Не следует думать, что только реалисты считали невозможным существование синих или красных лошадей. Даже такой смелый экспериментатор в области колорита как Ренуар однажды авторитетно заявил: "Поверьте мне, не бывает на свете синих лошадей!". В противовес этому, по мысли Кандинского, синяя лошадь стала символом "небесной энергии", определяющей существование и эволюцию Вселенной. Красная же лошадь, как уже отмечалось, быть может неожиданно для самого художника явилась символом надвигающейся революции в одной из самых больших стран мира (Символика цвета имеет давние традиции в религиозном искусстве. Так золотой цвет Будды символизирует излучение благодати /добра/, а синий у Кришны - поглощение им мирового яда /зла/ для избавления людей от него. В русле христианской традиции красное интерпретируется как символ стремления к добру; фиолетовое - ко злу; зеленое - символ пребывания "по ту сторону добра и зла" /цвет рая/. /см., например, Флоренский П.А. Собр.соч. Paris: YMCA Press, 1985. Т.1.С.59-62/).

Теперь мы подходим к наиболее сложному вопросу, который связан с символическим смыслом используемой в картине перспективы. Как мы уже видели, даже использование линейной перспективы не ставит своей целью достичь просто оптической иллюзии глубины. Уже Альберти отмечал, что надо воспользоваться законами оптики для достижения особой выразительности художественного образа. Знание законов оптики необходимо совсем не для того, чтобы превратить живопись в науку воспроизведения объекта (science of representation): "Знание законов оптики может дать возможность художнику более эффективно выражать свои чувства". Именно Мазаччо и Ван Эйк, а затем Леонардо и Дюрер в полной мере использовали линейную перспективу как эффективное средство для создания особой одухотворенности художественных образов для придания мистическим сценам иллюзии реальности.

Возникает вопрос, в чем специфика той выразительности, которая была связана с иллюзией глубины. Здесь надо различать две задачи: 1) поиск эффективного средства для передачи выразительности человеческого тела; 2) поиск эффективного средства для передачи выразительности духовных устремлений человека. Первая задача была решена в эпоху Возрождения (XV-XVI в.), вторая - в эпоху романтизма (XIX в.).

Что касается выразительности человеческого тела, то она существенно связана с его движениями. Последние же для полного раскрытия их



выразительности требуют трехмерные пространства (двумерное пространство существенно сковывает свободу движений и обедняет спектр возможных ракурсов). Вот почему тот, кто считал необходимым показать выразительность тела, должен был обязательно прибегнуть к линейной перспективе. Какое значение художники эпох Ренессанса придавали выразительности человеческого тела, видно из следующего эпизода. Когда у итальянского художника Синьорелли умер сын, убитый горем отец содрал часть кожи сына, чтобы лучше рассмотреть "красоту" его мышц. Это звучит чудовищно с точки зрения современного моралиста, но это было вполне естественно в эпоху, когда выразительность тела возводилась, можно сказать, в религиозный культ. Созерцание обнаженных мышц мертвого сына могло стать утешением для отца-художника. Дело в том, что именно Синьорелли довел до конца искусство линейной перспективы, показав в полной мере связь выразительности тела с его движениями. Поскольку движение позволяет увидеть тело в разных ракурсах, появляется возможность из многих ракурсов выбрать тот, который наиболее выразителен.

Нетрудно догадаться, что использование художественного образа с линейной перспективой связано с приданием этому образу характера изоморфемы. В самом деле, в этом случае перспектива образа совпадает с видимой перспективой реального объекта, эмоциональное отношение к которому должно быть передано в картине. Но это означает, что образ оказывается структурной (и только структурной!) копией реального объекта. Такая паутинообразная "копия" является в действительности символом не только эмоций, возбуждаемых объектом, но и самого объекта. Другими словами, хотя оптическая иллюзия глубины между элементами образа совпадает с аналогичной иллюзией глубины между элементами объекта, но при этом не следует забывать, что элементы образа (полностью или частично) не совпадают с элементами объекта.

Трудность осознания символического характера линейной перспективы связана только с кодированием реального объекта. Если же речь идет о кодировании фантастических или абстрактных объектов, то тогда никакой трудности нет. Когда, например, у известного бельгийского сюрреалиста Дельво обнаженные красавицы бродят в загадочном одиночестве по улицам пустынных городов, то сразу ясно, что здесь линейная перспектива лишь кодирует эмоциональное отношение художника к сновидению или навязчивой идее, а следовательно, и такой фантастический объект как сновидение или такой абстрактный объект как навязчивую идею.

Таким образом, любые затруднения в понимании символизма линейной перспективы возникают лишь при условии, что образ играет роль изоморфемы. Когда же мы его используем как метафору или аллгорию, тогда символический характер этой перспективы не вызывает никаких сомнений. Разве могут быть какие-нибудь сомнения в отношении совершенно условного (чисто символического) характера линейной перспективы в буттичеллиевской "Клевете"?



Как уже упоминалось, романтики XIX в. придали линейной перспективе новое символическое значение, существенно отличающееся от ренессансного. Оно с особой силой проявилось в творчестве одного из лидеров немецкой романтической живописи К.Фридриха (1774-1840). В его пейзажных композициях маленькие фигурки людей противопоставляются необъятному пространству с уходящим вдаль бескрайним горизонтом.

Они обычно повернуты спиной к зрителю и их взгляд романтически устремлен в бесконечную даль. Как метко заметил О. Шпенглер, здесь фигурка человека является символом его тела, а пространство, в которое

устремлен взгляд персонажа, - символом его "фаустовской" души. Таким образом, линейная перспектива становится своеобразным кодом духовных устремлений личности к отдаленному и недостижимому идеалу. Другими словами, третье измерение ("глубина") теперь приобретает совершенно новый смысл - оно символизирует время. Итак, согласно О.Шпенглеру, в образе романтического пейзажа "Фаустовская душа" в потоке всепожирающего времени пытаться "объять необъятное".

Если в отношении линейной перспективы ещё возможны какие-то сомнения относительно её символического характера, то они полностью рассеиваются, когда мы переходим к таким видам перспективы как обратная и сферическая (схема 1(а) и (б)). Как известно, характерная черта обратной перспективы состоит в том, что точка схода параллельных линий (перпендикулярных поверхности картины) здесь в отличие от линейной перспективы, находится не за картиной, а перед ней.

С прекрасными образцами обратной перспективы мы встречаемся в русской иконописи.

Практически обратная перспектива проявляется в том, что предмет одновременно виден с разных сторон, что противоречит законам оптики. Но художественный образ с обратной перспективой как бы говорит зрителю: "Тем хуже для этих законов!" На то и существует искусство, чтобы выйти за рамки тех ограниченных возможностей, которые дает наука, и раскрыть такие выразительные возможности, о которых наука не смеет и мечтать.

Символизм обратной перспективы заключается в том, что она кодирует не устремление зрителя к идеалу (как это, например, имеет место в случае линейной перспективы в романтическом пейзаже), а напротив, устремление идеала к зрителю. Линейная перспектива как бы "втягивает" зрителя в пространство картины; обратная же "выталкивает" персонажей на зрителя - зритель как бы становится соучастником происходящего в картине. Целью такого построения художественного образа является возбуждение в зрителе благоговейного трепета по отношению к происходящему в картине. Если элементы образа, по замыслу художника, имеют магический характер и именно поэтому призваны возбуждать в зрителе указанное чувство, то им не следует подчиняться законам обычной ("земной") перспективы: они не должны быть видимы лишь частично, не должны заслонять друг друга, не должны уменьшаться с увеличением расстояния до них и т.п. Следовательно, использование обратной перспективы, в частности, в иконописи не было простым следствием неумения строить линейную перспективу, а само неумение делать это объясняется нежеланием пользоваться ею в виду того, что она не подходила для выражения соответствующих чувств. Говоря проще, она была неадекватна господствующему настроению эпохи. История живописи показывает, что когда возникала потребность выразить чувства, связанные с линейной перспективой, художники всегда овладевали ею. Достаточно вспомнить Анаксагора и Агатарха, которые использовали эту перспективу еще в V в. до н.э. Что касается сферической (планетарной) перспективы, то у Босха, например, она символизирует аномальность земного мира по сравнению с божественным: "Земной мир был лишь кривым зеркалом (В.Б.) мира божественного, его оптической иллюзией". Любопытно, что сферическую перспективу Босх использовал только в сценах земной жизни; в райских же и адских сценах он прибегал к параллельной (аксонометрической) перспективе с элементами перспективы линейной. Сферическая перспектива получила довольно широкое распространение в модернистской живописи XX в., главным образом, в формизме (например, в натюрмортах Петрова-Водкина) и экспрессионизме (например, в урбанистических пейзажах Гросса).

Целью её употребления было показать новые выразительные возможности, которые содержит деформированный земной мир. В частности, в экспрессионистических композициях она нередко символизирует ощущение надвигающейся апокалиптической катастрофы. Таким образом, выразительность картин можно усиливать или ослаблять, переходя от одного типа перспективы к другому.

Анализ природы художественного образа не может быть завершен, пока не проведен сравнительный анализ художественных образов с научными образами и символами и не показано, чем первые отличаются от вторых. Это довольно тонкий и деликатный вопрос, который потребует от читателя напряженного внимания. Основные отличия художественного образа и символа от научных образов и символов заключаются в следующем:

1) Как известно, научный знак (термин) и значение этого знака (представление или понятие) не совпадают. Например, наглядное представление о кристалле не имеет ничего общего со словом "кристалл". Художественный же образ, как мы видели, обязательно представляет собой некоторый символ. Отсюда следует, что совпадение образа и знака является характерной чертой художественного образа.

2) Благодаря совпадению художественного образа и художественного символа, этот образ не может совпадать со значением художественного символа в отличие от научного образа, который совпадает со значением научного символа. Как было показано ранее, значением художественного символа является переживание (чувство, эмоция). В то же время в качестве значения научного символа фигурирует наглядное представление или абстрактное понятие. Следовательно, художественный символ в отличие от научного обладает не рациональным, а иррациональным (эмоциональным) значением.

3) Художественные символы, как и научные, способны обобщать. Но характер художественного обобщения существенно отличается от научного. Если научные символы обозначают общее в объектах или в представлениях и понятиях, то художественные - общее в эмоциях.

4) Научные символы конвенциональны, т.е. являются результатом соглашения ("конвенции") между специалистами. Один и тот же научный образ, вообще говоря, может быть обозначен разными символами. Как хорошо известно, научная терминология есть вопрос не истины, а удобства. В случае же художественных символов мы сталкиваемся с совершенно иной ситуацией. Если между научным образом и обозначающим его символом нет необходимой однозначной связи (поскольку речь идет о конвенции), то между художественным образом и выражаемой им эмоцией существует строго однозначная связь. Мы не можем выразить переживания, закодированные в "Тайной вечере" Леонардо или "Гернике" Пикассо, иным способом, чем тот, который дают эти

картины. Изменение кода в данном случае приводит к существенной модификации самих переживаний.

Таким образом, специфика художественных символов состоит в том, что они не конвенциональны, а уникальны. Так что в искусстве мы встречаемся с совершенно необычной и парадоксальной с научной точки зрения ситуацией - неконвенциональностью знака. Именно уникальность художественных символов придает оригиналам художественных произведений в отличие от копий такую ценность.

5) Если критерием истинности научного образа является соответствие его, в конечном счете, некоторому реальному объекту, то критерием "истинности" ("подлинности") художественного образа будет соответствие ("адекватность") выражаемого им переживания переживанию самого художника. Другими словами, степень "истинности" художественного образа определяется степенью его выразительности. Следовательно, "истинность" в искусстве означает искренность, а "заблуждение" - фальшь. Стало быть, критерий истины в искусстве существенно отличается от такового в науке.

6) Научный символ сам по себе (как таковой) не несет никакой рациональной информации: такая информация содержится только в его значении. Так, например, изучая структуру слова "кристалл", нельзя ничего узнать о кристаллах. Это есть следствие того, что научный символ не совпадает с научным образом. В отличие от этого, художественный символ, совпадая с художественным образом, содержит порой очень ценную рациональную информацию.

На одной фреске в одном из скандинавских храмов XI в. было обнаружено изображение индейки. На основании этого был сделан вывод, что Колумб не был первооткрывателем Америки. В морских пейзажах голландского мариниста XVII в. Сило корабли изображались так точно и с такими подробностями, что Петр I обучал российских моряков по этим изображениям мореходному делу. По картинам итальянского художника XVIII в. Каналетто, изобразившего с большой точностью исторический центр Варшавы, восстанавливались многие здания этого центра, разрушенные во время 2-ой мировой войны.

Однако указанная рациональная информация, которую можно извлечь из художественного символа (образа), не имеет никакого отношения к его истинному значению - выразить эмоциональное отношение художника к некоторому объекту. Она оказывается, так сказать, побочным (и, в значительной степени, случайным) продуктом такого выражения. Рациональная информация, которую несет (в отличие от научного) художественный символ, часто маскирует его подлинное значение и дает повод для необоснованного сближения художественного образа с научным, способствуя натуралистическим иллюзиям.

- **Развитие художественного моделирования**

Теперь мы можем резюмировать анализ природы художественного образа. Из всего сказанного ранее однозначно следует, что такой образ представляет собой не что иное как выразительную умозрительную модель, причем такую, выразительность которой имеет не только индивидуальный, но и социальный (общезначимый) характер. В предельно лаконичной форме это может быть сформулировано так: художественный образ есть умозрительная модель с общезначимой выразительностью.

Возникает вопрос: каковы перспективы художественного моделирования? Существуют ли какие-нибудь естественные границы для построения таких моделей и чем они определяются? История живописи показывает, что есть, по крайней мере, два пути, следуя которыми можно выйти за рамки традиционных способов моделирования и значительно расширить круг художественных образов.

Первый предполагает построение новых моделей по принципу "картина в картине", подобно тому как существуют литературные произведения, построенные по принципу "рассказ в рассказе". Классическим примером такой картины может служить "Цибела и сезоны" Брейгеля Бархатного. Здесь в качестве элемента новой модели используется, в свою очередь, некоторая модель. Нетрудно догадаться, что уже в рамках классической живописи существовала возможность, взяв за основу, скажем, портрет в интерьере, повесить на заднем фоне еще портрет в другом интерьере, в том портрете - ещё один портрет и т.д. Результатом такого конструирования будет сложная синтетическая модель, представляющая собой иерархию других моделей разной степени сложности и разных типов субординации.

Этот приём применяли многие художники как в классической, так и в модернистской живописи. В истории последней художник нередко использует в качестве элементов нового образа образы своих прежних произведений. Так, Дали вводит образ горящего жирафа из "Горящего жирафа" в "Изобретение чудовищ", а образ Христа из "Христос с креста св. Иоанна" - в "Антипротонное

вознесение". Ещё дальше пошёл Эрро. Будучи одним из лидеров современного авангарда, вышедшего за пределы как сюрреализма, так и абстракционизма, он стал широко использовать в качестве "строительного материала" художественные образы, созданные другими художниками, притом принадлежащими к существенно различным направлениям. Очень характерна в этом отношении такая композиция как "Основания Поллока", которая в некотором отношении напоминает энциклопедический справочник по истории живописи XX в. Может возникнуть вопрос: в чем смысл такого конструирования? Дело в том, что не всякий монтаж представляет художественный интерес, а только такой, который, по мнению его автора, выразителен и не только для него, но и для других. Оказывается, что сопоставление некоторых произведений создает необычный контраст, который может стать источником совершенно новых переживаний. Следовательно, некоторый набор художественных образов, никак не связанных ни по содержанию, ни по происхождению, таит в себе в скрытой форме новые выразительные возможности как в смысле контраста, так и равновесия. Это значит, что такой набор содержит в себе скрытую гармонию, о существовании которой доселе никто не подозревал. Другой путь построения принципиально новых образов связан с использованием в качестве элементов нового образа разновременных компонент предмета (так называемый симультанеизм). Смысл этого приема состоит в том, что в одном образе одновременно ("симультантно") совмещаются такие компоненты реального предмета, которые в действительности могут восприниматься наблюдателем



только в разные моменты времени. Речь идет в данном случае или о разных состояниях предмета или о разных его сторонах (ракурсах).

Одним из наиболее ранних проявлений симультанеизма мы встречаем в средневековой миниатюре и русской иконописи. Здесь последовательные эпизоды, например, в биографии святого изображаются в одной плоскости, как-будто они сосуществуют одновременно. Хотя с точки зрения сюжетного правдоподобия такая композиция иррациональна (алогична), тем не менее, если она удовлетворяет правилам формального контраста и формального равновесия, она может создавать особое настроение, которое невозможно получить другим способом. В этом отношении особенно характерно творчество крупнейшего французского миниатюриста XV в. С. Мармиона. Одна из его наиболее выразительных композиций "Коронация Карла Великого в Риме в 800 г." представляет собой монтаж трех последовательных событий - прибытие флотилии Карла в Италию, прием им восточных послов и коронация в храме - в единой композиции, в которой все эти события сливаются в единое целое. Хотя современному зрителю далеко не просто проникнуться

тем настроением, которое вложил в эти миниатюры художник, живший пять столетий назад, тем не менее, он может облегчить себе задачу, обратившись к аналогичной ситуации в наши дни. Например, хорошо известно, что "встреча со своим прошлым", т.е. сопоставление изображения человека в пожилом возрасте с его же изображением в молодости всегда производит специфическое и довольно сильное впечатление. То обстоятельство, что такая встреча в обычном земном мире физически невозможна и потому подобное изображение абсолютно "нереалистично", не имеет никакого значения, ибо художника и зрителя в данном случае интересует не само событие, а то чувство, которое бы оно возбудило, если бы состоялось. Ещё более сильное впечатление может произвести воспоминание о триумфальном успехе, имевшем место в прошлом, в период беспросветных неудач, т.е. совмещение в одной картине победы и поражения.

Такой симультанеизм вполне понятен современному человеку. Но он ничем принципиально не отличается от симультанеизма прошлых столетий.

В живописи XX в. описанный прием дал пищу целому художественному направлению, получившему несколько претенциозное название "футуризма". Последний поставил своей задачей передать выразительность движения через одновременное изображение последовательных конфигураций предмета. Один из лидеров этого направления итальянский художник Северини создал таким методом свою знаменитую "Голубую танцовщицу". Здесь "противоестественное" совмещение разных положений фигуры танцовщицы во время танца в одном изображении является своеобразным кодом того чувства, которые художник испытал при созерцании танца. Подобно тому как кубисты возбуждали особые чувства путем "намёка на реальность" в хаосе пространственных форм, футуристы делали то же самое, создавая "намёк на реальность" в хаосе временных форм.

Пока мы говорили об одновременном изображении последовательных состояний предмета. Но можно пойти ещё дальше и одновременно изобразить такие стороны предмета, которые присущи ему одновременно в определенном состоянии, но могут созерцаться непосредственно только в различные моменты времени. Другими словами, речь идет о совмещении в одном изображении оптически несовместимых сторон предмета. Такой симультанеизм приходит в наиболее резкий конфликт с натурализмом. Нередко, идя по улице, прохожий видит женский профиль с изумительно правильными чертами, напоминающими античную камею; и как он бывает разочарован, когда эта "камея" поворачивает к нему свой фас. Совершенно очевидно, что чувство, возбуждаемое в зрителе лицом "в профиль", существенно отличается от того чувства, которое вызывается созерцанием лица "в фас". Но эмоциональное отношение к контрасту лица "в профиль" с лицом "в фас" отличается от каждого из этих чувств, рассматриваемых в отдельности, и может быть передано в картине только сопоставлением обоих изображений, несмотря на всю "неестественность" подобного совмещения.

Именно по такому пути пошёл Пикассо в период своих конструктивистских экспериментов (после 1925 г.), нередко совмещая в образе одного персонажа фас и профиль. Нетрудно догадаться, что если иерархизм и симультанеизм по отдельности значительно расширяют круг выразительных моделей, то их комбинирование (т.е. иерархия симультантных и симультанеизм иерархических моделей) позволяет настолько далеко выйти за пределы традиционных методов моделирования, что возможности последнего становятся практически безграничными. Это значит, что практически столь же необозримым становится и диапазон новых неожиданных и совершенно непредсказуемых переживаний.

Иначе говоря, комбинирование иерархизма и симультанеизма, выражаясь фигурально, поднимает "искусство выразительных хитросплетений" на такую головокружительную высоту, с которой становятся различимыми тончайшие нюансы экстраординарных эмоций, совершенно незнакомых рядовому человеку.

## Глава 1 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

### 1с Материализация художественного образа. Художественное произведение как выразительная материальная модель

- **Природа художественного произведения**
- **Взаимодействие образа и материала**
- **Релятивистский характер художественного произведения**
- **Верификация суждений о закономерностях художественного творчества**
- **Природа художественного произведения**



В предыдущем разделе было показано, что целью создания художественного образа является кодирование обобщенных человеческих переживаний. Цель же такого кодирования, как показывает история искусства, состоит в передаче эмоциональной информации от художника к зрителю, т.е. достижение сопереживания. Последнее же невозможно без перехода от мысленного кода. Каким является художественный образ, пока он фигурирует только в воображении художника, к его материальному воплощению. Только тогда образ становится особой

реальностью, отличной как от чисто объективной реальности материальных образований в природе, так и от чисто субъективной реальности произвольных умозрительных образований в нашем сознании? Код должен быть доступен зрителю, иначе декодирование окажется невозможным.

Как бы ни было трудно построение умозрительной модели, обладающей общезначимой выразительностью, но это только полдела и тем самым, так сказать, "искусство наполовину" ("полуискусство"), т.е. искусство, остановившееся на полпути. Только воплощение такой модели в соответствующем материале делает её художественным произведением. Поскольку последнее возникает в результате материального воплощения выразительной умозрительной модели, имеющей символический характер, то и художественное произведение приобретает такой характер. Подчеркнем, что это очень важный момент для понимания сущности художественного творчества. Сам факт воплощения художественного образа в материале совершенно тривиален. Но нетривиальность сущности этого процесса зависит от того, что подразумевается под художественным образом: считается ли он символом обобщенных переживаний или копией реального предмета. Если верно последнее, тогда материализация образа есть простое дублирование существующего объекта и художественная деятельность сводится к чисто утилитарной деятельности, ибо дублирование существующих предметов производится ради утилитарных целей (например, изготовление изображения человека для проверки документов, опознания преступника, увековечения памяти и т.п.). Если же (как было показано в 1) верно первое, тогда материализация образа преследует чисто духовные цели и не имеет никакого отношения к утилитарным потребностям.

Итак, сущность художественного произведения состоит в том, что это уже не мысленный, а материальный код обобщенных человеческих переживаний, или, что то же, выразительная материальная модель, имеющая символический характер.

Вопрос о природе художественного произведения в истории живописи обсуждался давно. В связи с этим интересно сопоставить "западную" и "восточную" традицию в подходе к этой проблеме. Известны слова Леонардо о том, что первым художественным произведением была тень человека на стене, озаренной солнцем. Этим один из великих основоположников искусства Возрождения хотел подчеркнуть копируемую природу художественного произведения. Между тем, из сказанного следует, что человеческая тень сама по себе не может быть художественным произведением, как бы точно она ни воспроизводила контуры человека. Художественным произведением может стать только такая тень, которая выразительна, т.е. которая кодирует эмоциональное отношение другого человека, так сказать, к "теневой" личности. Например, выразительной является тень клоуна, вызывающая смех, или тень убийцы, возбуждающая страх. Именно на использовании таких теней и был построен, в частности, известный китайский "театр теней".

В противоположность европейской традиции в мифах древней Индии история возникновения первого художественного произведения трактовалась существенно иначе. Обольстительные небесные танцовщицы - апсары - не давали покоя богу Вишну, пытаясь соблазнить его своими чарами. Изнуренный их бесконечными приставаниями, престарелый бог, раздобыв сок манго и кусок пальмового дерева, написал портрет столь обаятельной девушки, что ни одна богиня или земная женщина не могла с ней сравниться. При виде её посрамленные апсары в панике разбежались. А девушка, получившая имя Урваши, стала эталоном женской красоты для индийских художников. До сих пор во мраке одной из пещер 1200-летней давности в скалах Аджанты (ок. Бомбея) воображение посетителей покоряет необычный образ этой легендарной красавицы, таинственно выплывающий из темноты...

Кто бы ни был автором описанного мифа, совершенно очевидно, что для него изображение Урваши было не копией реальной женщины (которой не существовало), а символом эмоционального отношения бога Вишну к роскошному творению его мощной фантазии. Красочная гармония, созданная соком манго на пальмовом дереве, заставила апсар сопереживать и поэтому страдать от зависти. Сравнивая трактовку "первого" художественного произведения на Западе и на Востоке, нельзя не прийти к заключению, что действительная сущность художественного произведения как материального кода обобщенных переживаний на Востоке была осознана, по-видимому, значительно раньше.

Таким образом, процесс художественного творчества представляет собой последовательное формирование следующих ступеней (см. Схему 1). Из сказанного, однако, не следует, что художественное произведение вообще ничего не



копирует. До сих пор мы Занимались анализом левой части схемы с грифом "Замысел". Присмотримся теперь ближе к её правой части и исследуем переход с грифом "Реализация". Нетрудно заметить, что она есть не что иное как воспроизведение образа в материале, т.е. самое настоящее копирование. Эта процедура напоминает снятие гипсового слепка с лица умершего. И это не просто формальное сходство: при воплощении в материале образ как чисто умозрительное ("эфирное") образование, обычно несколько туманное и расплывчатое, действительно "умирает". Образа в чистом виде, образа как такового больше нет: появляется нечто вполне реальное и осязаемое, т.е. материальный слепок с образа, но не сам образ.

Ввиду уникальности (однозначности) связи обобщенного переживания с образом, чем точнее копируется образ в материале, тем полнее эмоциональная информация зрителя о переживании художника, т.е. тем лучше сопереживание. То, что реализация замысла есть именно копирование, особенно наглядно проявляется тогда, когда художник, прежде чем построить окончательную выразительную материальную модель, создает вначале вспомогательную материальную модель (двойное материальное моделирование). Примером такого творческого метода может служить знаменитый "Ящик Пуссена". Прежде чем написать картину, Пуссен делал восковые фигуры персонажей своей мысленной композиции (элементов образа), размещал их в специальном ящике с боковой стенкой из мокрой ткани, и освещал всю вспомогательную композицию светом из боковых отверстий в стенках ящика. Образ, перенесенный таким способом из заоблачных высот творческого воображения художника, в сферу реального мира, затем копировался с помощью красок и кисти на холсте.

Подобный метод двойного копирования в истории живописи применялся неоднократно. Особенно грандиозных масштабов он достиг в творчестве Давида при работе над его главным шедевром "Коронация Наполеона" (Кузнецова И.А. Давид. М., 1965. С.179.). Перед написанием картины был сооружен специальный макет интерьера собора Нотр-Дам в Париже и в нем были размещены сотни кукол, одетых в парадные одежды царедворцев. Всё это соответствовало той сцене коронации Наполеона I, которую Давид предварительно мысленно нарисовал в своем воображении, и с этой модели писалась сама картина. Не следует думать, что метод двойного копирования применялся только в классической живописи. Например, известный американский сюрреалист Олбрайт повторил его при создании сюрреалистической картины "Бедная комната". Здесь были изготовлены предметы, соответствовавшие элементам сюрреалистического образа, и смонтированы вместе согласно структуре последнего. И только по этой модели была написана картина.

Однако и при однократном копировании суть реализации любого художественного замысла остаётся той же: копирование не действительности, а фантазии. Именно потому, что при реализации замысла копируется не реальный предмет, а фантастический образ, имеющий символический характер, материальная копия этого образа тоже оказывается не копией действительности, а символом человеческих переживаний.

- **Взаимодействие образа и материала**

В процессе реализации замысла возникает вопрос, в каком материале воплощение образа будет наиболее выразительным; другими словами, в какой мере выразительность художественного произведения зависит от материала, в котором воплощается образ. Рассматривая репродукцию, неопытный любитель живописи обычно не обращает никакого внимания на указание художественной техники, в которой выполнена картина: фреска, темпера, масло на холсте, пастель, акварель, тушь на бумаге или шелке и т.д. и т.п. Ему такие сведения кажутся слишком прозаической, скучной и ненужной информацией, которая только отвлекает внимание от захватывающе увлекательных сюжетных и потрясающе впечатляющих графических и цветовых эффектов, запечатленных в картине. Ещё меньший интерес вызывает указание размеров картины. Это кажется уж совсем излишним. По-видимому, руководствуясь таким взглядом на вещи, некоторые западные фирмы, выпускающие художественные открытки, опускают все подобные сведения, ограничиваясь указанием только автора и названия картины.

Между тем, история живописи показывает, что выразительность художественного произведения зависит не только от образа, но и от того материала, в котором он воплощается, причем неудачный выбор материала или способа его организации или того и другого вместе может свести на нет выразительность образа.

Быть может, одним из наиболее скандальных случаев игнорирования связи образа с материалом (зависимости выразительности образа от материала) было поведение римских копиистов греческих статуй. Считая, по-видимому, несущественным вопрос о материале, они копировали статуи, сделанные из бронзы, в мраморе. В результате то эмоциональное отношение к

человеку, которое выражала греческая бронзовая статуя, было существенно деформировано. "Пересоздание произведения в другом материале не оставляет в полной неприкосновенности его тождества; обнаруживается некоторая деформация, которая сказывается в искажении ценности" (Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911.С.56.).

Через всю историю классической живописи с XV по XIX в. проходит красной нитью следующая закономерность: мир новых чувств и новых образов, связанный с новым художественным стилем, как правило, требует для своего адекватного выражения и новой художественной техники. Последняя представляет собой переход к новым "живописным" материалам (краски и основа) и новым способам их организации (рельеф поверхности картины, её формат и размеры). Так, для передачи возвышенных ("монументальных") чувств, связанных с мифологическими и религиозными сюжетами, в эпоху Ренессанса применяется фреска, т.е. живопись водяными красками по сырой штукатурке (fresco - свежий). Прекрасные образцы этой техники оставили Джотто, Мазаччо, Фра Анжелико и др. Проникновение красок во влажный грунт и высыхание вместе с ним приводят к важным последствиям относительно выразительности: 1) связь со стеной (истинная роль фресковой живописи, как писал Пюи де Шаванн, - это "одухотворение стен"); отсюда необходимость создавать композиции очень крупного размера и, преимущественно, горизонтального формата ("монументальность"); 2) отсутствие отсветов (бликов), благодаря чему изображение можно и нужно рассматривать с большого расстояния; 3) невозможность смешения красок, следствием чего является ограниченная цветовая гамма ("суровость стиля"); 4) невозможность создания многослойного красочного рельефа и, как следствие, отсутствие цветовых рефлексов; 5) тускло-воздушный колорит, который подчеркивает "неземной" характер происходящего.

Таким образом, "монументальным" чувствам и образам соответствует монументальная композиция, которой очень подходит такая техника. Однако она существенно ограничивает живописца в его исканиях. Напротив, мир "камерных" чувств и связанных с ними образов (сюжеты из повседневной жизни или сближение мифологических и религиозных сюжетов с такой жизнью, чтобы подчеркнуть божественное происхождение земного) приводит к изобретению живописи масляными красками на дереве или холсте (братья ван Эйки, Голландия, XV в.). Последняя колоссально расширяет выразительные возможности: 1) станковый характер живописи (освобождение от связи со стеной); как следствие этого, возможность варьировать формат и размер в очень широких пределах; 2) появление глянца, мешающего рассматривать картину с большого расстояния; следствием этого является стремление к уменьшению размеров картины; последнее обстоятельство вместе с освобождением изображения от связи со стеной делает картину более доступной для распространения и употребления; 3) возможность смешения красок; это позволяет значительно расширить круг используемых цветовых тонов и ввести в игру их тонкие нюансы (полутона), тем самым, открывается "полный простор для колористической фантазии"; 4) возможность наложения нескольких прозрачных красочных слоев ("Чем глубже под поверхностью картины находится слой, отражающий свет, тем более красочная структура картины насыщена цветом, краски полны внутреннего горения и сверкания") (Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.С.156.); 5) сочный колорит, создающий "эффект присутствия" и подчеркивающий "земной" характер происходящего. Во всем блеске масляная живопись предстает в эпоху барокко (XVII в.), особенно в творчестве фламандских мастеров (Рубенс, Ван Дейк, Иорданс, Снейдерс).

Напротив, мир чувств и образов эпохи рококо (XVIII в.) требует сделать живопись "лёгкой" и "воздушной". Для передачи этих новых переживаний и связанных с ними грациозных образов была изобретена Новая техника - пастель (живопись специальными цветными карандашами; Р.Карьера, Италия (XVIII в.): "Масляная краска производит впечатление чего-то тяжёлого и материального, слишком тёмного и торжественного в светлых залах рококо. К воздушной атмосфере пудры не шла эта жирная сочность. Нужна была техника, которая была бы так же "спиритуальна", как люди: одну цветную пыль использовали для работы, сохраняли только мимозность крыльев бабочек". Техника пастели ввела в игру совершенно новый колорит, с которым были связаны существенно новые возможности: "Нежные сочетания матового жёлтого цвета, прозрачно-голубого, светло-розового, светло-лимонного, серо-голубого, серо-жёлтого и завядшего зелёного - особенно излюбленные цвета. И всё масляное, жирное, тяжёлое исчезает из картин... Бледная болезненно воздушная утончённая краска соответствует эфирной грации фигур" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3.С.48-53.).

С наступлением эпохи романтизма в XIX в. для передачи романтических настроений, связанных с мрачными эффектами, опять-таки появляется новая техника - использование битума (темной асфальтовой краски)- позволяющего передавать глубокие "бархатные" тени.

Переход к реализму и импрессионизму потребовал высветления красочной гаммы. Поэтому от битума отказались. Поскольку смешанная краска бледнее чистых, то мир мимолётных впечатлений ("импрессионистических" чувств) принудил, в конечном счёте, к разработке новой техники в организации красочной поверхности - так называемого дивизионизма. Последняя

предполагает смешение красок не на палитре художника, а в глазу зрителя, что, в свою очередь, потребовало накладывать краску на холст не сплошным слоем, а отдельными мазками (создавая своеобразную мозаику из красочных пятнышек - пуантилизм)

С наступлением эры модернистской живописи в начале XX в. радикальная революция в эмоциональной сфере, естественно, вызвал ещё более радикальную революцию в живописной технике. В начале Сезанн приступил к "лепке" формы цветом вместо светотени, затем фовисты отказались от смешения красок и вернулись к "локальным" (чистым) цветам. Но это были только "цветочки"; "ягодки" оказались впереди. Их принёс кубизм. Он дал повод известному поэту Аполлинеру обратиться к художникам со следующим призывом: "Рисуйте, чем хотите, - трубками, почтовыми марками, открытками, канделябрами, кусками клеенки, газетами. Мы никому не ставим ограничений" .

Первой новинкой оказался коллаж - наклеивание на холст обрезков клеёнки, газет и т.п. как особого средства, которое в сочетании с красками усиливает выразительность композиции в целом. Наибольшее распространение он получил в т.н. синтетическом кубизме (Пикассо, Брак, Грис). Мир сюрреалистических чувств и образов принудил обратиться к ещё более экстравагантной технике фроттажа и граттажа .Первая заключается в накладывании листа бумаги на шероховатую поверхность и произвольном натирании бумаги графитом; вторая - в накладывании на какую-нибудь шероховатую поверхность окрашенного холста и произвольном соскребывании краски. В результате такой "случайной" деятельности на бумаге или холсте появляются причудливые структуры, напоминающие сновидения или галлюцинации. Дальнейшая обработка этих структур с помощью красок, а нередко и с добавлением элементов коллажа приводит к образованию законченных сюрреалистических произведений. Наиболее выразительными произведениями, полученными с помощью подобной техники, являются многие фантастические пейзажи известного немецкого сюрреалиста М. Эрнста (Редкий пример человека, который, имея не художественное, а философское образование, занялся живописью и добился мировой известности).

Наконец, переход к абстракционизму привел, в конечном счете, к ещё более радикальным новшествам в художественной технике - отказу от накладывания краски с помощью кисти и нанесению её на основу посредством самых невероятных способов: разбрызгивание с помощью лейки; стрельба пулями, начиненными краской; езда на велосипеде с покрашенными шинами; покрытие картины поцелуями с помощью напомаженных губ; протаскивание по картине обнаженных натурщиц, вымазанных краской, и т.д. и т.п.

Новейшая разновидность абстрактного искусства - так называемый оп-арт ("Оптическое искусство") - заменяет краску цветными плитками разного тона, а роль кисти теперь играет компьютер. Художник проектирует с помощью последнего композицию из таких плиток, а специальные рабочие монтируют абстрактную картину по заданной художником программе. Особенность этой техники состоит в том, что она позволяет передать эмоции, обусловленные сочетанием тонкой игры оптически чистых цветовых тонов со стереоскопическими эффектами. Прекрасные образцы такого изобразительного искусства мы встречаем в Музее крупнейшего представителя оп-арта Вазарелли на родине Сезанна в Эксе (Франция). Этот музей как бы символизирует путь, пройденный техникой модернистской живописи от "лепки" формы цветом у Сезанна до компьютерного монтажа у Вазарелли. Не случайно он расположен в той же местности, где почти столетием раньше Сезанн начинал свои первые художественные эксперименты.

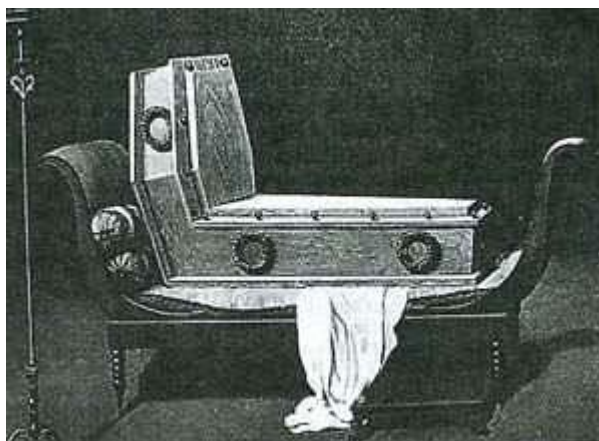
Краткий обзор эволюции техники живописи, который мы только что дали, убедительно свидетельствует в пользу первичности образа по отношению к материалу. Это значит, что определяющую роль в выборе материала играет образ, а не наоборот, т.е. образ определяет выбор материала, а не материал - выбор образа. Художник никогда не выбирает и не обрабатывает материал вслепую, не руководствуясь каким-либо образом. "Бездумное" творчество так же невозможно, как и "бесчувственное". Указанной закономерности, с первого взгляда, противоречит упоминавшаяся уже техника фроттажа и граттажа. Она как бы подтверждает сюрреалистическую концепцию чисто "автоматической" (бессознательной) работы с материалом (А.Бретон, 1924). Смысл этой концепции состоит в том, что художник-сюрреалист приступает к обработке материала, не имея никакого образа. Последний же формируется в ходе работы с материалом. Таким образом, получается, что указанная закономерность не является универсальной, ибо процесс создания, по крайней мере, некоторых сюрреалистических произведений в неё не укладывается.

Присмотримся, однако, к делу ближе. Получаемые с помощью фроттажа и граттажа структурные образы представляют собой не что иное как вспомогательные образы - гештальты - ,

путем замещения элементов которых формируется сюрреалистический художественный образ. Поэтому получение таких структурных образов, строго говоря, не является ещё процессом создания художественного произведения. Действительная сущность фроттажа заключается в использовании конструктивной роли случая при поиске новых гештальтов и, тем самым, в формировании сюрреалистического художественного образа. Прежде чем осуществить реальное замещение с помощью красок или коллажа, его надо произвести мысленно. А это и означает построение сюрреалистической умозрительной модели. Формирование же сюрреалистической материальной модели начинается с воплощения умозрительной модели в материале, т.е. в переходе от мысленного замещения к реальному.



Таким образом, сюрреалистическое творчество, несмотря на всё его своеобразие, отнюдь не является исключением из общего правила: создание художественного произведения, какую бы роль ни играли случайности на его пути, никоим образом не является чисто "автоматическим" (бессознательным) процессом. Из изложенного ясно, что концепция "автоматического" творчества основана на смешении процесса поиска новых гештальтов, являющегося важным этапом на пути формирования художественного образа, с процессом создания художественного произведения (воплощения образа в материале). Другими словами, речь идет о смешении замысла с его реализацией. Такому смешению способствует усложнение сюрреалистической техники: если в классической и во многих направлениях модернистской живописи гештальты берутся в готовом виде из окружающей художника среды, то здесь они иногда готовятся искусственно (Но это характерно не для всех разновидностей сюрреализма. Например, в картине Р.Магритта "Перспектива мадам Рекамье" гештальт взят в готовом виде - картина Давида "Мадам Рекамье"). Это и сбивает с толку.



Возникает, однако, вопрос: почему ещё до возникновения фроттажа и граттажа возникали концепции (Семпер, Грабарь и др.), согласно которым не образ определяет материал, а материал - образ? Как показывает история живописи, причина этого в том, что в процессе материализации образа материал оказывает на образ, так сказать, "обратное" влияние, в той или иной степени корректируя первоначальный образ. Другими словами, материал в процессе творчества не является чем-то чисто пассивным, а проявляет определенную активность. Следы такого влияния обнаруживаются со всей ясностью, когда красочный слой картины подвергается исследованию в инфракрасных, ультрафиолетовых или рентгеновских лучах или становится предметом компьютерного анализа. Подобно тому как при археологических раскопках открываются культурные слои, в которых содержатся следы минувших эпох в истории исследуемого поселения, аналогично и в красочном слое картины обнаруживаются следы последовательных модификаций первоначального образа ("замысла") в сюжетном, графическом и цветовом отношении.

Указанные следы делают зримыми и буквально "осязаемыми" т.н. "муки творчества". Последние заключаются в трудности достижения полного соответствия материала образу и образа материалу, а без такого соответствия нельзя достичь успешной передачи тех чувств, которые закодированы в образе и должны быть закодированы так же хорошо и в материале.

Яркой иллюстрацией расхождения между первоначальной умозрительной моделью и её окончательным воплощением в картине являются результаты рентгеноскопического исследования некоторых картин Рембрандта. Одним из наиболее сенсационных случаев было открытие в 1956-62 гг. в недрах красочного слоя такого рембрандтовского шедевра как "Даная" следов первоначального образа Данаи, существенно отличающегося от окончательного (Кузнецов Ю. Загадки "Данаи". Л., 1970.С.39-56). Эти отличия затрагивают форму и выражение лица, характер

прически, положение рук и ног, освещение тела и др. Оказалось, что на первоначальной Данае было двойное жемчужное ожерелье и большие серьги, которые потом исчезли. На столике лежали драгоценности, которые тоже впоследствии были убраны. И, что самое главное, традиционно падающий (согласно античному мифу) сверху золотой дождь был заменен исходящим сбоку золотистым светом, а, соответственно, взгляд и жест правой руки Данаи, устремленные первоначально вверх, были теперь направлены вбок, в сторону источника света.

Модификация первоначальной умозрительной модели в результате её материального воплощения неизбежно должна происходить уже потому, что воплощение исходного образа в материале, независимо от воли художника, обычно вносит некоторую дисгармонию в первоначально, казалось бы, гармоничный образ. В частности, это может быть такое распределение в картине светлых и темных пятен, которое представляется художнику нарушающим гармонию задуманного им образа. Устраняя эту дисгармонию (убирая, например, или усиливая светлые или темные пятна, как часто делал Рембрандт), художник вынужден внести иногда чисто формальные (графические или цветовые или те и другие), а иногда и содержательные изменения в первоначальный образ. Насколько такие изменения могут быть существенными, показывает, в частности, рентгеноскопическое исследование рембрандтовского "Неверия апостола Фомы": "Первоначально позы Христа и Фомы напоминали прославленную композицию Караваджо. Фома глядел на рану в боку Христа и протягивал к ней руку. В законченной картине голова Фомы поднята, тем самым движение всей его отшатнувшейся фигуры получило пластическую завершенность, взгляд Фомы устремлен на лицо Христа. Фома ищет не материального доказательства (как в картине Караваджо, иллюстрирующей фразу: "Вложи персты в раны мои"), а духовного убеждения. Такое переосмысление роли одного из двух главных героев равнозначно переосмыслению картины в целом, приобретающей более сложное содержание" (Если у художника не хватает таланта, чтобы устранить дисгармонию, мы имеем ситуацию, описанную Бальзаком в рассказе "Неведомый шедевр").

Следует обратить внимание на то, что формы взаимодействия исходной умозрительной модели с материалом могут быть чрезвычайно разнообразными. Так, иногда устранение дисгармонии образа, порожденной его материальным воплощением, может быть достигнуто быстро. Но бывают и такие случаи, когда устранение дисгармонии порождает новую дисгармонию и тогда приходится искать способ устранения этой новой дисгармонии и т.д. Чем продолжительнее такой процесс, тем тягостнее "муки творчества". Однако, в конце концов, ("Чувство опасно только тогда, когда не умеешь его выразить. И выразить его надо полностью. Если не сумеешь выразить его до конца, то получишь только что-то приблизительное" /Анри Матисс. М., 1993. С. 244/). Поэтому Матисс в пожилом возрасте, не моргнув глазом, уничтожил более 500 своих прежних рисунков, считая их недостаточно выразительными) удается найти такой способ элиминации дисгармонии материализуемой модели, который уже не ведет к новой дисгармонии и позволяет достичь максимальной (Вопрос о том, почему художник вообще замечает дисгармонию, вносимую материалом в образ, как он находит способ для устранения этой дисгармонии и почему он /по крайней мере, во многих случаях/ считает, что достиг максимальной выразительности /полной гармонии/, будет обсужден в гл. III, когда мы рассмотрим понятие эстетического идеала) выразительности этой модели (Делакура Э. Дневник. М., 1961. Т. 2. С. 19).

Чем отличается большая выразительность в передаче чувств от меньшей? В усилении общезначимости чувства, а это предполагает ослабление индивидуальных особенностей в этом чувстве, которые могут быть "понятны" только самому художнику. Другими словами, речь идет о выделении главного в эмоциональном отношении и отбрасывании второстепенного, затемняющего это главное и отвлекающего от него внимание.

Почему "муки творчества" у действительно талантливого художника находят, в конечном счете, своё разрешение? Это обусловлено уникальностью связи образа и чувства, т.е. однозначным характером соответствия между ними. Если бы художественный символ был, подобно научному, чисто конвенциональным, такое соответствие стало бы невозможным. И художественное творчество превратилось бы в настоящий ад, ибо оно никогда не могло бы быть доведено до конца, т.е. ни одно художественное произведение не было бы закончено. Правда, такой авторитет в этих вопросах, как Делакура писал: "К несчастью, очень часто бывает, что техника, или трудности, или даже второстепенные соображения совершенно изменяют начальный замысел (Ситуация, описанная Бальзаком в "Неведомом шедевре")". Но если художник в процессе творчества модифицирует первоначальный образ таким образом, что он перестает быть кодом не только индивидуально, но и общезначимо-эмоционального, то это значит, что он потерпел неудачу в выражении первоначальных чувств. При этом, если у него не возникло никаких новых переживаний, тогда неудача является полной; если же в процессе творчества возникли новые чувства и новый образ, который он пытается снова воплотить в материале, то это означает, что он приступил к созданию совершенно иного произведения.

Итак, мы убедились, что процедура воплощения образа в материале (схема 3 "Реализация") является сложным многоступенчатым актом взаимодействия образа и материала. Это

взаимодействие представляет собой серию "челночных" переходов от образа к материалу и от материалу к образу, при которых каждый из них подвергается последовательной модификации (Обратим внимание, что взаимные модификации образа и материала очень сложным путем "переплетаются" с взаимными модификациями элементов и гештальта при различных изменениях, вносимых в образ). История этих переходов может быть изучена с естественно-научной точностью по многоярусной системе следов, оставляемых творческими "блужданиями" художника в структуре красочного слоя картины. Причем совершенствование естественно-научных методов исследования картин позволяет проникать в эту историю всё глубже. Например, если рентгеновский анализ леонардовской "Джоконды" не обнаружил ничего особенного на шее портретируемой, то компьютерный анализ привел к совершенно неожиданному результату: оказалось, что в первоначальный замысел Леонардо входило изобразить на шее Джоконды ожерелье из бус (Ваганов П. А., Ваганова О. П. От гипотезы к истине. Л., 1989. С. 251).

Процесс взаимодействия образа и материала завершается полным их "слиянием", при котором первоначальный образ "угасает" в материале, а первоначально бесформенный материал становится материальным слепком с окончательного образа. В таком взаимодействии, конечно, много индивидуального и неповторимого, составляющего "технологическую" тайну творческой лаборатории художника. Эта тайна прекрасно выражена в следующих поэтических словах о не менее поэтической живописи одного из главных представителей раннего Ренессанса итальянского художника Фра Анжелико:

А краски, краски - яркие и чисты,

Они родились с ним и с ним погасли.

Преданье есть - он растворял цветы

В епископами освященном масле (Стихи Н. Гумилева).

Однако как бы ни были важны индивидуальные технологические секреты, тем не менее, общая закономерность взаимодействия образа и материала имеет универсальный характер, проходя через творчество художников разных стран и эпох, и не может устареть, как бы ни изменялась техника живописи.

- ***Релятивистский характер художественного произведения***

Теперь мы должны затронуть один очень тонкий и деликатный вопрос, который в традиционной эстетической и искусствоведческой литературе, по-видимому, достаточно глубоко никогда не обсуждался. Речь идет о природе т.н. "случайных" художественных произведений. В отличие от обычных ("необходимых") произведений являющихся результатом сознательной деятельности человека, "случайные" произведения, как показывает само название, суть продукты случайной игры бессознательных агентов. В роли последних выступают слепые силы природы, начиная с произвольных действий животных и кончая работой метеорологических и геологических факторов.

Возникает вопрос, можно ли считать художественным произведением, например, "абстрактную" картину, созданную случайными колебаниями ослиного хвоста, или пейзаж на яшме, рожденный стихийным взаимодействием физико-химических процессов. Оказывается, что на этот вопрос не так-то просто дать ответ. С одной стороны, если подойти к этой проблеме с чисто эмпирической точки зрения, то такое материальное образование может ничем не отличаться от материального образования, созданного художником преднамеренно (По свидетельству античных авторов, у греческого царя Пирра (319-272 гг. до н.э.) была гемма, на которой находилось естественное (природное) изображение девяти муз со всеми атрибутами). Более того: оно может превосходить труды многих художников. Но если взглянуть на ту же проблему теоретически, то следует признать, что оно не является результатом воплощения художественного образа и поэтому не может считаться художественным произведением.

Следовательно, парадоксальность "случайного" произведения состоит в том, что его одновременно, вообще говоря, и можно признать художественным произведением и нельзя. Парадокс разрешается следующим образом. "Случайное" художественное произведение при его возникновении не является воплощением художественного образа, но становится таковым после его оценки зрителем. Дело в том, что воплощать образ в материале может не только художник, но и зритель. Оценка означает приписывание материальному образованию функции кода обобщенных человеческих переживаний. Другими словами, благодаря участию ценителя материальное образование, так сказать, "раздваивается" на знак и значение. Но в этом отношении нет разницы между "случайным" и "необходимым" произведением. И "необходимое" произведение становится художественным только после того, как художник оценивает результаты своей работы. Разница заключается только в том, что момент создания и оценки у "необходимого" произведения

совпадают, а у "случайного" нет.

Из сказанного ясно, что пресловутая проблема "ослиного хвоста", о которой на заре возникновения абстрактной живописи так много и с таким юмором писалось в популярной литературе, на самом деле отнюдь не так проста. Критики модернистской живописи использовали ослиные композиции с целью дискредитации аналогичной деятельности у художников-модернистов, но они при этом игнорировали два существенных обстоятельства: 1) неравноценность разных абстрактных композиций - среди них есть невыразительные и выразительные; и 2) возможность для осла создать и сюжетную (притом вполне реалистическую) композицию. То обстоятельство, что вероятность последней намного меньше, в данном случае несущественно. Если стихийная игра геологических процессов может создать реалистический пейзаж на яшме, то почему не может сделать что-либо подобное лихо вибрирующий ослиный хвост? (Как отметил французский математик Э. Борель в своей книге "Случай", вероятность того, что некоторое количество обезьян, произвольно стучащих по клавишам пишущих машинок, отпечатают, например, "Фауст" Гете в принципе не равна нулю).

Если учесть сказанное, то сравнение деятельности художника с деятельностью осла само по себе отнюдь не дискредитирует первого: ведь если речь идет об осле, создавшем случайно выразительную композицию (безотносительно к тому, абстрактную или реалистическую), то такое сравнение иному художнику может быть даже лестно...

В связи с этим уместно вспомнить организованное в 1971 г. в Детройтском зоопарке (США) "соревнование" в "искусстве живописи" между обезьяной и слоном. Оба животных создали абстрактные композиции, получившие высокую оценку у двуногих ценителей. Однако на импровизированном аукционе "шедевр" слона был куплен за 1000 долларов, а творение обезьяны - всего лишь за 100! О чем это свидетельствует? По-видимому, о том, что "случайные" картины слона и обезьяны стали художественными произведениями после того как была признана их выразительность, т.е. им была приписана функция быть кодом определенных человеческих переживаний. При этом более высокая оценка деятельности слона свидетельствует о чисто случайном характере "творчества", ибо при наличии специальной дрессировки обезьяна смогла бы достичь большего успеха.

Не следует думать, что на конструктивную роль случая в формировании художественного произведения обратили внимание только в XX в. Известен эпизод с крупнейшим представителем японской классической живописи Хокусай (1760-1849). Где-то в начале XIX в. в присутствии военного правителя Японии - сёгуна - и его приближенных он облил бумагу синей краской и пустил по ней петуха, вымазанного красной краской. К удивлению присутствующих получилась вполне сюжетная картина: по синей реке плывут красные виноградины. Это интересный пример "случайного" творчества самого художника. Здесь петух играет роль "случайной" кисти подобно хвосту осла или хоботу слона.

Таким образом, "случайное" произведение зависит от оценки его сообществом ценителей. Однако, и "необходимое" произведение, вообще говоря, зависит от такой оценки. Художественные произведения, находимые при археологических раскопках и созданные людьми далекого прошлого, для наших современников совершенно иного поколения могут быть совершенно "непонятны" и постольку не являются кодом переживаний. Они легко могут принять их за случайные "проделки" природы. Например, в некоторых горных районах Центральной Азии встречаются валуны с включениями слюды. На этих валунах не только можно заметить отчетливые изображения пейзажей, но эти последние меняются в зависимости от освещения. Остаётся загадкой, является ли такой пейзажный "калейдоскоп" делом рук человека или игрой природы. Однако в случае нахождения надежных доказательств культурного происхождения упомянутых изображений подобные "случайные" произведения легко могут приобрести статус "необходимых".

Итак, возможна ситуация, когда реальность очень похожа на фантазию. Тропический ландшафт на яшме, найденной в горах за Полярным кругом, или Золотой самородок с профилем Мефистофиля (Такой самородок находится в Госхране России), обнаруженный на берегу тихой речки на фоне идиллического пейзажа, иллюстрируют этот факт с полной очевидностью. Но возможна и обратная ситуация, когда фантазия удивительно напоминает реальность. Так, после того как упоминавшийся уже ранее один из лидеров европейского символизма XIX в. А. Бёклин создал свой знаменитый "Остров мёртвых", выяснилось, что в Средиземном море недалеко от греческого острова Корфу существуют почти точная копия этого продукта смелой фантазии. Совершенно аналогично русский полярный исследователь Г. Я. Седов в 1911 г. обнаружил в одном из островов Земли Франца-Иосифа естественное воплощение символического образа картины "Покой" известного литовского художника-символиста Чурлёниса, изображающей некое фантастическое чудовище с двумя горящими глазами. Факты такого типа безусловно свидетельствуют в пользу относительности различия между реальностью и фантазией (Эта относительность не дает однако никакого повода для субъективистских (солипсистских) выводов: 1) как реальность, ставшая фантазией, так и фантазия, ставшая реальностью, остаются

материальными образованиями; 2) относительность различия в данном случае отнюдь не означает исчезновения различия вообще В.Б.). Эта же последняя неизбежно приводит к относительности различия между "необходимым" и "случайным" художественным произведением. В самом деле, ведь "случайное" произведение есть продукт реальности, а "необходимое" - фантазии. Уже отсюда следует, что взаимопереход между реальностью и фантазией должен породить взаимопереход между "случайным" и "необходимым" произведением. При учете сказанного неизбежно напрашивается следующий вывод: если смотреть на художественное творчество исключительно с точки зрения его результатов, то надо признать, что оно возможно и без участия человека; однако, оценка этих результатов без человеческого участия безусловно невозможна. Как это ни парадоксально, но осел в принципе может создать любое из художественных произведений, украшающих лучшие музеи мира. Однако он не сможет оценить значимость достигнутого результата. Это только в метафорическом изображении Неаполитанского королевства у Джотто (о котором упоминалось ранее) осел не нуждается в хозяине для оценки выюка с атрибутами власти. В реальной же жизни, чтобы оценить картину, написанную ослом, необходим хозяин с развитым художественным вкусом, который может по достоинству оценить выразительность случайной композиции и этим превратить её из простого материального образования в код человеческих переживаний. Поэтому тот, кто заплатил 1000 долларов за картину, написанную слоном, не израсходовал свои деньги напрасно: "выразительный" случай бывает не часто и за него поэтому стоит заплатить.

Таким образом, хотя как материальное образование художественное произведение существует до, вне и независимо от сообщества ценителей, но в качестве кода обобщенных переживаний его независимое существование от такого сообщества невозможно. Это означает, что "раздвоение" материального образования на знак и значение имеет место только при наличии подобного сообщества. При его же исчезновении исчезает и указанное "раздвоение" и материальное образование, которое считалось художественным произведением, перестает быть таковым. Неудивительно, что античные статуи с уходом в прошлое их античных ценителей перестали быть художественными произведениями и легко становились жертвой вандалов. Аналогично готическая скульптура с вымиранием её средневековых поклонников тоже утратила свое художественное значение. В то же время появление в эпоху Ренессанса новых ценителей, вкусы которых были близки к вкусам античного общества, вернуло утраченный художественный смысл античной скульптуре; тогда как романтики и символисты XIX в. со вкусами, близкими к средневековым, восстановили художественное значение готических произведений.

Следовательно, релятивистский характер художественного произведения связан с тем обстоятельством, что им может быть только такое материальное образование, которое является кодом обобщенных человеческих переживаний. Поэтому чисто объективное рассмотрение художественного произведения безотносительно к человеку бессмысленно. Это не исключает того, что можно изучать картину или скульптуру физико-химическими методами, но в этом случае речь будет идти об изучении просто некоторого материального образования, а не художественного произведения.

- ***Верификация суждений о закономерностях художественного творчества***

Мы рассмотрели наиболее важные для понимания сущности искусства закономерности художественного творчества. Художники обычно проявляют мало интереса к каким бы то ни было закономерностям. Только очень немногие среди них, имена которых мы ранее упоминали, проявляют такой интерес. И у большинства есть на то основание: всякие закономерности представляются им как некая искусственная "узда", неправомерно ограничивающая свободу творчества.

Присмотримся, однако, к делу ближе. Что, собственно, подразумевается под "закономерностями художественного творчества"? Из изложенного ранее ясно, что имеются в виду правила действий ведущих к созданию нового художественного произведения. Схема 2 иллюстрирует эти правила в их совокупности и взаимосвязи. Что означает нарушение этих правил? Опять-таки из сказанного ранее следует, что такое нарушение предполагает разного рода деформации эмоционального отношения к объекту. Например, это может быть отказ от синтеза элементов на основе гештальта и переход к простому копированию объекта (натуралистическая тенденция) или синтез элементов на основе гештальта с "холодным сердцем", т.е. чисто рассудочный синтез без эмоционального отношения к объекту (формалистическая тенденция); это может быть отказ от воплощения образа в материале и переход к бездумной (чисто "автоматической") обработке материала или полное подчинение образа материалу вместо того, чтобы подчинить материал образу, и т.д. и т.п.

Отсюда видно, что закономерности творчества, представление о которых получено на основе всестороннего обобщения истории искусства, ограничивают не свободу творчества, а свободу отклонений от творчества. Благодаря этому, они подобны стражам, охраняющим на многих восточных скульптурах божество от злоумышленников (Таковы, например, небесные воины - гандхарвы - в скульптурной группе трехликого Шивы в Индии на острове Элефанта /8 в./). Иное дело, "законы", устанавливаемые в некоторых эстетических системах на основе чисто спекулятивных соображений или в некоторых искусствоведческих концепциях на основе одностороннего обобщения данных истории искусства (например, с учетом истории или только классического или исключительно модернистского искусства). Следует подчеркнуть особую опасность одностороннего культа классики или модернизма, не говоря уже о культе какого-то одного художественного направления (например, реализма или абстракционизма). В гл. III при рассмотрении основных направлений в истории живописи будет показано, что нельзя смотреть на историю живописи в целом через призму одного из направлений. Ещё более рискованны умозрительные эстетические обобщения, не опирающиеся на анализ простейших художественных фактов.

Возникает, однако, вопрос: как убедиться в правильности обобщения реальной истории художественной деятельности и в адекватности наших понятий о закономерностях этой деятельности её действительным закономерностям? С точки зрения общих принципов методологии научного исследования, это возможно только с помощью практического использования установленных правил художественного творчества для нового творчества и создания в ходе такового новых "подлинно" (Вопрос о критерии "подлинно художественного" будет обсуждаться в гл. III) художественных произведений. В этом, собственно, и должна заключаться верификация (установление истинности) наших суждений о реальных закономерностях художественного творчества. Ошибочно было бы думать, что художники, как бы они ни отмахивались от этих закономерностей теоретически, игнорируют их практически. Напротив, в реальной деятельности они, как правило, интуитивно руководствуются ими. Точнее, история живописи показывает совершенно наглядно, что когда они следуют в русле этих правил, то их творчество (при прочих равных условиях, т.е. при одинаковых субъективных и объективных возможностях) успешно, а когда они нарушают их, - оно терпит неудачу (т.е. склоняется к натурализму, формализму и другим смертным грехам). Существует, однако, особая категория лиц, которые используют указанные закономерности не интуитивно, а вполне сознательно с целью ... фальсификации (подделки) произведений великих мастеров! История живописи знает не только великих художников, но и великих фальсификаторов, причем здесь прилагательное "великий" употребляется совершенно буквально, без всяких кавычек.

С первого взгляда, может показаться, что фальсификация не есть творчество, ибо она повторяет уже существующее. Но тем то и отличаются великие фальсификаторы от рядовых, что они не повторяют уже существующие произведения великого мастера, а создают совершенно новые произведения в его манере. Самым сенсационным примером такой фальсификации является деятельность голландского художника Ван Меегерена (XX в.) (Либман М., Островский Г. Поддельные шедевры. М., 1966).

Обратим внимание, что для верификации суждений о закономерностях художественного творчества существенна лишь процедура фальсификации, а не её социальные мотивы. Поэтому мы ничего не будем говорить о последних. Характерен сам выбор мастера для подделки. Им стал великий голландский художник XVII в. Вермеер Дельфский. Почему Меегерен выбрал именно его? С принципиальной точки зрения потому, что произведения Вермеера были ему ближе всего по духу: они "захватывали" его больше, чем произведения какого-либо другого мастера. Это значит, что эмоциональное отношение Меегерена к окружающим вещам было очень близко эмоциональному отношению Вермеера. Другими словами, Меегерену было легче проникнуться тем же настроением, которое было типично для Вермеера, чем каким-либо другим. Вторым существенным обстоятельством, способствовавшим такому выбору, было то, что у Вермеера осталось сравнительно мало произведений (не более 40). А это означало, что существовало больше вариантов реализации мнимо нереализованных замыслов художника. Третье обстоятельство заключалось в том, что у убежденного католика, каким был Вермеер в протестантской стране, почти не было произведений религиозного характера. Это не могло не казаться странным.

По-видимому, Меегерен рассуждал как настоящий методолог художественного творчества. Если мировоззрение оказывает существенное влияние на художественную деятельность (а в этом, как мы увидим в гл. III, невозможно сомневаться), то в творческой биографии Вермеера возможен пробел: картины религиозного характера, написанные им, могли существовать, притом с большой вероятностью. Таким образом, фактически опираясь на закономерности художественного творчества, Меегерен предсказал возможность создания Вермеером особого класса картин, которых в действительности никогда не существовало, и такое предсказание в данном случае (независимо от социальных мотивов фальсификатора) имело строго научный характер.

Серьезность указанного предсказания связана и с тем обстоятельством, что Вермеер прожил всего 43 года и вполне возможно, что он просто упустил свой шанс и не дожил до религиозного периода своей творческой биографии. В 1937 г. Меегерен впервые сделал попытку передать возможное эмоциональное отношение Вермеера к известной евангельской сцене "Христос в Эммаусе". Используя в качестве гештальта соответствующий сюжет, который неоднократно встречался в картинах западно-европейских художников, он написал традиционных персонажей этой сцены в манере, типичной для персонажей в известных жанровых картинах Вермеера (рис. ). Таким образом. Меегерен вначале мысленно построил новый образ, в котором закодировал гипотетическое эмоциональное отношение Вермеера к указанной сцене.

Далее возникла проблема материализации образа. К этой проблеме Меегерен подошел не только как хороший методолог художественной деятельности, но и как серьезный историк искусства. От тщательно изучил технику живописи XVII в. вообще и особенности этой техники у Вермеера в частности. Чтобы создать вполне правдоподобный не только мысленный, но и материальный код возможных переживаний Вермеера, которые могли бы иметь общезначимый характер, он использовал старый холст с картины неизвестного мастера XVII в. Причем прибил его гвоздиками тоже XVII в. Краски для картины были приготовлены в полном соответствии с рецептами того же века. Насколько имитатор был тонким знатоком "логики" художественного творчества, видно хотя бы из того, что для достижения максимальной выразительности материального кода он краски XVII в. накладывал на холст XVII в. не современными, а специальными барсучьими кистями тоже в стиле XVII в.! Излишне говорить, что для изображения предметов на столе, за которым сидят персонажи, использовалась подлинная посуда XVII в., а для написания персонажей в манере Вермеера проводились специальные тренировки в форме написания картин в его манере на жанровые сюжеты. Затем картина была покрыта коричневым лаком для придания ей "музейного" колорита, накатана на цилиндр и высушена при  $t = 120^{\circ}\text{C}$  для образования кракелюр (трещин в красочном слое, связанных со "старением"), причем последние были подкрашены темной тушью, чтобы создать полную иллюзию их давнего происхождения.

Из этого описания видно, что процесс материализации образа был выполнен имитатором по всем правилам научной методологии художественного творчества, о которой говорилось в этой главе. Особенно поражает исключительно тонкий учёт взаимодействия образа с материалом.

Результатом столь искусного применения закономерностей художественного творчества был ошеломляющий успех. Ни один из ведущих специалистов по творчеству Вермеера не усомнился в "подлинности" созданной Меегереном картины, настолько точно она передала истинно "вермееровское" настроение (рис. ) и столь сильное впечатление производила на знатоков. Признанием безусловной "подлинности" нового вермееровского шедевра было приобретение её музеем Бойманса в Роттердаме за 550 тыс. гульденов.

Возникает вопрос: можно ли считать имитационную деятельность Меегерена художественным творчеством, а его "Христа в Эммаусе" подлинно художественным произведением? С точки зрения той "логики" художественного творчества, о которой мы говорили в этой главе, на этот вопрос надо ответить, безусловно, утвердительно. С какого же момента это творчество стало уголовным преступлением? После того, как Меегерен поставил на картине вместо собственной поддельную подпись Вермеера. Тогда талантливое творчество переросло в крупное мошенничество.

Вполне возможно, что картины мнимого религиозного периода в биографии Вермеера ещё долго украшали бы некоторые музеи, если бы не случилась 2-ая мировая война. Меегерен продал в коллекцию Геринга в 1943 г. своего Вермеера "Христос и грешница" и после разгрома нацизма был обвинен в разбазаривании национального достояния и, тем самым, в национальном предательстве. За это ему угрожала смертная казнь. Тогда, чтобы избежать такой участи, он был вынужден раскрыть свою тайну. Однако никто не хотел верить в то, что картина, проданная Герингу, была подделкой. И здесь произошло событие совершенно уникальное для методологии художественного творчества: сам фальсификатор решил поставить эксперимент по разоблачению своей фальсификации. Он попросил принести в тюремную камеру принадлежности для живописи и написал своего последнего Вермеера "Христос среди учителей". Так под сводами тюрьмы была продемонстрирована реальная "логика" художественного творчества и было доказано, что в руках действительно талантливого художника она способна творить чудеса.

Имитация произведений выдающихся мастеров достигла своего высшего развития в творчестве английского художника XX в. Т. Китинга. Его художественная деятельность принесла ему ещё более скандальную славу, чем творчество ван Меегерена. В отличие от последнего, который имитировал не более десятка картин только представителей голландского барочного реализма XVII в. Китинг за 25 лет написал более 2000 поддельных картин не только разных художников, но и художников, принадлежавших к совершенно различным направлениям. Он одинаково хорошо имитировал Гейнсборо и Констебля, Ренуара и Тулуз-Лотрека, Дерена и Модильяни и др. Такая "всеядность" свидетельствует об очень высокой эмоциональной восприимчивости, позволяющей проникнуться "настроением", характерным для самых разных стилевых тенденций. Это, конечно, намного труднее, чем глубоко сопереживать одному Вермееру.

В отличие от Меегерена, Китинг провел четкую границу между имитацией и фальсификацией. Он не только не подделывал чужих подписей, но часто в издёвку над знатоками подписывал картину словом "обман" или даже каким-нибудь крепким словечком явно нецензурного характера. Несмотря на такую откровенность, манера соответствующего мастера воспроизводилась настолько убедительно, что в течение длительного времени никто не обращал на подобное саморазоблачение никакого внимания. Насколько успешной была имитационная деятельность Китинга можно судить хотя бы по тому, что написанная им картина в романтической манере известного английского художника Палмера (1805-1881) полностью сбила с толку таких авторитетных знатоков живописи как эксперты всемирно известной фирмы "Сотби", в результате чего картина была продана на аукционе этой фирмы за 34 500 долларов!

То, что имитация может быть эффективным способом проверки адекватности наших понятий о закономерностях художественного творчества реальным закономерностям, неудивительно (Юлдашев Л. Г. Эстетическое чувство и произведение искусства. М., 1969. С. 180). Ведь закономерность предполагает повторяемость (воспроизводимость). Существование правил художественной деятельности в рамках определенной художественной манеры означает возможность их повторного применения. Имитация произведений выдающихся мастеров и является таким повторным применением.

Таким образом, анализ рассмотренных фактов не оставляет ничего другого как сделать следующий несколько парадоксальный вывод: одним из самых надежных способов верификации (проверки) тех понятий о закономерностях художественного творчества, которые описаны в этой главе, является успешная имитация ("фальсификация") (Как бы ни было существенно различие между имитацией и фальсификацией с юридической точки зрения, в то же время с точки зрения "логики" художественного творчества и его конечных результатов эти виды деятельности полностью совпадают В.Б.) произведений выдающихся мастеров. Когда имитатор точно следует указанным закономерностям, он достигает успеха; когда же он, хотя бы частично, нарушает их - терпит неудачу. Критерием успеха является достижение прочного коллективного сопереживания (т.н. харизматический эффект) и иллюзии полного правдоподобия (иллюзии подлинности); критерием неудачи - отсутствие такого сопереживания и сомнения в подлинности.

Это вплотную подводит нас к вопросу о природе художественного восприятия, чем мы и займемся в следующей главе.

## Глава 2 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ

*"Всегда требуют, чтобы искусство было  
понятно, но никогда не требуют  
приспособить свою голову к пониманию"*  
(К. Малевич)

### 2а Эмоциональная реакция на художественное произведение. Сопереживание и его деформации

- Сопереживание и эстетическое чувство
- Факторы, маскирующие и модифицирующие сопереживание
- Степени сопереживания
- Сопереживание и эстетическое чувство



Одним из самых благодарных сюжетов для фотожурналистов являются снимки выражений лиц зрителей в музеях и на выставках. В мимике этих лиц, созерцающих впервые то или иное художественное произведение, с предельной непосредственностью отражается богатейшая гамма самых различных переживаний от радости, восхищения и упоения до раздражения, негодования и даже ярости. Какова бы, однако, ни была эмоциональная реакция зрителя на художественное произведение, ясно, что природа художественного восприятия (в отличие от обычного) должна определяться природой художественного творчества. Если (как это было показано в предыдущей главе) результатом художественного творчества является кодирование обобщенных переживаний, то художественное восприятие должно стать расшифровкой этого кода, т. е. принять форму сопереживания.

Сопереживание и эстетическое чувство.  
То, что эмоции зрителей при всей их индивидуальности и неповторимости содержат в то же время

и нечто общее, ярче всего проявляется в том харизматическом эффекте, который вызывают в обществе некоторые художественные произведения. Практически этот эффект выражается в необычайной и притом длительной массовой популярности соответствующих произведений. Если не касаться хрестоматийных шедевров вроде "Джоконды" или "Сикстинской мадонны", то достаточно сослаться на такие примеры из недавнего прошлого как судьба картины Х. Гента "Светоч мира" в XIX в. и "Герники" Пикассо в XX в. Если первая произвела столь сильное впечатление на широкие круги англичан, что её перевозили из города в город и её репродукции продавались в сотне тысяч экземпляров (Не менее популярной оказалась и упоминавшаяся уже картина Мейсонье "1814", которая стала самой дорогой картиной в истории живописи XIX в. ( в современных ценах её цена была равна 17 млн. долларов), то вторую за время её пребывания в Нью-Йоркском музее современного искусства (1956-1981) посмотрели свыше 150 млн. человек, а при возвращении в 1981 г. в Испанию она была застрахована на сумму в 40 млн. долларов и по дороге из Мадридского аэропорта в музей Прадо её сопровождал эскорт из мотоциклов и полицейских вертолетов. Можно сказать, что картина добилась "правительственного" уровня приёма.

Характерным проявлением сопереживания является разговор Пикассо с одним французским министром, впервые увидевшем "Гернику" на выставке 1937 г. в Париже. На вопрос художника о его впечатлениях, министр реагировал лаконично: "Это просто ужасно". На что Пикассо ответил следующим образом: "Я очень рад Вашей оценке. Именно это я и хотел отобразить - ужас." (Медведенко А. В. "Герника" продолжает борьбу. М., 1989. С. 65). Нетрудно понять, что если бы сопереживание было невозможно, стал бы невозможен обмен культурными ценностями между народами в географическом пространстве и между поколениями в историческом времени. Сопереживание делает возможным такую эмоциональную связь и преемственность между поколениями, которую не могут обеспечить рациональные способы познавательной деятельности: "При виде величавых шумерских статуй в Лувре тот же самый поток эмоций уносит его (зрителя - В. Б.) к тому же эстетическому экстазу, в который впадал халдейский ценитель четыре тысячи лет тому назад" (Белл К. Значимая форма. Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 360).

Учёт реальной практики человеческого общения дал повод уже Канту говорить о существовании "общего чувства", а Гегелю - о специфике проявления "всеобщего в искусстве" в форме "тождественного в душевных настроениях и эмоциях". Однако, четче всех эту идею выразил Л. Толстой в известной статье "Что такое искусство": "Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передаёт другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их" (Толстой Л. Искусство как передача эмоций. Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 235). Говоря о сопереживании, Л. Толстой имел в виду классическое искусство. Но идея сопереживания как связующего звена между зрителем и художником приобрела ещё больший вес в модернистском искусстве, что особенно ясно показали в своих теоретических трудах основоположники абстрактной живописи Кандинский и Мондриан: "Искусство выражается через универсальные эмоции, а не через индивидуальные" (Read H. Icon and Idea. N.Y. 1965. P. 92-98). Поразительной иллюстрацией общности переживаний является близость духовного настроения в картинах Пикассо и Брака периода т.н. аналитического кубизма. В 1911 г. их художественный стиль стал настолько сходным, что позднее они сами, не говоря уже о других художниках и об искусствоведах, испытывали трудность в различении их картин, написанных в это время. При этом существенно, что такая близость эмоционального состояния и связанных с ним художественных образов имела место несмотря на то, что они работали в разных местах Франции и не знали друг друга. Более того они исходили из совершенно разных художественных источников: Пикассо шел от своего "голубого" периода (сочетавшего элементы экспрессионизма и формизма), тогда как Брак - от фовизма (Daix P. Picasso. World of Picasso. N. Y. 1965. P. 92-98).

Чтобы выявить общность "сопереживания" как эстетической категории, полезно рассмотреть



конкретные случаи сопереживания в рамках существенно разных художественных стилей, включая как классику, так и модерн и модернизм. При этом мы выберем не рядовые, а так сказать "знаменитые" случаи, когда в роли зрителей выступают крупные специалисты в области искусства:

1) Сопереживание при восприятии картины в стиле рококо.

Известный российский историк искусства Виппер так описывает свои впечатления при восприятии картины Ватто "Отплытие на о.Киферу": "Ватто достигает впечатления того текучего движения, того чарующего музыкального ритма, которые до него были недоступны европейской живописи... Главное движение начинается справа, у гермы Венеры. Это

движение трех парочек воплощает постепенное нарастание одного и того же эмоционального мотива... Это чудесное нарастание единой эмоции как бы в непрерывной смене времени приобретает своеобразный привкус сладкой меланхолии благодаря тому, что действие удаляется от зрителя в глубину. Они, эти счастливые парочки в предчувствии беззаботных часов любви, - они так близки нам, так ощутимы; но вот они удаляются, исчезают вместе с последними лучами солнца, и зритель остается в одиночестве, ловя замирающие в отдалении звуки смеха и шёпота... Быть может, впервые в истории живописи Ватто удалось воплотить образ уходящего, исчезающего в прошлое, невозвратного времени" (Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 196-197). Общее настроение картины - "Симфония любви".

2) Сопереживание при восприятии картины в стиле реализма.

Упомянувшийся уже ранее крупнейший немецкий историк искусства Мутер так выражает свои чувства при созерцании картины Мейссонье "1814" (рис. ): "Звезда счастья закатилась, победа, сохранявшая так долго верность герою, отступила от его знамён, но на бледном лице императора, в его потухшем взоре, в выражении судорожно-сжатого рта, в чертах, изможденных лихорадкой светится еще непреклонная энергия и решимость, истратить все заряды в отчаянной борьбе против предательской судьбы" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. СПб., 1900. С. 81). Общее настроение картины - выражение "Начала конца".

3) Сопереживание при восприятии картины в стиле символизма.

Выдающийся российский художник Грабарь не менее выразительно описывает свои переживания при знакомстве с картиной Бёклина "Остров мертвых" (1883): "Рядом с унылыми настроениями Бёклин, как никто другой, владеет таинственным. Лучшее, что им создано в этом роде - конечно, "Остров мертвых". Чего только нет в этом удивительном произведении? Вспомните такое настроение. Вы сидели вечером у камина. Вы только что читали... Может быть "Смерть Ивана Ильича", может быть просто в газете прочли извещение о смерти человека, которого вы близко знали. Вы сначала ни о чем не думаете, не хотите думать, гоните от себя все мысли. Но мысли сами лезут навязчиво и нагло... И одна ноющая нота покрывает всё, скребёт на душе и не даёт покоя. Всё о том же, о вечном, неумолимом, неизменном, роковом. Если вы в такую минуту посмотрите на "Остров мертвых", вы содрогнетесь, потому что узнаете совсем ясно и определенно не одну из своих мыслей.

Или вспомните ещё. Вы сидите у окна в звездную ночь. Звезд без числа, сколько их всех, куда всё это тянется, где кончается, куда летит? И неужели вечно, неужели, без конца, неужели никогда никто ничего во всём этом не поймет? И если вам подвернется "Остров мертвых", вам станет холодно, потому что опять вы в нем узнали знакомые мысли. И многое ещё в нем найдется, в этом заколдованном "острове". Что за чудная сила должна быть у человека, чтобы суметь столько выразить. И без всяких страшилищ, без черепов, без скелетов, без смертей и без чертей. Эта способность самыми простыми средствами достигать величайшего впечатления - у Бёклина изумительна" (Грабарь И. Арнольд Бёклин. "Мир искусства". 1901. № 2-3. С. 92). Итак общее настроение картины - эмоциональное отношение к "бренности существования".

4) Сопереживание при восприятии картины в стиле кубизма.

Поскольку многие зрители в своё время жаловались на "непонятность" кубистических картин, очень поучительно в этом отношении описание известными специалистами в области искусствознания и литературоведения Голомштоком и Синявским своих впечатлений при восприятии ими картины Пикассо "Портрет Воллара. (1908-1909)": "...Острые грани лба создают оптическую иллюзию его мощного объёма, превышающего нормальные размеры, треугольники нахмуренных бровей и прикрытых веками глаз, прямая линия плотно сжатых губ подчёркивают то же состояние погруженности в собственные мысли, хмурого сосредоточения... Кажется, что этот суровый, нахмуренный человек должен мыслить лишь в строго логических, отвлеченно математических категориях, и геометрические формы, из которых складывается портрет, являются как бы зрительным воплощением умственных процессов, которые происходят под мощной коробкой его огромного лба... Голова Воллара - смысловой центр картины. Геометрические формы стягиваются со всех сторон к этому центру - ко лбу Воллара, как бы впитываются им и приобретают чёткий, рациональный характер. Кажется, что на наших глазах из беспорядочного движения изломов и геометрических плоскостей картины рождается силой интеллекта ясная человеческая мысль (В.Б.)" (Голомшток И., Синявский А. Пикассо. М., 1960. С. 24). Общее настроение картины - эмоциональное отношение к рациональному духовному складу портретируемого.



##### 5) Сопереживание при восприятии картины в стиле абстракционизма.

Ещё более "непонятными" кажутся неискушенному зрителю абстрактные картины. Поэтому большой интерес представляет восприятие такой картины крупным профессионалом в области истории модернистского искусства. Вот как описывает свои впечатления от картины Кандинского "Несколько кругов" (1926) известный российский искусствовед Б. Зернов: "Вряд ли во всей истории абстрактной живописи найдется другая картина, передающая с такой же полнотой и поэтичностью ощущение гармонии Вселенной... ("...На воздушном океане..."). Здесь "стройные хоры" больших и малых сфер, как бы подчиняясь каким-то идеальным законам притяжения и отталкивания, плывут в тёмном бескрайнем пространстве. Маленькие "светила" группируются вокруг больших... Некоторые из этих "планет" окружены мерцающим ореолом. Если в предвоенных холстах Кандинского можно было усмотреть пророческие предчувствия грядущей катастрофы, то его "Круги" выражают ностальгическую идею мира, покоя и невозмутимой гармонии. В середине 20-х годов об этом мечтали многие" (Зернов Б. Принцип внутренней необходимости. "Искусство Ленинграда". 1990. № 2. С. 61). Таким образом, общее настроение картины - эмоциональное отношение к космической гармонии как таковой.

Мы рассмотрели разные случаи сопереживания. Что характерно для них всех? Эстетическое наслаждение ("эстетическое чувство"), испытываемое зрителем от картины, независимо от характера базисного чувства, т.е. положительной или отрицательной эмоциональной информации, закодированной в картине. Это касается как такого жизнерадостного произведения как "Отплытие на о.Киферу", так и такого мрачного как "Остров мертвых"; как такого конкретного как "1814", так и такого абстрактного как "Несколько кругов". Следует подчеркнуть, что указанное наслаждение связано, не с содержанием базисного чувства, а с выразительностью (удачным выбором) художественного образа, с помощью которого художник передает свое базисное чувство (эмоциональное отношение к соответствующему объекту). Стало быть, сопереживание имеет сложный состав, будучи единством базисного и эстетического чувства. Это значит, что базисное чувство в художественном произведении всегда сопровождается эстетическим чувством. Этим художественное произведение существенно отличается от нехудожественных произведений, кодирующих какую-нибудь информацию. Выражаясь фигурально, можно сказать, что



сопереживание напоминает передачу старинной картины в золоченой раме от одного владельца к другому: базисное чувство всегда как бы "окаймлено" эстетическим чувством. При этом базисное чувство напоминает содержание картины, а эстетическое - раму. Информативно только первое. Второе так же неинформативно, как неинформативна рама, какой бы позолотой она ни блистала. Но подобно тому как без рамы картина не выглядит законченной, так и без

эстетического чувства художественное восприятие не может быть завершено.

Таким образом, в результате сопереживания достигаются две вещи: 1) передача эмоциональной информации, характеризующей отношение художника к соответствующему объекту; 2) передача эстетического наслаждения, испытываемого художником при нахождении адекватного художественного образа для выражения этой информации. То обстоятельство, что эстетическое чувство связано не с содержанием базисного чувства, а с удачным выбором художественного образа (для кодирования базисного чувства), делает понятным, почему не только положительные, но и отрицательные базисные чувства могут доставлять эстетическое наслаждение. Подобно тому как в одну и ту же золоченую раму может быть заключено изображение как пышной свадьбы, так и убогих похорон, точно так же каждый из этих образов может вызывать, вообще говоря, одинаково сильное эстетическое наслаждение. Поэтому нет ничего парадоксального в "красоте отрицательных эмоций" (Китс), когда речь идет об искусстве. Мы ещё вернемся к этому вопросу в гл. III.

Роль эстетического чувства в процессе художественного творчества прекрасно показана Гогеном на примере его работы над своим главным шедевром - "Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?". Как известно, Гоген работал над этим огромным полотном "днем и ночью с неистовым пылом", причем после окончания картины он укрылся в горах, где пытался покончить с собой: "Я вложил в него перед смертью всю свою энергию, всю страстность, всё, что было выстрадано мною в ужасных обстоятельствах, и такое ясное, не требующее исправлений виденье, что следы спешки исчезают и на полотне выступает жизнь"; "Но тут возникает вопрос ...где начинается исполнение картины; где оно заканчивается? Разве не в тот миг, когда противоречивые чувства, находясь в едином сплаве в самых сокровенных глубинах существа, взрываются и вся мысль вырывается наружу, как лава из вулкана, разве не тогда внезапно расцветает творение, грубое, если угодно, но великое и предстоящее в облике сверхчеловеческом"? (Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Л., 1972. С. 92-93. Описанный Гогеном приступ творческой эйфории означает проявление эстетического чувства у

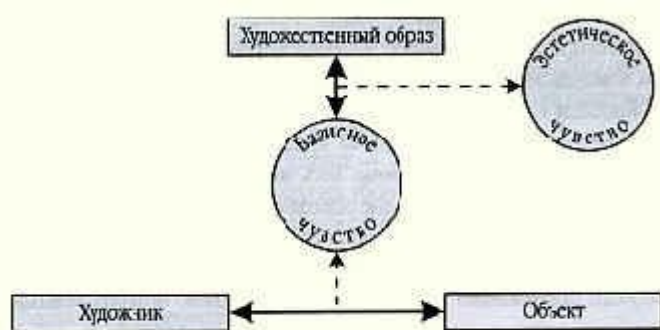


Схема 2. Связь эстетического чувства с реальностью

художника). Здесь с предельной ясностью описан тот удар эстетического "тока", который поражает талантливого художника при завершении работы над картиной и который передается зрителю, делая понятным происхождение эстетического чувства при художественном восприятии (Отсюда ясно, что не только базисное, но и эстетическое чувство является, в конечном счете, авторским, хотя с первого взгляда могло бы показаться, что только

базисное чувство принадлежит автору, а эстетическое - всецело зрителю). Именно благодаря однозначной связи, существующей между базисным и эстетическим чувством, передача эстетического чувства приводит к передаче и базисного чувства, причем положительное базисное чувство передается положительным, а отрицательное - отрицательным.

Следовательно, доказательством того, что сопереживание состоялось, является не что иное как эстетическое наслаждение, испытываемое зрителем при восприятии картины. Поскольку в нашем обзоре эстетическое наслаждение присутствует во всех случаях, то это и дает нам основание утверждать, что сопереживание во всех этих эпизодах действительно имеет место. Напротив, если вместо эстетического наслаждения зритель испытывает эстетическое страдание ("антиэстетическое чувство"), то это равносильно тому, что он не воспринял базисного чувства и, следовательно, сопереживание не удалось.

Следует отметить, что происхождение базисного чувства гораздо проще для понимания, чем происхождение эстетического чувства (О происхождении эстетического чувства см. Раппопорт С.Х. Искусство и эмоции. М., 1972; Юлдашев Л.Г. Эстетическое чувство и произведение искусства. М., 1969). Трудность в уяснении природы эстетического чувства состоит в том, что оно значительно дальше отстоит от реальности, чем базисное. В отличие от последнего эстетическое чувство отражает не отношение художника к объекту, а отношение к этому отношению художественного образа, т.е., говоря проще, отношение художественного образа к базисному чувству. Это очень тонкий момент, который для лучшего понимания полезно проиллюстрировать следующей схемой: (см. Схему 2.) С первого взгляда может показаться странным, что в истории эстетических учений понятие "сопереживание", как правило, не играло столь фундаментальной роли, как, например, понятие красоты или идеала. Это объясняется, однако, двумя причинами. Рационалистическая эстетика (Гегель и др.) принижала роль эмоционального фактора. Поэтому её, естественно, указанный вопрос не очень волновал. Эмотивистская же эстетика недооценивала значение сопереживания потому, что имела тенденцию сводить художественное творчество к самовыражению (Кроче и др.), а художественное восприятие - к т.н. вчувствованию (Липпс и др.). Под самовыражением подразумевали "выплескивание" на соответствующую материальную основу своих субъективных переживаний с максимальной искренностью; под вчувствованием - "вкладывание" зрителем в картину своего эмоционального отношения к ней, т.е. "проекция"



зрителем на картину собственных эмоций. Другими словами, речь шла о чисто субъективной эмоциональной интерпретации содержания картины. Как видно из этих определений, акцент делался на индивидуальной, а не на общезначимой стороне эмоций.

Учитывал ли такой подход реальную практику художественной деятельности? Безусловно, да. С одной стороны, в истории живописи было немало художников достаточно обеспеченных, чтобы не думать о хлебе насущном, и в то же время совершенно лишённых тщеславия. Такие люди, занимаясь художественным творчеством, думали только о самовыражении, а не о том, что скажут другие по поводу результатов их деятельности. Например, известный английский символист Уоттс (1817-1904) написал более 250 картин и в течение 30 лет почти ничего не выставлял и не продавал. Он не имел ни малейшего представления о том, какое впечатление произведут его картины на современников и даже развелся со своей знаменитой супругой актрисой Э. Терри, чтобы шумная светская жизнь не отвлекала его от самовыражения.

С другой стороны, большинство зрителей сочли бы недопустимым покушением на их свободу всякую попытку отказать им в праве совершенно произвольной эмоциональной интерпретации любого художественного произведения, т.е. в праве на "вчувствование". Так, Дали, следуя Фрейду, решил воспользоваться этим правом, интерпретируя загадочную улыбку Джоконды как проявление у Леонардо "эдипова комплекса". Дали полагает, что, когда Леонардо работал над "Джокондой", "он был влюблен в свою мать. Совершенно бессознательно он писал

некое существо, наделенное всеми возвышенными признаками материнства. В то же время улыбается она как-то двусмысленно. Весь мир увидел и всё ещё видит сегодня в этой двусмысленной улыбке вполне определенный оттенок эротизма" (Дали С. Дневник одного гения. М., 1991. С. 173. Характерно, что Дали со свойственной ему склонностью к преувеличениям пытается придать своей субъективной интерпретации без всяких на то оснований общезначимый характер).

Однако метод произвольной эмоциональной интерпретации художественного произведения фактически стирает различие между восприятием такого произведения и любого произвольно взятого объекта. Так, можно принять тёмный куст за притаившегося зверя, а презрительную гримасу собеседника за добродушную улыбку. В первом случае объект насыщается страхом, а во втором - смехом, хотя ни для того ни для другого в действительности нет оснований.

Очевидно, чтобы вчувствование имело место, нет надобности создавать художественное произведение и, следовательно, заниматься художественной деятельностью. Напротив, если из множества возможных эмоциональных интерпретаций объекта надо выбрать такую, которая совпадает с интерпретацией художника, тогда вчувствование теряет свой произвольный характер и становится моментом сопереживания.

Из сказанного ясно, что как самовыражение, так и вчувствование действительно играют важную роль в художественном процессе, но они не являются самоцелью, будучи лишь особыми средствами для достижения сопереживания. Самовыражение оказывается начальной ступенью сопереживания, а вчувствование - его конечной ступенью. Только при таком толковании взаимоотношения между этими процессами, становится понятной естественная "стыковка" между художественным творчеством и художественным восприятием.

Когда художественное творчество сводится к произвольному самовыражению, художник остается без зрителя; когда же художественное восприятие редуцируется к столь же произвольному вчувствованию - зритель остается без художника.

- ***Факторы, маскирующие и модифицирующие сопереживание***

Сопереживание, однако, отнюдь не является столь простым процессом, как это может показаться при поверхностном подходе к вопросу. Оно, как правило, не выступает в чистом виде, свободным от затемняющих обстоятельств. В большинстве случаев на него накладываются разного рода чуждые ему эмоциональные "наслоения". Причем последние могут в той или иной степени деформировать его. Эти деформации иногда бывают незначительными, так что ими практически можно пренебречь. Но возможны и такие случаи, когда подобные деформации делают сопереживание вообще невозможным. История живописи показывает, что существуют, по крайней мере, двенадцать факторов, оказывающих на сопереживание наиболее серьезное влияние. Каждый из них доставляет особое утилитарное удовольствие, которое чем-то напоминает эстетическое и потому легко может быть спутано с последним. Рассмотрим эти факторы последовательно:

1. Эффект редкости.

Если художник - мастер пышных свадеб - написал однажды для разнообразия убогие похороны, то в глазах коллекционеров его картин такая композиция может представлять большую ценность, чем всё остальное, даже если она представляется достаточно слабой в художественном отношении. Она будет доставлять им своеобразное псевдоэстетическое наслаждение просто благодаря её редкости в творчестве данного художника.

2. Эффект древности.

Известно, что открытие совершенно примитивной с художественной точки зрения фрески, скажем, 12 в. до н.э. может доставить археологу гораздо большее удовольствие, чем открытие высокохудожественной фрески, допустим, датируемой 12 в. н.э.

3. Эффект стоимости.

Картина, оцениваемая более высоко на международном аукционе Кристи или Сотби, будет доставлять её обладателю дополнительное удовольствие, независимо от её художественных качеств. Аналогичный эффект будет производить художественное произведение, выполненное из дорогих материалов. Примером может служить южно-индийская живопись или иконы в дорогих окладах, в которых использованы благородные металлы, жемчуг и драгоценные камни.

4. Эффект трудоёмкости.

Картина, требующая для своего выполнения более высокого технического мастерства, при прочих равных условиях будет производить дополнительное впечатление. Так, жанровые картины Мейссонье, выполненные в реалистической манере, неизменно приводили его современников в восторг из-за технической виртуозности их автора. "Боже, как это сделано!" - говорила публика, разглядывая картину в лупу (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 1. С. 318). Насколько трудоёмкость исполнения и связанное с нею техническое мастерство может заслонить действительное эмоциональное содержание картины, видно на примере оценки, данной известным итальянским живописцем и первым искусствоведом эпохи Возрождения Вазари такому шедевру Леонардо как "Джоконда": "Изображение это давало возможность всякому, кто хотел постичь, насколько искусство способно подражать природе, легко в этом убедиться, ибо в нем были переданы все мельчайшие подробности, какие только доступны тонкостям живописи. ...Глаза обладали тем блеском и ...влажностью, какие мы видим в живом человеке, а вокруг них была сизая красноватость и те волоски, передать которые невозможно без владения величайшими тонкостями живописи. Ресницы же благодаря тому, что было показано, как волоски их вырастают на теле, где гуще, а где реже, и как они располагаются вокруг глаза в соответствии с порами кожи, не могли быть изображены более натурально. Нос, со всей красотой своих розоватых и нежных отверстий, имел вид живого. Рот, с его особым разрезом и своими концами, соединенными алостью губ, ... поистине казался не красками, а живой плотью" (Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. СПб., 1992. С. 205). Из этого пространного описания наглядно видно, как эффект трудоёмкости может совершенно сбить с толку в процессе художественного восприятия даже опытного и талантливого профессионала.

5. Эффект труднодоступности.

Картина, привезенная из-за границы и выставленная для обозрения на ограниченный срок, нередко требует для знакомства с ней длительного выстаивания в очереди. Сам факт затраты значительного времени для знакомства с такой картиной может придать ей в глазах зрителя дополнительное

очарование. Тот же эффект имеет место, когда зрителю приходится преодолевать



значительные трудности, чтобы добраться до художественных произведений, скрытых, например, в труднодоступных пещерах, скалах и т.п. "Какого труда мне стоило увидеть эту картину!" - восклицает восхищенный зритель.

#### 6. Эффект целебности.

Очевидно, что, например, живопись, выполненная красками с бактерицидными свойствами и оказывающая поэтому на зрителя целебное физическое воздействие, непроизвольно может усилить обычное впечатление от картины. Тот же эффект будет иметь место, если, по мнению зрителя, изображение обладает экстрасенсорными свойствами и способно поэтому воздействовать целебным образом как телесно, так и духовно.

#### 7. Эффект чудотворности.

Если существует предание, что картина имеет сверхъестественное происхождение и к тому же воздействовала в прошлом на зрителей сверхъестественным образом, то зритель, доверяющий указанному преданию, будет очарован такой картиной независимо от её художественных достоинств. Более того, даже если речь идет, например, об иконе, выполненной очень слабым иконописцем, вера в её "чудотворность" придает ей в глазах зрителя большие достоинства, чем "рукотворной" иконе, написанной выдающимся художником.

#### 8. Эффект экзотичности.

Картина, содержащая какой-нибудь экстравагантный сюрприз, не характерный для живописи



вообще, может заинтриговать зрителя и произвести на него впечатление опять-таки независимо от её художественных достоинств. Иллюстрацией такого сюрприза могут служить изображение Христа немецкого художника-символиста Г.Макса (XIX в.), в котором Христос в зависимости от положения зрителя "открывает" или "закрывает" глаза; или портреты повара и садовника, выполненные итальянским художником-маньеристом Арчимбольдо (XVI в.), превращавшиеся при их повороте вверх ногами в натюрморты. К числу таких же живописных курьезов можно отнести и портрет Л. Толстого из строк его повести "Крейцера соната".

#### 9. Эффект сенсационности.

Примером может служить необычно большая или очень маленькая картина. В роли первой, как уже упоминалось ранее, может, например, фигурировать пятикилометровая "Панорама Миссисипи", а в роли второй - батальная сцена, выполненная на рисовом зерне. Такие картины вполне заслуживают быть занесенными в книгу Гиннеса.

#### 10. Эффект скандальности.

Обычно это связано с введением в изображение шокирующих публику элементов политического или порнографического характера. Это могут быть в частности критические намёки на крупных политических деятелей, стоящих у власти или же порнографические пассажи. Один из видных представителей сюрреалистического поп-арта исландский художник Эрро, работающий во Франции, написал, например картину "Любви́нный ландшафт" (1973), изображающую пляж, покрытый копулирующими парами. Причем партнерами выступают не только люди, но и животные, персонажи картин известных художников и даже технические устройства, как, например, советская ракета "Восток". Ещё более скандальный характер приобрела его картина "Сражение у Киото" (1974). В ней атакующим Японию американским войскам противопоставлена восточная сцена группового секса, выполненная в манере классической японской живописи. Естественно, что лицам, находящимся в оппозиции к правящему режиму или господствующей морали, такие картины могут доставить дополнительное удовольствие, обусловленное не их художественными достоинствами, а их "бунтарской" направленностью.

#### 11. Эффект запретности.

Как известно, "запретный плод всегда сладок". Поэтому легко можно вызвать к картине повышенный интерес, просто не допуская к ней зрителей. (Например, спрятав её поглубже в музейный запасник и требуя от зрителя "для допуска" специального разрешения Министерства культуры). Можно так же создать вокруг картины привлекательный ореол таинственности, наложив запрет на публикацию её репродукций. Так, в СССР такой ореол был создан, в частности, вокруг таких картин Дали как "Загадка Гитлера" (1938) и "Шесть появлений Ленина на ролях" (1931). Любопытно, что в гитлеровской Германии такой же запрет

был наложен на распространение репродукций с акварелей Гитлера. Благодаря подобному запрету, эти акварели, не обладая никакими художественными достоинствами, могли произвести тем не менее, определенное впечатление, которое они бы не произвели при отсутствии запрета. Таким образом, запрет может придать предмету искусственную ценность, которой у него в действительности нет (Когда в 1991 г. на лондонском аукционе акварель Гитлера, изображавшая

цветы, была продана за 2700 долларов, представитель компании по продаже предметов искусства выразил удивление, что нашелся человек, согласившийся уплатить такую цену за вещь, которую нельзя считать художественным произведением).

## 12. Эффект знаменитости.

Последний пример указывает на ещё один важный фактор, затемняющий нормальное сопереживание, - знаменитость автора. Хотя у нас он фигурирует последним по счету, но он никоим образом не является последним по важности. Скорее, как раз наоборот, История живописи дает множество примеров того, какое гипнотизирующее воздействие на психику даже искушенного зрителя (не говоря уже о неискушенном) оказывает имя художника. Клякса, поставленная художником с громким именем, может произвести гораздо более сильное впечатление, чем виртуозная композиция, созданная художником без имени. Известный художник-модернист Пикабия подверг осмеянию это явление в одном из номеров за 1920 г. специального журнала, посвященного антиискусству. На обложке этого журнала была изображена небрежная клякса, а под ней стояла подпись: "Наисвятейшая девушка". В одном из частных собраний хранится картина знаменитого испанского художника XX в. Миро. На картине изображено бесформенное голубое пятно на бежевом фоне и написано несколько слов (Wilson S. Surrefistic Painting. Oxford. 1982. Plate 7). Нет никакого сомнения в том, что если бы то же самое пятно было поставлено на том же фоне с теми же словами не Миро, а малоизвестным художником, то даже претенциозное название картины "Это цвет моих

сновидений" не спасло бы её от полного игнорирования. Совершенно аналогично обстоит дело и в случае черного квадрата на белом фоне, изображенного Малевичем. Не будь это Малевич, никто бы не стал рассматривать такую композицию как художественное произведение. Ведь она неоднократно и задолго до Малевича демонстрировалась в учебниках психологии в качестве примера простейшего контраста и никому не приходило в голову поместить её в художественный музей.

Не следует думать, что иллюзия сопереживания, обусловленная так сказать "тенью" знаменитости, связана только с модернистским искусством. В истории классической живописи подобная иллюзия нередко возникает, когда изучают подготовительные рисунки, наброски и этюды для будущей картины знаменитого мастера. Влияние эффекта знаменитости здесь состоит в том, что начинают воспринимать такие промежуточные этапы в художественном творчестве как самостоятельные, законченные художественные произведения, каковыми они, как правило, не являются. Ярким примером такого культа любых действий великого мастера является история с одним из рисунков Рафаэля, который явился пробным эскизом к находящейся в Лувре известной картине Рафаэля "Прекрасная садовница". Эскиз был приобретен в 1987 г. в Англии американским промышленником А. Хаммером за 1,1 млн. долларов и подарен Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Очевидно, что такая огромная сумма была выплачена не из-за художественных достоинств эскиза, а только потому, что его автором был Рафаэль, а Вашингтонская галерея не очень богата его произведениями.

Особенно сильно эффект знаменитости влияет на восприятие картин, написанных стареющими талантами. Печать старения проявляется, прежде всего, в снижении способности к эмоциональному обобщению и переходе к выражению сугубо индивидуальных старческих переживаний. Тем не менее, благодаря "тени" знаменитости и т.н. "красные ню" позднего Ренуара и многофигурные композиции позднего Пикассо в стиле т.н. конструктивистского дадаизма, напоминающие робкие детские рисунки, как правило, оцениваются достаточно высоко, несмотря на явные признаки упадка былого таланта.

Однако в "чистом" виде эффект знаменитости действует тогда, когда иллюзия

сопереживания возникает при восприятии картины, написанной дилетантом, знаменитом в другой области человеческой деятельности. Именно эффектом знаменитости объясняется приобретение английскими музеями и частными коллекционерами некоторых картин Черчилля, в частности продажа одного из его пейзажей на аукционе Кристи в Лондоне в 1977 г. за 81 600 долларов! То, что эффект знаменитости не только вполне осязаем, но может получить даже определенное количественное выражение (подлежит, так сказать, количественному измерению), видно хотя бы из истории одной картины известного французского художника-примитивиста Бомбуа. Картина изображала бульдога и была в 1944 г. подарена художником жене У. Черчилля. Изюминка картины



состояла в том, что в выражении бульдога было нечто удивительно похожее на выражение лица британского премьера. Черчилль, однако, не только не обиделся, но воспринял картину со свойственным ему чувством юмора и повесил её у себя на видном месте. В 1977 г. несколько лет спустя, после смерти Черчилля, его жена, испытывая финансовые трудности, решила продать картину. На аукционе Кристи картина была продана за 10000 фунтов именно потому, что стала известна её история; если бы последняя осталась неизвестной, за картину уплатили бы, по крайней мере, вдвое меньше (Костеневич А.Г. Искусство и коммерция. "Искусство Ленинграда". 1990. №2 С).

Из приведенного обзора ясно, что каждый из перечисленных факторов создает значительные трудности на пути адекватного сопереживания. Но ситуация ещё более усложняется благодаря тому, что в реальной практике художественного восприятия эти факторы нередко объединяются и так переплетаются друг с другом, что трудно определить, где кончается один и начинается другой. Можно себе представить, какую сенсацию вызвала бы, например, находка картины, написанной никем иным как Сталиным(!), который, как известно, в молодости писал стихи, но в отличие от Черчилля и Гитлера никогда не отличался склонностью к живописи. Эта сенсационность ещё более усилилась бы, если бы картина оказалась портретом, который более труден для исполнения, чем натюрморт или пейзаж. Излишне говорить, насколько разгорелись бы страсти, если бы это был портрет не кого-нибудь, а именно Гитлера (!). И уж трудно вообразить, какого масштаба достигла бы эйфория, если бы портрет был выполнен не в реалистической манере, а в стиле, допустим, абстрактного экспрессионизма. Подобное практическое отступление от принципов т.н. "социалистического реализма", ревностным поклонником и идеологом которого Сталин всегда был, подняло бы указанную находку на недостижимую высоту. Даже если бы она представляла собой совершенно беспомощную мазню, лишенную каких бы то ни было композиционных или цветовых достоинств, коллекционеры стали бы буквально рвать её друг и друга. А цена такого "произведения", возможно, достигла бы цифры со многими нулями. Очевидно, что в описанном случае псевдоэстетическое удовольствие продиктовано одновременным сочетанием редкости, знаменитости, экзотичности, сенсационности, скандальности и запретности. Ибо вплоть до падения тоталитарного режима в СССР, публикация каких-либо сведений об этой находке почти наверняка была бы невозможна (Такой стиль лучше всего подошёл бы для адекватного выражения эмоционального отношения Сталина к Гитлеру. (после 22.06.41).

Резюмируя действие указанных выше побочных факторов, полезно вновь обратиться к рассмотренной ранее аналогии с передачей картины в золоченой раме от одного владельца к другому. Представим на минуту, что новый владелец, который любовался картиной с чисто художественной точки зрения, внезапно обнаруживает, что рама картины в действительности является тайником, в котором спрятаны бриллианты (Подлинный случай, приключившийся с такой знаменитой картиной Пуссена как "Царство Флоры" (XVII в.). Один из её временных владельцев, будучи спекулянтом драгоценными камнями, использовал её раму в качестве тайника). Очевидно, что он испытает дополнительное удовольствие, которое по своей интенсивности может совершенно затмить первоначальное эстетическое чувство. Как следует из данного выше обзора, именно такова роль псевдоэстетического утилитарного наслаждения, навязываемого зрителю рассмотренными выше факторами.

Не следует, однако, думать, что такое псевдоэстетическое чувство должно обязательно исключать чувство эстетическое. Оно может прекрасно уживаться с ним, играя роль лишь побочного эмоционального наложения. Более того, некоторые из "возмущающих" факторов иногда могут косвенно даже усиливать эстетическое чувство и способность достижению адекватного сопереживания. Здесь всё зависит от конкретных обстоятельств.

Так, если с первого взгляда маловыразительная картина выполнена знаменитым художником, талант которого подтвержден достаточно надёжно, зритель может отнестись к ней более внимательно, прибегнуть к рациональному анализу художественного образа (см. п. 3 данной главы) и обнаружить в ней такие эмоциональные сокровища, о существовании которых он ранее не подозревал.

Представление о "чудотворности" высокохудожественной картины религиозного содержания может способствовать более глубокому переживанию закодированного в ней художником мистического чувства; стремление "вкусить запретный плод" может облегчить проникновение в





мир совершенно новых чувств, закодированных в авангардистских произведениях; погоня за художественными редкостями, особенно характерная для коллекционеров, нередко способствует более глубокому и всестороннему изучению творчества художника и этим облегчает сопереживание его картин; и т.д. и т.п.

- **Степени сопереживания**

Анализ влияния на сопереживание "возмущающих" факторов показывает, что существуют разные степени сопереживания. Предельными случаями являются или полное (Полнота сопереживания означает восприятие всех аспектов того общезначимого, что закодировано художником в картине. Это не исключает того, что общезначимое как единство многообразного выступает в некоторой индивидуальной форме, которая зрителем может не восприниматься. Другими словами, полнота сопереживания отнюдь не предполагает полного совпадения эмоционального мира зрителя и художника в целом) сопереживание или отсутствие такового вообще. Последнее выражается не только в том, что базисное чувство "не доходит" до зрителя /произведение зрителю "непонятно"/, но и в том, что вместо эстетического наслаждения при созерцании картины возникает чувство досады, раздражения, издевательского смеха, негодования или даже ярости /антиэстетическое чувство, эстетическое страдание, контрпереживание/(Существенное отличие антиэстетического чувства от псевдоэстетического состоит в том, что если последнее есть утилитарное удовольствие, то первое - неутилитарное неудовольствие. Обратим внимание, что антиэстетическое чувство может вызываться предметом приятным в утилитарном отношении, например, зимой: теплая одежда, вышедшая из моды). Причем весь этот спектр отрицательных эмоций связан именно с отсутствием сопереживания и является доказательством этого отсутствия (Сопереживание отсутствует и при отсутствии какой бы то ни было эмоциональной реакции на картину. Но этот случай означает полное равнодушие зрителя (состояние "окаменелости", о котором упоминалось в начале книги), которое не представляет эстетического интереса).

Яркие иллюстрации контрпереживания дает художественная критика XIX в. Рассмотрим сначала эмоциональную реакцию критиков, придерживавшихся принципов классицизма, на реалистические произведения, а затем реакцию тех, кто усвоил принципы реализма, на произведения, выполненные в стиле символизма. Вот как комментировали некоторые французские критики один из главных шедевров французской реалистической живописи XIX в. - "Похороны в Орнани" Курбе: "...грубые маски, пьяницы с красными носами, сельский священник тоже похожий на пьяницу, ветеран балаганного вида, надевший слишком большую шляпу - всё это составляет процессию карнавала в шесть метров длины, возбуждающую скорее смех, чем слезы... Самая разнузданная фантазия не должна опускаться до такой плоской тривиальности и отвратительного уродства" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. С. 315). А вот какой была реакция некоторых немецких критиков на один из шедевров немецкой символистской живописи, уже упоминавшийся нами ранее, - "В игре волн" Бёклина: "Вместо Ионического моря здесь просто Фирвальдштетское озеро; на первом плане тритон из Аппенцелля дает морской девице, родом из Кюснахта, урок плавания; совершенно очевидно, что до этого он носил сыворотку из Эбенальпа в Вейсбад. А толстый господин сзади него, с таким участием изучающий икры только что нырнувшей нереиды из Тунского озера, очевидно, изощрил свой вкус в такого рода занятиях ещё в бытность свою членом Комитета местного художественного кружка; при этом он наверное уже не первый раз окунулся в эти синие чернила, долженствующие изображать "Тиренские волны" (Грабарь и. Арнольд Бёклин. "Мир искусства". 1901. № 2-3. С. 92). Но это, так сказать, только "цветочки", а "ягодки" еще впереди. Вот как повела себя художественная критика XX в.: "Вместе с градом бобов и каштанов, посыпались картофелины, варёные макароны, томаты и гнилые яблоки... Гнилое яйцо угодило Карра в череп... Даже электрические лампочки вывинчивала разбушевавшаяся публика, и принялась ими швырять в докладчиков, когда мешки с картофелем, зеленью и овощами начали пустеть" (Дейблер Т., Глэз А. В борьбе за новое искусство. Петроград-Москва. 1923. С. 45-47). Так реагировали возмущенные зрители, воспитанные в классических традициях, на пропаганду итальянскими футуристами (Карра, Боччони, Маринетти и др.) своих ультрамодерновых произведений на вечере в театре Верди во Флоренции в самый канун 1914 г. Из приведенных примеров ясно, что в отличие от эстетического чувства, антиэстетическое чувство делает невозможной передачу базисного чувства от художника зрителю. Поэтому в отличие от сопереживания, контрпереживание в эмоциональном смысле неинформативно.

Однако, эмоциональная реакция зрителя на художественное произведение далеко не всегда

бывает столь категоричной - сопереживание или контрпереживание. Возможен и более сложный промежуточный случай, когда некоторые аспекты художественного образа воспринимаются положительно (т.е. сопровождаются эстетическим чувством), а другие - отрицательно (сопровождаются антиэстетическим чувством). В этом случае говорят, что произведение вызывает "смешанные", или противоречивые чувства (микспереживание от англ. *mixe* - смешанный). Это значит, что зритель воспринимает только некоторые аспекты базисного чувства, а другие не воспринимает.

Наконец, возможна и такая ситуация, когда зритель не только достигает полного сопереживания того общезначимого, что было закодировано художником, но и обнаруживает, что это общезначимое в действительности шире и глубже первоначального. Зритель, таким образом, делает своеобразное художественное открытие. В этом случае имеет место сверхпереживание, или то, что некоторыми художниками и критиками было названо "сотворчеством". В результате к первоначальному авторскому чувству добавляется, условно говоря, некоторый "избыток" и художественный образ обогащается дополнительным эмоциональным содержанием. К этому вопросу мы ещё вернемся в п. 3 данной главы, где будут приведены конкретные иллюстрации сверхпереживания. То, что зритель с высокоразвитым вкусом может иногда пойти дальше художника, не вступая в то же время в противоречие с последним и с фактом уникальности художественного образа (гл. I, п. 2), отмечалось не раз, в частности Пикассо и Дали (гл. II, п. 3).

С первого взгляда может показаться, что сверхпереживание дает основание для сближения художественного восприятия с произвольным вчувствованием. Однако более детальный анализ показывает, что это не так. Во-первых, в отличие от произвольного вчувствования сверхпереживание всегда возникает на основе сопереживания и является развитием последнего. Во-вторых, оно всегда связано с эмоциональным обобщением (эмоциональный "избыток" тоже общезначим). В-третьих, оно всегда сопровождается эстетическим наслаждением. В связи с этим возникает вопрос, является ли эстетическое чувство только необходимым признаком сопереживания или же и достаточным. С первого взгляда может показаться, что справедливо только первое. Достаточно напомнить, например, следующее замечание Кирико по поводу восприятия зрителями его "метафизических" (сюрреалистических) картин: "Я заключил из их комментариев, что они ... совершенно не поняли того глубокого ... лиризма, который содержится в моих картинах. Более того, никто никогда не понимал их ... Обычно люди воспринимают эти картины, как если бы они были сценами, воображаемыми в сумерках, в свете затмения, предвещающего катастрофу, или в атмосфере глубокого безмолвия, предвещающего катаклизм. Они ощущают в них атмосферу ужаса, подобную атмосфере кошмарного романа или детективного фильма. Напротив, она совсем иная" (De Chirico by de Chirico. 1972. N.Y. P. 31). Из этой цитаты следует, что Кирико закодировал в своих "метафизических" композициях лирические чувства, а зрители, получившие от созерцания его картин эстетическое удовольствие, усмотрели в них чувства драматические. Создается впечатление, что эстетическое наслаждение может быть не связано с сопереживанием, а стало быть, является только необходимым, но не достаточным признаком сопереживания.



Однако более внимательный анализ "метафизических" картин Кирико показывает, что между указанными двумя потоками переживаний у Кирико нет противоречия: ведь содержанием его композиции является не обычный, традиционный, а именно напряженный, тревожный, т.е. драматический лиризм /или, что то же, лирический драматизм/ (Речь идет не о реалистическом или романтическом, а именно о сюрреалистическом лиризме, о своего рода лирических сновидениях. Специфика сюрреалистического лиризма состоит в том, что он может заключать в себе атмосферу иррациональной неопределенности, а иррациональная неопределенность всегда таит в себе иррациональную угрозу. Поэтому жалобы художника на непонимание его картин зрителем не всегда являются обоснованными). Это значит, что некоторые зрители пошли дальше художника и занялись сотворчеством. Они обратили внимание на такую сторону художественных образов, созданных Кирико, которую сам художник не заметил. Существенно в данном случае то, что после такого расширенного толкования его "метафизических" образов, эстетическое наслаждение от их созерцания не только не уменьшается, а напротив, даже возрастает. Учитывая сказанное, можно сделать вывод, что эстетическое удовольствие, испытываемое зрителем при созерцании картины, при прочих равных условиях (т.е. с учетом поправок на "возмущающее" действие утилитарных чувств) оказывается не только необходимым, но и достаточным признаком того, что сопереживание в той или иной степени состоялось, а сила эстетического чувства

является мерой адекватности сопереживания. Поскольку эстетическое (и антиэстетическое) чувство может варьировать в очень широких пределах - от безмятежного удовольствия до безудержного восторга (соответственно, от легкой досады до бешеной ярости) - то и диапазон возможных степеней сопереживания (соответственно, контрпереживания) очень широк.

Резюмируя проблему взаимоотношения сверхпереживания и вчувствования, надо сказать следующее. Поскольку художественное восприятие есть процесс обратный по отношению к художественному творчеству, то эмоциональная интерпретация картины зрителем не может быть произвольной (как бы этого ни хотелось зрителю с неразвитым вкусом): она диктуется авторским самовыражением и круг её вариаций ограничивается авторской интерпретацией. Там, где автор не накладывает никаких ограничений, зритель волен дополнять и расширять авторский замысел, но там, где такие ограничения наложены, он не в праве делать это (если он хочет, чтобы его восприятие картины оставалось художественным). Если же зритель нарушает это правило и предаётся произвольному вчувствованию, то его восприятие утрачивает художественный характер и становится сродни восприятию той "коммунальной стервы", которая в добродушной улыбке соседки обязательно усматривает презрительную гримасу, содержащую злой умысел. Очевидно, что зритель, считающий себя вправе интерпретировать художественное произведение, как ему заблагорассудится, и не допускающий мысли о возможности каких-то ограничений свободы его художественного восприятия, фактически отождествляет художественное произведение с простым эмоциональным стимулятором. Из сказанного ясно, что такое отождествление глубоко, ошибочно. Бесспорно, конечно, что художественное произведение является таким стимулятором, но далеко не всякий эмоциональный стимулятор является художественным произведением. В противном случае художественным произведением стал бы темный куст в чаще леса, пугающий своим сходством с притаившимся медведем, или новобранец, возбуждающий смех тем, что он по рассеянности отдаёт честь проходящему мимо начальству, лежа на лужайке.

## Глава 2 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ

### 2b Оценка художественного произведения. Суждение и действие вкуса

- Природа эстетической оценки и её разновидности
- Развитие способов эстетической оценки
- Противоречивость эстетической оценки
- Природа эстетической оценки и её разновидности

Возникает вопрос: каким образом эмоциональная реакция на художественное произведение проявляется в языке? Другими словами, в какой словесной форме может она получить свое адекватное выражение. Мы уже видели в предыдущей главе, что не может быть и речи об описании словами содержания тех переживаний, которые возбуждает картина в зрителе, т.е. речь не идет о пересказе базисного чувства. Но если зритель не может выразить с помощью рациональной формулировки базисное чувство, то это ещё не значит, что он не может сделать это в отношении эстетического чувства. Ведь выражение последнего означает высказывание типа: "нравится - не нравится", "прекрасно - безобразно", "восхитительно - отвратительно" и т.п.

Таким образом, эмоциональная реакция на художественное произведение выражается в языке в форме эстетической оценки. Под последней подразумевается высказывание, описывающее эстетическое (или антиэстетическое) чувство зрителя при восприятии им соответствующего произведения. Такое высказывание со времени появления знаменитого труда Канта "Критика способности суждения" (1790) получило название "суждения вкуса".

Как известно, ещё античные философы обратили внимание на принципиальное различие между знанием и мнением. Если первое представляет собой, вообще говоря информацию о чем-то, то второе даёт ту или иную оценку этой информации. Поэтому только констатирующие ("фактологические") высказывания действительно информативны, а оценочные - не информативны. Так, например, утверждение "Картина Климта "Философия", украшавшая с 1900 г.



актовый зал Венского университета, сгорела во время бомбардировки Вены в 1945 г." является типичным констатирующим высказыванием. О сообщаемом им факте можно знать или не знать. Совсем иной характер имеет высказывание: "Гибель "Философии" Климта есть трагический эпизод в истории мирового искусства". Данное высказывание не занимается констатацией факта, а дает этому факту определенную оценку, причем эта оценка предполагает описание эмоциональной реакции на факт. Оценка упомянутого события неявно содержит положительную оценку самой картины.

Указанная реакция может быть различной. Так, если бы те 87 профессоров Венского университета и министр высшего образования, которые в 1900 г. категорически отвергли "Философию" Климта, внезапно воскресли, нет сомнения, что они бы дружно изрекли: "Гибель "Философии" Климта есть счастливый эпизод в истории мирового искусства". Такая оценка упомянутого события, очевидно, предполагает отрицательную оценку картины.

Поскольку суждение вкуса выражает не знание, а мнение, оно, как справедливо отметил ещё Кант (Кант И. Критика способности суждения. Соч. Т. 5. М., 1966. С. 294—298), не является познавательным суждением и потому не может быть предметом дискуссии ("о вкусах не спорят").

Существуют четыре разновидности эстетической оценки:

- 1) положительная;
- 2) отрицательная;
- 3) неоднозначная ("противоречивая"); и
- 4) уклончивая ("неопределенная").

Одним из наиболее типичных примеров положительного и отрицательного подхода к оценке больших комплексов произведений живописи является та положительная оценка классической и резко отрицательная модернистской живописи, которая дана О. Шпенглером в его "Закате Европы". Достаточно напомнить, что в этой нашумевшей книге он квалифицирует модернизм XX века как "закат мировой живописи и как одно из проявлений заката европейской культуры /"выдуманная живопись, полная идиотических, экзотических и плакатных эффектов"/ (Шпенглер О. Закат Европы. Петроград. 1923. С. 305). Альтернативный подход к оценке классики и модернизма демонстрирует К. Малевич. Он очень высоко оценивает модернизм, и в то же время крайне низко всю классическую живопись /"нельзя же считать композицию развратных баб на картинах - творчеством"/ (Малевич К. От кубизма к супрематизму. Петроград, 1916. С. 4. Обратим внимание, что под эту оценку попадают и многие шедевры Веронезе, Тициана, Рубенса, Энгра и других выдающихся художников). Если положительная оценка отражает чисто положительные эмоции; (эстетическое чувство), а отрицательная - чисто отрицательные (антиэстетическое чувство), то неоднозначная - противоречивые чувства (сочетание как положительных, так и отрицательных эмоций как эстетического, так и антиэстетического чувства). Что касается уклончивой оценки, то особенность её в том, что она отражает чувства, пограничные между отрицательными и положительными, между эстетическим и антиэстетическим. Роль таких пограничных чувств обычно играют ирония и юмор (Не надо только путать ироническую улыбку с издевательским смехом, который является одной из форм отрицательной оценки). Поэтому типичной формой уклончивой оценки является словесное выражение иронически - юмористического отношения к художественному произведению вместо чёткой констатации, что именно в произведении вызывает эстетическое чувство, а что - антиэстетическое. Уклончивость оценки очень часто проявляется в том, что зритель явно или неявно сводит оценку произведения к оценке автора.

Легко заметить, что положительная оценка отражает сопереживание (или сверхпереживание); отрицательная - контрпереживание; неоднозначная - микспереживание; а уклончивая - неопределенность эмоциональной реакции.

Эстетическая оценка как и всякая оценка, требует, вообще говоря, обоснования. Но специфика эстетической оценки (в отличие, например, от экспертных оценок в науке и технике) состоит в том, что это обоснование обычно представляет собой развернутое описание эмоциональной реакции на произведение. Такое описание не является, конечно, пересказом базисного чувства (Описание может, вообще говоря, выразить и отдельные моменты базисного чувства, но только при условии, что оно является не научным /точным, протокольным/, а художественным /т.е. становится формой художественной литературы/. Ср. приведенный в п. 1 гл. I афоризм Ницше как комментарий к картине Бёклина "В игре волн"), а представляет собой подробную демонстрацию различных проявлений вызванного произведением эстетического или антиэстетического чувства. В случае положительной оценки - это описание сопереживания; в случае отрицательной - контрпереживания; в случае неоднозначной - микспереживания; в случае уклончивой - "неопределенного" переживания (т.е. размытого, туманного, неясного и т.п.). Так, данный выше обзор случаев сопереживания при восприятии известных картин известными специалистами содержит обоснование положительной оценки таких картин как "Отплытие на о.Киферу", "1814" и т.д. Напротив, обзор случаев контрпереживания дает обоснование отрицательной оценки "Похорон в Орнани", "В игре волн" и т.д. Следовательно, обоснование эстетической оценки представляет собой не рациональное, а эмоциональное доказательство. И

это как раз тот уникальный случай, когда такое доказательство является самым настоящим и никакого другого здесь не требуется. Насколько оно неуместно и недопустимо при обосновании каких-нибудь фактов, настолько же оно закономерно и даже совершенно необходимо при обосновании эстетической оценки этих фактов.

- **Развитие способов эстетической оценки**

В истории эстетических учений всегда много внимания уделялось исследованию суждений вкуса, но обычно оставались в тени действия вкуса. Дело в том, что эстетическая оценка в процессе своего развития не ограничивается только словесным высказыванием, но предполагает и определенные действия по реализации практических требований, вытекающих из такого высказывания. Стало быть надо различать эстетическую оценку словом и делом. Как суждение,



так и действие вкуса подвержены развитию и закономерно переходят от умеренных к экстремальным формам. Рассмотрим сначала эволюцию суждений вкуса как в положительном, так и в отрицательном варианте, а затем подвергнем аналогичному рассмотрению действия вкуса.

Крупные деятели обычно очень сдержанны в своих оценках. Наполеон, разглядывая написанную Давидом по его заказу "Коронацию", ограничивается, обращаясь к художнику, известной исторической фразой: "Давид, приветствую Вас!" Несколько дальше идёт императрица Евгения (супруга Наполеона III), которая, осмотрев выставку салонных

картин французского художника Шаплен, произносит следующую несколько двусмысленную фразу: "Монсеньор Шаплен, я преклоняюсь перед Вашим талантом. Ваши картины не только неприличны, но даже более того" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. С. 328). Академик Грабарь при созерцании упоминавшейся уже картины Бёклина "Одиссей и Калипсо" дает более широкий простор своим чувствам: "Музыка этого красного куса в общей гамме тёмнокоричневых скал, серебряного неба, божественного по живописи нежно жемчужного тела и прозрачной, так тонко написанной кисеи на ногах, - поразительна" (Грабарь И. Арнольд Бёклин. "Мир искусства". 1901. № 2-3. С. 92).

Теофиль Готье в статье, специально посвященной оценке картины Энгра "Источник" (1856), прибегает к еще более поэтическим выражениям: "Неподрожимый шедевр, чудо грации и свежести, цветок греческой весны, чистый мрамор Пароса, порозовевший от жизни" (Цит. по Березина В. Н. Жак Огюст Доминик Энгр. М., 1992. С. 143). Французский художник Реньо, восхищенный смелостью колористических исканий испанского реалиста Фортунни, выражает свои чувства в еще более энергичной форме: "Он пишет изумительнейшие вещи и стоит всех нас вместе взятых... Я после них не могу глядеть на то, что сам делаю. Ах, Фортунни! Ты лишаешь меня сна!" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 3. С. 47. "Фортунни разлагает солнечные лучи на бесчисленные, едва доступные глазу оттенки, и с изумительной утонченностью воспроизводит их молниеносное сверкание". /Там же/) Еще дальше в смелости своих оценок идет испанский художник Ренау, когда он высказывает следующее мнение по поводу "Герники" Пикассо: "Это не просто лучшее произведение живописи нашего века. Это нечто больше и значительнее" (Медведенко А., В. Герника продолжает борьбу. М., 1989. С. 62). Такие глобальные оценки, как показывает история живописи, довольно рискованны. Несмотря на это, английский художник Патон в своей оценке картины английского символиста Россетти "Сон Данте" идет на ещё более смелый шаг, не только отводя ей в 1881 г. привилегированное место среди картин других живописцев, но и делая весьма категорическое предсказание: через 50 лет (т.е. в 1931 г.) эта картина войдет в первую шестерку шедевров мировой живописи (Как мы теперь знаем, этот прогноз не оправдался и не только относительно данной картины, но и судьбы всего того символистского стиля, в котором картина была выполнена).

Однако даже столь преувеличенные оценки - ещё не предел для позитивных отзывов. Женские портреты, выполненные одним из крупнейших представителей декоративного символизма австрийским художником Климтом, производят такое впечатление на дам высшего венского света, что они переносят свою любовь к его картинам на самого художника: "...Если венский высший свет насчитывал 10 тысяч, тогда 5 тысяч светских львиц были влюблены в

Климта" (Vetter H.A. The painter Gustav Klimt. "Carnegi magazine". April 1960. P. 119). Бельгийский художник Магритт, впервые увидев картину Кирико "Песня любви", выполненную в манере близкой к сюрреализму, настолько захвачен ею, что, теряя самообладание, не может остановить "слез радости" (Эта эмоциональная реакция определила дальнейшее занятие Магритт сюрреализмом /Rosenstock L. De Chirico's Influence on the Surrealists в сб. Chirico. N. Y. 1982. P. 119/). Однако высшей кульминации положительная оценка картины достигает у Дали, который в молодости был так потрясен одной из картин Греко, что упал перед ней в обморок.

Если мы теперь перейдем к рассмотрению эволюции отрицательных суждений вкуса, то быстро обнаружим, что здесь переход от умеренных оценок к экстремальным выражен ещё более чётко и может быть подвергнут вполне определенной классификации. История живописи показывает, что существует семь основных ступеней в развитии отрицательной оценки:

1. "Холодно и безжизненно" ("не трогает").

Такой крупный знаток живописи как Мутер пишет, например, о картинах такого выдающегося представителя французского классицизма как Энгр следующее: "При всем совершенстве техники, Энгр чрезвычайно сух и вследствие этого лучшие его произведения совершенно не трогают... Нагие тела лишены всякой жизни - в особенности знаменитая



"Одалиска" и "Освобождение Андромеды"

(Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. С. 218-219). Совершенно аналогично Мутер оценивает и реалистические картины Мейссонье: "От его военных сцен веет холодом... Они не одухотворены, в них нет воздуха и света. Они ничего не будят в зрителе кроме удивления терпению и бесконечному трудолюбию художника" (Там же. С. 84).

2. "Трескуче и высокопарно" ("пусто и тяжеловесно"). Именно такими словами характеризует один из крупнейших представителей французского символизма Пюи де Шаванн картины, написанные в стиле барокко и рококо, как во Франции, так и за пределами, включая грандиозные композиции Рубенса, Ван Дейка, Буше и др. в Лувре. Здесь уже картина "трогает", но в негативном смысле, т.е. угнетает и раздражает.

3. "Непрофессионально и неправдоподобно" ("ошибки" в рисунке, композиции и колорите).

Одно из наиболее знаменитых обвинений такого рода принадлежит великому Эль Греко, который при посещении в 1570 г. Сикстинской капеллы в Риме предложил сбить (!) фреску Микеланджело "Страшный суд" и написать на её месте новую картину того же содержания, сопроводив свое "оригинальное" предложение словами: "Хороший человек был Микеланджело, но он не умел писать" (Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. М., 1983. С. 26). "Грубые ошибки" в рисунке и композиции критики находили у многих известных художников и, прежде всего, у лидера романтической школы Делакруа. "Все качества колорита не могут загладить уродства форм", - писал Делеклюз. А такой крупный художник как Гро назвал программное произведение Делакруа "Резню в Хиосе" "резней живописи". Имея в виду резкое нарушение Делакруа классических канонов в рисунке и композиции, о нем говорили, что он "пишет пьяной метлой". Обвинение в отсутствии композиционных способностей и соответствующей профессиональной школы обрушилось и на такого реалиста как Курбе: "Если бы он обладал даром композиции, его низменная живопись всё-таки могла бы заинтересовать, но этого дара у него ... нет, - и картины его представляют произвольное накопление фигур, которым не достает внутренней связи" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. С. 316). Особенно сильным нападкам за неумение рисовать подверглись такие крупные представители нового символистского направления как Пюи де Шаванн за его картину "Надежда" и Берн-Джонс за его "Цирцею". Если в первой картине неправильность рисунка прямо бросалась в глаза, то во второй были нарушены естественные пропорции: согнутая Церцея, расправившись, не могла бы встать во весь рост, ибо потолок зала, в котором она находилась, был непропорционально низок. Тот же упрек был сделан и одному из основателей английского символизма Россетти: "Рисунок его часто слаб, анатомическое строение тел не всегда правильно в его фигурах" (Там же. Т. 3. С. 322).

Не менее энергичные упреки сыпались со стороны критиков на крупных художников за недостатки в колорите. Досталось и Энгру: "...Всякий след правды исчезает в его классически условных замыслах и художественность впечатления убита холодными фиолетовыми тонами красок" (Там же. Т. 1. С. 218-219), и Милле: "...Во всех картинах чувствуется неумелость, тяжесть и сухость колорита... Одежда крестьян у него слишком плотна и тяжела, как будто отлита из бронзы, а не сшита из полотна и сукна. То же относится к воздуху, слишком густому и маслянистому" (Там

же. Т. 2. С. 299), и Макарту: "У женщин на его картинах бескровно-белые тела, иногда подернутые неприятным розовым слащавым оттенком" (Там же. Т. 1. С. 294); и многим другим. Обвинения в "ошибках", допускаемых художниками в рисунке, композиции и колорите, обычно связываются с обвинениями в "неправдоподобности". Типичным примером последних является критика портретов Бисмарка, выполненных известным немецким реалистом Ленбахом: "Ни один из его портретов Бисмарка (а Ленбах написал ок. 80 портретов Бисмарка. - В.Б.) не передает цвета лица оригинала - у Ленбаха лицо Бисмарка золотисто-смуглое, между тем как в действительности оно



было скорее меловато-розового цвета" (Там же. Т. 2. С. 407). Если здесь речь идет, так сказать, о формальном неправдоподобии, то английский художественный критик XIX в. Рескин предъявляет самому Рафаэлю обвинение в неправдоподобии более глубоком, а именно - сюжетном: "Взгляните на красиво завитые волосы и тщательно завязанные сандалии этих людей, которые однако провели всю ночь на воде и боролись с туманами и бушующими волнами... (речь идет о картине Рафаэля "Хождение по водам". - В.Б.). До чего неестественно сгруппированы апостолы; они не обступают Христа, как это требует изображенное на картине положение, а как бы выстроились в одну линию, чтобы все были видны и походили на греческий барельеф. А на фоне - хотя действие происходит в Палестине - представлен красивый итальянский пейзаж, виллы и церкви во вкусе Возрождения" (Там же. Т. 2. С. 349).

Но, пожалуй, наибольшей остроты упрек в отсутствии профессионализма и правдоподобия достиг в конце XIX в., когда он был адресован в адрес только что появившихся импрессионистов. Вот несколько строк из репортажа модного критика А. Вольфа в газете "Фигаро" об одном из первых аукционов картин импрессионистов, который состоялся 24.III.1875 г. в Париже: "Впечатление, полученное от импрессионистов, такое, точно по клавиатуре рояля прошла кошка или коробкой с красками завладела обезьяна" (Перрюшо А. Жизнь Сезанна. М., 1991. С. 161). После посещения выставки импрессионистов в апреле 1876 г. тот же критик конкретизировал это своё общее впечатление следующим образом: "Это ужасающее впечатление человеческого тщеславия, дошедшего до подлинного безумия. Заставьте понять господина Писарро, что деревья не фиолетовые, что небо не цвета свежего масла, что ни в одной стране мы не найдем того, что он пишет и что не существует разума, способного воспринять подобные заблуждения... Или попытайтесь объяснить господину Ренуару, что женское тело это не кусок мяса в процессе гниения с зелеными и фиолетовыми пятнами, которые обозначают окончательное разложение трупа" (Ревалд Д. История импрессионизма. М.-Л., 1959. С. 248). А один из ведущих представителей французского романтизма Жером, сопровождая 1 мая 1900 г. президента Франции Лубе на выставке "100-летие французской живописи" в Париже, галопом провел гостя мимо импрессионистов со словами: "Не останавливайтесь здесь, господин президент! Это позор французского искусства" (Перрюшо В. Жизнь Сезанна. М., 1991. С. 291).

#### 4. "Безвкусица и пошлость" / "китч" / (Kitsch (нем.) - дешевка, халтура).

Суждение вкуса, содержащее подобный упрек, несомненно, является куда более серьезным, чем предыдущее. Не суметь реализовать хороший вкус - это одно, а не обладать им вообще - нечто совсем другое. Очевидно, что такая квалификация произведения имеет смысл только при условии указания критерия безвкусицы. Этот критерий обычно четко не формулируется, но под ним молчаливо подразумевается отклонение от вкуса критика. Такое отклонение воспринимается более болезненно, чем любые "ошибки" в рисунке, композиции и колорите. В этом отношении особенно поучителен давно ставший хрестоматийным скандал, разыгравшийся вокруг одной из наиболее известных предшественниц импрессионизма в живописи - "Завтрака на траве" Мане. Изображение двух обнаженных женщин в обществе одетых мужчин было воспринято как откровенная пощечина общественному вкусу. Наполеон III и императрица Евгения так были возмущены "непристойностью" картины, что с негодованием покинули выставку. Любопытно, что в то же самое время "Лесной концерт" Джорджоне (XVI в.) с аналогичным сюжетом, висевший долгие годы в Лувре, казался образцом хорошего вкуса. Особенно досталось в своё время за "грубость" и "непристойность" классику реалистической живописи Курбе. Даже такой авторитетный знаток живописи как Мутер писал: "В его голых женщинах пристрастие к вульгарности и уродливым формам... доходит до цинизма" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. С. 316). Любопытно, что императрица Евгения, которая так восхищалась салонным эротизмом Шаплен, в то же время была настолько шокирована "Купальщицами" Курбе, что пришлось закрыть выставку его картин.

Следует отметить, что одним из признаков "китча" считается не только вульгарный эротизм, но и, что особенно характерно, мелодраматизм, сочетаемый с так называемой "салонной

красивостью" (слащавый эстетизм). Поучительна в этом отношении судьба знаменитой картины английского художника Миллеса "Черный улан" (1860) (рис. ). Картина изображает сцену прощания после бала двух влюбленных - дамы высшего света с офицером армии Блюхера, отправляющимся на последнюю схватку с Наполеоном под Ватерлоо. Несмотря на огромную популярность картины в XIX в., в нашем столетии её стали воспринимать как "банальную мелодраму" и поэтому как типичный "китч" (Fleming H. That Never Shall Meet Again (Rossetti, Millais, Hunt). London. 1971. P. 215—216).

5. "Бессмыслица" ("непонятно", "мазня"). Такие обвинения стали типичными при оценке слишком сложных для обывателя произведений модернистской живописи. При этом они выдвигаются не только против беспредметной живописи (абстракционизм), но и против предметной (экспрессионизм, конструктивизм, сюрреализм и др.). Одной из первых ласточек в этом отношении была оценка, данная картинам Гогена директором Парижской Академии художеств Ружоном: "Я не могу поддерживать ваше искусство, потому что нахожу его отвратительным и непонятным" (Даниельсон Б. Гоген в Полинезии. М., 1969. С. 129)

Особенное раздражение зрителей за их "непонятность" вызывали конструктивистские "монстры" Пикассо. Так, во время первой после освобождения Франции большой ретроспективной выставки его картин (Париж, 1944) многие зрители с возмущением требовали: "Деньги обратно! Объясните нам эту бессмыслицу!" То же самое повторилось и во время первой в СССР выставки картин Пикассо (Москва-Ленинград, 1956), где еще менее подготовленные к восприятию таких картин посетители с недоумением и нескрываемым раздражением обращались к присутствующим на выставке искусствоведам: "Если вы такие умные, объясните нам пожалуйста, что всё это значит?" Неудивительна поэтому вызвавшая столь широкий резонанс в мировой печати реакция Н. С. Хрущева на подаренные ему в США в 1959 г. абстрактные картины: "Скажите, что здесь изображено? Говорят, что нарисован вид с моста на город... Или еще: "Видны четыре глаза, а может быть их и больше... Говорят, что здесь изображен ужас, страх. Однако как ни смотри, ничего не увидишь, кроме полосок разного цвета. И эта мазня называется картиной!" А далее следует своеобразное выражение благодарности по поводу столь экстравагантного подарка: "Противно смотреть на такую грязную мазню и противно слушать тех, кто её защищает"; "человек никогда не утратит способности художественного дара и не допустит, чтобы ему под видом произведений искусства преподносили грязную мазню, которую может намалевать любой осёл своим хвостом" (Хрущев Н. С. Высокая идейность и художественное мастерство - великая сила советской литературы и искусства. М., 1963. С. 39-43).

6. Патология. К этой оценке зрители прибегают тогда, когда все предыдущие кажутся недостаточно действенными. В истории живописи нового времени она, пожалуй, впервые была применена в полной мере некоторыми критиками к романтическим пейзажам одного из крупнейших английских художников XIX в. Тернера. То был первый в европейской живописи смелый эксперимент в области изображения взаимодействия формы и цвета предметов с окружающей световоздушной средой. Именно он подготовил почву для возникновения импрессионизма. Поэтому некоторые английские критики решили, что подобный эксперимент нельзя принимать всерьёз, ибо он объясняется просто неким изъятием у художника в зрении. "Золотые сны Тернера казались следствием болезни глаз, потому что никто не был в состоянии понять высоту чувств, силу и поэзию Тернера в передаче мгновенных ощущений" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. С. 212). Тот же аргумент был использован и при оценке альтернативного эксперимента Сезанна, заложившего (как уже отмечалось в гл. I) основы формизма (обобщение формы предмета путем "лепки" формы цветом, что предполагает устранение всякого взаимодействия формы и цвета предмета со средой). Если импрессионизм, фигурально выражаясь, "растворяет" предмет в световоздушной среде, то формизм, напротив, выделяет предмет из этой среды, так сказать, субстанциализирует, или "кристаллизует" его. В связи с такой оценкой художественной деятельности Сезанна, Гюисманс написал специальную статью, а Золя даже целый роман "Творчество", в котором он вывел своего бывшего друга Сезанна в образе художника, страдающего специфическим заболеванием глаз и принимающего результаты своих патологических приступов за выдающиеся творения. Особенно часто такая оценка стала даваться сюрреалистическим картинам, в частности, произведениям Дали т.н. параноидно-критического периода. Использование Дали в качестве особого художественного приёма зримого "раздвоения" реальности на явление и сущность (так называемое двойное видение, которое наблюдается при такой психической болезни как паранойя) создала чрезвычайно удобный повод для обвинения



лидера сюрреализма уже не в заболевании глаз, а мозга ("безумие").

7. Идеологическая диверсия. Когда все аргументы критического характера исчерпаны, остается последний. Это, так сказать, тяжелая артиллерия, которая бьет безотказно в соответствии со старой поговоркой: "Пушечный выстрел - последний аргумент короля". Дело в том, что больного нельзя ни судить, ни казнить. Идеологического же "диверсанта", согласно обывательским представлениям, не только можно, но и должно.

Хотя термин "идеологическая диверсия" был изобретен, по-видимому, только в XX в. и является детищем тоталитаризма, соответствующее ему понятие имеет давнее происхождение. Чтобы не идти в слишком глубокую древность, ограничимся событиями прошлого столетия. В 1851 г. Курбе выставил на одной из парижских выставок свою картину "Пожар в Париже", где он изобразил подлинное происшествие, случившееся незадолго до этого. Тем не менее, разразился крупный скандал, ибо полиция усмотрела в таком сюжете "подстрекательство к мятежу". Спустя почти полвека Пюи де Шаванн обогатил французскую живопись целой серией символических композиций, посвященных истории средневековой покровительницы Парижа св. Женевиевы. И тут он подвергся атакам сразу с двух сторон - со стороны республиканцев и клерикалов. Первые усмотрели в этих композициях пропаганду клерикализма, а вторые - язычества и безверия. Насколько бесцеремонными стали постепенно оценки такого рода, видно из той квалификации, которую дал живописи символизма французский критик Октав Мирбо. Не стеснясь в выражениях, он прямо заявил, что такая живопись годится только для "снобов, евреев и педерастов" (Даниельсон Б. Гоген в Полинезии. М., 1969. С. 36).

Однако особое значение и вес указанная тенденция в оценке художественных произведений приобрела в XX в. в связи с общей политикой тоталитарных режимов в отношении искусства. Как известно, в 30-х годах в Германии, по указанию Гитлера, из немецких художественных собраний было изъято 1290 картин, имевших, по мнению нацистских идеологов, нездоровый идеологический привкус. Из них в 1937 г. была организована в Мюнхене специальная выставка, т.н. дегенеративного искусства. Эта выставка должна была убедить немецкого обывателя в "упадочном" и социально вредном характере модернистского искусства. При этом главной мишенью оказались работы ведущих немецких экспрессионистов (Бекмана, Нольде, Кирхнера др.), ибо центр мирового экспрессионизма находился тогда в Германии.

18 июля 1937 г. на открытии этой выставки с программной речью выступил Гитлер. В этой речи с предельной ясностью было сформулировано понятие идеологической диверсии (в отличие от коммунистических идеологов, которые часто камуфлировали суть этого понятия "маскировочными" рассуждениями). Основной тезис Гитлера состоял в том, что модернисты вообще, а экспрессионисты в особенности искажают действительность ("Художник творит не для художника: он создает для народа" /Speeches of Adolf Hitler. N. Y. 1969. P. 591-592/, поэтому он не должен изображать "лукайки голубыми, небо зеленым, а облака серо-желтыми" /Гитлер. Там же. С. 574-579/). Возникает вопрос: почему? Здесь возможны, по его мнению, только два объяснения (Grossman H. Hitler and the Artists> N. Y., London. 1983. P. 107—115): или они так воспринимают действительность, или делают это умышленно, вводя общественность в заблуждение. В первом случае ими должно заняться имперское управление по наследственности, а во втором - судебные органы. Очевидно, что первый случай относится к оценке "патология" и только второй - к рубрике "идеологическая диверсия". Примечательно, однако, то, что Гитлер и под первый случай подводит идеологическую базу /не обычная болезнь, а следствие расовой неполноценности/ (Требование ясности и правдивости в искусстве, по Гитлеру - расовая черта немецкого народа /Там же. P. 103/, чтобы не оставить "идеологическим диверсантам" никакой лазейки к спасению.

В начале тех же 30- годов отнесение художественных произведений к разряду идеологической диверсии стало практиковаться и в СССР. Разница заключалась в том, что если в Германии источником диверсии считался "расовый враг", то в СССР таковым стал "классовый враг". Борьба с последним оказалась более продолжительной и трудной. Немало было здесь сломано копий, но кульминация в этой борьбе была достигнута лишь в начале 60-х годов. 8 марта 1963 г. на собрании деятелей искусства на правительственной даче под Москвой с большой речью о критерии художественной ценности выступил Н. С. Хрущев. Характерно, что центральным тезисом его речи оказалось знакомое утверждение об искажении модернистами действительности. И вновь возник все тот же мучительный вопрос: "во имя чего разумные образованные люди юродствуют, кривляются, выдают за произведение искусства самые несуразные поделки?" (Хрущев Н. С. Высокая идейность и художественное мастерство - великая сила советской литературы и искусства. М., 1963. С. 40) Ответ на этот вопрос Хрущев находит, вспоминая свои впечатления от двух модернистских произведений: скульптуры женщины и автопортрета художника. Первое впечатление таково: "Это была какая-то женщина-урод, никаких пропорций не было, огромный зад... Ну, это просто невозможно!.. Это наверное извращенный человек, я думаю, что он педераст и ненормальный человек; никак не может человек любящий жизнь и природу, ... изобразить женщину в таком виде..." (Хрущев Н. С. Воспоминания. Избр. отрывки. Нью-Йорк. 1982. С. 281-282) Второе впечатление немногим лучше: "Посмотрев на его автопортрет, напугаться

можно". Этот художник говорит Хрущев, "ест народный хлеб", а "чем же он отплачивает народу" за средства затраченные на его образование - "вот таким автопортретом этой мерзостью и жутью /автором был Б. Жутовский - В.Б./" (Хрущев Н. С. Высокая идейность и художественное мастерство - великая сила советской литературы и искусства. М., 1963. С. 43). Выводы из подобных "эстетических" впечатлений напрашиваются сами собой. В первом случае - это как будто патология и автора надо отправить в соответствующее медицинское учреждение; во втором - явная идеологическая диверсия (Насколько слабо разбирались в действительной природе художественного творчества и художественного восприятия советники нацистского и коммунистического лидеров по вопросам культуры - те люди, которые готовили тексты соответствующих программных выступлений - и насколько в их аргументации против модернизма не сходились концы с концами, видно из следующего. Если классовый (или расовый) "враг" изображает себя в уродливом виде, то он, согласно, той же тоталитарной идеологии, отражает действительность очень точно(!). Поэтому уродливый автопортрет врага не может быть



идеологической диверсией, а является серьезной идеологической поддержкой) и художником должны заняться партийные органы. Любопытно, что Хрущев, приписывая автору женской скульптуры склонность к гомосексуализму, тем самым сближает оценку скульптуры с оценкой автопортрета. Дело в том, что в СССР гомосексуализм считался не патологической аномалией, а уголовно наказуемым преступлением. Поэтому и здесь у "идеологических диверсантов" было мало шансов укрыться за кордоном медицинского учреждения.

Рассмотрим теперь несколько случаев, когда в роли "идеологических диверсантов" в нашем столетии выступали знаменитые художники. Классическим примером картины, которая квалифицировалась нацистскими

идеологами как идеологическая диверсия, была "Загадка Гитлера" Дали. Казалось бы, в этой картине не было ничего, явно антинацистского. Но дело в том, что с точки зрения тоталитарной пропаганды, любая неясность и двусмысленность уже опасна и недопустима, ибо она может привести к анти тоталитарной интерпретации. По совершенно аналогичной причине типичным примером идеологической диверсии в области живописи, с точки зрения коммунистических идеологов, была другая картина того же Дали - упоминавшаяся уже "Шесть появлений Ленина на рояле", - поскольку и она ввиду своей двусмысленности давала повод для нежелательных интерпретаций. Следует учесть, что тоталитаризм оценивает художественное произведение, содержащее двусмысленный образ, как "тайную стрелу", направленную против режима (Во время беседы А. И. Солженицына в 1965 г. с секретарем ЦК КПСС по идеологии, писателю доверительно сообщили, что партийное руководство может простить деятелю искусства любые эстетические грехи, кроме "очернительства" и "тайных стрел". Содержание этой беседы описано Солженицыным в "Бодался теленок с дубом"). Вот почему идеологи тоталитаризма были вполне последовательными, когда они оценивали такие произведения как "идеологическую диверсию".

В связи со сказанным очень поучительна история о том, как некоторые знаменитые художники становились "идеологическими диверсантами поневоле". В этом отношении особого внимания заслуживает один эпизод в биографии Пикассо. Искренне переживая смерть Сталина, Пикассо в 1953 г. решил почтить его память в виде портретного рисунка. Рисунок был выполнен в отнюдь не характерной для художника реалистической манере и представлял грозного диктатора в образе добродушного, мягкого и даже несколько сентиментального "отца семейства"; так что шестая жена Пикассо Франсуаза Жило нашла в нем сходство со своим отцом. Казалось бы, художник реализовал в этом образе идеал коммунистической пропаганды - "друг, отец и учитель".

Портрет был опубликован в левой печати, но реакция на него читателей оказалась совершенно неожиданной: они были глубоко разочарованы очевидным принижением их кумира и с их стороны посыпались протесты. Таким образом, портрет был фактически квалифицирован как своего рода "идеологическая диверсия поневоле". Но можно себе представить, что бы произошло, если бы он был выполнен не в реалистической, а в характерной для Пикассо конструктивистской манере, т.е. в стиле тех "монстров", сомнительной чести быть представленными в образе которых не раз удостаивались жены художника. Если бы к тому же Пикассо при этом проживал не во Франции, а в СССР, то квалификация портрета как умышленной и притом крупномасштабной диверсии могла бы стоить художнику не только свободы, но и жизни.

Мы рассмотрели эволюцию суждений вкуса. Перейдём теперь к анализу эволюции действий

вкуса. История живописи недвусмысленно свидетельствует о том, что эстетическая оценка в своем развитии на какой-то ступени неизбежно переходит от слов к делу. Причем в развитии действия вкуса тоже наблюдается тенденция к переходу от умеренных к экстремальным формам оценки.

Рассмотрим сначала эволюцию положительных действий вкуса. Самым элементарным проявлением положительной оценки картины в деловом плане является её допуск на выставку. Причем в самом этом допуске есть масса нюансов - престижность выставки, место, отводимое картине на ней, отражение картины в каталоге и т.п. Следующий ступенью является продажа картины с выставки. Одной из высших форм деловой оценки является приобретение картины музеем. Затем следует перемещение её из менее престижного музея в более престижный. Ещё более высокую оценку картина получает тогда, когда она становится предметом искусствоведческого анализа в статьях и монографиях об искусстве. И наконец, высшей формой общественного признания становится массовая популяризация картины в виде распространения её репродукций (в форме художественных открыток, слайдов, видеозаписей, этикеток и т.п.).

Деловая оценка картины таит в себе, однако, немало совершенно неожиданных сюрпризов. Как это ни парадоксально звучит, но самыми экстремальными формами такой оценки являются подделка, затем хищение и, что уже совсем чудовищно, "художественный" теракт. Очевидно, что никто не станет подделывать картину, которая не оценивается обществом достаточно высоко. Стоит вспомнить деятельность ван Меегерена и Т. Китинга. Тем более, вряд ли кто-нибудь пойдет на такой риск, на какой пошел итальянский рабочий Перуджо, похитивший в 1911 г. "Джоконду" из Лувра, если нет гарантии в получении за картину большого выкупа. И, наконец, каков должен быть масштаб оценки картины, чтобы человек решился для достижения своих целей на теракт подобно тому посетителю Эрмитажа, который в 1985 г. нанес механические повреждения и "обработал" серной кислотой рембрандтовскую "Даная" (Не следует думать, что мотивы похищения или теракта не могут иметь прямого отношения к искусству: коллекционер-фанатик не только может решиться на похищение, но и на теракт, подобно тому ревнивцу, который предпочитает убить любимое существо, чем уступить его другому).

Из сказанного ясно, что даже положительные действия вкуса могут стать социально опасными. Однако это только "цветочки" по сравнению с теми "ягодками", которые несут с собой отрицательные действия вкуса. Самой мягкой формой последних являются действия, так сказать, обратные положительным: отказ от допуска картины на выставку, отказ в покупке, перемещение в запасник или удаление из музея вообще, замалчивание в печати, ликвидация уже выпущенных репродукций и т.п.

Во всех указанных случаях снижается статус художественного произведения в глазах общества, но как материальное образование оно остаётся неуязвимым. Более серьезной для его судьбы является переделка его или самим автором или кем-то другим, продиктованная переоценкой произведения. Любопытный пример подобной переделки дают некоторые соцреалистические картины. Так, один из советских художников после XX съезда КПСС удалил с картины, посвященной приему школьников в комсомол, бюст Сталина, написанный ранее им самим. Нетрудно заметить, что это существенно изменило содержание картины, ибо этот бюст играл в ней важную идеологическую роль, олицетворяя идею воспитания молодежи с детских лет в духе фанатической преданности тоталитарному государству.

Это пример, так сказать, конструктивно-отрицательного действия вкуса. Но существуют и деструктивно-отрицательные действия. Самым безобидным из них является поведение Наполеона III во время посещения одной из парижских выставок. Возмущенный "непристойностью" "Купальщиц" Курбе, император с негодованием ударил картину хлыстом как раз



в том месте, где у изображенных на ней дам были самые деликатные части (В связи с этим Курбе выразил сожаление, что удар был недостаточно силен, чтобы повредить холст. Иначе можно было бы привлечь хулигана к суду). Более серьезным является забрасывание художественных произведений и их авторов гнилыми помидорами, тухлыми яйцами или даже электрическими лампочками, как это мы видели на примере поведения публики на вечере футуристов.

Еще более рискованным оказалось поведение некоторых посетителей Музея современного искусства в Нью-Йорке и Национального музея в Токио весной 1974 г. Почти одновременно на "Гернику" в Нью-Йорке и "Джоконду" в Токио было совершено уже не механическое, а химическое покушение: картины были облиты красной краской. Ещё более опасным явилось нанесение картинам ножевых ран. Давно стал хрестоматийным теракт, совершенный в 1913 г. в Третьяковской галерее иконописцем Балашовым, который нанес три ножевых удара популярной картине Репина "Иван Грозный и сын его Иван". Однако даже опасные механические и химические воздействия на ту или иную картину не являются столь агрессивной формой отрицательного действия вкуса как, например, снос по приказу партийных органов бульдозерами целых выставок картин, организованных советскими художниками-модернистами (т.н. нонконформистами) в Москве в 1967 и 1974 годах.

Тем не менее, и это ещё не предел. Высшей формой отрицательного действия вкуса, как показывает история живописи, всегда было "художественное" аутодафе, т.е. сжигание картин на костре, изобретателем которого явился известный религиозный деятель Савонарола (Италия, XV в.). Под его влияние попали и такие выдающиеся художники, как Боттичелли и Лоренцо ди Креди. Они сожгли на "кострах суеты" некоторые из своих картин; в частности во время карнавала во Флоренции в 1497 г. ди Креди побросал в очередной "Костер суеты" все свои этюды наготы тела. Прибегали к такому методу выражать негативную оценку художественных произведений и некоторые частные лица. Так, много позднее, в 1895 г. дядя Тулуз-Лотрека, недовольный "непристойным" характером некоторых произведений племянника, сжёг во дворе своего французского замка на костре из виноградных лоз 8 картин Лотрека. Интересно было бы узнать, какая сумма в твердой валюте, из числа фигурирующих на аукционах Кристи и Сотби была при этом обращена в прах. Но мировой рекорд в этом вопросе, достойный книги Гиннеса, поставлен только в 30-х годах нашего столетия в Германии. Мы уже упоминали о тех 1290 картинах, которые получили словесную оценку "идеологическая диверсия". Будучи людьми, исключительно последовательными в проведении своей идеологии, немецкие нацисты быстро перешли от слов к делу. Часть осужденных картин была подарена деятелям рейха; другая продана на аукционе в Швейцарии. Оставшиеся 1004 картины подлежали высшей мере наказания. Для аутодафе модернистской живописи избрали двор пожарной команды в Берлине; в качестве надсмотрщика за точностью исполнения приговора назначили профессора искусствоведения Г. Гофмана (лейб-фотографа Гитлера). В этом дворе под зорким искусствоведческим оком в 1937-39 годах приговор с исключительной пунктуальностью постепенно был приведен в исполнение. Итак, крайней формой развития отрицательного действия вкуса является своего рода пиктоцид (от англ. picture - картина) - своеобразный аналог геноцида в сфере искусства. Причем те, кто его осуществляет, интерпретирует такие действия, не как проявление вандализма, а как разновидность санации, т.е. как благотворную очистку общества от духовной инфекции.

- ***Противоречивость эстетической оценки***

Данный выше обзор эволюции эстетических оценок ясно показывает: нет ничего банальнее той истины, что разные художественные произведения разными зрителями могут оцениваться совершенно различно. Менее тривиальна та широта спектра возможных оценок, с которой мы познакомились выше. Но в истории живописи наблюдается ещё одно явление, которое в некотором отношении кажется даже более тягостным, чем пиктоцид - не просто различная, а диаметрально противоположная оценка одного и того же произведения разными зрителями. Или даже одним и тем же зрителем в разные периоды его жизни. Подобное явление оказывается естественным и неизбежным следствием релятивистского характера художественного произведения, о котором речь шла в предыдущей главе. Вся история живописи пестрит резкими контрастами оценок одних и тех же картин и одних и тех же стилевых тенденций. Так, в XVI в. всемирно известная фреска Леонардо "Тайная вечеря" в миланском монастыре Санта Мария делле Грации приводит французского короля Франциска I в такой восторг, что он даже планирует перенести её во Францию вместе с монастырем; а в конце XVIII в. наполеоновские солдаты не только превращают трапезную монастыря, в которой находится фреска, в конюшню, но и забавляются, швыряя кирпичи в апостолов и упражняясь в стрельбе по ним. Людовик XII в восторге от того, как Леонардо выполнил его заказ, придав традиционному сюжету "Леда с

лебедем" весьма фривольный характер, а последняя фаворитка Людовика XIV Ментенон приказывает уничтожить эту картину за её "непристойность". "Дорогу великому Рафаэлю!" - с этим восклицанием саксонский король Август III отодвигает трон, чтобы дать дорогу "Сикстинской мадонне", доставленной в его дрезденский дворец из Италии; "Сказать по правде, ... я должен сознаться, что Рафаэль мне не нравится", - говорит великий Веласкес, давая интервью в Риме. "Уберите от меня этих уродов!" - так реагирует Людовик XIV на картины малых голландцев, возмущенный их реализмом; напротив, Гегель в своих "Лекциях по эстетике" выражает восхищение этими же картинами, за то, что они суть "проявления национальной гордости" и несут в себе "свежесть бодрой духовной свободы" (Гегель Г. Ф. В. Лекции по эстетике. Соч. Т. XII. С. 172-173).

Известие о повреждении картины Репина "Иван Грозный и сын его Иван" так потрясает хранителя Третьяковской галереи Хрушова, что он кончает жизнь самоубийством, бросившись



под поезд; поэт же М. Волошин пишет в том же 1913 году, что Балашов поступил правильно, нанеся картине три ножевых удара, ибо она это "вполне заслужила". Как мы уже видели, глава департамента изящных искусств при республиканской правительстве Испании испанский художник Ренау считает "Гернику" "лучшим произведением живописи нашего века", а мадридский журнал "Сабадо графика" в том же 1937 году пишет: "Возможно, это худшее, что создал Пикассо за свою жизнь" (Медведенко А. В. "Герника" продолжает борьбу. М., 1989. С. 62-63).

Хочется резюмировать этот "парад контрастов" известным случаем, имевшим место в недавнем прошлом (60-е годы XX в.) и связанным с оценкой работ Шагала. Известному миллиардеру Онассису так нравились сюрреалистические эффекты живописи Шагала, что он предложил художнику 450 тыс. долларов за роспись своей яхты в подобном стиле. Шагал ответил отказом, не желая, видимо, придавать своей живописи столь утилитарный характер и тем как

бы "обуржуазивать" её. В то же время он сделал предложение Н. С. Хрущеву передать некоторые картины из своей коллекции совершенно бесплатно советскому правительству при условии их постоянной экспозиции в одном из советских музеев. На этот раз отказ последовал со стороны Министерства культуры. Дело в том, что личный советник Хрущева по вопросам культуры усмотрел в картинах Шагала (как известно, изобилующих сюрреалистическими эффектами в виде летающих персонажей) некий нездоровый идеологический привкус. ("Евреи, а ещё летают" - таков был его лаконичный аргумент). А без санкции партийного руководства Министерство культуры не могло решить этот вопрос положительно.

Изменчивость эстетической оценки картин особенно ярко проявляется в колебаниях цен на картины, связанных с изменчивостью общественных вкусов. Во второй половине XIX в. в период большой популярности салонного классицизма картины этого стиля котируются на аукционах очень высоко, а картины, выполненные в новой экспрессионистической манере, очень низко. Так, "Аглая" Кабанеля была продана в 1876 г. за 26 000 франков, тогда как за картину Ван Гога в 1894 г. уплатили всего 30 франков(!). В XX же веке, когда вкусы публики существенно изменились, цена той же "Аглаи" в 1937 г. упала до 2000 франков, тогда как цена на картины Ван Гога стала фантастически высокой: в 1990 г. японский миллиардер Сато приобрел на аукционе Сотби в Нью-Йорке картину Гога "Портрет доктора Гаше" за 82 млн. долларов(!).

Ситуация, связанная с нестабильностью эстетических оценок и, тем самым, художественной ценности картин, приобретает ещё более драматический характер в связи с изменчивостью не только вкусов, но и атрибуции картин. Речь идет об изменении представлений о принадлежности картины кисти данного художника. Ясно, что изменение атрибуции тоже сказывается и притом очень существенно на цене картины. Очень поучителен в этом отношении аукцион 15 неизвестных до этого времени картин Ван Гога, состоявшийся в Швейцарии в 1970 г. Приглашенные на него

голландские эксперты признали все картины подлинными и оценили всю партию в 8 млрд. швейцарских франков. Однако такое множество неизвестных картин крупного художника не могло не вызвать сомнения. Созданная швейцарским Институтом искусств особая комиссия из других экспертов квалифицировала все картины как "искусную подделку" и снизила стоимость всей партии до 11 тыс. франков! Совершенствование методов атрибуции создаёт серьезную угрозу не только для частных собраний, но и для крупнейших музеев мира. Достаточно сослаться на следующую таблицу, показывающую сокращение только в нашем столетии числа картин, приписывавшихся Рембранту (Филатова Л. Страсти по Рембрандту. "Советская культура". 28 янв. 1989):

1913 - 988

1935 - 630

1966 - 560

Не следует, однако, думать, что совершенствование атрибуции всегда сокращает число картин, принадлежащих данному художнику. Возможно и обратное движение. Так, на аукционе "Филипс", состоявшемся в Лондоне в 1990 г., выяснилось, что пейзаж, считавшийся подделкой работы одного из крупнейших английских мастеров реалистического пейзажа Констебля (1776-1837), является подлинником. Насколько в атрибуции велика доля неопределенности, связанная с субъективизмом экспертных оценок, видно хотя бы из продолжения истории с аукционом "неизвестных" картин Ван Гога: голландские эксперты не согласились с заключением швейцарских и продолжали отстаивать свое мнение о "подлинности" картин, обвинив своих оппонентов в заурядной "зависти" (Нетрудно догадаться, какие финансовые злоупотребления могут быть связаны с неправильной атрибуцией. С одной стороны, возможны огромные барыши за счет выгодного сбыта фальшивок; с другой - ещё большие доходы за счет перепродажи подлинных шедевров, купленных за бесценок).

Создается впечатление, что в области искусства мы постоянно идем по колеблющейся от землетрясения почве, что здесь нет ничего устойчивого и надежного, на что можно было бы уверенно опереться. Такая шаткость эстетических оценок легко может привести к заключению, что само существование художественной ценности есть чистая иллюзия, некий фантом нашего воображения, за которым ничего прочного, устойчивого и инвариантного не стоит.

Однако такое впечатление складывается только тогда, когда процесс восприятия рассматривается изолированно от творческого процесса. Если же этого не делать и истолковывать природу творчества так, как это сделано в предыдущей главе, тогда нельзя не заметить следующего. Кажущемуся безудержному релятивизму в сфере художественного восприятия противостоит факт существования общезначимых оценок (харизматический эффект, о котором упоминалось в гл. I), диктуемых наличием сопереживания. Это значит, что оценка художественного произведения всеми зрителями, сопереживающими художнику, должна совпадать с оценкой самого художника. Но последнее, в свою очередь предполагает, что оценка, даваемая любым зрителем, принадлежащим к харизматическому множеству зрителей, обязательно должна совпадать с оценкой, даваемой любым другим зрителем, принадлежащим к тому же множеству. Причем чем больше число зрителей сопереживает данному художнику, тем более общезначимой (ближе к общечеловеческой) становится оценка. Это важнейший вывод для теории художественного восприятия, вытекающий из теории художественного творчества. Таким образом, художественное восприятие имеет двойственную (противоречивую) природу: изменчивость и устойчивость, индивидуальность и социальность, относительность и абсолютность сочетаются в нем самым тесным и парадоксальным образом.

## Глава 2

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ

#### 2с Понимание художественного произведения. Проверка справедливости оценок



- Оценка и понимание
- Природа художественного понимания
- Развитие художественного понимания
- Проблема однозначности художественной интерпретации
- Художественный процесс и проблема идеала

- **Оценка и понимание**

Поскольку оценка выражает не знание, а мнение, то она не может быть истинной или ложной, но может быть справедливой или несправедливой. Возникает вопрос, что же является критерием такой справедливости.

Всякий, кому приходится давать экспертную оценку научной работе, техническому проекту и т.п., знает, что характер оценки существенно зависит от степени понимания экспертом оцениваемой работы. Оценка, даваемая на основе поверхностного знакомства с работой, может не только измениться, но стать прямо противоположной при более глубоком её изучении. Стало быть, необходимым условием справедливости оценки является именно степень понимания. Рецензент никогда не должен забывать, что его рецензия, в свою очередь, подлежит рецензии, прежде всего с точки зрения полноты понимания им рецензируемой работы. Поэтому ему всегда следует предварительно несколько охладить свой полемический пыл.

То, что мы говорили пока о связи оценки с пониманием, относится к любой деятельности, в частности, имеет место как в искусстве, так и в науке. Однако наряду со сходством, эстетическая оценка имеет и одно существенное отличие. Хорошо известно, что как справедливая, так и несправедливая оценка в науке может быть, вообще говоря, как положительной, так и отрицательной. В искусстве же, вопреки обычным представлениям, появляется нечто совсем неожиданное, а именно: справедливая оценка здесь может быть только положительной, а несправедливая - только отрицательной. Такое заключение, с первого взгляда, может показаться сомнительным и необоснованным. Однако примем во внимание, что речь идет исключительно об оценке художественных произведений. Совсем другой оказывается ситуация при оценке нехудожественных (например, чисто технических),

антихудожественных (антиискусство) и квазихудожественных (натуралистических, формалистических, пропагандистских, салонных, эклектических и т.п.) произведений.

Действительно, если мы вспомним те пять "знаменитых" случаев сопереживания, о которых шла речь в п. 1 данной главы, то там мы везде имели дело с положительной оценкой, потому что она связана с сопереживанием. Напротив, в тех случаях, когда нет сопереживания (см. три приведенных там же примера), оценка отрицательная. Но если сопереживание является необходимым условием понимания художественного произведения, то ясно, что в случае художественного произведения понимание обязательно приводит к положительной оценке, а непонимание - к отрицательной, ибо последнее связано с контрпереживанием. Если в науке эксперт дает отрицательную оценку, то это ещё не значит, что он обязательно чего-то не понимает. Если же такая оценка дается художественному произведению, то здесь непонимание наверняка имеет место. В связи с этим очень важно проанализировать более детально, что собственно означает выражение "понимание художественного произведения".

- **Природа художественного понимания**

Наивная (но чрезвычайно широко распространенная) интерпретация понимания живописи предполагает две вещи: 1) выяснить, что изображено; 2) осознать, какая мораль отсюда следует. Классическим примером может служить английская жанровая живопись викторианской эпохи (XIX в.). Типичный представитель этой живописи А. Соломон (1824-1862) написал популярную в свое время картину "Любовь с первого взгляда в вагоне первого класса"(1854). Как это ни странно с



современной точки зрения, но картину сочли сомнительной в моральном отношении и художник, чтобы успокоить общественное мнение, вскоре написал другой вариант того же сюжета, который удовлетворял самым строгим требованиям пуританской морали. Если в первом варианте могло сложиться впечатление, что из-за потери бдительности задремавшим папашей влюбленные, того и гляди, могут выкинуть какую-нибудь рискованную штуку, то

во втором всё было "о`кей" и создавалась ситуация, при которой, так сказать, комар носа не подточит.

Таким образом, наивная интерпретация художественного понимания обязательно предполагает натурализм (изображение предмета) и дидактику (нравоучение по поводу изображенного предмета). С таким подходом к пониманию художественного произведения связан один любопытный эпизод, происшедший в Москве в Музее современной западной живописи вскоре после революции 1917 г. Когда разбуженные революцией новые зрители, неискушенные в живописи вообще, а в модернистской живописи в особенности, столпились у картины Моне с видом Руанского собора, краски которого вибрировали и расплывались в световоздушной среде, возникло некоторое замешательство. Зрителям хотелось узнать, как же выглядит собор "на самом деле", а картина, к их большому огорчению, такой информации не давала. Тогда "народному" гиду



пришла в голову оригинальная мысль: чтобы избежать повторения подобных ситуаций, надо повесить рядом с картиной черно-белую фотографию собора. Сопоставляя картину с фотографией, зрители уже не будут недоумевать: черно-белое фото даст им точное представление о композиции собора, а картина - представление о его красках (Малевич К. О системах в искусстве. М., 1919. С. 21).

Естественно, что при таком толковании понимания картины зрители столкнулись с огромными трудностями, когда им пришлось иметь дело с собственно модернистскими произведениями. "Кризис понимания" в полной мере проявился с появлением в Европе кубизма. Поскольку кубисты стремились не

изображать предмет, а, напротив, разрушить его, то критики, придерживавшиеся наивной интерпретации художественного понимания, решили, что кубистические картины изображают не материальные объекты, а что-то другое: "Математика, тригонометрия, химия, психоанализ, музыка - что только не связывалось с кубизмом, чтобы облегчить его интерпретацию. Всё это было чистой литературщиной, чтобы не сказать - бессмыслицей, которая привела к дурным результатам, ослепив людей теориями" (Интервью, данного Пикассо в мае 1923 г. (Read H. A concise History of Modern Painting. 1975. Praeger. N.Y. Washington. P. 78).

Критикам и в голову не приходило, что кубистические картины, как и картины, выполненные в любом другом стиле, вообще ничего не изображают, а кодируют обобщенные переживания, причем кубисты кодируют существенно иные переживания, чем, скажем, реалисты или импрессионисты. Благодаря уникальности связи художественного образа с чувством, эти переживания не могут быть выражены с помощью художественных образов, заимствованных из других стилей. Не находя искомый загадочный объект, критики кубизма стали порицать его представителей за "разрушение образа" и "дегуманизацию искусства". Между тем, причиной их непонимания кубистических картин были не эти мнимые "ошибки" художников, а наивная интерпретация самого художественного понимания. Пикассо как-то заметил, что картину нельзя понимать в том же смысле, в котором понимают научное произведение или технический проект; её можно понять только в том смысле, в котором люди "понимают" щебетание птиц или аромат цветов. Очевидно, он имел в виду понимание как сопереживание.

С этой точки зрения прекрасным образцом действительного понимания кубистической картины является описанное в п. 1 данной главы восприятие знатоками "Портрета Воллара" Пикассо. Хотя объектом здесь является вполне конкретный человек, но компетентных зрителей интересует вовсе не он как таковой и, следовательно, не его изображение, а эмоциональное отношение Пикассо к духовному складу (стилю мышления) этого человека. Духовный склад - очень тонкая вещь, а эмоциональное отношение к нему - ещё более тонкая и трудно уловимая. Ясно, что для передачи такого тонкого и сложного переживания требуется совершенно новый образ, в котором это переживание могло бы быть адекватно закодировано. Кубистический образ Воллара и есть такой код. И "понимание" портрета Воллара означает не что иное как правильную расшифровку зрителем этого кода. Замена реалистического образа кубистическим отнюдь не ведет к "разрушению образа" вообще, точно так же нет здесь и никакой "дегуманизации", ибо человеческие переживания не только не исчезают, а приобретают более тонкий и изощренный характер.

Итак, художественное понимание всегда является сопереживанием. Но отсюда не следует, что первое можно просто отождествить со вторым. Из анализа художественного творчества ясно, что для полного понимания картины недостаточно только пережить то чувство, которое пережил художник при её создании. Надо ещё осознать источник этого чувства, то есть объект

эмоционального отношения.

В главе I было показано, что объект эмоционального отношения отнюдь не совпадает с художественным образом. Мы видели, как важно различать явное и скрытое ("тайное") содержание образа. Первое образует его сюжет, который имеет двухуровневое строение: видимый (визуальный) и литературный (вербальный). Описание сюжета картины не выводит нас за пределы описания кода человеческих переживаний. Скрытое содержание образа тоже имеет два аспекта: эмоциональный заряд (эмоциональное значение) и источник этого заряда (объект эмоционального отношения). Образ, непосредственно кодируя эмоциональное отношение к объекту, тем самым, косвенно кодирует и сам объект эмоционального отношения. Но при этом образ никогда не является "изображением" указанного объекта в том обывательском смысле, о котором говорилось выше. Его отношение к объекту (как было показано в гл. I) есть отношение не копии, а символа, то есть, изоморфемы, метафоры или аллегории (Описание картины, следовательно, состоит из четырех аспектов: 1) как материального образования - характер цветных пятен, их расположение, толщина, строение и рельеф поверхности и т.п. (технография); 2) как продукта технических операций (технология); 3) как некоторого сюжета (иконография); 4) как воплощения определенной идеи (иконология). (1) и (2) представляют описание с естественнонаучной точки зрения; (3) и (4) - с социокультурной).

Объект эмоционального отношения и образует то, что принято называть идеей художественного произведения. Как следует из данной в гл. I классификации объектов эмоционального отношения, в роли "идеи" произведения может выступать как наглядное представление (реальные и фантастические объекты), так и абстрактное понятие (абстрактные объекты и метаобъекты). "Идею" произведения не следует смешивать ни с образом, ни с сюжетом образа (включая и его литературный аспект), ни с эмоциональным зарядом, которым обладает образ. Сопереживание, то есть восприятие эмоционального заряда образа ещё не дает знание его "идеи". Для достижения последнего требуется специальный рациональный анализ образа. Такой анализ предполагает расшифровку сюжета образа.



Итак, понимание художественного произведения включает в себя как эмоциональный (сопереживание, то есть восприятие эмоционального заряда произведения), так и рациональный (осознание сюжета и "идеи" произведения) аспекты, причем в их взаимосвязи и взаимодействии. С полной ясностью всё сказанное можно проиллюстрировать на примере прославленной не только своими композиционными и колористическими достоинствами, но и загадочностью своего содержания картины Тициана "Любовь земная и любовь небесная". Именно восприятие этой картины в истории искусств и искусствознания художниками, критиками и искусствоведами, явилось великолепной моделью того, что следует подразумевать под "художественным пониманием".

Видимый сюжет картины достаточно прост. Две женщины, одетая и обнаженная, одна с вазой и цветами, другая - с зажженным светильником, и амур, перемешивающий воду в бассейне, - вот и всё. Как будто бы всё ясно. Однако у зрителей, испытывающих большое эстетическое наслаждение от композиции и колорита картины, тем не менее, возникает определенная неудовлетворенность. Не ясно, какой скрытый смысл имеет видимый сюжет. Если это аллегория, то что она обозначает? "Мы испытываем величайшее наслаждение от созерцания картины Тициана "Небесная и земная любовь", хотя и до сих пор собственно не установлено, что изображает эта картина". Так воспринимали картину в XIX в., но то, что казалось загадочным тогда, прояснилось в XX в. Один из ведущих искусствоведов нашего столетия Панофский расшифровал эту аллегорию следующим образом ("Идею" нельзя отождествлять и с моралью, которая может следовать из сюжета картины. Художественная идея не имеет ничего общего с каким бы то ни было нравоучением). Одетая женщина символизирует любовь "земную", то есть любовь, продиктованную утилитарными интересами (любовь-сделка); обнаженная - любовь "небесную", то есть бескорыстную, определяемую чистым чувством (любовь-страсть). Атрибутом первой являются цветы и ваза для хранения драгоценностей, атрибутом второй - горящий светильник. Что же касается амура, то его поведение (перемешивание воды) символизирует смешение этих форм любви в реальной жизни. Таков аллегорический смысл картины. Зная последний, легко установить и её "идею", то есть объект эмоционального отношения. В роли подобного объекта здесь выступает не что иное как противоречивость человеческой любви. Такая интерпретация соответствует модным в эпоху Возрождения неоплатоническим воззрением, согласно которым любовь является посредницей между "земным" (утилитарным) и "небесным" (духовным).

Очевидно, что трудность раскрытия аллегорического смысла картины заключалась именно в абстрактности этого объекта. Будь он конкретным-реальным или даже фантастическим - смысл аллегории был бы раскрыт значительно раньше. Но не менее трудно не восхищаться изяществом тичиановской аллегории.

Как бы ни было трудно расшифровать смысл таких тонких и сложных аллегорий, тем не менее, эта задача кажется значительно проще, чем расшифровка идейного содержания модернистских картин. Однако, как мы уже видели на примере восприятия портрета Воллара, существует удивительное сходство в процедуре раскрытия идейного замысла классических и модернистских произведений. В обоих случаях речь идет о построении и материализации некоторой умозрительной модели, кодирующей эмоциональное отношение к, вообще говоря, абстрактному объекту, будь-то противоречивость человеческой любви или стиль мышления конкретного человека. При этом различие ренессансного и кубистического образов обусловлено не тем, что они изображают различные предметы (ибо они как целостные образования вообще ничего не изображают!), а тем, что они кодируют разные чувства. Благодаря упоминавшейся в гл. I уникальности связи художественного образа с кодируемым им чувством, принципиально невозможно передать эмоциональное отношение Тициана к противоречивости любви в кубистической манере, а эмоциональное отношение Пикассо к стилю мышления Воллара с помощью ренессансного образа. Чтобы убедиться в универсальности описанной закономерности, мы далее проследим её действие в рамках разных художественных стилей, включая как классику, так и модерн и модернизм.

- **Развитие художественного понимания**

Поскольку действительное понимание картины представляет собой органический сплав эмоционального и рационального аспектов, то надо исследовать, как они влияют друг на друга и каким образом только их взаимодействие обеспечивает полноту понимания. В этом взаимодействии надо различать влияние: 1) эмоционального аспекта на рациональный; и 2) рационального на эмоциональный. Рассмотрим их последовательно.

Пожалуй, самым удивительным парадоксом художественного восприятия является возможность сопереживания без знания литературного сюжета и идеи произведения. Именно это имел в виду Мутер в цитированном выше высказывании, посвященном картине Тициана "Любовь земная и любовь небесная". Таким было восприятие этой картины в XIX в. С аналогичной ситуацией сталкиваются многие зрители при посещении выставок новых картин, которых они раньше никогда не видели.

Может показаться, что первичного сопереживания вполне достаточно: надо воспринимать картину только сердцем, а не умом. Однако при внимательном разглядывании картины, понравившейся зрителю с первого взгляда, у искушенного зрителя часто остаётся чувство какой-то неудовлетворенности: эмоциональное ощущение незаконченности восприятия и понимания. И это не случайно, ибо художник не может построить образ (и, следовательно, закодировать свои переживания), не используя при этом, как правило, некоторый сюжет и какую-то идею. Его переживание тесно связано с ними. Тот же, кто не знает сюжета и идеи, не может полностью воспроизвести в своей душе и переживание художника. Поэтому сопереживание в таком случае неизбежно будет только частичным (неполным, односторонним). Следовательно, неполнота сопереживания при первом (поверхностном) восприятии картины побуждает зрителя к рациональному анализу художественного образа (выяснению его литературного сюжета и идеи). Причем этот анализ не является самоцелью, он не осуществляется ради простого любопытства; он необходим просто потому, что без него нельзя довести сопереживание до конца.

Достаточно вспомнить упоминавшуюся уже боттичеллевскую "Клевету". Зритель видит множество чем-то обеспокоенных человеческих фигур, мечущихся в красивом интерьере на фоне ласкового южного моря, но какой смысл имеет это беспокойство, с чем оно связано, ему совершенно непонятно. А непонимание сюжетной стороны всего образа картины не позволяет достичь полного сопереживания. Ситуация существенно меняется, когда из сочинения римского историка он узнает эпизод из жизни





древнегреческого художника Апеллеса, оклеветанного злоумышленником, а из биографии Боттичелли, написанной Вазари, - историю о том, как Боттичелли воспользовался этим эпизодом для написания своей картины. Расшифровка видимого сюжета с помощью литературных источников даёт ключ к пониманию идейного замысла, а благодаря этому позволяет глубже заглянуть в творческую лабораторию художника и гораздо полнее проникнуться тем настроением, которое художник испытывал, когда писал картину.

Совершенно аналогично обстоит дело, например, при восприятии прославленной картины Х. Гента "Козёл отпущения". Для неискушенного зрителя здесь всё как-будто ясно: на пустынной равнине брошен кем-то козёл, который, по-видимому, обречен на смерть. Казалось бы, довольно банальный и мало интересный сюжет. Однако, общее настроение, создаваемое композицией и колоритом, говорит искушенному зрителю, что здесь что-то не то: "Каждый волосок его шерсти написан с невероятным, доходящим до маниакальности терпением, и всё же в фосфорическом блеске его глаза есть нечто неземное, трансцендентальное, уничтожающее всякий намёк на комизм. Поразительный полный глубокого настроения фиолетовый пейзаж составляет фон картины. Над головой пурпурный свет восточного солнца сгущается в мистическое сияние. Глубокое молчание и уединение прерывается только жалобным блеянием страшного животного" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 1. С. 141). Именно это настроение заставляет зрителя последовать совету Гегеля (Panofski E. The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy. Studies in Iconology. N.Y. 1962. P.150-160) и обратиться к литературным источникам. Из Библии он узнает, что в ветхозаветные времена для искупления своих грехов израильский народ должен был ежегодно приносить в жертву Богу Ягве двух козлов; один должен был быть зарезан, а другой отпущен в пустыню, где ему следовало погибнуть в ужасных мучениях. И здесь расшифровка видимого сюжета с помощью литературного источника позволяет постичь идею произведения: объектом эмоционального отношения оказывается жертва, приносимая во искупление грехов целого народа.

Таким образом, влияние эмоционального аспекта художественного понимания на его рациональный аспект не вызывает сомнений. Посмотрим теперь, как выглядит обратное влияние рационального анализа образа на сопереживание.

Для этого сопоставим четыре портрета. Произведем следующий психологический

эксперимент. Сравним впечатления одного и того же зрителя от каждой из этих картин до знакомства с биографией изображенных персонажей и после.



На верхнем портрете справа изображена Диана Пуатье - фаворитка французского короля Генриха II, одна из самых знаменитых женщин эпохи Возрождения. Какое бы удовольствие зритель ни испытывал от созерцания этого ренессансного ню в старинном интерьере, он не будет так загипнотизирован этим образом, как им был загипнотизирован автор картины, - французский художник Ф. Клуэ. Но ситуация изменится кардинальным образом, когда зритель узнает некоторые подробности из биографии этой женщины. Оказывается, Диана парадоксально сочетала в своем характере изысканную женственность с утонченной жестокостью. С одной стороны, она была символом вечной молодости и неувядаемой красоты, которую сохранила до 60 лет (на картине ей 51 год). За это её считали колдуньей, несмотря на то, что для достижения этой цели ею использовались довольно простые средства. Важнейшим из

них была трехчасовая прогулка ранним утром верхом и после нее перед завтраком холодная ванна. С другой стороны, она любила наблюдать, как приговоренных к смерти еретиков поджаривали на медленном огне, и просила короля периодически делать перерыв в экзекуции, чтобы жертва могла немного остыть с тем, чтобы можно было продлить удовольствие от созерцания её мучений.

Таким образом, портрет Дианы Пуатье отнюдь не является её "изображением" в натуралистическом смысле. Чтобы достаточно полно сопереживать Клуэ, надо представить себе не только внешний облик этой "демонической" женщины, но и ту двойственность её характера, о которой говорилось выше.

Нечто подобное мы можем проследить и в эволюции восприятия верхнего портрета слева, изображающего некую леди Элленборо. Опять-таки как бы ни восхищался зритель, не знакомый со светской хроникой XIX в., грациозным обликом этой женщины в интерпретации немецкого художника Штилера, её имя говорит ему очень мало. Но первоначальное впечатление

приобретает существенно новые черты, когда он узнаёт, что созерцает одну из самых неотразимых, экстравагантных и опасных светских львиц в Европе XIX в. Эта английская леди свободно говорила на 9 языках, включая русский. Её любовные похождения протекали в Лондоне, Париже, Мюнхене, Риме, Афинах, Дамаске, на островах Средиземного моря и в пустынях Ближнего Востока. В числе её возлюбленных были австрийский принц Шварценберг, Бальзак, баварский король Людвиг I, его сын греческий король Отто, итальянские офицеры и арабские шейхи и т.д. и т.п. Из-за неё сражались на дуэлях, кончали самоубийством, совершали преступления. Бальзак посвятил ей роман "Лили в долине", а Людвиг I заказал Штилеру её портрет для украшения галереи портретов своих фавориток, которая вдохновляла его на стихотворное творчество.

Очевидно, что захватывающий воображение контраст небесной недосыгаемости и земной доступности затронет какую-то струну в душе зрителя лишь после того, как тот получит достаточно полное представление об истории любовных походов этой героини европейских салонов.

Если трудности, с которыми сталкивается неискушенный зритель в своем стремлении понять по-настоящему портреты Дианы Пуатье и леди Элленборо, являются затруднениями, так сказать, по преимуществу литературного характера, то с портретами Пикассо и его четвертой жены Доры Маар дело обстоит иначе. Здесь рациональный анализ художественного образа для такого зрителя уже не роскошь, а суровая необходимость.



Без подобного анализа он будет смотреть на эти картины, говоря словами поэта, "как в афишу коза". Портрет Пикассо работы Дали наверняка повергнет в смятение; портрет же Доры работы Пикассо вызовет у него, как минимум, обескураживающее недоумение. Чтобы понять идейный замысел портрета, выполненного Дали, надо



расшифровать символический смысл деталей этого портрета. Ключ к расшифровке дал сам Дали в своих литературных эссе и в других картинах (например, в уже упоминавшемся "Мягком автопортрете", написанном в том же 1947 г., как и портрет

Пикассо).

При созерцании этого портрета уже не может быть никаких натуралистических иллюзий: в нем недвусмысленно выражено эмоциональное отношение Дали к Пикассо как экстраординарной творческой личности, создавшей свой оригинальный художественный метод, совершенно не похожий на других, и достигший с его помощью необычайной мировой известности и славы. Причудливая конструкция головы Пикассо символизирует метод конструктивизма, изобретенного Пикассо в качестве одного из важнейших направлений модернистской живописи. Стилизованная ушная раковина (которая напоминает морскую раковину) является символом способности Пикассо посредством своего нового метода подслушать и передать гармонию Вселенной (мандолина на ложкообразном языке). Два мясистых языка, образующие бюст Пикассо, являются своеобразной аллегорией мировой славы художника ("съедобен"). "Бремя популярности", которое несёт на себе Пикассо, недвусмысленно подчеркнуто тяжелым камнем на его голове. Наконец цветок, прорастающий на груди и напоминающий чем-то цветок подснежника, по-видимому, намекает на роль Пикассо как одного из первооткрывателей модернизма в истории живописи. Что касается гвоздики в левом нижнем углу, то нетрудно догадаться, что она содержит прозрачный намек на прокоммунистические взгляды художника.

Естественно, что такой анализ сюрреалистического образа Пикассо, созданного Дали, должен существенно изменить восприятие картины зрителем. Во всяком случае для первоначального смятения не остается больше места: образ, казавшийся вначале совершенно бессмысленным, становится глубоко осмысленным. В результате контрпереживание переходит в сопереживание.

Нечто подобное происходит с эмоциональной сферой зрителя и при восприятии им портрета Доры. Неискушенного зрителя, конечно, вначале более всего смущает безжалостная деформация лица этой очень милой и красивой женщины. Он недоумевает: "Зачем все это? Зачем художнику понадобилось такое глумление над той, которую он так любил?" Однако анализ творческого

процесса, данный в гл. I, показывает, что ставя вопрос в такой плоскости, зритель уже создает почву для недвусмысленного ответа. Образ Доры, выполненный в конструктивистской манере, не есть изображение её лица (как полагает наивный зритель, воспитанный в традициях картин типа "Любовь с первого взгляда в вагоне первого класса"). Это специальный код для передачи эмоционального отношения художника не к внешнему, а к духовному облику своей супруги, а именно: к её своенравному, так сказать, "колючему" характеру, который может проявить себя самым экстравагантным и непредсказуемым образом, электризуя всё вокруг. То, что только такая интерпретация обсуждаемого портрета соответствует идейному замыслу автора картины, подтверждают следующие слова Пикассо: "Годами я писал её (Дору Маар - В.Б.) в искажённых мучительных формах, - не из садизма и не для развлечения. Я только следовал видению, запечатлевшемуся во мне. Это глубинная реальность Доры" (Когда речь идет о полноте понимания чувств, всегда подразумевается полнота понимания обобщенных (общезначимых) переживаний. Что касается индивидуальных эмоций, то здесь такая полнота в принципе недостижима. Но искусство имеет дело именно с первыми). Следовательно, Пикассо с самого начала имел в виду не копию лица), а аллгорию характера. Осознав эту простую истину, зритель станет смотреть на этот портрет уже совсем другими глазами, не испытывая ни раздражения, ни возмущения. Разумеется, для получения эстетического удовольствия от такой картины этого недостаточно и нужно усвоить ещё кое-что, о чем речь пойдет в гл. III.

Проведенный нами психологический эксперимент убедительно свидетельствует о том, что влияние рационального аспекта художественного понимания на его эмоциональный аспект не



менее значительно, чем влияние эмоционального аспекта на рациональный, о чем говорилось ранее. Из сказанного ясно, что без рационального анализа художественного произведения возможно лишь частичное (неполное, одностороннее) сопереживание; функция же рационального анализа и состоит в том, чтобы превратить неполное сопереживание в полное, следовательно, рациональный анализ художественного образа оказывается основным средством развития сопереживания.

Покажем теперь, что это утверждение имеет совершенно общее (универсальное) значение, будучи независимым ни от стиля ни от жанра. Оно справедливо в применении не только к портретам, но и к пейзажам, натюрмортам, многофигурным сценам и т.п.

Представим себе, что некий неискушенный зритель попал на грандиозную международную выставку, на которой собраны ведущие шедевры ведущих художественных направлений из разных музеев разных стран. Причем на этой выставке равномерно представлены классика, модерн и модернизм. Пусть он сначала заходит в тот зал, в котором представлены картины, написанные в классических традициях.

Рассмотрим первоначально в противопоставлении друг другу такое типичное произведение классицизма как "Апофеоз Гомера" Энгра и столь же типичное произведение реализма как "Ателье" Курбе. Обе картины кажутся нашему бесхитроственному зрителю с первого взгляда сравнительно простыми для понимания. На обеих изображены люди, группирующиеся вокруг центральной фигуры, будь-то Гомер или Курбе. Названия картин как-будто бы недвусмысленно указывают на их содержание: первая изображает чествование Гомера, а вторая - посещение ателье художника, предающегося в нем своей обычной деятельности. Казалось бы, всё ясно и нечего мудрить. Но когда зритель вглядывается в картины более пристально, он обращает внимание на обилие персонажей вокруг главных героев: 44 в первом случае и 30 во втором. Ему, естественно, хочется узнать, кем они являются. Из эпистолярного наследия авторов картин становится ясно следующее.



Гомера окружают отнюдь не его современники, а выдающиеся деятели мировой культуры, принадлежащие к совершенно разным историческим эпохам. Уже одно это говорит за то, что

изображенная сцена не может быть обычным чествованием человека его современниками. Условный (символический) характер сцены усиливается от того, что рядом с реальными людьми присутствуют и вымышленные. Таковыми, в частности, являются две девушки у ног Гомера, символизирующие, как это следует из литературных данных, поэмы "Илиаду" и "Одиссею", не говоря уже о крылатой фигуре, олицетворяющей Славу (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. С. 352). Дальнейший анализ состава персонажей, окружающих Гомера, показывает явную тенденциозность их подбора: это не какие угодно выдающиеся деятели в сфере культуры, а только такие, которые способствовали формированию культуры, основанной на принципах классицизма и опиравшейся на античные традиции.

Стало быть, сам образ Гомера приобретает аллегорический смысл: апофеоз Гомера оказывается апофеозом классицизма.

Таким образом, чествование Гомера образует только сюжет картины. Её же идейное содержание гораздо глубже, мерцает где-то в подтексте за этим сюжетом и не может быть постигнуто без рационального анализа изображенной сцены. Этим идейным содержанием оказывается классицизм как художественное направление (мощная международная стилевая тенденция), а вся сцена кодирует эмоциональное отношение Энгра к этому направлению, именно: восхищение художника величием классицизма, которое он стремится передать зрителю.

То, что это не одна из возможных интерпретаций, а единственно возможная интерпретация, ясно из следующих деталей. Слева - в толпе многих персонажей виден лидер античной живописи Апеллес, который ведет за руку Рафаэля (аллегория художественных истоков классицизма в живописи); а внизу, чтобы даже у самого упрямого скептика не оставалось никаких сомнений, - такой выдающийся практик классицизма как Пуссен указывает пальцем на суть дела; в нижнем же правом углу маячит физиономия столь же выдающегося теоретика классицизма, каким был Буало.

Ясно, что возможны разные степени понимания этой картины. Можно испытывать эстетическое наслаждение только от её композиции и колорита, не задумываясь над её сюжетом. Можно осознать сюжет, ограничиваясь его внешней (поверхностной) стороной. Можно пойти дальше и осознать идею. И, наконец, осознав последнюю, можно сопереживать Энгру в его восхищении величием классицизма. Только последнее состояние является полным пониманием. Первые же три - это последовательные ступени движения к такому пониманию, ступени вызревания этого понимания, которым соответствуют и разные степени сопереживания.

Когда зритель переводит свой взгляд на "Ателье" Курбе, то здесь ситуация вначале кажется еще проще: собрались люди у художника в ателье и наблюдают, как он пишет очередную картину. Вроде бы ничего особенного. Вся окружающая хозяина публика, с первого взгляда, кажется обыкновенной толпой зевак. Но такое впечатление складывается только при беглом (поверхностном) взгляде. Если же присмотреться к этой сцене более пристально, то обращает на себя внимание прежде всего странное и не очень приличное соседство рядом с художником мальчика-подростка вместе с обнаженной женщиной. Но ещё более странное впечатление производит контраст между поведением персонажей справа и слева. Если правые посетители проявляют какой-то интерес к деятельности художника, то левые к ней совершенно безразличны и целиком поглощены, по-видимому, собственным делом. Тогда непонятно, зачем они вообще появились в ателье.

Эмоционально восприимчивый зритель чувствует, что здесь, что-то не так. Он понимает, что нельзя внешний, видимый сюжет принимать на веру как окончательный ответ на вопрос по поводу действительного содержания картины. К счастью, здесь мы встречаемся с редким случаем прямой информации художника о своем идейном замысле. В письме к одному из персонажей, изображенных справа (критику Шанфлёрю), Курбе прямо пишет о том, что вся изображенная сцена является в действительности "реальной аллегорией" его многолетней художественной деятельности ("Большая часть галерей представляется бессмысленной мешаниной, в которой нельзя разобраться, если не приносишь с собой по отношению к каждой картине знания страны, эпохи, школы и художников, чьей кисти картина принадлежит. Поэтому историческое рассмотрение будет самым целесообразным для изучения и осмысленного наслаждения." (Гегель. Соч. Т. XIV. М., 1958. С. 78)). Ключ к раскрытию идейного подтекста дает центральная группа. Она как бы говорит: художник отражает действительность без прикрас. То есть целью его творчества является "голая" правда, которую олицетворяет обнаженная женщина, и делает он это для простого неискушенного в разных тонкостях, не испорченного буржуазной цивилизацией народа, аллегорией которого является стоящий рядом подросток; этот народ воспринимает мир с такой же бесхитростной природной непосредственностью, с какой делает это резвящаяся у ног мальчика белая кошка.

Правая и левая группы развивают дальше идею, намеченную центральной группой. Персонажи справа являются аллегорическим изображением тех добрых сил, которые помогают художественному направлению, избранному Курбе. Это дилетанты, меценаты, поэты, критики, философы, молодежь - все те, кто даёт стимул для творчества. Персонажи слева выполняют существенно иную функцию: они поставляют материал для творческой деятельности в этом



направлении, то есть объект, заслуживающий отражения. Здесь есть персонажи, олицетворяющие труд, нищету, торговлю, религию и другие стороны социальной жизни, которые интересуют художника.

Таким образом, персонажи картины оказываются аллегорическим изображением (кодом) различных абстрактных объектов. Все эти локальные интерпретации (так сказать, местные аллегории) образуют самосогласованную (непротиворечивую) систему только в том случае, если идея всей сцены в целом (глобальная интерпретация) заключается в передаче эмоционального отношения Курбе к реалистическому

направлению в живописи как таковому, а именно: к выражению его восхищения бескомпромиссной смелостью реализма. Опять-таки, чтобы исключить какие-то попытки интерпретировать картину иначе, Курбе изобразил среди персонажей слева республиканца 1793 г. с атрибутами романтизма (гитара, шляпа с пером и кинжал) и браконьера, которому приданы, между прочим, черты лица Гарибальди, а также отодвинутую в глубину академическую скульптуру и журнал правого направления, придавленный черепом. Эти локальные образы символизируют способность жизни опрокидывать любые иллюзии (республиканец 1793 года, с ностальгической тоской вззирающий на атрибуты романтизма), сметать любые запреты (браконьер с лицом Гарибальди), пренебрегать

устаревшими художественными канонами (отодвинутая академическая скульптура) и последовательно бороться с теми, кто пытается встать на её пути ("правый" журнал, придавленный черепом).

Таким образом, журнал с черепом является аллегорией тёмных сил, мешающих успешному развитию реалистического направления, и в этом отношении этот локальный образ выступает антиподом всех образов в правой части



картины. Он играет роль своеобразного идейного противовеса персонажам правой части, в результате чего картина достигает не только композиционного, но и идейного равновесия.

Мы видели, что нет существенной разницы в проведении рационального анализа, казалось бы, столь различных образов как классицистические и реалистические. Представим теперь, что наш зритель не останавливается в "классическом" зале нашей воображаемой выставки и переходит в зал, где экспонируются картины переходного периода от классики к модернизму, то есть т.н. стиля модерн. Посмотрим, как он будет себя чувствовать при восприятии столь различных шедевров как "Ночь" Ходлера, выполненная в модном в конце XIX в. стиле символизма, и "Бал в Мулен де ла Галетт" Ренуара, написанная в импрессионистическом стиле.

При первом же взгляде на картину Ходлера зритель встретится с серьезным затруднением, которого он не испытывал при созерцании произведений классической живописи. Он сразу столкнётся с загадочностью не только идеи, но и сюжета, и будет погружен в атмосферу некоей тайны. Надо сказать, что тем самым частичное сопереживание уже будет достигнуто, но оно окажется настолько неполным, что говорить о глубоком понимании картины не представляется возможным.

При беглом взгляде на картину может показаться, что расположение фигур имеет чисто декоративный характер и никакого литературного сюжета в картине нет. Зритель, не желающий утруждать себя какими бы то ни было исследованиями и размышлениями, этим и ограничится. Напротив, зритель с исследовательской жилкой неизбежно попытается заглянуть в творческую лабораторию художника, туда, где создавалась картина. А для этого он должен будет поднять досье автора картины и углубиться в некоторые интимные детали его биографии. Анализ этих данных покажет, что написанию картины предшествовал разрыв Ходлера с его первой женой (который символически отражен в двух одиноких фигурах мужчины и женщины в верхнем правом и нижнем левом углах картины) и сближение со второй (это символически представлено в виде двух пар влюбленных в верхнем левом и нижнем правом углах).

Декоративное чередование этих фигур в живописном пространстве метафорически представляет тот вихрь эротической страсти, в который художник был вовлечен, оказавшись в фаворите рокового "треугольника". Нетрудно догадаться (и это зритель схватывает при первом беглом взгляде на картину), что эпицентром любовного вихря является зловещая фигура, олицетворяющая Смерть в образе таинственной соблазнительницы, скрытой черным покрывалом. Однако было бы опрометчиво толковать этот образ в буквальном смысле. Дело в том, что он символизирует не физическую, а духовную смерть - угасание творческого горения в горниле любовной страсти, измена музе искусства во имя музы жизни.

Нащупав эту сюжетную канву, легко догадаться, что идейную основу данного произведения образует трагический конфликт между творчеством и любовью, а созданная Ходлером композиция кодирует эмоциональное отношение художника к этому конфликту, именно: чувство безотчетного страха перед надвигающейся смертельной опасностью для него как творческой личности. Мы знаем, что в применении к Ходлеру конфликт был успешно разрешен в пользу искусства: художник порвал со своей новой возлюбленной сразу же после окончания картины. Ясно, что полное понимание ходлеровской "Ночи" будет достигнуто зрителем только тогда, когда он проникнется тем же чувством страха, притом с той же эмоциональной окраской, которое испытал художник при работе над картиной, а это будет возможно только при условии осознания зрителем столь абстрактного объекта эмоционального отношения, каким является упомянутый выше конфликт. Догадаться же о существовании этого последнего без рационального анализа картины крайне затруднительно, а для большинства зрителей вообще невозможно.

Когда зритель обращается к картине Ренуара "Бал в Мулен де ла Галетт", он вначале должен испытать серьезное облегчение ввиду очевидной простоты и ясности сюжета: счастливые парочки весело кружатся в саду одного из самых популярных увеселительных заведений Парижа прошлого столетия, купаясь в лучах вечерних огней. Но сюжет, как мы уже убедились, - это еще не идея. Можно хорошо представлять себе сюжет, но не иметь ни малейшего представления об объекте эмоционального отношения. Зритель, который помнит о символическом характере любого художественного образа (гл. I), естественно, не может вступить на путь натуралистической интерпретации обсуждаемой картины. Что же является здесь объектом эмоционального отношения? Другими словами, каков был идейный замысел Ренуара? Опять-таки нельзя достичь прогресса в ответе на этот вопрос, не обратившись к биографии художника и не заглянув в его творческую лабораторию: "Помещая свои модели под деревьями так, что они были усеяны пятнами света, падающего сквозь листву, он изучал удивительные эффекты зеленых рефлексов и светящихся пятнышек на их лицах, платьях или обнаженном теле. Его модели стали, таким образом, лишь поводом для изображения поразительных и кратковременных эффектов света и тени, которые частично растворяли форму и предлагали наблюдателю веселое и причудливое зрелище танцующего света" (Березина В. Ж.Д.Энгр. М., 1977. С. 136-137). Отсюда следует, что не мимолетная игра танцующего света служит в "Мулен де ла Галетт" вспомогательным средством для изображения жанровой сцены, а напротив, эта последняя является таким средством для передачи подобной игры.

Однако, опять-таки не сама по себе указанная игра представляет для художника интерес, а те чувства, которые она возбуждает в его душе. Таким образом, представленная на картине жанровая сцена кодирует эмоциональное отношение Ренуара к эффекту танцующего света, причем это отношение заключается в безмятежном наслаждении художника указанным эффектом. Очевидно, что игра танцующего света является уже не абстрактным, а вполне конкретным и притом не фантастическим, а реальным объектом. Уже в этом видно существенное отличие ренуаровского "Бала" от ходлеровской "Ночи". Но дело не ограничивается только этим. Если "Ночь" ставит своей задачей передать поэзию вечного, устойчивого, повторяющегося, то "Бал" - поэзию преходящего, изменчивого, неповторимого; одним словом - прелесть мимолетного, исключительно кратковременного, трудно уловимого. С этой точки зрения, чарующая игра мимолетных рефлексов и бликов в качестве объекта эмоционального отношения является прямым антиподом устойчивого, постоянно возвращающегося конфликта между творчеством и любовью. Естественно, что возбуждаемые столь различными объектами переживания имеют существенно различную "окраску" (тональность). Хотя функция рационального анализа в достижении полного понимания художественного образа в случае импрессионистической картины менее значительна, чем в случае символистской, тем не менее, и здесь зритель, придерживающийся идеологии картин типа "Любовь с первого взгляда в вагоне первого класса", столкнется с серьезными трудностями. Его будет раздражать отсутствие четкости в изображении танцующих пар, их "размытость", и он, подобно некоторым советским зрителям 20-х годов, может дойти до того, что потребует повесить рядом с шедевром Ренуара фотографию соответствующей сцены в соответствующем заведении.

Теперь нашему зрителю остается войти в последний зал - туда, где модерн превращается в безраздельно господствующий модернизм. Самыми трудными для понимания здесь оказываются произведения, выполненные в стиле конструктивизма и сюрреализма. Поскольку мы предполагаем, что в зале собраны одни шедевры, то естественно ожидать, что таким шедевром среди конструктивистских произведений - этих "монстров" живописи XX в. - окажется уже неоднократно упоминавшаяся "Герника". Судя по названию зритель ожидает увидеть бомбардировку во время гражданской войны в Испании маленького испанского городка летчиками германского легиона "Кондор", уничтожившими за один день 26 апреля 1937 г. из 7000 жителей 2000. Однако, к его великому удивлению, ничего подобного в картине нет. Вместо этого, он сталкивается с неким подобием корриды в подвале (!), что само по себе не может не вызвать глубокого недоумения. Не менее загадочны и стенания мечущихся на этом иррациональном фоне человекоподобных существ.

Иррациональность сюжета особенно ярко проявляется в том, что все три сцены, которые можно различить на картине - коррида в центре, пожар справа и гибель ребенка слева - сюжетно никак не связаны между собой. Очень странное впечатление производит и то, что лошадь поражена не рогами быка, а копьём пикадора, а античная маска приносит свет в подвал, где и так светло.

Таким образом, после первого ознакомления с картиной остается неясной не только её идея, но и сюжет. Иррациональность сюжета этого огромного полотна требует обратиться к комментариям самого художника. К счастью, это нетрудно сделать, ибо в отличие от многих других картин, относительно которых Пикассо хранил молчание, по поводу процесса создания "Герники" он был достаточно откровенен (а Дора Маар даже сфотографировала все 7 стадий работы над картиной). Как известно, в своих интервью 1944-45 гг. Пикассо прямо указал на то, что в "Гернике" речь идет не об изображении какого-то реального события, а об условном (аллегорическом) образе крупного социального бедствия: "Герника" - это символическая живопись. Бык - олицетворение жестокости и темных сил, а лошадь - страданий ни в чем не повинного народа. Средствами изобразительного искусства я предпринял попытку разрешить общечеловеческую проблему" (Калитина Н. Н. Гюстав Курбе. М., 1981. С. 98). Образы тавромахии (боя быков) в испанской традиции всегда имели символический смысл борьбы добра со злом: "...Матадор, бык, лошадь пикадора, неизбежно приносимая в жертву, - всегда являлись персонажами "человеческой трагедии" в широком смысле" (Selz P. Ferdinand Hodler. Berkeley. 1972. P. 30-32; 117-118). Следовательно, изображенная в "Гернике" сложная конструктивистская композиция представляет собой вакханалию жестокости и бесчеловечности, разрушения и страданий. В ней и заключается сюжет этого условного образа. Но было бы ошибочно думать, что к этому сюжету сводится и идейное содержание картины.

Чтобы проникнуть в это содержание, надо учесть, в какой исторической обстановке создавалась "Герника". То был разгар гражданской войны в Испании, которая явилась первой пробой тоталитарных сил, стремившихся развязать вторую мировую войну. Такой пробой, в частности, была и бомбардировка Герники. В то же время альянс демократических государств вместо энергичного противодействия этим силам занимался политикой их "умиротворения". Но от этого тоталитарные силы ещё более нагнали, а их действия становились ещё агрессивнее. Создавалась реальная угроза повторения мировой войны, воспоминания о которой были совсем свежими в памяти старшего поколения. Поэтому когда Пикассо получил заказ написать большое полотно для парижской Всемирной выставки 1937 г. и в то же время "похолодел от ужаса" при известии о бомбардировке Герники, ему, естественно, пришла идея написать картину, которая явилась бы предостережением о надвигающейся угрозе новой мировой войны. Такое предостережение должно было возбудить в зрителе чувство ужаса перед приближающейся смертельной опасностью (вспомним диалог Пикассо с французским министром; см. п. 1 главы II). Если учесть указанное идейное содержание "Герники" (а предостережение об угрозе новой мировой войны как источник эмоций является достаточно сложным абстрактным объектом), тогда загадочная конструктивистская композиция утрачивает свою кажущуюся иррациональность: античная маска (символ трагедии) проливает, подобно Диогену с фонарем, дополнительный свет (керосиновая лампа - намёк на первую мировую войну), просвещая темные недра европейского политического сознания (подвал - аллегория "пещерного" в платоновском смысле характера либерального общественного мнения) путем демонстрации тех трагических последствий, которые ожидают Европу и весь мир при продолжении существующей политики в отношении тоталитарных сил. Таким образом, Пикассо, быть может, подсознательно осуществил блестящий прогноз будущего развития европейского общества. И именно благодаря последнему "Герника" приобрела в дальнейшем такую огромную популярность. Общечеловеческая проблема, о которой упоминал Пикассо, и состояла в том, как предотвратить новую мировую войну. Она оказалась неразрешимой. Но "Герника" и не ставила целью дать решение проблемы в научном смысле. Тогда бы она превратилась из художественного произведения в ученый трактат. Её задачей было возбудить в зрителе определенное эмоциональное отношение к этой проблеме. Последнее великолепно представлено в следующих словах: "Трагическое ощущение смерти и разрушения создается здесь агонией самой формы, которая разрывает предметы на сотни острых осколков, мечущихся в пространстве и освещенных таким же разорванным на плоскости светом, напоминающим движущийся призрачно-зловещий свет военных прожекторов. Намеченное четкими, перспективно сокращающимися линиями, замкнутое со всех сторон трехмерное пространство, похожее на ловушку, создает впечатление безысходности, обреченности - заключенных в нем погибающих существ. Серые, серовато-фиолетовые, серо-голубые плоскости, на которые распадаются предметы, делают картину почти монохромной; расширенные глаза ужаса не воспринимают богатство цвета и многообразие форм мира; только мертвенно-холодные оттенки и кошмарные изломы предметов попадают в поле зрения..." (Ревалд Д. История импрессионизма. Л.-М., 1959. С. 262). Стало быть, эмоциональное содержание картины составляет чувство ужаса, безысходности и отчаяния. Из изложенного ясно, что без

рационального анализа конструктивистской композиции "Герники", который был выполнен на предыдущих страницах, достичь полного сопереживания этого чувства невозможно.

Когда зритель переводит свой взор с "Герники" на известную картину Дали "Момент сублимации" (1938), написанную почти одновременно с "Герникой", хотя в совершенно иной, сюрреалистической манере, он испытывает ещё большие затруднения в истолковании её смысла. Точнее, если в "Гернике" есть даже при первом впечатлении, какой-то смысл ("вахханалия жестокости и страданий"), то в этой композиции все предметы в таком сочетании, которое им придал Дали, выглядят абсолютно иррациональными. С первого взгляда кажется, что в этой



картине не больше смысла, чем во встрече "швейной машины с зонтиком на хирургическом столе" (Медведенко А. В. "Герника" продолжает борьбу. М., 1989. С. 65). Однако подобной иррациональности можно придать рациональное значение, если истолковать обсуждаемую композицию не как изображение реальных предметов, а как тягостное сновидение, от которого зритель просыпается в холодном поту, как бы продолжая видеть его наяву. Сновидение становится сюжетом картины.

Чтобы раскрыть её идею, надо обратиться к психоаналитическому методу толкования сновидений, разработанному в свое

время Фрейдом и использованному в данном случае совершенно сознательно Дали. Ключевыми элементами композиции являются поврежденная телефонная трубка на иссохшем дереве и яичница на тарелке. От правильной интерпретации символического значения этих элементов зависит успех в раскрытии символического смысла картины в целом. Есть ли у зрителя какая-нибудь возможность найти эту интерпретацию? Безусловно, да. Для этого ему следует принять во внимание, прежде всего, время, когда создавалась картина. Оказывается, что это как раз тот период, когда велись переговоры с Гитлером по поводу разрядки напряженности в Европе, итогом которых явилось подписание печально известного Мюнхенского соглашения. Далее следует сравнить данную картину с другой, написанной до Соглашения в том же 1938 г. и упоминавшейся уже неоднократно под титулом "Загадки Гитлера". Там тоже фигурирует совершенно аналогичная трубка. Учет указанных обстоятельств, связанных с творческим процессом, приведшим к созданию картины, наводит на мысль, что телефонная трубка здесь символизирует трудные переговоры, причем их затяжной и тягостный характер подчеркнут повреждением трубки и ее связью с иссохшим деревом (Дмитриева Н. А. Пикассо. М., 1971. С. 4).

В то же время из высказываний самого Дали известно, что яичница у него всегда символизирует зарождение новой жизни (в данном случае - будущие поколения). Интерпретация этих элементов целостного образа открывает возможность не менее правдоподобной интерпретации и других локальных образов. Прежде всего, речь идет о мрачной тени, отбрасываемой тарелкой, с остовом рыбы. Как известно, рыба является старинным христианским символом и обычно олицетворяет безропотную жертву ("нем как рыба"). Поэтому тень с рыбой символизирует угрозу войны, которая станет неизбежной в случае провала переговоров. Сопоставление указанных трех локальных интерпретаций прокладывает дорогу для вполне однозначного истолкования остающихся локальных образов, которые вначале кажутся наиболее загадочными - падающей капли, бритвы, подпорки и улитки. Теперь уже не надо быть крупным психоаналитиком, чтобы догадаться о тайном смысле этих локальных образов: капля с бритвой, очевидно, символизирует такую политическую ситуацию, при которой всё висит на волоске и человечество в буквальном смысле, как это принято говорить, "балансирует на острие ножа". И в этой критической ситуации имеется только одна шаткая опора (подставка) в виде робких и неуверенных шагов западной дипломатии (улитка).

В итоге получается логически самосогласованная система локальных интерпретаций, которая дает возможность вполне однозначно истолковать идею картины - "судьба будущих поколений висит на волоске". А это, в свою очередь, показывает, что эмоциональным



содержанием картины является прячущийся в недрах подсознания безотчетный страх художника за упомянутую судьбу.

Для того, чтобы у нашего зрителя исчезли последние сомнения в универсальности описанного метода рационального анализа для достижения полного сопереживания, следовательно, полного понимания художественного произведения, ему надо обратиться к восприятию и таких картин, которые лишены каких-то предметных образов вообще (абстракционизм). Предположим, что прогулка нашего зрителя по выставке шедевров мировой живописи заканчивается созерцанием композиции Кандинского "Несколько кругов", о которой уже говорилось ранее. Сюжет этого произведения имеет чисто визуальный характер: множество кругов, свободно парящих в живописном пространстве. В отличие от всех предыдущих композиций эта картина не имеет литературного сюжета. Однако отсюда отнюдь не следует, что она лишена, вопреки тому, что всегда утверждали критики абстрактной живописи, и идеи. Конечно, зритель с повышенной восприимчивостью к графической и цветовой гармонии может сопереживать художнику, вообще говоря, и без понимания этой идеи. Но это сопереживание будет, как и в предыдущих ситуациях, весьма поверхностным и неполным. Чтобы достичь полного сопереживания, описанного в п. 1 данной главы, необходимо опять-таки учесть историческую обстановку, в которой создавалась картина. То была эпоха 20-х годов XX в. - период послевоенной разрядки, когда мир получил передышку между двумя мировыми войнами, когда люди после потрясений первой мировой войны и не подозревая об угрозе второй, захотели отдохнуть от тягот войны и насладиться мирной жизнью. С другой стороны, следует принять во внимание тот символический смысл, который Кандинский придавал геометрической фигуре круга, считая последний символом мировой гармонии, покоя и равновесия. В-третьих, надо сопоставить эту композицию с композициями, созданными Кандинским во время первой мировой войны и насыщенными движением, коллизиями и беспокойством.

Если учесть всё сказанное, то становится ясно, что объектом эмоционального отношения в обсуждаемой картине является, так сказать, "умиротворение после бури", а само это отношение есть не что иное как "безмятежное наслаждение гармонией Вселенной после пронесшегося на её просторах опустошительного шторма". Поэтому зритель очень точно передаст мироощущение художника, если он прокомментирует эмоциональный заряд, закодированный в картине, хрестоматийными словами поэта:

На воздушном океане  
Без руля и без ветрил  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил...

Итак, все рассмотренные примеры свидетельствуют о том, что существует общая закономерность понимания художественного произведения, которая совершенно не зависит ни от стиля, ни от жанра, ни от художественной техники, ни от национальной или социальной принадлежности художника, ни от эпохи, в которую он творил. Рациональный анализ произведения позволяет или превратить первоначальное неполное сопереживание в полное или первичное контрпереживание в сопереживание. Благодаря этому он осуществляет проверку справедливости первоначальной оценки, ибо появляется возможность выяснить, кто был прав: тот, у кого произведение вызвало сразу эстетическое чувство, или тот, кто испытал при его восприятии вначале антиэстетическое чувство.

- ***Проблема однозначности художественной интерпретации***

С первого взгляда, может сложиться впечатление, что такая однозначность в принципе недостижима, ибо интерпретация всецело зависит от субъективного произвола интерпретатора. Поэтому интерпретаций любой картины может быть столько, сколько существует зрителей. Однако если учесть зависимость художественного восприятия от художественного творчества и все рассмотренные выше примеры интерпретации конкретных картин, становится ясно, что художественная интерпретация, как и научная может быть правильной или ошибочной. Правильной является только та, которая совпадает с авторской. Поэтому как художественное творчество, так и восприятие стали бы совершенно бессмысленными, если бы однозначная интерпретация была бы недостижима. Очевидно, что правильность или ошибочность художественной интерпретации всецело определяется корректностью или некорректностью рационального анализа художественного образа.

Как видно из приведенных примеров, множество возможных интерпретаций может быть сильно ограничено путем сведения интерпретации глобального образа (произведения в целом) к системе интерпретаций локальных образов, являющихся его элементами. Это естественно, ибо

символический смысл глобального образа зависит от символического смысла локальных образов. Так как среди последних есть главные (господствующие, ключевые) и второстепенные (подчиненные), то проблема однозначной интерпретации, в свою очередь, сводится к однозначной интерпретации ключевых локальных образов.

Между тем, символический смысл последних у самого автора может быть, вообще говоря, неоднозначным. Так, например, образ шара в живописи старых мастеров может быть символом: 1) власти; 2) судьбы (её непостоянства); 3) Вселенной; 4) тщеты земного (*vanitas*) (Классическая формула сюрреализма, о которой речь пойдет в гл. III). Еще более широкий спектр символических значений одного и того же локального образа мы встречаем в модернистской живописи. Так, часто встречающиеся в сюрреалистических композициях Дали вилкообразные подпорки имеют, как минимум, шесть разных значений: 1) средства духовной поддержки; 2) аргументы в полемике; 3) козыри в игре; 4) традиции и моральные нормы, ограничивающие полет творческого воображения; 5) достоинства личности; 6) точки соприкосновения с реальностью. Если в "Моменте сублимации" такая подпорка имеет смысл (3), то в "Мягком автопортрете" используется значение (5). В некоторых композициях Дали использует сразу два и более значений.

Неоднозначность интерпретации локальных образов не является, однако, непреодолимым препятствием для достижения однозначной интерпретации. Дело в том, что существуют прямые и косвенные данные, связанные с творческим процессом, приведшим к созданию интерпретируемого произведения, которые указывают, какое значение локального образа в данном конкретном случае следует предпочесть. Роль прямых данных могут играть комментарии самого автора или близких к нему лиц; роль же косвенных - сравнение интерпретируемой картины со сходными композициями того же автора, относительно которых имеются прямые данные. В данном случае прямые данные не сводятся только к высказываниям художника и его современников по поводу истории создания картины: к ним относятся также название картины и результаты её физико-химического анализа. Косвенные данные наряду с другими произведениями данного художника, включают также различные детали его биографии, литературные и живописные источники, использованные художником, другие источники (архитектурные, скульптурные, музыкальные и т.п.).

После того как интерпретация ключевых образов определена, можно приступить к поиску символического значения остальных образов, руководствуясь принципом самосогласованности локальных интерпретаций. Смысл последнего заключается в том, что интерпретации всех локальных образов должны быть логически взаимосвязаны и между ними не должно возникать противоречий. При применении этого принципа надо учитывать два момента. Во-первых, каждая группа интерпретированных локальных образов становится эффективным ограничителем (селектором) для множества возможных интерпретаций остальных образов. Причем чем более обширной является эта группа, тем более сильное ограничение она накладывает на множество возможных интерпретаций. Во-вторых, требование самосогласованности локальных интерпретаций является мощным ограничителем для множества интерпретаций глобального образа. При этом чем с более сложным глобальным образом зритель имеет дело, тем меньше вероятность того, что при условии самосогласованности всех локальных интерпретаций останется какая-то неопределенность в глобальной интерпретации.

Иллюстрацией использования принципа самосогласованности локальных интерпретаций может служить проведенный выше рациональный анализ портрета Пикассо работы Дали. У нас нет прямых данных, касающихся символического смысла мясистых языков, образующих бюст Пикассо. Но существует разъяснение Дали относительно смысла аналогичных образований в его "Мягком автопортрете". Из высказываний Дали следует, что по крайней мере в 1947 г., когда он написал оба портрета, "съедобность" предмета была у него символом популярности. Но если указанные языки в портрете Пикассо символизируют популярность, тогда из множества возможных интерпретаций камня на голове Пикассо с интерпретацией ключевого образа может быть согласована именно интерпретация этого камня как "бремени популярности". С другой стороны, популярность требует какого-то образа для её обоснования и оправдания. Поэтому естественно допустить, что роль последнего играет сложная конструкция головы Пикассо. Но тогда столь же естественно возникает мысль выбрать из множества возможных интерпретаций этой конструкции ту, согласно которой подобная конструкция символизирует изобретенный Пикассо новый художественный метод (конструктивизм).

Сравнение данного портрета с такой картиной Дали как "Метаморфоза Нарцисса" недвусмысленно показывает, что образ цветка у Дали символизирует творчество. Сопоставление этого обстоятельства с данной выше интерпретацией конструкции головы Пикассо дает основание для выбора из множества возможных интерпретаций цветка на груди Пикассо той, при которой он символизирует роль Пикассо как одного из первооткрывателей модернизма в живописи. Наконец, учет некоторых биографических данных из жизни Пикассо с одной стороны, и символического значения цветка гвоздики в нашем столетии, с другой, сужает спектр возможных интерпретаций этой детали в картине Дали до единственной.



Из сказанного ясно, что отсутствие прямых данных для интерпретации локальных образов не является серьезным препятствием при поиске глобальной интерпретации. Это отсутствие очень часто может быть компенсировано косвенными данными. Так, нетрудно заметить, что в процессе поиска описанной выше интерпретации портрета Пикассо были явно или неявно использованы различные данные из биографии как Дали, так и Пикассо, а также производился (опять-таки явно или неявно) сравнительный анализ их различных картин с обсуждаемой картиной. Разумеется, при этом возникает вопрос о проверке правильности данной интерпретации. Средствами такой проверки являются, во-первых, её удовлетворение принципу

самосогласованности локальных интерпретаций, и, во-вторых, обнаружение прямых данных, которые бы могли её подтвердить непосредственно. Следует отметить, что такие данные иногда появляются с большим опозданием. Так, например, Пикассо расшифровал символическое значение своей картины "Трое танцующих", написанной в 1925 г., только в 1965 г.! Однако не следует думать, что для окончательной проверки необходимы обязательно прямые данные. Такую роль могут сыграть и новые косвенные данные, например, обнаружение высказываний художника по поводу символического смысла некоторого локального образа в другой его картине или даже в картине совсем другого автора.

Очень важной проблемой в процессе поиска правильной интерпретации глобального образа является выяснение того, все ли локальные образы имеют скрытое символическое значение или только некоторые. История живописи показывает, что на этот вопрос нет однозначного ответа и в каждом конкретном случае может быть справедливым как тот, так и другой ответ. Так, в случае "Натюрморта с мертвыми попугаями" (1902), написанного Гогеном за год до его кончины, мы встречаемся с композицией, где каждый локальный образ (за исключением скатерти стола, образующей фон) имеет глубокий символический смысл, не совпадающий с его вещной оболочкой. Если зрителю сразу "понятны" мертвые попугаи и сорванные цветы, то уже не ясно, зачем по соседству помещена таитянская богиня Луны. Однако наибольшее недоумение вызывают странный круглый предмет справа, назначение которого вначале совсем непонятно. Рациональный анализ картины в целом показывает, что объектом эмоционального отношения при её написании был близкий уход Гогена из жизни. Художник решил выразить в этом натюрморте ощущение приближающегося конца его жизненного пути. Мертвые попугаи и сорванные цветы символизируют поэтому конец его "таитянского рая". Богиня Луны у таитян является в то же время и богиней смерти. Что же касается загадочного предмета справа, то это сосуд из тыквы для хранения воды в путешествиях. Нетрудно догадаться, что он символизирует то последнее "путешествие", в которое автор скоро отправится (Гоген П. Взгляд из России. М., 1989. С. 294).

Но далеко не всегда с интерпретацией локальных образов всё обстоит так просто. В достаточно сложных композициях, как правило, появляются наряду с локальными образами, имеющими

символическое значение, и такие, которые играют чисто формальную функцию декоративных связок и которым поэтому нельзя приписывать какой бы то ни было аллегорический смысл. При отсутствии таких связок композиция в целом утратила бы свой гармоничный характер. Примером такого образа - связки может служить причудливо изогнутая ручка у тарелки на рассмотренной уже нами картине Дали "Момент сублимации". Без нее композиция потеряла бы свою уравновешенность и устойчивость. Но это не значит, что в этой детали надо обязательно искать какой-то символический смысл.

Точно так же чисто декоративные функции для достижения графической законченности композиции играют и некоторые детали в "Гернике", в частности, продолговатое белое пятно и смутное изображение какой-то птицы между головой лошади и головой быка слева, а также неопределенная конструкция в окне справа. Было бы наивным и неоправданным педантизмом пытаться выискивать какой-то глубокий аллегорический смысл во всех таких мелочах. Можно не сомневаться, что такие потуги вызвали бы только ироническую улыбку у автора картины. Надо отчетливо осознать ту очевидную истину, что "язык" живописи имеет нечто общее с обычным языком. Подобно тому как в последнем, наряду с осмысленными словами присутствуют и лишённые смысла слова-связки, точно так же и в картине в общем случае есть как содержательные, так и формальные образы.

Другой вопрос состоит в том, что могут быть особые пограничные случаи, когда не вполне ясно, к какой категории образов данный образ должен быть отнесен. Примером такого образа, по-видимому, является копьё пикадора, пронзающее лошадь в "Гернике". Мы уже отмечали абсурдность такого события с точки зрения реалистического описания корриды. Поскольку вакханалия разрушения требует как можно большего количества обломков, можно, с одной стороны, допустить, что обломки копья, застрявшие в теле лошади, являются просто одним из

декоративных элементов в этом общем деструктивном фоне. Но можно подойти к указанному образу и иначе. Некоторые искусствоведы отмечали, что в общем эмоциональном настроении "Герники" звучит одна странная нота: "Весь ужас происходящего в "Гернике" - в том, что не видно, откуда надвигается беда, неизвестно, где спастись и кому сопротивляться. Возникает глухое ощущение какой-то всеобщей вины самих жертв - виноватых без вины, но всё же виноватых". Именно указанная нота наводит на мысль, что описанный образ имеет вполне рациональный и притом очень глубокий аллегорический смысл: он является символом самонаказания за политическую близорукость. Появятся ли когда-нибудь прямые или косвенные данные, которые позволят проверить правильность такой интерпретации, - вопрос, который может быть адресован только будущему.

Но если подойти к этой проблеме с точки зрения принципа самосогласованности локальных интерпретаций, то следует признать, что такое толкование данного образа прекрасно согласуется с указанным принципом и является, так сказать, последним мазком "кисти" интерпретатора, придающим глобальной интерпретации "Герники" исключительно цельный и законченный характер.

Следует отметить, что достижению однозначной интерпретации картины способствуют не только прямые и косвенные данные, касающиеся процесса её создания, не только соблюдение принципа самосогласованности локальных интерпретаций, но и учет первоначального эмоционального впечатления от картины в целом (первичного сопереживания).

Эмоциональная компонента понимания позволяет, тем самым, уточнить рациональную. Прекрасной иллюстрацией роли первичного сопереживания в выборе той или иной рациональной интерпретации может служить последняя картина Ван Гога "Вороны над ржаным полем", которая была написана незадолго до трагического выстрела 20 июля 1890 г. в Овере (Франция), оборвавшего его жизнь.



(Pickvance R. Van Gogh in Saint-Remy and Auvers. N. Y. 1986. P. 274-276) Уже при первом взгляде на картину зрителя поражает нечто зловещее в этой угольно-черной стае, мрачно кружащейся над огненно-желтым полем, которое, в свою очередь, неистово волнуется под мощными порывами внезапно налетевшего ветра. Между тем, бесстрастный рациональный анализ показывает, что сюжет картины допускает две взаимоисключающих интерпретации: три тропинки кончаются во ржи, а вороны летят на зрителя - это символизирует с одной стороны, тупиковое распутие (жизнь зашла в тупик, из которого не видно выхода), а с другой - приближение беды, от которой нет спасения; эмоциональный заряд такого образа представляет собой чувство безысходности и смертельного страха; 2) центральная тропинка не обрывается, а прячется во ржи; вороны же летят от зрителя - это символизирует, с одной стороны, сохранение в жизни какой-то перспективы, а с другой, надежду на избавление от беды; соответственно эмоциональное содержание подобного альтернативного образа составляет чувство надежды и просветления.

Очевидно, что эти альтернативные интерпретации глобального образа связаны с альтернативными интерпретациями двух ключевых локальных образов - тропинки как символа жизненного пути, зашедшего в тупик, или жизненного пути с перспективой и ворона как символа приближающейся или удаляющейся смерти. Хотя с чисто логической точки зрения обе интерпретации вполне равноправны и выбор среди них затруднен, но с эмоциональной точки зрения он однозначен: только первая интерпретация согласуется с первичным сопереживанием. Трагический конфликт между жизнью и смертью как идея этой картины не оставляет сомнения в символическом характере волнующегося ржаного поля и приближающейся вороньей стаи. Так же как и в случае гогеновского "Натюрморта с попугаями", объектом эмоционального отношения здесь становится близкий уход Ван Гога из жизни, а само отношение выступает в форме зловещего предчувствия художником скорого конца.

До сих пор мы говорили о рациональном анализе художественного произведения как средстве достижения полного сопереживания. Но рациональный анализ - обоюдоострое оружие.

При одном способе его реализации он может усиливать сопереживание, а при другом - напротив, ослаблять. Более того, неудачный анализ может даже полностью разрушить первоначальное сопереживание и превратить его в контрпереживание. С другой стороны, как уже отмечалось в п. 1 данной главы, уточненный анализ может не только превратить неполное сопереживание в полное, но и вывести сопереживание за рамки авторского чувства, раздвинуть границы последнего и достичь того, что мы ранее называли сверхпереживанием. Поэтому можно говорить как о позитивной (конструктивной), так и о негативной (деструктивной) функции рационального анализа. Рассмотрим сначала последнюю.



История живописи показывает, что разрушительная функция рационального анализа обнаруживается только тогда, когда последний осуществляется некорректно. Пытаясь расшифровать идею произведения (определить объект эмоционального отношения) и углубляясь в процесс создания картины, зритель нередко отождествляет объект эмоционального отношения или с гешталтом или с одним или несколькими элементами, замещаемыми или замещающими в процессе построения образа. Яркой иллюстрацией такой ошибки может служить возможное восприятие одного из лучших шедевров Ренуара "В ложе" (1874) зрителем, познакомившимся с историей создания этой картины.

Трудно придумать более поэтичную супружескую пару; а окружающая её "импрессионистическая" атмосфера театра как бы подчеркивает их отрешённое от всех земных забот настроение. И вот проникшийся этим романтическим настроением зритель вдруг узнаёт, что при создании картины в роли гешталта фигурировала совсем другая пара - столичная проститутка и её обычный спутник, традиционный "любитель клубники". Можно себе представить, какой

эмоциональный шок испытает такой зритель и как радикально изменится его первоначальное впечатление при таком саморазоблачении художника. Эстетическое наслаждение сменится горьким разочарованием; сопереживание перейдет в контрпереживание. Нетрудно, однако, заметить, что это произойдет из-за отождествления объекта эмоционального отношения (романтической супружеской пары) с гешталтом (продажной парой дельцов от секса). Между тем, чистое поэтическое чувство, закодированное Ренуаром в картине, могло быть возбуждено только таким тандемом влюбленных, который был близок к действительно поэтической паре. Но одно дело впечатление, полученное художником от объекта эмоционального отношения, и совсем другое - техника построения образа (выразительной модели) для кодирования этого впечатления. Последняя допускает использование отнюдь не поэтического материала. Но как было показано в гл. I, в процессе замещения элементов гешталта элементами другой природы, возникает качественно новый образ, имеющий мало общего с исходным материалом.

Ту же ошибку допустил и немецкий критик, высмеивавший мифологическую композицию Беклина "В игре волн" (см. п. 1 данной главы). Чтобы передать то мистическое чувство "беспокоящей странности", которое так характерно для созданных его могучим воображением мифологических чудовищ, Беклин нередко использовал в качестве "строительного материала" прозаические, вполне будничные, лишённые какой бы то ни было мистики образы тюленей и моржей, крестьян и пастухов и т.п., а иногда даже рисунки патологических аномалий из медицинских трактатов. Вместо того, чтобы правильно понять идею произведения и этим открыть путь для сопереживания, критик подменил вопрос об объекте эмоционального отношения вопросом о технике построения выразительной модели для кодирования этого отношения.

В результате он свел поэзию к прозе закрыл себе путь к сопереживанию и лишил себя возможности понять картину вообще. Поведение этого критика напоминает поведение того злопыхателя, который, вместо того, чтобы любоваться выразительными чертами лица красавицы, пытается тайно подсмотреть ту косметическую технологию, с помощью которой эта выразительность достигается. Наряду с отождествлением идеи произведения с гешталтом, возможна, как уже отмечалось и другая ошибка - отождествление её с каким-то элементом сюжета. Так, например, в картине Греко "Изгнание торгующих из храма", написанной в серо-желтых и коричневых тонах, красная одежда Христа в правой части получает эффектное созвучие в аналогичном цвете одежды менялы в левой: "Подобие цвета заставляет его (зрителя В.Б.) ... посмотреть в левый угол картины, где находится второе красное пятно. Это движение дублируется взмахом кнута, который держит Христос. Тем самым глаз совершает действие, которое выражает

главную идею картины". Если понимать этот комментарий буквально, то может сложиться впечатление, что объектом эмоционального отношения здесь является действие Христа, направленное в сторону менялы. Если бы это было так, то объект эмоционального отношения совпал бы с одним из фрагментов сюжета. Однако, как мы уже видели ранее, идея произведения всегда так сказать, скрывается "за кадром" и никогда не сводится ни к сюжету в целом, ни к какой бы то ни было его части. Как хорошо известно, из истории соответствующей евангельской притчи, в данном случае в роли объекта эмоционального отношения выступает вечный конфликт утилитарного и духовного. Сюжет же картины является лишь кодом эмоционального отношения художника к этому конфликту. Отождествление объекта эмоционального отношения с каким-то фрагментом сюжета (пусть даже ключевым!) может существенно обеднить эмоциональное содержание картины, а то и совсем разрушить его.

Таким образом, знание "механизма" художественного творчества при натуралистическом подходе к художественному образу (в силу возможности указанных выше ошибок) может серьезно затруднить понимание произведения. Это является, между прочим, одной из важнейших причин нежелания многих художников раскрывать закулисную сторону творческого процесса. Быть может, наиболее откровенно по этому вопросу высказался Пикассо: "Я хотел бы достичь такой ступени мастерства, чтобы никто не мог определить, как создавалась та или иная моя картина ... Я хочу, чтобы она излучала только чувство" (Сб. Пикассо. М., 1957. С. 29). Поэтому и многие зрители предпочитают ограничиться частичным сопереживанием, чем разрушить первоначальное хорошее впечатление от картины из-за неудачно проведенного анализа. К тому же корректный анализ требует значительного труда, что тоже отталкивает многих зрителей. Всё это и даёт пищу для разговоров о мнимой враждебности любого анализа "мистике чувств" (Видимо, это мнение дало повод Н. Бору говорить о "дополнительности" (взаимоисключаемости) эмоционального и рационального описания явлений. Но из сказанного в этом параграфе ясно, что взаимоисключаемость между эмоциональной и рациональной компонентами художественного понимания имеет место только при условии некорректности рационального анализа).

В связи с рациональным анализом художественного произведения возникает ещё один важный вопрос: отдает ли себе художник отчет в конкретной рациональной символике создаваемых им образов? Другими словами, является ли рациональный анализ образа делом не только зрителя, но и художника? Изучение биографий художников самых разных регионов и эпох показывает, что на этот вопрос существует следующий ответ: как правило, художник отдает себе отчет в указанной символике лишь отчасти или совсем не отдает (Но возможны и исключения, например, интерпретация Энгром "Апофеоза Гомера" и Курбе "Ателье"). Однако самое любопытное заключается в том, что для художественного творчества это совершенно несущественно, а имеет значение только для художественного восприятия. В самом деле, так как целью творчества является кодирование обобщенных переживаний, то для художника важно только эмоциональное, а не рациональное значение кода. Кодировав переживаемые им эмоции он автоматически кодирует и объект эмоционального отношения (По этой причине, между прочим, (вопреки тому, что утверждали идеологи тоталитарного пропагандизма) в принципе не может существовать "безидейного" искусства), совершенно независимо от того, отдает ли он себе отчет в том, какой объект кодирует, или нет. Всё это вполне естественно: ведь рациональный анализ образа есть вспомогательное средство для декодирования этого образа, то есть раскрытия его эмоционального значения. Для того же, кто занят кодированием эмоций и, следовательно, конструированием образа, которого ещё нет, такой анализ просто не имеет смысла. Он является специфической проблемой, волнующей зрителя, но не художника. Когда Сезанн произнес свою знаменитую, но озадачившую многих фразу "Разговоры об искусстве почти бесполезны", он, несомненно, имел в виду именно эту сторону дела. Однако, наиболее четко позицию большинства художников в этом вопросе выразил Дали: "Меня ничуть не удивляет, когда мои друзья, недруги и публика в целом утверждают, что они не понимают образов, возникающих в моем воображении и которые я перевожу на язык своих картин. Как они могут понять их, когда я сам, производящий эти образы, не понимаю их? Но тот факт, что сам я в момент письма не понимаю смысла своих картин, не значит, что они вообще лишены смысла: напротив, смысл их так глубок, сложен, гармоничен (то есть самосогласован. \_ В.Б.) и произволен, что не поддается простому логическому анализу" (Дали С. Завоевание иррационального. Искусство. 1989. № 12. С. 50. /Перевод уточнен по Descharnes S. Dali. N. Y. 1984. P. 9/). Но из того, что в процессе творчества анализ образа не имеет никакого смысла, отнюдь не следует, что он не нужен в процессе восприятия, после того как произведение создано. Более того, если полное понимание произведения предполагает тесную взаимосвязь как эмоциональной, так и рациональной компонент, то художнику для полного понимания собственного произведения, то есть когда он становится зрителем, тоже необходимо заняться анализом созданных им образов. Здесь разговоры об искусстве становятся не только желательными, но и совершенно необходимыми. Это естественно, ибо нельзя, осознать идею произведения в полной мере, не зная, как мы видели из рассмотренных выше примеров, конкретной рациональной символики созданных художником образом. Здесь опять в дискуссию

вступает Дали: "Чтобы объяснить и перевести на общепринятый язык мои картины, их необходимо подвергнуть специальному анализу, причем со строжайшей научной точностью и предельной объективностью. Всякое объяснение должно возникать а posteriori, когда картина уже существует как самостоятельное явление" (Дали С., там же "Специальный анализ", о котором здесь говорит Дали, отличается от "простого логического анализа" тем, что он учитывает как методологию художественного восприятия, так и методологию художественного творчества /рассмотренную в гл. I /). Данный выше анализ "Портрета Пикассо" и "Моменты сублимации" является иллюстрацией того, как следует практически подходить к решению задачи, поставленной одним из ведущих художников XX века.

Зритель, однако, может пойти дальше художника не только в смысле понимания конкретной рациональной символики созданных художником образов, но и в толковании самой идеи произведения (то есть объекта эмоционального отношения). Дело в том, что зритель может подвергнуть первоначальный объект эмоционального отношения обобщению и понимать его более широко и глубоко. В результате такого обобщения эмоциональное отношение к этому более широкому и глубокому объекту обогащается дополнительными нюансами (сверхпереживание).

Сказанное легко проиллюстрировать на примере восприятия зрителем "Герники" и "Моменты сублимации". Для художника в первом случае объектом эмоционального отношения было "предостережение о надвигающейся угрозе второй мировой войны", что и обусловило такую популярность картины впоследствии. Но для многих зрителей идея "Герники" приобрела более широкое значение, а именно: образ, созданный Пикассо, независимо от того, допускал ли такую возможность автор или нет, кодирует предостережение о надвигающейся угрозе некоей мировой катастрофы вообще (бедствия вообще). В этом случае картина приобретает уже не только эпохальное (для XX в.), но и всемирно-историческое значение. Такой объект эмоционального отношения возбуждает и более глубокое чувство. Поэтому расширение рационального значения образа ведет к обогащению и его эмоционального заряда.

Более общее понимание объекта эмоционального отношения приводит к более глубокому толкованию рационального символического смысла глобального образа, а, следовательно, и связанных с ним локальных образов. Там, где начинает работать в полную силу принцип самосогласованности локальных интерпретаций, открываются такие рациональные сокровища, о которых сам творец может даже не подозревать. Так, например, маловероятно, чтобы Пикассо отдавал себе отчет в том, что образ подвала в "Гернике" может быть интерпретирован как аналог знаменитой "Пещеры" Платона, а образ маски с лампой, проливающей дополнительный свет в подвал, - как символ не менее известного "фонаря" Диогена. Во всяком случае в известных высказываниях Пикассо нет никаких указаний на возможность такой интерпретации. Тем не менее, зритель с философским умонастроением может пойти в этом вопросе дальше художника и превратить сопереживание в сверхпереживание. Он имеет на это право, однако только при условии, что его интерпретация не противоречит авторской, а включает в себя последнюю как момент

Вполне возможно, что и Дали, если бы перед ним поставили задачу расшифровать символический смысл всех содержательных локальных образов в "Моменте сублимации", испытал бы значительное затруднение. Однако, в отличие от Пикассо, настроенному враждебно к рациональному анализу его картин, Дали, как мы уже видели, даже настаивал на необходимости такого анализа. Поэтому он вполне бы мог согласиться с тем, как была решена на предыдущих страницах поставленная им задача в случае "Моменты сублимации". Но и здесь объект эмоционального отношения легко может быть подвергнут обобщению и зритель снова может перейти от сопереживания к сверхпереживанию (Отметим, что грань между полным сопереживанием и сверхпереживанием очень условна и подчас трудно уловима, особенно когда это касается живописи старых мастеров. Без наличия дополнительных данных о творческом процессе провести её четко нередко бывает затруднительно. Но это и не нужно, поскольку такая грань совершенно несущественна для понимания произведения. В обоих случаях мы имеем "понимание" с той только разницей, что при сверхпереживании у нас, так сказать, понимание с излишком).

- **Художественный процесс и проблема идеала**

Из всего сказанного очевидно, что вся специфика процесса художественного восприятия состоит в том, что он обратен процессу художественного творчества, причем его заключительное звено - взаимодействие между образом и чувством, кодируемым этим образом - представляет собой цепочку челночных движений от образа к чувству и обратно. Эти движения продолжаются до тех пор, пока эта цепочка (или лучше сказать, спираль) не завершится полным

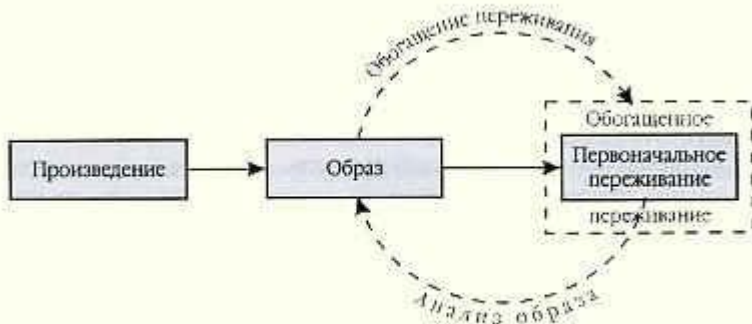


Схема 3 «Логика» художественного восприятия

сопереживанием: (см. Схему 3.) Нетрудно заметить, что этот процесс является в некотором отношении зеркальным отражением процесса художественного творчества с той разницей, что там решающую роль играет серия "челночных" движений между образом и произведением (взаимодействие образа и материала). Характерно, что и там система таких движений завершается после конечного числа шагов нахождением уникальной материальной модели, адекватно выражающей соответствующее

чувство.

Отметим, что этот процесс имеет статистический характер случайных колебаний (так сказать, флуктуаций), при которых возможно, вообще говоря, как обогащение, так и обеднение первичного сопереживания. Ибо только корректный анализ обогащает эмоциональную палитру образа, а некорректный, напротив, обедняет её.

История живописи показывает, что не только процесс художественного творчества влияет на процесс художественного восприятия, но и этот последний в целом оказывает обратное влияние на творчество. Это влияние проявляется в том, что не только зритель в своем "вчувствовании" должен учитывать самовыражение художника, включая его замысел и особенности стиля, но и художнику следует в своём самовыражении учитывать особенности зрительского "вчувствования", то есть вкусы того зрителя, для которого он творит. Хочет ли этого художник или нет, отдает ли он в этом себе отчет или не отдает - при любых условиях не следует забывать, что конечной целью художественного творчества является обмен обобщенной эмоциональной информацией между художником и зрителем.

Таким образом, как художественное творчество, так и восприятие являются в действительности лишь составными звеньями единого процесса (Ср. Каган М. С. Художественная деятельность как информационная система в кн.: Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание. Л., 1991. С. 308-239), который удобно назвать художественным процессом. Этот термин обозначает именно специфическое единство художественного творчества и восприятия (то есть их взаимосвязь и взаимодействие) и подчеркивает несводимость этого понятия к художественной деятельности. Поскольку в изобразительном искусстве художественная деятельность совпадает с художественным творчеством (в отличие от, например, литературы и музыки, где она не сводится к творчеству, так как включает ещё и исполнительскую деятельность), то отсюда ясно, что понятие художественного процесса шире понятия художественной деятельности. Из анализа художественного творчества, данного в главе I, ясно, что главная загадка этого творчества состоит в следующем: как возможно на основании знания только объекта эмоционального отношения найти в гигантском множестве возможных умозрительных моделей ту единственную модель, которая даёт адекватное выражение эмоционального отношения к объекту и в то же время может быть совсем не похожа на этот объект? Это более трудно, чем отыскать иголку в стоге сена или крупцу золота в огромной массе пустой породы. Парадоксально то, что подлинно талантливые художники каким-то образом находят такую модель. Если бы художественный образ был копией объекта эмоционального отношения, то никакой трудности бы не возникло; копирование исключило бы необходимость выбора. Но благодаря символическому характеру художественного образа (см. гл. I п. 2) возникает потребность в кодировании, а это сразу ставит во всей остроте проблему выбора, причем из потенциально огромного множества вариантов. Главная тайна таланта заключается не столько в искусстве конструирования новых моделей, как именно в искусстве выбора из потенциально возможных моделей максимально выразительной. Недаром великий математик А. Пуанкаре говорил, что "творить - значит выбирать" (В этом пункте научное и художественное творчество сближаются друг с другом настолько, что становятся практически неразличимыми /ср. высказывания о природе творчества у Пуанкаре и Делакруа/).

С одной стороны, поскольку объект эмоционального отношения имеет, как правило, мало общего с художественным образом, знание этого объекта не может играть роль селектора (вспомогательного ограничителя, эстетического фильтра) для отбора уникальной модели из множества возможных. С другой стороны, осуществить выбор путем последовательного перебора вариантов невозможно, ибо ввиду их огромного количества не хватит жизни не только одного художника, но и многих поколений художников.

Но парадоксально не только художественное творчество, но и восприятие. Из анализа последнего в этой главе не менее очевидно, что главная загадка (парадокс) художественного восприятия такова: как возможно без знания объекта эмоционального отношения достичь какого бы то ни было сопереживания? Поведение зрителя в этом отношении ничуть не менее загадочно, чем поведение художника: если художник неким "чудесным" способом извлекает из необозримого океана возможностей уникальный образ, то зритель восхищается этим образом, не имея ни

малейшего представления об его идейном содержании. Причём и здесь мы встречаемся тоже с проблемой выбора. Придя на выставку, в музей, в художественный салон и т.п. зритель тоже выбирает понравившийся ему экспонат с той разницей, что художник выбирает из потенциальных произведений, а зритель - из актуально существующих. Но почему зритель предпочитает одно и игнорирует другое? Какова причина такого избирательного поведения?

Правда, есть еще одно различие в поведении зрителя и художника. Дело в том, что в отличие от художника зритель всегда имеет дело со сравнительно небольшим количеством вариантов, не превышающим даже в крупнейших мировых собраниях нескольких тысяч. Поэтому он может действовать методом перебора (методом проб и ошибок), последовательно переходя от одного экспоната к другому. Но проблема, стоящая перед зрителем, не в том, как найти максимально выразительный образ для переживаемого чувства, а как пережить это чувство, не соприкасаясь с его источником в жизни.

История как творчества, так и восприятия убедительно свидетельствует о том, что ключ к решению обоих парадоксов надо искать в понятии идеала. Художник потому может найти уникальный образ в необозримом множестве, что он выбирает этот образ с помощью того же идеала, с помощью которого он в свое время выбрал объект эмоционального отношения (гл. I). Именно идеал, по-видимому, играет роль таинственного селектора при отборе. И он может сыграть эту роль только потому, что идеал художника в процессе вдохновения (когда зарождается эмоциональное отношение к объекту) совпадает с его идеалом в процессе моделирования (когда конструируется и выбирается выразительная модель). Если же при переходе от вдохновения к моделированию идеал изменяется, тогда художник не может найти модель, адекватно выражающую соответствующее чувство, и терпит творческую неудачу.

Зритель же потому может сопереживать художнику без знания объекта эмоционального отношения (то есть "идеи" произведения), что его идеал совпадает с идеалом художника. В этом случае художественное произведение может вызвать эмоциональный отклик у зрителя просто потому, что оно соответствует, по крайней мере по нескольким формальным признакам, требованиям эстетического идеала зрителя. С другой стороны, художник для того, чтобы создать произведение, соответствующее вкусам зрителя, должен производить выбор образа с помощью идеала, совпадающего с идеалом зрителя.

Таким образом, анализ художественного процесса, проведенный в гл. I и II, позволяет сделать следующий очень важный для понимания сущности этого процесса вывод: именно совпадение эстетических идеалов зрителя и художника является, по-видимому, конечной причиной возможности сопереживания. И, наоборот, расхождение идеалов делает сопереживание невозможным (Отсюда следует исключительное практическое значение теории художественного восприятия: тот, кто не усвоил этой теории, лишает себя возможности понять огромное множество шедевров мирового искусства и этим чудовищно обедняет свою эмоциональную жизнь).

Следовательно, подоплёкой художественного процесса, его фундаментальной основой является существование эстетического идеала. Но чтобы выяснить точный смысл этого понятия, необходимо предварительно прояснить общее понятие идеала ("идеала вообще"), чем мы и займемся в следующей главе.

### Глава 3 ФУНКЦИЯ ФИЛОСОФИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ

*Прирождённым художником я называю того, кому природа с рождения вложила в душу идеал, заменяющий ему истину; он верит в него безусловно, и задачей его жизни становится раскрытие его для других путем наиболее полного его осознания в самом себе. (Маре)*

**За Философия и идеал. Идеал человека и эстетический идеал**

- О природе философского знания
- Идеология как учение об идеале



- **Идеализация человека и её результат**
- **Эстетический идеал и его особенности**
- **О природе философского знания**

Тень идеала падает на всю сферу истории культуры. Под самыми разными терминами то здесь, то там появляется идея о присутствии в недрах культуры некоторого устойчивого фактора, определяющего как её специфические черты, так и её эволюцию в том или ином направлении. Начиная с "блага" Платона, Плотина и Августина, он фигурирует то под видом "духовного климата эпохи" или "моральной температуры" (Тэн); или "общей формы созерцания известной эпохи" (Вёльфлин); или просто "духа эпохи" (М. Дворжак), "правды жизни" (В. Соловьев), подвижнической истины" (П. Флоренский); или более глобально в форме "культурного образца или стандарта ценности" (Манро), "прасимвола культуры" (О. Шпенглер) и т.п. Иногда для обозначения указанного фактора используются и более сложные термины, как например, "супер-эго" (Фрейд), "архетип" (Юнг), "мем" (Моно) и т.д.

Разноголосица терминов столь велика, что с первого взгляда трудно заметить в них нечто общее. Однако, как мы увидим из последующего изложения, все эти хитроумные наименования суть расплывчатые, туманные и, по существу, подготовительные формулировки для обозначения того, что на обычном человеческом языке называется простым словом "идеал". То, что это понятие играет определяющую роль в понимании не только искусства, но и культуры в целом, известно давно. Тем не менее, как уже отмечалось в "Предисловии", прогресс в его анализе пока невелик. Чтобы придать ему ясный и однозначный смысл, соответствующий наиболее важным аспектам его реального употребления в разных сферах человеческой деятельности, необходимо выяснить связь этого понятия с исходными принципами философского мировоззрения, которого придерживается носитель идеала. Для этого следует рассмотреть процесс формирования этого понятия в недрах развитой философской системы.

#### *1. Философия и идеал. Идеал человека и эстетический идеал.*

О природе философского знания. Многовековой опыт истории философии убедительно свидетельствует в пользу того, что подобно тому как элементарной ячейкой развитого научного знания является научная теория, точно так же подобной ячейкой развитого философского знания является философская система. Последняя предполагает четкую формулировку исходных философских понятий ("категорий"), связывающих их исходных принципов и выводимых из этих принципов (тем или иным способом) следствий. Несистематизированное ("бессистемное") философское знание представляет собой закономерный подготовительный этап для возникновения систематизированного знания. Это, так сказать, "детский лепет" в сфере философствования. Более низкий статус несистематизированного философского знания объясняется, прежде всего, тем, что только систематизированное знание позволяет избежать эклектического спутывания противоположных утверждений, что делает такое "знание" бессодержательным и потому неинформативным (Ссылки на угрозу догматизма при построении системы неубедительны: ошибочное систематизированное знание лучше бессодержательного (бессмысленного), ибо уменьшение числа ошибочных вариантов позволяет приблизиться к истине, тогда как бессмысленное "знание" ведет лишь к напрасной потере времени).

Как известно, специфика систематизированного философского знания состоит не просто в "любви к мудрости", а к высшей мудрости, критерием которой является высшая общность. Поскольку мировоззрение любого человека должно дать ответ на три ключевых вопроса: 1) какова сущность мира и мое место в нем; 2) как я могу познать эту сущность и своё отношение к ней; 3) что я должен делать, чтобы это познание сделало мою жизнь осмысленной, - постольку любая развитая философская система должна состоять из трех взаимосвязанных частей. Во-первых, это онтология - учение об объективно-универсальном бытии (Следует отметить, что онтологию нельзя определять как учение о "бытии вообще" (Вольф и др.), ибо в этом случае пропадает всякое различие между онтологией и философией, поскольку игнорируется принципиальное различие между объективным и субъективным бытием. Нельзя её определить и как учение об объективном бытии, ибо тогда пропадает разница между предметом онтологии и конкретных наук), т.е. об объективной реальности и её атрибутах, рассматриваемых в предельно общем виде. Во-вторых, гносеология - учение об универсальных закономерностях познания этой реальности, т.е. о природе и способах достижения объективной истины. В-третьих, аксиология - учение о природе ценности и общих закономерностях её формирования.

Такая структура показывает дальновидность и проницательность тех античных философов, которые ещё в глубокой древности сумели осознать это обстоятельство. Именно философы стоической школы в Афинах (3-1 в. до н.э.) впервые четко выделили в философской системе три

части: 1) фундамент системы - учение о природе ("физика"); 2) своеобразная надстройка над ним - учение о мышлении ("логика"); и 3) верхний этаж всего сооружения - учение о поведении ("этика").

В ходе многовекового развития философии понимание соответствующих разделов философской системы подверглось значительному развитию и обобщению, в результате чего мы и получаем вместо античной физики - современную онтологию; вместо античной логики - современную гносеологию; а вместо античной этики - современную аксиологию.

Поскольку высшей ценностью всегда считалось так или иначе понимаемое счастье, то развитую философскую систему с учетом сказанного можно определить как систематизированное учение об универсальных закономерностях, которым подчиняются объективная реальность, истинное познание и счастливое поведение.

Есть в Риме, в Ватиканском дворце, удивительная зала, на одной из стен которой находится



знаменитая фреска Рафаэля "Философия" (1508-1511), получившая в XVII в. не очень удачное название "Афинская школа". Можно с полной уверенностью сказать, что в мире нет художественного произведения, которое бы раскрывало сущность философского знания с такой глубиной и точностью, как это сделано средствами изобразительного искусства в этой фреске. Философия как "высшая мудрость" (любомудрие) представлена здесь в образе грандиозного храма, посвященного Аполлону (богу знания, дающего истину) и Афине (богине мудрости). В центре этого храма, естественно, находятся те, кто заложил фундамент классической философии - Платон и Аристотель. Первый держит в левой руке свой

трактат "Тимей", посвященный общим принципам устройства космоса, а правой указывает на небо; второй держит в левой руке свою "Этику", а правой указывает на землю. Нетрудно догадаться, что поведение Платона символизирует значение онтологии, а Аристотеля - аксиологии: "Жест Платона - обозначение высшего знания о мироустройстве, жест Аристотеля - указание пути к достижимому на Земле высшему благу" (Горфункель А. Х. От "Торжества Фомы" к "Афинской школе": философские проблемы Культуры Возрождения // История философии и вопросы культуры. М., 1975. С. 163). Изображенные на переднем плане слева группа "математиков" во главе с Пифагором, а справа - группа "физиков" во главе с Архимедом представляют в аллегорической форме значение для философии точных методов познания истины и, следовательно, гносеологии как промежуточного звена, связывающего онтологию с аксиологией.

Идея единства онтологии и аксиологии как ключ к формированию и пониманию всякой достаточно зрелой философской системы находит свое аллегорическое воплощение не только в том, что Платон и Аристотель вопреки исторической истине мирно шествуют бок о бок, в полном согласии, образуя единую философскую школу, но и в том, что представители "натуральной" (Пифагор, Архимед, Птолемей и др.) и "моральной" (Сократ, Диоген, Зороастр и др.) философии беспорядочно перемешаны друг с другом (в композиции фрески нет четкого деления между ними).

Таким образом, содержанием фрески "Философия" является эмоциональное отношение художника к принципу единства фундаментальных закономерностей мироздания и фундаментальных ценностей человеческой жизни, или, другими словами, принципу единства философской теории и житейской практики. Этот тот самый принцип, который так волновал много лет спустя Канта. В тщетных поисках указанного принципа, он произнес в "Критике практического разума" (1788) знаменитое изречение, ставшее его надгробной эпитафией: "Две вещи наполняют мой дух новым и всё большим благоговением - звездное небо надо мной и нравственный закон во мне".

Итак, любая развитая философская система покоится, так сказать, на трех китах: реальность, истина, ценность. Эти понятия в истории философии могут, разумеется, подвергаться различным модификациям, развиваться и обобщаться, но они не могут вообще "устареть". Последнее связано с тем, что они учитывают три минимальных требования общечеловеческого здравого смысла - принцип объективности мира, принцип его познаваемости и принцип осмысленности человеческого существования. При построении философской системы эти требования позволяют избежать трех "метафизических чудовищ": солипсизма, агностицизма и пессимизма. Однако примечательно, что даже отказ от всех трёх понятий сохраняет структуру системы неизменной. Прекрасной иллюстрацией такого фокуса, который был проделан ещё в глубокой древности, является античный скептицизм (Пиррон, Секст Эмпирик и др.). Так как согласно скептической точке зрения реальность есть лишь видимость, то человек в познавательном плане имеет возможность

только сомневаться (недостижимость как истины, так и заблуждения), а поэтому в области аксиологии единственной ценностью может быть только апатия (равнодушие и бездеятельность). Итак, мы получаем следующую систему: учение о видимости (скептическая онтология) (Это могут быть атомы и пустота Демокрита, идеи и вещи Платона, бытие с его атрибутами и вечным двигателем Аристотеля, единое неоплатоников, божественная сущность и сотворенный ею материальный мир Августина и Фомы Аквинского, субстанция Спинозы, монады Лейбница, абсолютный дух Гегеля, универсальная воля Шопенгауэра, брахман и майя индийских философов, дао китайских философов и т.п) учение о сомнении (скептическая гносеология) (Ввиду неподвластности этих понятий "старению", не может "устареть" и проблема взаимоотношения между ними. Прогресс в понимании этого взаимоотношения может состоять в развитии и обобщении представлений об их взаимосвязи и взаимодействии, но никак не может сводиться к их простому отождествлению и самоликвидации).

В истории философии находились любители поставить под сомнение хотя бы одно из указанных понятий. Но такие попытки, как правило, свидетельствовали не о глубокомыслии, а о недомыслии. Последнее Свифт очень метко охарактеризовал следующим образом: "Нет такой нелепости, такого абсурда, относительно которого некоторые философы не утверждали бы, что это истина". Рекорд был поставлен, по-видимому, теми, кто без тени смущения настаивал на истинности тезиса "истина есть иллюзия") учение об апатии (скептическая аксиология).

До сих пор мы говорили о развитой философской системе. Поскольку построение такой системы стоит большого труда, то естественно желание некоторых философов ограничиться более простой задачей - сократить объем работы, опустив некоторые из разделов. Так возникают "вырожденные" (недоразвитые) системы. Нетрудно догадаться, что существует семь основных способов такого "вырождения": онто-гносеологическая система без аксиологии, онто-аксиологическая без гносеологии, гносео-аксиологическая без онтологии; "чистая" онтология; чистая "гносеология", "чистая" аксиология; слияние всех разделов в нечто тождественное. Такие системы проводят к разного рода теоретическим и практическим трудностям. Например, "чистая" онтология неизбежно теряет связь с практической деятельностью людей и приобретает откровенно схоластический характер. Напротив, "чистая" аксиология превращается в свод рецептов практического поведения без серьезного теоретического обоснования, вследствие чего сами рецепты повисают в воздухе и приобретают сомнительный характер. Говоря коротко, "чистая" онтология подобна фундаменту без здания, а "чистая" аксиология - зданию без фундамента. Первый оказывается бесполезным, а второе - шатким. "Чистая" же гносеология может быть уподоблена каркасу, приспособленному для соединения здания с фундаментом. Без здания и фундамента такой каркас становится "пустой схемой" (Эйнштейн), которая тоже никому не нужна.

Однако наибольшим курьёзом является последний вариант полного слияния всех трёх разделов в нечто "единое". В этом случае мы имеем дело уже не с простой схоластикой, которая может быть, тем не менее, информативной, а с неинформативной схоластикой, рассуждающей по форме обо всём, а по содержанию ни о чем. "Вырождение" системы в указанном направлении легко может привести к тому роду словоблудия, которое наблюдается при некоторых формах старческого склероза и которое компрометирует философское знание в глазах широкой публики в наибольшей степени. В то же время у некоторой части публики, недостаточно компетентной в философских вопросах, но проявляющей к ним повышенный интерес, такое философствование может породить иллюзию особой "мудрости" ввиду непонятности проводимых рассуждений. Поэтому последний тип "вырождения" особенно опасен и является наиболее ярким проявлением кризиса философского мышления (Формально возможны ещё три промежуточные формы "вырождения": 1) слияние онтологии и гносеологии при существовании самостоятельной аксиологии; 2) слияние онтологии и аксиологии при самостоятельной гносеологии; 3) слияние гносеологии и аксиологии при самостоятельной онтологии. Если учесть и эти формы, то всего существует, по-видимому, 10 способов философского грехопадения. Причём некоторые из них ещё ждут своих энтузиастов, которые бы заполнили пустующие пока "ниши". Поскольку в философской деятельности, как и во всякой другой, неизбежно разделение труда, то каждая из составных частей системы подразделяется на секции. При этом становится возможным "вырождение" системы, так сказать второго порядка. Философия редуцируется уже не к онтологии, а, например, к философии пространства и времени; не к гносеологии, а, предположим, к философии языка; не к аксиологии, а, допустим, к философии свободы. Специализация такого типа способствует более детальной разработке соответствующих разделов системы. Глоха, следовательно, не специализация, а её абсолютизация).

Как уже отмечалось, высший этаж философского здания образует учение о ценности. Но что является критерием последней? Анализ этого вопроса показывает (См. об этом гл. IV п.1), что ценность связана с понятием идеала; более того, она является результатом реализации некоторого идеала. Таким образом, в основе системы ценностей, составляющей данную культуру, лежит идеал. Поэтому аксиология, в конечном счёте, неизбежно становится идеологией, т.е.

учением о природе и универсальных закономерностях формирования и реализации идеала. Ирония истории состоит в том, что термин "идеология" был заменён более двусмысленным и постольку менее удачным термином "идеология", который в XIX в. использовался для обозначения общего учения об идеях. (Термин "идеология" в указанном смысле впервые введен французским философом и экономистом Дестютом де Траси в его труде "Элементы идеологии" /1801-1815/). Однако в XX в. этот последний термин всё чаще стал употребляться для обозначения именно учения об идеале (коммунистическая идеология, нацистская идеология, идеология либерализма, религиозная идеология и т.п.).

Возникает вопрос: каково соотношение понятий "идеал" и "истина"? Чтобы понять их различия и специфику, надо учесть разницу между конформизмом и трансформизмом.

Первый означает приспособление к окружающему миру, такому, каков он есть безотносительно к нашему существованию и нашим желаниям (Если идея конформизма получила наиболее чёткое выражение в западной философии у стоиков, а в восточной - у даосов, то идея трансформизма - у Маркса и Ницше. Первый писал: "Философы лишь различным образом объясняли мир, а дело состоит в том, чтобы изменить его"; второй выразил ту же мысль в несколько иной форме "Вера в то, что действительно есть, существует мир такой, какой он должен был бы быть, это - вера непродуктивных /болезненных, утомлённых жизнью/, которые не хотят сами создать себе такого мира, каким он должен быть. Они предполагают его уже существующим, они ищут средства и пути, чтобы постигнуть его. "Воля к истине" - как бессилие воли к творчеству /Ницше Ф. Полное собр. соч. Т.9. Б. 1910 с.281/). Другими словами, конформист изменяет свои желания, чтобы "подогнать" их к независимому от него объекту. Напротив, трансформизм предполагает преобразование окружающего мира таким образом, чтобы "подогнать" его к нашим желаниям. В первом случае субъект изменяется применительно к объекту; во втором - объект применительно к субъекту. С этой точки зрения истина есть соответствие знания объекту, каким он существует до, вне и независимо от нас. В отличие от заблуждения она даёт нам карту мира, каким он является "на самом деле", так сказать, "в себе" (То обстоятельство, что получение знания в конечном счёте всегда предполагает взаимодействие субъекта с объектом, не является (вопреки широко распространённому мнению) препятствием для познания объекта "в себе". Дело в том, что истинное знание (в отличие от ошибочного или бессмысленного, т.е. противоречивого) благодаря адекватности отражения им реальности предполагает (как это не парадоксально звучит!) возможность выхода за рамки знания и субъективности вообще в сферу реальности "в себе". Парадокс снимается именно адекватностью отражения, т.е. самим понятием объективной истины. В физике это проявляется в познании инвариантов, фигурирующих в законах симметрии. Лучшим доказательством способности знания выходить за собственные рамки является возможность появления в нашем сознании мысли о существовании независимой от знания реальности. Если бы знание не могло совершить такой пируэт, подобная мысль вообще не могла бы никому прийти в голову). Напротив идеал есть соответствие знания субъекту, ибо он даёт нам картину мира не таким, каков он есть, а таким, каким он должен быть согласно нашему желанию. С этой точки зрения идеал является своеобразным антиподом истины: давая картину мысленно (а не реально!) преобразованного мира, он оказывается в некотором смысле "искажением" истины, её "деформацией". С первого взгляда может показаться, что идеал является особым родом заблуждения. Однако это не так: вся специфика идеала состоит в том, что, принципиально отличаясь от истины, он не менее существенно отличается и от заблуждения. Если заблуждение есть отклонение знания от истины вопреки желанию, то идеал является таким отклонением соответственно желанию. Стало быть, в отличие от заблуждения, являющегося искаженным представлением о реальности, идеал есть точное представление о желаемом изменении реальности. Отличие идеала от истины ведет к далеко идущим последствиям.

Если понятие истины ассоциируется, прежде всего, с такими понятиями как знание и эксперимент, то понятие идеала - с такими как вера и жертва.

Для истины характерен примат знания перед верой - "Верю, потому что знаю". Научная вера всегда опирается на знание. Для идеала, напротив, типичен приоритет веры - "знаю, потому что верю". Идеологическая вера (в отличие от научной) опирается не на знание, а на желание (Характерно, что когда ученый верит в гипотезу, то он при этом всегда опирается на определенные научные данные (знания), делающие подтверждение гипотезы весьма вероятным. Если же таких данных у него нет, тогда его вера утрачивает научный характер и становится "идеологической", ибо она диктуется в этом случае исключительно его мировоззренческими установками).

В той же мере, в какой для утверждения (установления) истины нужен эксперимент, для утверждения (реализации) идеала требуется жертва. Другими словами, если истина устанавливается с помощью доказательства (в конечном счете, эмпирического), то идеал - посредством жертвоприношения (подробнее об этом см. дальше) (Отсюда следует, что если критерием истины является проверка (верификация), то критерием идеала - вера. Если человек только знает чей-то идеал, но не верит в него, то такой идеал не является его идеалом. Нетрудно заметить, что бытующее в некоторых кругах мнение, будто критерием истины может быть не

только проверка, но и вера, основано на смешении понятий "истина" и "идеал". Не следует забывать, что именно идеал не требует доказательства; истина же обязательно требует. Можно сказать, что вера заменяет идеалу доказательство, а жертвоприношение - проверку, напротив, доказательство заменяет истине веру, а проверка – жертвоприношение).

Относительно соотношения идеала и истины в истории философии известны два ошибочных подхода - отождествление идеала с истиной (например, гегелевское определение идеала как "формы проявления идеи", т.е. истины) или истины с идеалом (например, ницшеанское определение истинности как "ценности"). Первый подход, как мы увидим дальше, губителен для искусства, а второй - для науки. Следовательно проблема взаимоотношения идеала и истины должна решаться не путем редукции одного к другому, а путем раскрытия их взаимосвязи и взаимодействия. Из изложенного так же ясно, что смешение идеала с истиной лежит в основе известной концепции двойственности истины. Если не путать истину и идеал, то легко понять, что идеалов может быть сколько угодно, тогда как объективная истина может быть только одна. Другими словами, плюрализм идеалов не вступает в противоречие с монизмом истины.

Развитая философская система, независимо от конкретного содержания её частей, обладает исключительно ясной и убедительной логикой: постулируемая природа реальности (онтологическая "модель", или "картина" реальности) определяет характер истины, т.е. картину того, что из себя представляет мир безотносительно к человеку, а истина определяет характер идеала, т.е. картину того, каким мир должен быть, чтобы соответствовать человеческим потребностям и интересам.

При этом зависимость идеала от истины проявляется в двух аспектах: во-первых, нельзя построить картину должного, если нет картины существующего, ибо тогда не ясно, чем желаемое должно отличаться от действительного. Следовательно, без истины невозможно формирование идеала. Во-вторых, нельзя воплотить картину должного в действительности (ибо тогда не ясно, что надо предпринять, чтобы реализовать эту картину). Стало быть, без истины невозможна и реализация идеала. Реализация же идеала определяет всю систему ценностей данного общества, т.е. его культуру.

Итак, значение категории идеала в философской системе, в конечном счете, состоит в том, что это понятие показывает, как в рамках данной системы можно ответить на вопрос о смысле человеческой деятельности. Дело в том, что понятие истины не в состоянии ответить на этот вопрос (вопреки довольно распространенному мнению). Истина не несет никакой ответственности за её применение именно потому, что эту ответственность целиком принимает на себя идеал. По мере расцвета идеала деятельность, направляемая этим идеалом, наполняется глубоким смыслом; по мере же его упадка она постепенно теряет этот смысл и становится бессмысленной.

Проблема взаимоотношения идеала и истины тесно связана с проблемой взаимоотношения идеологии и науки. История такого взаимоотношения показывает, что отношение идеологии к науке двойственно. С одной стороны, любая идеология нуждается в той или иной степени в объективной информации для обоснования и реализации идеала. С другой стороны, всякая идеология испытывает страх перед точной и полной информацией, ибо последняя может вступить в противоречие с идеалом и, тем самым, мешать его обоснованию и реализации. Поэтому любая идеология стремится ограничить претензии науки выступать в роли универсального средства решения всех социальных проблем. И постольку она права, ибо никакая истина не может заменить идеал. Но это обстоятельство не дает права идеологии пытаться подорвать монополию на истину, которой обладает наука и только она.

Очень выразительной иллюстрацией сказанного является взаимоотношение с наукой коммунистической идеологии в СССР. Культ науки здесь парадоксальным образом сочетался с её удушением. Как естественные, так и гуманитарные науки щедро финансировались в тех случаях, когда они укрепляли коммунистический идеал (развитие военно-промышленного комплекса и средств коммунистической пропаганды), и беспощадно подавлялись, когда создавали для него угрозу. По мере "старения" этого идеала (см. гл. IV), истина становилась для него всё более опасной соседкой. Следствием этого был рост общего страха советского руководства перед объективной информацией в любых областях. Этот страх в последние годы существования тоталитарного режима в СССР приобрел совершенно анекдотическую форму в рафинированной дозировке информации в системе партноменклатуры (т.н. закрытые письма ЦК, различные "атласы" и сводки и т.п.).

Резюмируя взаимоотношение идеала и истины можно сказать следующее. Истина без идеала "слепа", а идеал без истины "хромает". Поэтому взаимоотношение истины и идеала напоминает старинную аллегория, использованную в своё время, Шопенгауэром - образ слепого, несущего на своих плечах хромого. Истина и идеал так же нуждаются друг в друге, как крепконогий слепец и острозоркий хромец.

Таким образом, мы видим, что философское знание в высшей степени парадоксально и напоминает обоюдоострое оружие. С одной стороны, это самый общий, тонкий и глубокий вид знания, затрагивающий наиболее фундаментальные проблемы человеческого существования.

Человек с широким философским кругозором смотрит на мир глазами орла, восседающего на горной вершине, тогда как тот, кто боится такого кругозора, уподобляется лягушке, выглядывающей из болота. Но, с другой стороны, именно это знание позволяет легче всего ловить рыбу в мутной воде, порождая массу пустых спекуляций, напрасных иллюзий и неразрешимых псевдопроблем. Поэтому относительно философского знания можно сказать то, что Аристотель сказал как-то об античных женщинах: и жить с ними, подчас бывает тяжело, но и жить без них невозможно (Поводом для такого высказывания явилось, по-видимому, поведение небезизвестной Ксантиппы - супруги Сократа, - которая, если верить рассказам античных писателей, не раз обливала великого мыслителя помоями).

В связи с этим приобретает особый интерес вопрос об истинности философского знания и о критериях такой истинности. Очевидно проблема истинности самой философской системы не может решаться в рамках этой системы, ибо любая система является истинной с точки зрения её критерия истинности. Критерий истинности философского знания лежит за пределами этого знания по той причине, что философское знание есть своеобразная надстройка над теми видами знания, которые связаны непосредственно с практической деятельностью.

Таким, в конечном счете, является научное знание - как естественно - так, и социально-научное, охватывающее все сферы культуры. Так как вера не может быть критерием истинности философских принципов, то они тоже требуют проверки. Специфика последней состоит в том, что она может быть только косвенной, через демонстрацию их эвристической или антиэвристической роли в формировании фундаментальных научных теорий в разных областях природных и социальных явлений. С этой точки зрения разные философские системы не могут быть равноценными: преимущество имеет та, критерий истинности которой совпадает с критерием истинности в науке.

Философская система, удовлетворяющая такому критерию, может явиться результатом только метанаучной (т.е. обобщающей все формы научного знания) деятельности. Это значит, что подобно тому как истинная научная теория может возникнуть лишь в результате анализа и синтеза "безумных" (Бор) умозрительных гипотез, истинная философская система может сформироваться тоже лишь на основе анализа и синтеза ещё более "безумных" умозрительных конструкций.

- ***Идеология как учение об идеале***

Как ясно из изложенного идеал нельзя смешивать ни с идеей, ни с целью, ни с ценностью, ни с истиной, ни с заблуждением (Именно потому, что идеал находится, так сказать, "по ту сторону истины и заблуждения", идеология не является ни истинным, ни "ложным сознанием" /Маркс/). От идеи (в научном понимании этого термина) он отличается тем, что является не абстрактным понятием, а наглядным представлением, притом фиксирующим не знание, а желание; от цели - тем, что целью, строго говоря, является не идеал, а его реализация (Можно отчетливо представлять себе, чем должен отличаться желаемый мир от существующего, но отнюдь не стремиться к соответствующему преобразованию существующего мира) (к тому же цель может вообще не иметь отношения к идеалу, если, например, она заключается в конформизме); от ценности - тем, что идеал есть не ценность, а "стандарт ценности" (Манро); об отличии идеала от истины и заблуждения уже говорилось. Для того, чтобы выяснить действительную природу идеала и раскрыть его специфику, надо обратиться к его научному пониманию (См., например, Давидович В. Е. Теория идеала. Ростов-н/Д., 1983. С. 51).

Как известно из методологии научного исследования, процесс формирования теоретических понятий связан с процедурой идеализации. Последняя означает "устремление к нулю" одного из признаков наглядного представления. При этом остальные признаки, ввиду их связи с уменьшаемым, не остаются в общем случае неизменными, а стремятся к некоторым предельным значениям (В частном случае, они могут стремиться к нулю, неограниченно увеличиваться или оставаться неизменными). Например, при устремлении к нулю размеров протяженного тела мы получаем простейшее идеализированное представление - "материальную точку" (массу, не имеющую объема и формы). Так получаются, в частности, представления об идеальном газе, идеальной жидкости, идеальном кристалле, абсолютно твердом теле, абсолютно черном теле, обратимом процессе и т.п. Следовательно, под "идеалом" в науке подразумевается т.н. "идеализированный объект", т.е. некоторое предельное представление, получающееся в результате идеализации реального или воображаемого объекта.

Специфика идеала, однако, не исчерпывается тем, что он есть предельное представление. Кроме этого чисто гносеологического аспекта, в идеале имеется и определенный (притом очень тонкий и деликатный) онтологический аспект, который обычно ускользает от внимания. Как известно, сущность реальных объектов не совпадает с явлением, хотя от него практически и

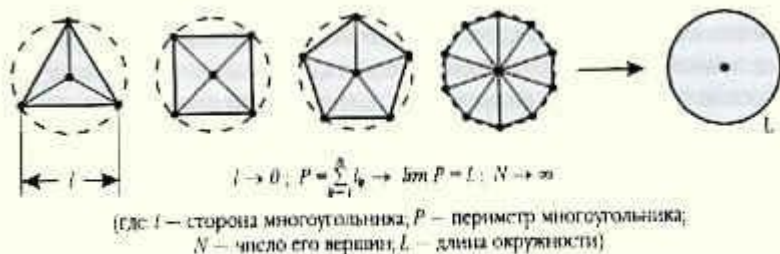


Схема 4. Идеализация правильного многоугольника и получение круга как идеализированного объекта (наглядное сближение явления с сущностью)

неотделима. Именно этот давно известный факт дал повод утверждать (вслед за Платоном, Аристотелем и др.), что "наука начинается с удивления". Действительно, в луче света, подающего на зеркальную поверхность и отражающегося от неё под углом, равным углу падения, непосредственно не видно, что за этим процессом скрывается процесс падения и отражения

электромагнитных волн. Если бы свет как явление и сущность света совпадали, то электромагнитная природа света была бы ясна уже древним грекам и мы смогли бы прочесть о ней в поэме Лукреция "О природе вещей".

Поскольку способов идеализации одного и того же явления может существовать очень много, а, с другой стороны, это явление не совпадает со своей сущностью, то возникает следующий вопрос: нельзя ли выбрать такой способ идеализации, при котором явление в результате описанного выше предельного перехода совпало бы со своей сущностью? Так как ни у одного реального объекта явление не совпадает с сущностью, то достичь такого совпадения по всей вероятности, можно только путем искусственной идеализации объекта, т.е. в некотором пределе - "идеале".

Что такой способ идеализации действительно существует, можно показать на следующем простейшем примере. Воспользуемся той процедурой идеализации правильного многоугольника, которую в глубокой древности осуществили греческие математики. В качестве явления здесь выступает правильный многоугольник с некоторым числом вершин. Разные правильные многоугольники отличаются друг от друга конкретным числом точек, равноудаленных от центра. Сущность всех подобных фигур, с точки зрения античных геометров, образует то общее, что им всем присуще, т.е. множество точек вообще, равноудаленных от центра. Геометрически это множество может быть условно представлено воображаемой окружностью, на которой лежат вершины многоугольника и от которой к центру проведены от вершин соответствующие радиусы. Идеализация в данном случае заключается в последовательном стремлении к нулю длины каждой из сторон многоугольника. При этом число его вершин, очевидно, неограниченно возрастает, а периметр стремится к предельному значению, совпадающему с длиной воображаемой окружности. Прodelав мысленно эту операцию, греки в пределе получили уже не воображаемую, а "реальную" окружность, в которой исчезло различие между правильным многогранником и описывающей его окружностью (схема 4). Геометрическая фигура как явление совпало со своей геометрической сущностью. Не случайно в античной философии круг считался идеальной фигурой и, поэтому в дальнейшем стал символом совершенства, бесконечности и вечности (ср. змею, кусающую собственный хвост).

Таким образом, понятие идеала приобретает новую черту: это не просто предельное представление, а такое, содержанием которого оказывается явление, совпадающее с собственной сущностью. Говоря более простым языком, можно сказать, что идеал - это явление, очищенное от всего того, что затемняет его сущность. В таком "очищении" и состоит смысл идеализации. Последнее, однако, не означает, что идеал есть просто какая-то компонента (фрагмент) исходного явления. Так как при "устремлении к нулю" ("очистка") одних признаков явления, другие стремятся к предельным значениям, то результат идеализации в общем случае не совпадает ни с одной из компонент исходного явления, а есть нечто качественно новое. Последнее особенно ярко проявляется в том, что идеал может сочетать такие признаки, которые в реальных объектах являются взаимоисключающими.

Кант и Гегель были, по-видимому, первыми философами, ясно осознавшими эту связь идеала с сущностью, в которой как в фокусе сконцентрирована большая доля его специфики. Во всяком случае, они первыми сформулировали эту мысль в самом общем виде. Напомним, что, согласно Канту, "идеал есть представление о единичной сущности, адекватной какой-либо идее" (Кант И. Соч. Т. 5. М., 1966. С. 236), а согласно Гегелю, он является "идеей в чувственно определенной форме" (Гегель Г.Ф.В. Соч. Т. XII. М., 1938. С. 109). Так как под "идеей" здесь подразумевается именно то, что на современном языке можно назвать "сущностью", то их определения идеала очень близки к определению, данному выше.

Явление, совпадающее с сущностью, отличается от явления, не совпадающего с ней. Это наглядно видно, например, при сравнении реального шара с идеальным. У идеального шара все точки поверхности равноудалены от центра. В реальном же шаре, как бы тщательно он ни был изготовлен, это в той или иной степени нарушается и шар фактически оказывается многогранником. Поэтому в реальном шаре мы, строго говоря, имеем дело с объективной видимостью шара (т.е. телом, которое только приближенно может считаться шаром). То же самое можно сказать о соотношении, например, реального и идеального кристалла или реального и идеального цветка. Цветок лотоса, являющийся в восточной культуре символом духовной

гармонии и моральной чистоты, обладает лепестками такой идеально правильной формы и такой идеальной белизны, какая не присуща ни одному реальному лотосу. Следовательно, репрезентируя явление, совпадающее с сущностью, идеал выступает как антипод видимости: уподобиться идеалу - значит обладать подлинным бытием, а не только кажущимся. "Быть - или только казаться" - этот рыцарский девиз вырезан в качестве эпитафии на надгробии знаменитого датского астронома Тихо де Браге в одном из пражских храмов. И это не случайно: возвышение над прозой жизни, служение идеалу всегда входило в кодекс чести средневекового рыцарства.

Следует обратить внимание и на то, что понятие идеала связано не только с альтернативой видимости, но и с потенциальной бесконечностью. Как было показано на примере античной идеализации правильного многоугольника, идеал получается в результате предельного перехода, который в общем случае не может состоять из конечного числа шагов (Как известно из математической теории пределов (Коши, XIX в.), множество таких шагов не только бесконечно, но и несчетно. Поэтому в известном смысле прав был Шиллер, который вслед за Кантом утверждал, что идеал есть "бесконечность, (практически - В.Б.) не достигаемая никогда" (Шиллер Ф. Собр. соч. Т. 6. М., 1957. С. 410)).

Этот пример имеет совершенно общее значение. Так как, последовательная идеализация любого объекта связана с бесконечным предельным переходом, то полного совпадения явления с



сущностью у любого объекта нельзя достичь с помощью конечного числа мысленных изменений объекта. Для достижения указанного совпадения требуется потенциально бесконечное множество таких изменений. К каким последствиям приводит эта особенность идеала, мы увидим в дальнейшем (гл. IV).

Сказанным, однако, природа идеала ещё далеко не исчерпана. Дело в том, что благодаря своей не наблюдаемости сущность определенного класса явлений может быть познана лишь с помощью сложных теоретических понятий, а построение последних требует не менее сложных умозрительных рассуждений. Всё это приводит к тому, что понятие об объективной сущности одного и того же явления у разных лиц может быть совершенно различным. Эта старая философская истина получила своеобразное воплощение в символике всемирно известного "Философского сада" в монастыре Риёндзи в Киото (Япония). На обширной площадке, покрытой белым песком, разбросаны совершенно хаотично 15 черных камней. Однако хаотичность их расположения является обманчивой. Зритель, смотрящий на эти камни, в любом ракурсе видит только 14 камней, а пятнадцатый всегда остается невидимым; причем какой именно из 15

исчезает из поля зрения зависит от того ракурса, в котором зритель смотрит на камни. Так предельно лаконично выражена следующая мысль: хотя мир у всех один, но в нем всегда остаётся скрытая (ненаблюдаемая) сторона, которую каждый воспринимает по-своему.

Таким образом, когда творец идеала подвергает идеализации некоторое явление, чтобы уподобить это явление его сущности, то он всегда имеет в виду сущность в собственной интерпретации. Это значит, что из множества возможных способов идеализации одного и того же явления он выбирает такой, который "очищает" это явление от всего того, что затемняет сущность в его понимании (Нетрудно догадаться, что в отличие от явления, которое оказывается предметом знания, понятие о предполагаемой сущности диктуется обычно не знанием объективной сущности, а желанием, чтобы она была именно такой (стремление выдать желаемое за действительное). Вот почему противопоставление объекта, каким он является, объекту каким бы мы его хотели видеть, связано, в конечном счёте, с противопоставлением явления и сущности). Стало быть, идеал есть предельное представление (1), содержанием которого оказывается явление, совпадающее с сущностью (2) в авторской интерпретации (3).

С первого взгляда может показаться, что столь сложная и тонкая природа идеала делает непонятным его широкое распространение и активное влияние на практическую деятельность нередко даже совсем необразованных людей. Создается впечатление, что он относится к области слишком "ученой" теории, чтобы иметь какое-то отношение к реальной жизни. Однако анализ предельного представления показывает, что оно содержит определенные нормативы для деятельности, т.е. рекомендации относительно того, что надо делать, чтобы воплотить идеал в действительности. Для лучшего понимания указанных нормативов, рассмотрим пример идеала, взятого из повседневной жизни - идеал, страстного собирателя грибов. Он отражает не реальный

грибной лес, а такой, каким бы лесу следовало быть, чтобы удовлетворить запросы такого энтузиаста. Представим себе, что воображение такого субъекта разыгралось так лихо, что рисует ему следующую картину.

Для ярого грибника сущность леса заключается в производстве грибов ("грибная плантация"). В реальном лесу эта сущность маскируется разными затемняющими обстоятельствами. А в идеальном лесу она должна быть представлена, так сказать, в "оголенном" виде. Это значит, что реальный лес, состоящий из деревьев разных пород, с подлеском, буреломом, некоторым количеством худосочных второсортных грибов и т.п. мысленно очищается от всех деревьев, кроме корабельных сосен с великолепными золотистыми стволами; исчезает всякий подлесок, не говоря уже о буреломе, и земля покрывается сплошным ковром бархатного мха; в каждом десятке сосен встречается такая, у основания которой растет семейство сочно-шоколадных боровиков среднего размера и не тронутых насекомыми; причем частота семейств такова, чтобы темп их сбора не был ни чрезмерно медленным (и, следовательно, утомительным), ни слишком быстрым (и, следовательно, пресыщающим). При этом сосны расположены друг от друга на таком расстоянии и освещены столь ровным и интенсивным солнечным светом, что каждое новое семейство (в противоположность тому, с чем мы встречались в "Философском саду") отчетливо просматривается с места, где было найдено предыдущее, так что, последовательно собирая грибы, пропустить хотя бы одно семейство невозможно. Воздух в этом воображаемом лесу идеально прозрачен и чист, стоит полная тишина и ни одно живое существо (включая, как назойливых насекомых, так и, конечно, человека) не может помешать охоте за грибами.

Очевидно, что такой лес практически можно встретить только в воображении настоящего "грибного" сноба. Тем не менее, образ подобного леса не является пустой абстракцией. Он содержит вполне определенные черты, отличающие его от реального леса и, благодаря этому, дающие указания, что надо изменить в реальном лесу, чтобы сделать его идеальным: 1) тип грибов; 2) их качество; 3) их количество; 4) их распределение; 5) фон; 6) освещение; 7) присутствие посторонних лиц и т.д. и т.п. Такие требования по поводу модификации исходного объекта и составляют нормативы идеала. Очевидно, что идеал представляет собой целостную систему таких нормативов. При изменении идеала изменяются и эти нормативы.

От сравнительно простого идеала измученного цивилизацией городского жителя XX в. перейдем к более сложному идеалу французского аристократа XVIII в. Этот идеал лежит в основе сюжета уже упоминавшейся картины Ватто "Отплытие на о. Киферу". Люди, живущие на этом фантастическом острове, "не знают ни голода, ни труда, ни забот" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 3. С. 51). Небо там всегда голубое, розы вечно в цвету, голуби воркуют, соловьи заливаются трелью; дамы и кавалеры одеты в шелк и бархат и заняты выражением друг другу томных чувств, совершенно свободных от примеси каких бы то ни было отрицательных эмоций. Они "ненавидят всё могучее, героическое... Предпочитают миловидное вместо величественного; уютное - вместо блестящего. Вместо грандиозного - миниатюрное; вместо яркого - блёклое" (Там же. С. 45). Радуются всему несвязанному какими-то правилами, капризному. Осмеивают "с неудержимой веселостью" всякую правильность и с "очаровательной шаловливостью" нарушают даже правила этикета. И все это происходит на острове, "где между деревьев всё шелестит и звенит от счастья и любви" (Там же. С. 53).



Так как с точки зрения аристократа эпохи рококо сущность реальной жизни заключается в изысканно-галантной любовной игре, то идеальный остров должен быть "страной любви". Чтобы построить представление о такой стране, надо отвлечься от всех обстоятельств, затемняющих и омрачающих "симфонию любви". Следует представить эту "симфонию" в явном виде и этим сделать сущность жизни зримой и осязаемой. Рассматривая представление об идеальной "стране любви" более пристально, мы снова находим целую серию нормативов, содержащихся в этом аристократическом идеале: 1) небо должно быть абсолютно чистым; 2) розы - безостановочно цвести и благоухать; 3) соловьи - настойчиво испускать свои трели; 4) кавалеры - быть максимально галантными; 5) дамы - максимально пикантными; и т.д. и т.п.

Таким образом, система нормативов идеала представляет собой набор общих требований ("канон"), которым должны удовлетворять любые преобразования реальности при переходе от действительного к желаемому. При этом не следует смешивать два разных вопроса: 1) наличие таких нормативов в сознании носителя идеала; и 2) степень их осознанности этим носителем. Поклонник идеала может вообще не подвергать свой идеал анализу и потому иметь самое смутное представление о его нормативах. Тем не менее, он может следовать им, так сказать, на "интуитивном" уровне т.е. подсознательно. Даже если он подвергает идеал анализу, то ввиду

ограниченности этого анализа (его недостаточной полноты и глубины) он может иметь ясное представление только о некоторых нормативах. Но и это не обязательно будет препятствием для интуитивного следования тем нормативам, которые остаются неосознанными.

Итак, развитый (зрелый) идеал обязательно порождает и определенный канон, который ревностный поклонник идеала не имеет права нарушать.

Идеология не может ограничиваться только описанием идеала и диктуемого им канона. Не менее важным является вопрос о способах реализации идеала, т.е. воплощения его действительности. История показывает, что следует различать идеалы индивидуальные и общезначимые, а среди последних элитарные и массовые. Идеал может заключаться в том, чтобы, например, найти "девушку своей мечты" или приобрести личный вертолет, способный летать в любую погоду или забронировать изолированный от посторонних взоров водоём, в котором осетры крупного размера плавали бы вместе с золотыми рыбками и т.д. и т.п. Но могут быть и такие идеалы, которые соответствуют интересам не одного человека, а многих людей. Противоречия социальной жизни порождают общие интересы, а эти последние - общезначимые идеалы. Предметом идеологии являются именно последние.

Воплощение общезначимого идеала в действительности является для его коллективного носителя слишком грандиозной и торжественной задачей, чтобы не отличать её от повседневной, будничной деятельности. Поэтому для комплекса операций, связанных с реализацией подобного идеала, было придумано особое название - ритуал. Когда речь идет об идеале, разделяемом широкими массами, а не узкой группой лиц, ритуал приобретает совершенно особый характер, который требует специального анализа.

Чтобы идеал мог получить условия для эффективной (хотя и частичной) реализации, необходимо найти реализатора и реализационный оазис. Речь идёт о харизматическом лидере и харизматическом обществе (т.е. обществе, переживающем социальный кризис). Для нахождения же такого лидера и такого общества надо предварительно обеспечить максимальную экспансию идеала, т.е. его распространение ("пропаганду") в широких массах, живущих в самых разных обществах. Ибо нельзя заранее предугадать, в каком именно обществе произойдет тот кризис, который создаст благоприятные объективные условия для реализации идеала, и кто именно окажется тем человеком, который обнаружит наибольшие субъективные способности для решения этой задачи (включая, прежде всего, фанатическую веру в идеал).

Итак, для того чтобы первоначально индивидуальный идеал мог превратиться в общезначимый, он должен стать достоянием широкого круга людей. Между тем, мы видели, что идеал является очень тонким и хитрым образом, которое в своем непосредственном виде может быть воспринято и усвоено только немногими посвященными. Главная трудность в распространении идеала среди широких масс заключается в следующей особенности предельного представления: оно парадоксальным образом сочетает в себе наглядность с неизобразительностью. Последняя означает невозможность изображения идеала, ибо всякое конечное изображение будет в той или иной степени отступать от идеала и искажать его черты. Точное изображение могло бы быть дано лишь в результате бесконечного множества постепенно совершенствующихся изображений. Но такой процесс практически неосуществим. Следовательно, именно связь идеала с бесконечностью делает его неизобразительным.

Однако указанный парадокс может быть преодолен с помощью не изображения, а обозначения. Так появляется особый символ, являющийся в отличие от символов знания (употребляемых в науке и повседневной жизни) символом веры. Символ веры, или идеологический символ (Как ясно из сказанного, символ веры как идеологический символ не следует смешивать с "символом веры" в теологическом смысле) кодирует не истину или заблуждение (как это имеет место обычно в случае символа знания), а идеал (т.е. идеал является значением того знака, который образует символ веры). Мировая история является великолепной галереей таких символов: христианский крест (Замечательно точно и лаконично передает суть христианского идеала христианский крест. Если горизонтальная перекладина символизирует наблюдаемый материальный ("земной") мир, олицетворяемый грехопадением Адама, то вертикальная - ненаблюдаемый духовный ("небесный") мир, олицетворяемый искупительной жертвой Христа. Перечеркивание вертикалью горизонтали является символом отречения от чувственного мира во имя сверхчувственного и тем самым, от материальных ценностей ради духовных), исламский полумесяц со звездой, буддийское колесо с восемью спицами, иудейская шестиконечная звезда, коммунистическая пятиконечная звезда, нацистская свастика и т.п. Благодаря символу веры идеал (ещё до попыток его реализации) приобретает характер особой реальности, отличной как от исходной объективной реальности внешнего мира, так и от субъективной реальности внутреннего мира человека. Речь идет о некоей третьей реальности, в которой в определенном смысле пропадает различие между объектом и субъектом (Здесь имеет место очень тонкий синтез объективного и субъективного, ибо в символе веры материальность знака сочетается с общезначимостью значения. В этом материальном знаке сквозь телесную оболочку ощущается "дыхание" идеала).

Делая идеал доступным широкой массе, символ веры с точки зрения эффективности распространения идеала имеет тот дефект, что он недостаточно конкретен, чтобы сделать доступным массе не только идеал, но и его канон (систему нормативов, дающих правила поведения). Поэтому символ веры оказывается лишь первой ступенью в процессе метафоризации (и материализации) идеала. В этой форме идеал впервые получает специфическое материальное воплощение и, тем самым, материальное существование. Раз возникнув, последнее обретает самостоятельную жизнь и дает импульс для возникновения новых, более сложных форм материального воплощения идеала.

Следующим этапом в процессе метафоризации идеала становится сопоставляемый идеологическому символу особый идеологический образ (В литературе, посвященной закономерностям формирования идеологии, идеологический образ нередко называют "идолом". Ввиду, однако, отрицательного оттенка, который обычно ассоциируется с этим термином, мы не будем его употреблять), делающий идеал, так сказать, "зримым" и "осязаемым". В разных идеологиях этот образ может иметь существенно разный характер: беспредметный (арабеска), минералогический (метеорит), растительный, животный или антропоморфный. Последний может быть как образом реального, так и воображаемого человека (обычно пророка, монарха или вождя). Следует отметить, что с точки зрения процесса метафоризации идеала это обстоятельство несущественно, ибо действительный смысл идеологического образа состоит в том, что он является условным (иносказательным) изображением идеала.

Такое изображение требуется для того, чтобы на основе "биографии" подобного образа можно было построить идеологический миф - серию эпизодов, иллюстрирующих в популярной форме различные нормативы идеала и те правила (нормы) поведения, которым надо следовать, чтобы идеал мог быть воплощён в действительность. Это могут быть, например, реальные или вымышленные эпизоды из жизни реального или вымышленного вождя, раскрывающие его скромность, честность, мудрость и человеколюбие. "Быть таким, как вождь" - будет в таком случае девизом этого мифа. При этом был ли вождь на самом деле таким и существовал ли он вообще - не имеет значения. Существенна только вера в идеал. Благодаря этому обстоятельству реализм и символизм в идеологическом мифе слиты так, что вопрос о его реальности или условности теряет всякий смысл (Реальность идеологического образа как персонифицированного идеала не зависит от наличия или отсутствия у него исторического прообраза. Поэтому никакие, даже самые сенсационные археологические открытия, проливающие свет на существование такого прообраза, не могут внести ничего нового в факт "откровения", которое соответствующий идеал представляет для его последователей. Другими словами, новая "познавательная истина" (новое знание) никак не может повлиять на старую "подвижническую истину" /старое желание/). В то же время ясно, что миф не эквивалентен произвольному вымыслу где по той причине, что он несет особую идеологическую нагрузку, заключает в себе, так сказать, особый идеологический заряд. Благодаря этому обстоятельству за мифом стоит особая реальность, но это не реальность знания, а реальность желания.



Связь мифа с тем или иным нормативом идеала и с закономерностями его эволюции можно проследить в зародышевой форме уже при анализе хорошо известных античных мифов. Так, в мифах о Прометее и Икаре современный наблюдатель встречается с трагедией, связанной с реализацией идеала в её различных аспектах; в мифе о Тезее и Минотавре - с победой светлого рационального начала, скрытого в идеале, над иррациональностью тёмных

разрушительных сил ("нить Ариадны" особенно ярко символизирует мощь рационального анализа, позволяющего выбраться из любого иррационального лабиринта); в мифе о Сизифе - с трагедией утраты идеала и т.д. Особенно поучителен в этом отношении миф о состязании в беге Гиппомена и Аталанты. Здесь в иносказательной форме прославляется такое необходимое при реализации любого идеала качество как единство цели.

Для человека, не понимающего идеологической природы мифа, история Гиппомена и Аталанты - это просто поэтический рассказ о том, как Гиппомен вызвал Аталанту на состязание в беге и как он одержал победу, бросая в ходе состязания золотые яблоки Гесперид. Яблоки отвлекали Аталанту и этим позволили Гиппомену выиграть время и опередить её. Для того же, кто чутко улавливает идеологический подтекст, содержащийся в подобном мифе, в этой истории скрыто нечто весьма глубокое, касающееся общей закономерности человеческой деятельности, реализующей какой-нибудь идеал. Золотые яблоки символизирует здесь привлекательные, побочные дела, которые отвлекают от движения к главной цели (реализации идеала), Образ же

Аталанты является аллегорией человека, не умеющего в своей деятельности отделить главное от второстепенного и потому, в конце концов, упускающего стратегическую цель (несмотря на многочисленные и притом значительные тактические успехи терпящего неудачу в реализации идеала).

Подробное условное (иносказательное) описание идеала и канона с помощью идеологического мифа получает своё естественное завершение в виде условного (иносказательного) описания не только идеала, но и способа его реализации, т.е., практического (действительного) ритуала. Так возникает условный (иносказательный) ритуал - идеологический культ. Формы его чрезвычайно разнообразны. Это могут быть военные, спортивные или гражданские парады, ритуальные собрания, ритуальные речи, ритуальные песнопения, обычные и факельные шествия, театрализованные мистерии, публичные клятвы, публичные приветствия и награждения, публичные осуждения и покаяния, публичные казни и т.п. Важной компонентой такого культа является создание специального декоративного фона для всех этих действий, выражающегося в строительстве особых сооружений, приспособленных для таких действий, декоративном оформлении населённых пунктов в виде плакатов, портретов, знамён, аншлагов, лозунгов, призывов и т.д. и т.п. Постороннему наблюдателю, принадлежащему к другой культуре, всё это может показаться не только странным, но и бессмысленной растратой времени и средств, поскольку всё эти действия как будто бы не продвигают ни на шаг процесс действительной реализации идеала. Кажется совершенно непонятным, зачем нужен какой-то дополнительный, условный ритуал вместо того, чтобы, засучив рукава, сразу приступить к делу. Однако выражая своё недоумение и даже насмехаясь над "этими чудаками", посторонний наблюдатель демонстрирует только поверхностность собственного мышления. Дело в том, что прежде чем приступить к какому бы то ни было делу (а, тем более, такому ответственному как реализация идеала, определяющего смысл всей жизни), надо быть уверенным в его успехе (или, по крайней мере, в высокой вероятности успеха). Если мы учтём это обстоятельство, станет ясно, что условный ритуал необходим как особое (притом очень эффективное) средство воспитания и укрепления в массах веры в идеал. (См., например, Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л., 1976. С. 8-9) Поэтому те средства, которые расходовались на протяжении истории на финансирование такого ритуала, с точки зрения носителей соответствующих идеалов не были потрачены зря (С этим связано и требование не ограничиваться пассивной верой, а сделать её активной, т.е. систематически участвовать в отправлении идеологического культа. Следует отметить, что культ потому укрепляет веру в идеал, что он имитируя процесс реализации идеала, тем самым, создаёт видимость (иллюзию) его действительной реализации).

Итак, всякая идеология имеет три точки опоры - идеал, канон и ритуал, - а эти последние облачаются в особый аллегорический костюм, элементами которого являются идеологические символ, образ, миф и культ. Только в таком костюме идеал становится общезначимым, овладевает массой и спускается с "неба" на землю.

Анализ идеала не был бы завершён, если бы мы не коснулись его эмоционального аспекта. В отличие от символа знания, которому не приписывается ни реальность ни святость (ибо он рассматривается как продукт условного соглашения и как нечто подлежащее критике) символ веры с самого начала своего возникновения приобретает реальность и святость. Последние являются следствием реальности и святости идеала (разумеется, для его поклонников).

Святость идеала означает его неподвластность какой бы то ни было критике, ибо идеал как образ, раскрывающий глобальный смысл жизни, становится для его сторонников "откровением", которое по самому определению этого понятия не требует доказательств. Естественно, что святость идеала автоматически переносится через символ веры на идеологический образ. Однако здесь происходит одно интересное явление, которое имеет очень большое значение для понимания эмоциональной стороны идеологии.

Дело в том, что идеологический образ в глазах его почитателей приобретает ещё большую святость, чем та, которой обладает идеал. Происходит это потому, что в отличие от идеала, святость которого имеет вполне рациональное происхождение, святость идеологического образа кажется совершенно иррациональной ввиду отсутствия однозначной связи между идеалом и идеологическим образом. Отсутствие такой связи проявляется в том, что одному и тому же идеалу можно сопоставить, вообще говоря, разные идеологические образы (Отметим такое любопытное явление как усиление культа тоталитарного лидера, олицетворяющего тоталитарный идеал, по мере старения последнего. Казалось бы, в связи с явным ухудшением его управленческих способностей культ должен ослабевать. Между тем, в истории наблюдается обратное. Это парадоксальное явление объясняется следующим: для укрепления власти такого лидера надо укреплять веру в него в массах, а для укрепления такой веры надо обосновать его уникальность и потому незаменимость), а одному и тому же идеологическому образу - разные идеалы (Например, в случае смерти одного тоталитарного лидера прежний идеал персонифицируется в новом лидере). В выборе конкретного образа для условного описания идеала, несомненно, большую роль играет сложное стечение случайных обстоятельств. Поэтому эмоциональное отношение к

Таблица 1

## Классификация высших жертвоприношений

Характер жертвы	
собственной работой	работой других <sup>1</sup>
собственной свободой	свободой других
собственной жизнью	жизнью других

святости идеала, имеющее естественный характер, преобразуется в эмоциональное отношение к святости идеологического образа, который благодаря участию в его формировании непредсказуемой случайности неизбежно приобретает "сверхъестественные" черты. Так возникает мистическое чувство. Оно воспламеняется всегда там и тогда, где и когда

появляется эмоциональное отношение к иррациональному - незримое присутствие "тайны". Следовательно, источником самой глубокой мистики является, в конечном счёте, слияние святости идеала с конструктивной ролью случая.

В силу указанного обстоятельства всякая идеология на каком-то этапе своего развития приобретает мистический привкус. Триумфальный порыв душ, подогреваемый победным шелестом знамён и звуками торжественного гимна ("Это есть наш последний..." или "Германия превыше всего..."), проникнут не меньшей мистикой, чем благоговейный трепет тех же душ, склонившихся перед сверкающим алтарём под звуки чарующего хора. Но этот мистический привкус отнюдь не становится недостатком идеологии. Напротив, он временно придает ей особую прочность, ибо ставит её вне поля критики и усиливает её харизматическое (в смысле М. Вебера) действие.

Описанный процесс метафоризации идеала в целом является важным вспомогательным средством для его эффективной реализации. Но, будучи необходимым средством для реализации идеала, метафоризация не является достаточным. Для действительной реализации идеала требуется нечто большее.

Как показывает история различных идеологий, ни один идеал не может быть реализован (даже частично) без тех или иных жертв и жертвоприношения. Учет этого обстоятельства всегда отличал прагматическое отношение к идеалу от утопического. Как уже отмечалось, для воплощения идеала в действительности жертва столь же необходима (Например, если тоталитарный лидер в изменившейся обстановке с целью сохранения своей власти производит "переоценку ценностей" и начинает служить новому идеалу), как необходим эксперимент для установления истины. С философско-методологической точки зрения под "жертвой" подразумевается любой поступок, которым сознательно и бескорыстно причиняется материальный или моральный ущерб тому, кто его совершает. В простейшем случае это может быть подача милостыни из ограниченных средств; передача другому дефицитных вещей из собственного гардероба или части собственного голодного пайка; выполнение ради блага другого лица работы, вызывающей отвращение; и т. п. В более сложных случаях сюда относятся такие поступки как, например, переключение финансовых средств из желательной сферы в нежелательную; отказ от престижной должности ради другого лица; отказ от награды по моральным соображениям; сознательное разрушение здоровья ради работы, творчества, помощи другим; принятие на себя уголовной ответственности за другого; риск жизнью ради спасения другого; и т.п.

Существенно подчеркнуть, что если поступок не наносит ущерба тому, кто его совершает, или этот ущерб получается не намеренно, по простой случайности или ради корыстного интереса, то это уже не будет жертвой. Так, например, частная финансовая поддержка культурных учреждений ради получения налоговых льгот или передача в качестве гуманитарной помощи вещей, предназначенных на выброс, не имеют никакого отношения к категории "жертва" в её точном философско-методологическом толковании. Не будет жертвой и риск жизнью при спасении другого в связи с тем, что надо было спасать самого себя, или выделение другому значительных собственных средств, по ошибке принятых за чужие. Даже взятие на себя ответственности за чужое преступление не является жертвой, если это сделано для того, чтобы приобрести ореол мученика.

Очевидно, что чем больше вера в идеал, тем на большие жертвы человек готов пойти ради реализации идеала, так что жертва является своеобразной мерой веры в идеал. Подобно тому как истинным может оказаться только верифицируемое (т.е. допускающее экспериментальную проверку) знание, прагматическим может быть только жертвенное желание. Идеал без указания на жертву, которая необходима для его реализации, так же бесплоден и бессодержателен, как и истина, если не указан способ её доказательства. Нежертвенные желания оказываются теми "благими намерениями, которыми вымощена дорога в ад". Поэтому самые заманчивые планы социальных преобразований без четкого и предельно откровенного указания на хотя бы ориентировочные жертвы, которые для этого необходимы, имеют чисто демагогический характер. "Цена величия" всегда была и остается ключевым вопросом социальной политики.

Хотя форм жертвенности существует очень много, тем не менее, по мере их развития высшими среди них оказываются следующие (табл. 1): И здесь перед нашим взором предстают св. Грааль (Чаша, из которой Христос угощал апостолов священным вином во время Тайной вечери;

над которой он молился в Гефсиманском саду после "Тайной вечери" и перед его арестом посланцами Пилата; и в которую стекала его кровь после того, как он был распят и чаша Будды - мировые символы меры жертвы - и возникает одна из самых жгучих философских проблем - вопрос о моральности жертвы. Идеал требует: каждый, кто предан ему не на словах, а на деле, должен "испить свою чашу". Но возникает вопрос: всякая ли жертва допустима? При каких условиях жертва может считаться моральной, а при каких она становится аморальной? К счастью, идеал определяет не только потребность в жертве; но и тот закон, который регулирует допустимые вариации масштаба жертвы. Общеизвестный идеал как раз вследствие его общезначимости накладывает определенные ограничения на поведение его сторонников не только по отношению к внешнему миру, но и по отношению к другим людям (причем как его последователям, так и противникам). Стало быть источником морали является общезначимость идеала (Причиной общезначимости идеала является, в конечном счете, общность интересов).

Таким образом, моральный закон есть правило ("норма") поведения человека в разных жизненных ситуациях относительно других людей, диктуемое общезначимым идеалом и определяющее меру необходимых жертв. Так, например, спартанский идеал государственного



устройства предполагал воспитание образцового члена общества с помощью методов, которые в XX в. кажутся совершенно аморальными. Достойным гражданином здесь считался только атлетический человек, обладающий всесторонним и безупречным физическим развитием. Такой идеал воспитания диктовал, в частности, очень странные с современной точки зрения нормы поведения, как, например, совместное участие юношей и девушек в спортивных состязаниях в обнаженном виде (Любопытно, что это не приводило ни к каким эротическим эксцессам, тогда как в обществе, руководящемся другим идеалом, обязательно бы привело) и обязательное умерщвление слабых детей и дряхлых стариков. История знает и ещё более странные нормы как, например, запрет на употребление в пищу некоторых фантастических (!) животных (древние иудеи); гордость отца за то, что его ребенок был съеден вождем (племени Центральной Африки); гордость дворянина за то, что его супруга была обещана королем (Франция, XVII в.) и т.п. Парадоксальность и загадочность таких поведенческих норм, однако, сразу рассеивается, как только принимают во внимание специфику тех идеалов, которые породили эти нормы. Никогда не следует забывать, что любая современная норма (в том числе

самая банальная, как, например, допустимость прикурить у прохожего или достать носовой платок в гостях) может оказаться совершенно непонятной и потому неприемлемой с точки зрения чуждого ей идеала.

Моральный закон, порождаемый идеалом, проводит четкую границу между добром и злом: "добром" является поступок, соответствующий этому закону, а "злом" - поступок, нарушающий закон. Таким образом, первопричиной появления самого различия между добром и злом является, в конечном счете, идеал. Как мы увидим позднее (гл. IV), в истории человечества идеал выступает как своего рода "змей-искуситель", приоткрывающий завесу над чем-то таким, о существовании чего кое-кому лучше бы не знать. Как это ни парадоксально, но люди, лишённые идеалов, находятся "по ту сторону добра и зла" (Ницше). Впрочем, это неудивительно, так как такие люди свободны от моральных ограничений, а поэтому для них не существует различия между добром и злом. В этом отношении они напоминают маленьких детей и даже животных, которые тоже не имеют идеалов и поэтому представления о морали. В частности, по указанной причине жестокость маленьких детей и животных не может рассматриваться как "зло" в строгом этическом смысле, так же как акты милосердия с их стороны как "добро" ("не ведают, что творят").

Если учесть связь моральных норм с идеалами, тогда следует признать, что морально оправданной является жертва, согласующаяся с диктуемым идеалом моральным законом, а морально недопустимой та, которая с ним несовместима. История различных идеалов и попыток их реализации показывает следующее: диктуемая идеалом (в силу его общезначимости) система моральных норм устанавливает нижнюю и верхнюю границы допустимой для данного идеала жертвы.

Слишком малая жертва не позволяет сломить противодействие идеалу со стороны его противников; предполагает скупость, трусость и нерешительность. Практически это проявляется в

уклонении от ответственности за решительные действия из-за страха ущемить собственное благополучие. Но жертва без ущемления благополучия невозможна. Поэтому "революцию нельзя делать в белых перчатках" (Ленин) в смысле отсутствия мужества принять на себя тяжкое бремя ответственности за решительные действия, которые могут вызвать большое неудовольствие и навлечь на их инициатора большие неприятности.

Яркой иллюстрацией неспособности пойти на серьезные жертвы ради либерального идеала может служить т.н. совковый конформизм в СССР в послевоенные годы. Особенно наглядно он проявлялся в деятельности таких наиболее элитарных слоев советской интеллигенции, какими были среди научно-технической интеллигенции физики-ядерщики, а среди гуманитарной - журналисты-международники. Будучи высокообразованными, высокоинтеллектуальными и высококультурными людьми, многие из них не питали никаких иллюзий относительно тоталитарного идеала и искренне верили в либеральный идеал. Однако из-за страха потерять те особые привилегии, которыми они пользовались (обеспеченная жизнь в городах-призраках и "сладкая" жизнь за рубежом), они не только не имели мужества пойти на мало-мальски ощутимую жертву для утверждения либерального идеала, но своей "самоотверженной" деятельностью верой и правдой служили тоталитарному идеалу - первые, выковыывая для него самое страшное материальное оружие, а вторые - не менее опасное духовное (систематическая утонченная дезинформация миллионов о действительном положении дел в мире).

С другой стороны, слишком большая жертва отталкивает многих сторонников идеала, подрывает его общезначимость и этим компрометирует идеал; предполагает фанатизм, безответственность и жестокость ("мы за цену не постоим"). Не менее выразительной иллюстрацией такого подхода к жертвенности является печально знаменитый большевистский экстремизм в период образования СССР и в последующие годы. Как известно, многие из большевиков искренне верили в коммунистический идеал и без колебания готовы были жертвовать ради него не только жизнью других, но (в отличие от своих конформистских преемников) и собственной жизнью. В то же время они совершенно не учитывали тех ограничений, которые накладывает любой идеал на верхнюю границу жертвы (Обратим внимание, что нарушение верхней границы жертвы отнюдь не связано с конкретным содержанием идеала (в частности, как иногда считается с его нерелигиозным характером). История религиозных войн демонстрирует акты вандализма и жестокости не только не уступающие, но нередко значительно превосходящие тот вандализм и жестокость, которые были обусловлены реализацией нерелигиозных идеалов. Поэтому не следует думать, будто коммунистический и нацистский экстремизм XX в. есть нечто существенно новое: достаточно вспомнить католический экстремизм XVI-XVII вв., когда в огне религиозных войн и на кострах инквизиции погибло множество людей). При переходе этой границы идеал ведет к самоотрицанию. Поэтому из того, что революцию нельзя делать в белых перчатках, не следует, что ею можно делать в черных рукавицах. Реализация любого идеала происходит не в безвоздушном пространстве, а в обстановке взаимодействия с другими идеалами (Этот вопрос будет рассмотрен в гл. IV); поэтому реализовать тот или иной идеал можно лишь при определенном "соотношении сил" между его сторонниками и противниками. Поскольку как слишком малая, так и слишком большая жертвы нарушают это соотношение то они, как это ни странно звучит, в равной мере делают реализацию идеала невозможной. Неуёмная (не знающая границ) жертва оказывается столь же опасной для судьбы идеала, как и робкая (скупая) жертва. Реализация идеала требует от его поклонников, с одной стороны, щедрости, смелости и решительности, а с другой - сдержанности, ответственности и гуманности.

Из сказанного ясно, что проблема моральности жертвы может быть решена только на основе, т.н. принципа золотой середины, сформулированного в европейской культуре впервые в общем виде Аристотелем в его "Никомаховой этике". Согласно этому принципу, жертва моральна лишь в том случае, когда она оптимальна, т.е. не является ни слишком малой, но и не чрезмерно большой. Только в этом случае она представляет собой "добро"; экстремальная же жертва (как малая, так и большая) всегда есть "зло". Причем критерий оптимальности определяется как системой моральных законов, диктуемых данным идеалом, так и конкретными условиями реализации идеала.

Ввиду противоречивости указанных выше требований, достижение оптимальности жертвы - высшее искусство социального реформатора и революционера (Важно обратить внимание на следующее. Хотя каждый идеал содержит в скрытом виде требование оптимальности жертвы, необходимой для реализации данного идеала, но в то же время в нем нет никаких конкретных указаний, как практически найти такую жертву. Поэтому поиск оптимальной жертвы обычно производится не на основе априорных соображений, а опытным путем, т.е. методом проб и ошибок). Очевидно, что согласно принципу золотой середины (или, что то же, принципу оптимальности жертвы) революцию надо делать не в белых перчатках и не в черных рукавицах, а голыми ("чистыми") руками - с тем, чтобы, с одной стороны, чутко улавливать её пульс, а с другой, быть достаточно осторожным, чтобы не запятнать ненароком эти руки ненужной своей и чужой

кровью (Частным случаем общей проблемы моральности жертвы является проблема моральности человеческих жертв. Этот драматический вопрос, связанный с одной стороны, с понятием героизма и культом героев, а с другой - с т.н. феноменом "Великого инквизитора", будет рассмотрен в гл. IV).

Итак, для успешного распространения идеала и завоевания им большого количества сторонников необходим перевод его на язык особого рода (метафорический и харизматический язык), а для успешного воплощения идеала в той или иной степени в реальной жизни требуется жертвоприношение с учетом принципа оптимальности жертвы. Таким образом, идеология отнюдь не сводится к туманному хитросплетению разношерстных "идей и взглядов", а представляет собой систему, вылитую из одного куска стали, каковым является идеал, и потому, обладающую простой и ясной и в то же время в высшей степени прагматичной логикой.

Очень важной проблемой является также вопрос о соотношении идеологии и религии. Дело в том, что общезначимый идеал подобен некоей сверхъестественной силе, связывающей людей друг с другом и обеспечивающей между ними не только рациональную, но и эмоциональную общность, заставляя их сопереживать друг другу (чувство солидарности, или "соборности"). Массовое сопереживание (экстаз, энтузиазм, эйфория) ещё в античном мире истолковывалось как такое состояние людей, когда в них "вселяется божество": "И это происходило на самом деле, ибо божество входит в человека, когда он чувствует, что его сила и благородство растут, делаясь беспредельными благодаря дружному подъему энергии, ликованию и сочувствию всей группы лиц, с которой он действует" (Тэн И. Философия искусства. М., 1914. С. 81). Поэтому идеология и с психологической и с этимологической точки зрения очень напоминает религию (religare - лат. связывать). Это дало повод крупнейшему французскому социологу 2-ой пол. XIX в. Дюркгейму отождествить идеологию с религией. Метафоризация идеала и особенно возникновение идеологического культа ещё более усиливает это сходство. Однако указанные особенности ещё недостаточны для отождествления всякой идеологии с религией. Дело в том, что религиозный характер (в строгом смысле этого слова) приобретает только та идеология, которая приписывает идеалу иррациональное (т.е. необъяснимое научными методами) происхождение; другими словами, придает ему характер чистого "откровения" (Это самый эффективный метод сделать идеологию неуязвимой для рациональной критики. Именно этим в значительной степени объясняется большая живучесть и устойчивость религиозных форм идеологии по сравнению с нерелигиозными).

В связи с этим следует отметить принципиальное значение для понимания природы идеологии вообще и закономерностей её формирования и практического применения коммунистической и нацистской идеологии, оказавших такое влияние на ход истории в XX в. Именно эти виды идеологии показали в полном объеме роль в истории общества нерелигиозных идеалов (в отличие от многочисленных случаев формирования и реализации религиозных идеалов, имевших место в прошлом). Тем самым, появилась возможность исследовать закономерности формирования и реализации идеала вообще, частным случаем которого является религиозный идеал.

- ***Идеализация человека и её результат***

Как мы уже видели, идеология образует верхний ярус философской системы. Естественно поставить вопрос, как будет выглядеть с этой вершины её нижний ярус, т.е. её онтологический фундамент. Это значит, что теперь нас интересует не вопрос о том, что из себя представляет мир согласно нашим знаниям, а о том, каким он должен быть согласно нашим желаниям. Другими словами, речь идет об идеализации мира как целого. Надо построить такое предельное представление о мире, при котором он как совокупность явлений совпал бы со своей сущностью. Очевидно, что в зависимости от нашего взгляда на эту сущность будут получаться совершенно разные идеализированные представления о нем как о совокупности явлений. Так, если сущностью мира мыслятся покой и "гармония" (равновесие) между противоположностями, то являющийся мир должен представлять собой царство покоя и равновесия, а если сущностью мира считается движение и борьба, тогда он должен быть ареной острых конфликтов и бурных изменений и с внешней стороны; если сущность мира - "доброе" начало, то являющийся мир должен оказаться совокупностью добрых дел, а если "злое" - то злых дел.

Совершенно аналогично если его сущностью окажется "таинственное" (иррациональное) начало, то являющийся мир должен стать совокупностью таинственных (иррациональных) явлений; если в роли этой сущности выступает суровый рок, то являющийся мир оказывается совокупностью действий, однозначно запрограммированных этим роком, а если основанием мира является свобода, то являющийся мир станет полем свободных актов, стихией свободного выбора

и полным проявлением индивидуальности, и т.д. и т.п.

Таким образом, именно несовпадение сущности реальности с её внешним проявлением дает повод для идеализации этой реальности. Люди так же склонны идеализировать окружающий их мир, как они склонны идеализировать солнце, наивно полагая, что на нем не может быть пятен. Но если человек является продуктом этого мира (С онтологической точки зрения реальность всегда первична, а знание вторично. Хотя с гносеологической точки зрения это отношение можно перевернуть (получив знание о реальности, человек может исходить из него и формально выводить реальность из знания), тем не менее, такое "переворачивание" вполне подобно работе глаза, переворачивающего изображение предмета. Но существует мозг, который восстанавливает действительную картину. Принимать это "переворачивание" за чистую монету, значит заниматься, выражаясь фигурально, воистину "безмозглой" позицией в философии), то "раздвоение" реальности на явление и сущность должно наложить свой отпечаток и на природу человека: "В нем и в его жизни фактически существующее не может совпадать с идеальной сущностью.

Поэтому в нем... жизненная правда (человек как явление - В.Б.) и истина сущности (сущность человека - В.Б.) также должны расходиться между собой. Отсюда нетрудно заключить, что именно в этом коренится значительная часть конфликтов, которые составляют основной материал эпической, драматической и романтической поэзии" (Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 438). Проблема человека и заключается в расшифровке этой загадочной сущности человека, эмоциональное отношение к которой передано с таким настроением в символистской картине Г. Моро "Эдип и сфинкс". (Миф об Эдипе фактически и является не чем иным, как метафорическим описанием проблемы человека). Из общей теории идеала, развитой в предыдущем разделе, следует, что идеализация человека должна заключаться в такой модификации его как явления, чтобы он совпал со своей сущностью. В зависимости от того, как понимается эта сущность, идеализация будет осуществляться тем или иным способом. В истории культуры мы встречаемся с самыми различными идеализациями человека, но они, как правило, проводятся непоследовательно: некоторые стороны человека идеализируются, а многие другие - не менее важные - нет. Посмотрим, как должна осуществляться последовательная идеализация.

Начальной ступенью идеализации человека обычно является идеализация его внешности. Наглядные иллюстрации здесь в изобилии дает история изобразительного искусства. Идеальный человек должен, прежде всего, иметь идеальное лицо, прическу, фигуру, осанку, походку, одежду (достаточно, например, вспомнить как изящно на картинах старых мастеров укладываются даже складки одежды у античных героев и христианских святых). Но он должен иметь в идеальном состоянии и то, что скрыто одеждой, т.е. идеальным должно быть и его тело. Как известно, этому вопросу изобразительное искусство всегда уделяло особое внимание. Например, сестра Наполеона I Полина Боргезе предпочла позировать знаменитому скульптору Канове без тени смущения в костюме Евы именно потому, что она понимала, насколько очертания её тела превосходили её внешность в любом из 600 платьев, имевшихся у нее в гардеробе. Следовательно, практическое "абстрагирование" от одежды в таком живописном жанре как "ню" имеет глубокий смысл: оно ставит своей задачей "очистку" человека от социальных наслоений и биологических отклонений (устремление, в частности, к нулю всяких отклонений от идеальных пропорций человеческого тела, даваемых т.н. золотым сечением).

Однако, сказанная идеализация человека не ограничивается. Само собой разумеется, что он должен иметь идеальное здоровье (все отклонения от медицинской нормы должны быть так же устремлены к нулю, как и все отклонения пропорций от золотого сечения). Хотя в идеале человека всегда подчеркивается "человеческое" начало в отличие от "животного", тем не менее, и последнее может стать идеалом, если человека подвергнуть "животной" идеализации. Например, пышущий здоровьем субъект может оказаться идеалом для больного; в частности, для страдающего бессонницей и отсутствием аппетита - обжора, сотрясающий стены богатырским храпом (Отметим в качестве курьеза, что и "животный" идеал не возвращает человека в буквальном смысле в биосферу, ибо животные не имеют даже "животных" идеалов, руководствуясь в своем поведении не идеалом, а инстинктом. Тем не менее, "животный" идеал приближает человека к животному и тем унижает его).



Более тонкий и сложный характер идеализация человека приобретает тогда, когда она распространяется на внутренний (духовный) мир человеческой личности. С такой идеализацией мы встречаемся уже в буддийском "восьмиричном пути" с его учением о "благородных мыслях" и "благородных чувствах".

Прежде всего это касается идеализации рациональной стороны духовного мира, т.е. интеллектуальных процессов. Реальное рассуждение (мышление) полно фактических ошибок и тех или иных отступлений от законов логики. Но можно устремить эти отступления к нулю. Тогда мы получим идеальное мышление. Реальные доказательства тех или иных утверждений часто бывают очень громоздкими. Но можно так упростить доказательство, что оно будет давать максимальный результат при минимуме затраченных средств. В этом случае мы будем иметь дело с идеальным доказательством.

Однако ещё более существенным для формирования идеального человека является идеализация переживаний. Как показал Винкельман, классическим примером такой идеализации может служить образ троянского жреца Лаокоона, погибающего с сыновьями от насланных на него богиней Афиной двух гигантских змей за то, что он предупредил троянцев об опасности



оставленного греками "Троянского коня". Этот образ запечатлен во всемирно известной античной скульптуре 1 в. до н.э., найденной в 1506 г. в римском винограднике. В поэме Вергилия "Энеида" отражены переживания, которые можно условно назвать реальными переживаниями Лаокоона; "Тщетно метаясь, то хочет расторгнуть он сильные узы, то испускает ужасные вопли до сводов небесных..."

(Вергилий. Энеида. Цит. по: Миронов А. М. История эстетических учений. Казань. 1913. С. 183) В отличие от этого в скульптурной группе, выполненной родосскими художниками, ярость и крики, сопровождающие реальное страдание, сведены к нулю; при этом стойкость и мужество Лаокоона доведены до максимума и "очищены"

от примеси "низких" эмоций: "...Игра его мускулов доведена до невозможных пределов: сдвинутые как волны, они выражают самое сильное напряжение воли среди сопротивления и страдания" (Винкельман История искусства древности. Ревель, 1890. С. 144); "Лаокоон есть олицетворение страдания, ... Но несмотря на выражение этих ужасных мучений, на лице отражается твердая душа человека, старающегося сдержать выражение страдания" - "...сдержанность мудреца, умеющего умерять её (души - В.Б.) порывы, выдающего лишь искры огня, который его пожирает" (Там же, с. 148-149). В результате мы получаем вместо реального идеализированное страдание, сочетающее физическую боль со стоической стойкостью и мужеством. Нечто подобное обращает на себя внимание и в образе св. Агаты, созданное Себастьяно дель Пьомбо: в то время как ей прижигают обнаженную грудь, она, казалось бы вопреки жизненной правде, сохраняет величественное спокойствие, не позволяя ни одному мускулу лица обнаружить хотя бы легкое содрогание.

Как уже отмечалось, в результате идеализации некоторые черты у человека могут исчезнуть, а некоторые другие - оказаться сильно преувеличенными (гипертрофированными, гиперболизированными). Однако дело не ограничивается только такой модификацией существующих черт. Когда происходит очень значительное количественное изменение соответствующей черты, на какой-то ступени может произойти качественный переход. Тогда мы получаем человека, парадоксальным образом сочетающего такие черты, которые в действительности могут быть присущи только разным людям или одному человеку, но в разные периоды его жизни. На эту особенность идеализации человека обратили в своё время внимание Винкельман и Гёте. Так, Винкельман писал: "Высшая идея мужественной красоты заключается в статуях Аполлона: бог этот соединяет в себе выражение силы зрелого возраста с нежностью юношеских очертаний". (Винкельман. История искусства древности. Ревель, 1890. С.141) Следовательно, одной из форм идеализации человека было сочетание черт юности и зрелости, несмотря на алогичность (иррациональность) такого сочетания. Подобно античным богам, античные богини (Афродита, Диана, Афина) сочетали девичью шею, грудь и походку с формами зрелой женщины. Идеал вакхической личности (Дионис) шел еще дальше, синтезируя уже не черты человека определённого пола в различные периоды его жизни, а черты лиц разного пола - пышные бёдра и сладостный взгляд, заимствованные у женщины, и грузная фигура и тучный живот, взятые у мужчины. Идеал человека как синтеза противоположностей (идеал "диалектического" человека) получил наибольшее развитие у В. Блейка (Digby G.W. Symbol and Image in W. Blake. Oxford, 1957; Mellor A.K. Blake, s Human Form Divine. University of California Press,

## Идеал аристократа эпохи Возрождения

Идеал светского мужчины	Идеал светской женщины
<p>1) Вежливость, веселость, остроумие, снисходительность и учтивость;</p> <p>2) способность к легкой словесной перестрелке, чувство такта, умение говорить любезности и рассказывать анекдоты и забавные истории, не нарушая приличий;</p> <p>3) умение контролировать свои эмоции, сохранять спокойное выражение лица;</p> <p>4) знание греческой и латинской литературы, истории и философии;</p> <p>5) умение играть на разных инструментах, писать стихами и прозой, рисовать, грациозно танцевать;</p> <p>6) умение ездить верхом и фехтовать;</p> <p>7) умение изысканно одеваться, предпочитать черный цвет как признак серьезного и положительного характера;</p> <p>8) склонность к опасностям и презрение к смерти.</p>	<p>1) Приветливость, чувство такта, спокойствие и скромность;</p> <p>2) живость ума и некоторая доброта;</p> <p>3) умение держаться трудной середины, которая как бы состоит из сочетания противоположных вещей, и оставаться в известных границах, не переступая их;</p> <p>4) способность не жеманиться и не обнаруживать ужас к легкомысленному обществу и бесному вольным словам;</p> <p>5) неспособность говорить неистовости, отсутствию фамильярности в обращении и в то же время живости и обходительности;</p> <p>6) умение слегка покраснеть и перевести разговор на более приличную тему;</p> <p>7) знание литературы, музыки и живописи;</p> <p>8) умение хорошо танцевать и приятно разговаривать.</p>

1974), особенно в такой символической композиции как "Сотворение Адама" (1795) (рис...). В этой картине Бог создает человека из четырех стихий, которые символизируют соответственно: вода - способность человека к чувственному восприятию; воздух - к рациональному мышлению; земля - творческому воображению (фантазии); огонь (солнечный свет) - к эмоциональным переживаниям. Идеальный человек (в отличие от реального, склонного к одностороннему развитию одной из этих способностей, особенно, рациональности) гармонично сочетает все четыре.

Быть может, лучше всех резюмировал значение описанного выше синтеза противоположностей в процессе идеализации человека Гёте, который заметил, что искусство может сочинить даже "девственную мать" - "не только может, но даже обязано" (Гёте В. Об искусстве. М. 1975 с. 161-162).

Идеализация духовного облика человека неизбежно должна привести к идеализации и его деятельности (поведения). В простейшей форме это проявляется уже в переходе от реальной речи, содержащей те или иные отклонения от филологических норм, к идеальной (свободной от таких отклонений, что практически почти невероятно в реальном общении); а также от реальных манер (далёких от светской изысканности) к идеальным.

Как известно, одно из лучших описаний идеала светского человека дано другом Рафаэля - графом Кастильоне в его эссе "Придворный" (Тэн И. Философия искусства. М. 1914 с. 24-29). Если резюмировать те требования (Чиколини Л.С. Гуманистический идеал Кастильоне в сб. Рафаэль и его время. М. 1986), которые этот граф предъявляет к идеальному светскому человеку на основании обобщения вкусов итальянского аристократического салона 1500 г., то можно составить следующую таблицу: Мы видим, что этот идеал содержит вполне определённые нормативы, показывающие, каким образом он может быть реализован. Например, требование "говорить любезности и рассказывать анекдоты и забавные истории, не нарушая приличий". Известно, что в реальной практике человеческого общения (отраженной в частности, в "Декамероне" Бокаччо) легко можно преступить запретную и подчас трудно уловимую грань. Но идеальный человек тем-то и отличается, по замыслу Кастильоне, от реального, что он никогда не переходит этой грани, - он обладает идеальным тактом и поэтому способен на идеальный разговор, в котором все отклонения от приличий "устремлены к нулю". Точно так же реальный человек, вызвав соперника на дуэль за нанесенное ему оскорбление, может испытывать какие-то колебания. В отличие от этого идеальный человек, следующий нормативу "готовность к опасностям и презрение к смерти" (Следуя этому нормативу, некоторые французские аристократы во время якобинского террора в 1793 г. даже "смаковали" процедуру гильотинирования), обладает идеальным хладнокровием поскольку все возможные в таких случаях колебания и сомнения сведены силой абстракции к нулю.

Таким образом, идеальная деятельность, на которую способен только идеальный человек, представляет собой цепочку идеальных поступков. Идеальный поступок отличается от реального тем, что он точно соответствует всем моральным законам, диктуемых идеалом (У идеального человека не существует никакого расхождения между словом и делом. У такого человека действия в точности соответствуют идеалу, которым он руководствуется, тогда как у реального человека возможно полное несоответствие между поступком и идеалом). Поскольку отклонения от моральных норм возможны, так сказать, как "вправо", так и "влево", то такой поступок заключается в искусстве постоянно "держаться трудной середины", т.е. балансировать на лезвии бритвы.

Как известно Кант, придавая большое значение идеалу человека, в то же время отрицал возможность существования идеала других объектов (яблока, лошади, солнца и т.п.) (Кант И. Критика способности суждения. Соч. Т. 5. М., 1966 с.237). Если, однако, рассуждать последовательно, то следует признать, что идеализация человеческой деятельности неизбежно должна привести к идеализации и её результатов. Другими словами идеальные поступки не могут не давать и идеальные результаты. В простейшей форме это проявляется уже в операции выбора (селекции): идеальный человек (в отличие от реального) выполняет эту операцию совершенно безошибочно, т.е. он выбирает из множества реальных предметов тот, который ближе всего к идеальному предмету. Например, из множества шаров, отклоняющихся от идеального шара, он выбирает тот, который ближе всего к идеальному шару. Стало быть, уже простой отбор,

осуществляемый идеальным человеком, создает условия для идеализации любых объектов.

В более сложных случаях, когда речь идет о преобразовании предмета, идеальный человек опять-таки преобразовывает этот предмет идеальным образом: печатает идеальный текст (без ошибок), выращивает идеальные кристаллы и т.п. Ярким примером того влияния, которое идеал человека оказывает на природные объекты, может служить влияние идеала героического человека, столь характерного для эпохи барокко, на идеализацию лошади. Так как героический человек мог восседать только на "героической" лошади, то Рубенс "создал тип идеального коня с узкой головой, широким крупом, нервными ногами, длинной развевающейся гривой, с хвостом, походим на султан, с трепещущими ноздрями и огненным взглядом" (Авермат Р. Рубенс. М., 1977. С. 57).

Итак, идеальный человек благодаря своей идеальной деятельности прямо или косвенно создает идеальные объекты. Подобно тому как легендарный персонаж античной мифологии Мидас простым прикосновением превращал все предметы в золото, точно так же идеальный человек своим прикосновением превращает все предметы в "идеализированные" объекты (Кавычки здесь не случайно относятся к прилагательному, а не к существительному, как это было, когда мы говорили об идеализированных "объектах" в науке). Поэтому знаменитая формула древних "человек есть мера всех вещей" (Протагор) требует уточнения в следующем смысле: идеальный человек есть мера всех идеальных вещей (Реальный человек никоим образом не является мерой всех реальных вещей, а только тех, которые создаются его трудом). При этом в зависимости от характера идеализации реального человека получают и соответствующий способ идеализации реальных вещей. Так, например, атлетический человек будет усматривать в вещах только физическую сторону, а мистический - только мистическую. Для героического человека в них будет существовать только героическая сторона (он будет склоняться к тому, чтобы все предметы, так сказать, поднимать с земли на небо); напротив, для прозаического - только будничная (будет склонен все предметы спускать с неба на землю). Рационалистический человек превратит все вещи в рациональные конструкции, а иррационалистический - в средоточия иррациональности. Гедонистический человек будет видеть в вещах притаившееся в них наслаждение, а потерянный ("лишний") человек - скрытое страдание; добрый человек будет усматривать во всем добро, а злой - зло; и т.д. и т.п.

Из сказанного ясно, что идеал человека (или, что то же, идеальный человек) есть предельное представление о человеке выражающее сущность человека в той или иной интерпретации. Поскольку идеализация человека (как и всякого другого объекта) не имеет необходимой связи с какими бы то ни было эмоциями, постольку не следует ассоциировать идеал человека обязательно с какими-то положительными эмоциями (как это обычно делается в повседневной жизни). Ведь идеальный человек, как было показано выше, есть не что иное как идеализированный человек, а идеализацию можно осуществлять самым необычным и парадоксальным образом.

Согласно обычным житейским представлениям идеальный человек - это человек, мысленно очищенный от всех недостатков и состоящий из одних достоинств. При научном же подходе к идеализации такая идеализация является лишь частным случаем. Возможна альтернативная идеализация, когда реальный человек "очищается" с помощью абстрагирования от всех достоинств и становится "скроенным" из одних недостатков. Подобный подход к человеку известен давно и получил своё наиболее яркое выражение в карикатуре. Возможен и промежуточный подход, когда человек очищается от части недостатков и части достоинств.

При этом сразу возникает вопрос о критерии различия между достоинствами и недостатками. И здесь мы сталкиваемся с относительностью такого различия. Например, в античной Греции идеальная афинянка должна была носить длинную одежду, и идеальная спартанка - короткую. С точки зрения афинянки короткая одежда считалась неприличной и потому её ношение не могло не быть серьезным недостатком. Тогда как с точки зрения спартанки длинная одежда была очень неудобна и только ношение короткой могло считаться достоинством (Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. ГИИИ. 1936. С. 45. Предубеждение афинянки к обнаженности спартанки - "выставляет напоказ свои бедра" "как будто только длинная одежда может говорить о нравственности". /Кон-Винер/). Отмеченная относительность проявляется ещё более фундаментально, если мы сравним нормативы, диктуемые идеалами человека в разные исторические эпохи. Так, с точки зрения идеала атлетического человека (Этот идеал возрождается в наше время в форме т.н. бодибилдинга), столь характерного для античного мира, только превосходно развитое тело является достоинством. Поэтому греки уделяли физическому воспитанию молодежи совершенно исключительное внимание. Они постоянно подчеркивали свое физическое превосходство над другими народами (в частности, над персами в эпоху греко-персидских войн). И они имели на это основание, ибо тело древнего грека действительно выглядело (благодаря специальной системе музыкальной гимнастики) как художественное произведение.

Напротив, согласно готическому идеалу мистического человека, столь характерному для

Средневековый идеал человека	Ренессансный идеал человека
«Господствовал единый, однообразный, общий тип красоты: длинные, болезненно-тонкие фигуры, без определенного рисунка в телосложении, все линии закругленные, при этом ответственная осанка — изящная, плавно изогнутая; жеманная поступь ног, едва касающихся земли, потому что земля не родина человека, и жизнь должна быть лишь странствием к вечности» <sup>2</sup>	«Сила характера, самобытность и энергия были идеалами этой эпохи. Фигуры, прежде почти бесчеловечные, витавшие над землей, должны были теперь крепче стоять на ногах, срастись со своей земной родиной. Не одна внешность людей переменялась, но и жизнь их чувств. Прежде смиренные светились из робко опущенных глаз и нежно-просветленные лица выражали покорность, теперь вдруг появились какие-то задорные физиономии с грозно нахмурившимися бровями. Весь зверинец страстей был выпущен на волю...» <sup>3</sup>

средневековой Европы, тело человека является средоточием греха и поэтому его надо не только не развивать, но умерщвлять. Важным требованием такого идеала было не только исключение каких бы то ни было физических упражнений, но и аскетическое голодание, причинение телу искусственных физических страданий и даже отказ от соблюдения элементарных правил гигиены (Тэн И. Философия искусства. М., 1914, ч. 5. С. 70-71).

Бледное, худосочное и изможденное тело

приближает человека к идеалу бестелесности и постольку (если не прямо, то косвенно) является подлинной ценностью.

Если мы теперь сопоставим духовный идеал средневекового человека с соответствующим идеалом человека эпохи Ренессанса, то получим следующее. (см. Таблицу 3.) (2. Мутер Р. История живописи. Ч. 1. СПб., 1901. С. 72)

Сравнивая эти идеалы, нетрудно заметить, что для средневекового человека духовным идеалом является интерес к самосозерцанию (переживание собственного духовного "опыта") и поэтому пассивное отношение к внешнему земному миру (который есть "суета сует"). Напротив, для человека эпохи Ренессанса характерно пробуждение огромного интереса к окружающему его миру и постольку активное отношение к нему. Если для первого характерен квиетизм (подавление воли к деятельности), то для второго, так сказать, активизм (пробуждение этой воли). Если в первом случае понижение интереса к внешнему миру считается большим достоинством, то во втором случае - серьезным недостатком.

Таким образом, само различие между достоинствами и недостатками (физическое развитие или умерщвление плоти; интерес и активное отношение к материальному миру или отсутствие такого интереса и пассивное отношение к нему) является следствием различий в мировоззрении, что лишний раз свидетельствует о том, что всякий идеал (в том числе и идеал человека) определяется не эмоциями, а мировоззрением (т.е. в конечном счете, теми философскими принципами, из которых исходит данный человек).

Относительность различия между достоинствами человека и его недостатками свидетельствует о том, что нельзя абсолютизировать идеал человека определенной исторической эпохи. Не следует, например, считать античный идеал человека, получивший наиболее яркое воплощение в Аполлоне Бельведерском и Венере Милосской, "подлинным" идеалом человека, а идеалы человека, относящиеся к другим эпохам, "псевдоидеалами".

Так, в XVI в. одновременно сосуществуют идеал благородного человека, получивший свое наиболее яркое выражение в живописи чинквеченто (Леонардо, Рафаэль, Тициан и др.) и идеал сатанинского человека, проявившийся в полной мере в живописи маньеризма (Босх, П. Брейгель, Арчимбольдо и др.). Второй тоже является результатом идеализации реального человека, но способ идеализации здесь диаметрально противоположен тому, который приводит к первому идеалу. Если в первом случае устремляются к нулю все неразумные, "злые" черты, то во втором - все разумные, "добрые". Конечно, можно возразить, что идеал сатанинского человека - вовсе не идеал, а антиидеал ("перевернутый" идеал, по выражению Шеллинга) ("...Относительно уродливых созданий греческого мира богов признано, что эти образы... суть все же идеалы, но только перевернутые идеалы и что благодаря этому они снова включаются в сферу прекрасного" /Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 98/). И это, действительно, так. Но загвоздка в том, что свойство быть антиидеалом относительно: идеал благородного человека в равной степени может интерпретироваться как антиидеал по отношению к идеалу сатанинского человека. Всё зависит от того, какой способ идеализации будет принят за точку отсчета.

Таким образом, всякий идеал диалектичен в том смысле, что предполагает существование не просто иного, а противоположного ему идеала (антипода). Быть может, самым знаменитым проявлением этой поляризации является реакция скандально известного философа в древней Греции - представителя школы киников - Диогена Синопского, сидевшего в лохмотьях в бочке и обгадывавшего Кост, оставленную собаками, на вопрос Александра Македонского, что бы он мог для него сделать, К всеобщему удивлению, ответ оказался предельно лаконичным: "Отойди - не заслоняй мне солнца". Коллизия двух диаметрально противоположных идеалов - идеала "владеть всем" и идеала "владеть ничем" - тут совершенно очевидна: предел могущества и предел падения сходятся здесь в исключительно эффектным контрасте. В живописи описанная поляризация нашла особенно выразительное проявление в творчестве Ренуара и Лотрека. У обоих художников ключевую роль играет образ женщины. Но женские идеалы Ренуара и Лотрека не просто различны, а прямо противоположны. Если Ренуар подчеркивает в своих женских персонажах положительные черты и опускает отрицательные, то Лотрек поступает как раз наоборот. Если

Ренуар превращает особу сомнительного поведения в олицетворение невинности, то Лотрек, напротив, - эту самую невинность опускает до уровня представительницы второй древнейшей профессии. Метод идеализации, к которому прибегает Лотрек, напоминает метод карикатуристов. Но и карикатура, как мы уже отмечали, является особой формой идеализации (Существование противоположных способов идеализации человека не включает в себе ничего странного, если мы учтём, что оно обусловлено существованием противоположных взглядов на сущность человека).

Высшей ступенью идеализации человека является отвлечение от любых отклонений, которые наблюдаются между теми или иными поступками реального человека и тем идеалом, которым он руководствуется. Говорят, что реальному человеку обычно не хватает моральной ответственности, или другими словами, что он может нарушать свой моральный долг. Следовательно, самое существенное отличие идеального человека от реального заключается в полном соответствии всех поступков всем требованиям идеала. Благодаря этому идеальный человек обладает идеальной моральной ответственностью (у него не может быть никакого расхождения между словом и делом). Поэтому только идеальный человек заслуживает того панегирика моральному долгу, который мы встречаем у Канта в "Критике практического разума".

Однако при этом надо иметь в виду, что та система моральных законов, которой следует идеальный человек, определяется его идеалом. А это значит, что она может расходиться, и весьма значительно, с существующей моралью, господствующей в данном обществе и диктуемой идеалами предшествующих поколений.

Всё сказанное позволяет сделать вывод, что идеал человека конкретизирует то, что принято называть этическим идеалом (Вся специфика этического идеала, как ясно из сказанного, заключается именно в соответствии всех поступков той новой морали, которую он проповедует. Соответствие поступков старой морали есть не идеал, а определенная реальность). Поэтому в дальнейшем термины "идеал человека", антропологический идеал и этический идеал мы будем употреблять в эквивалентном смысле.

Итак, идеал человека в том строгом смысле, о котором говорилось выше, не связан ни с положительными, ни с отрицательными эмоциями, ни с достоинствами, ни с недостатками. Только осознав это исключительно важное обстоятельство, можно преодолеть те трудности, которые всегда возникают при анализе столь тонкого и сложного понятия, каким является понятие эстетического идеала.

- ***Эстетический идеал и его особенности***

Если идеальный человек как таковой есть мера идеальных вещей, то конкретный тип идеального человека является мерой идеальных вещей, определенного типа. Это значит, что такой идеальный человек определяет способ идеализации объектов этого типа. Тогда общее представление о таком способе идеализации становится эталоном для возбуждения и кодирования художественных эмоций определенного типа.

Как уже отмечалось в п. 1 гл. I художественные эмоции являются идеальными эмоциями. Последние отличаются от реальных чувств в двух отношениях: они являются 1) обобщенными (ср. п. 1 гл. I) и; 2) идеализированными. Если обобщение заключается в выделении в различных эмоциях сходных черт, то идеализация - в очищении этого комплекса сходных черт от некоторых компонент (например, после обобщения сложного переживания, представляющего собой сплав положительных и отрицательных эмоций, можно отвлечься от негативной компоненты и получить чисто положительное обобщенное переживание). Именно обобщение и идеализация реальных эмоций делает понятной специфику художественных переживаний.

Возникает вопрос: почему общее представление о способе идеализации объектов определенного класса может стать эталоном для возбуждения и кодирования идеальных эмоций? Другими словами, почему оно является вспомогательным средством для возбуждения и кодирования именно художественных эмоций?

Очевидно, что способ идеализации объектов некоторого класса определяется их сущностью. Ведь, как мы уже видели, идеализация любого объекта есть переход от объекта как явления, не совпадающего с сущностью, к объекту как явлению, совпадающему с этой сущностью. С другой стороны, как уже отмечалось, сущность зависит, вообще говоря, от её интерпретации (Речь идет, разумеется, не об объективной сущности, а о наших понятиях о последней). Последняя же, в свою очередь, определяется реальной сущностью того человека, который интерпретирует. "Благородный" человек видит всё в "благородном" свете, а "сатанинский" - в "сатанинском". Таким образом, способ идеализации объектов диктуется как художнику, так и зрителю его представлением об идеале человека, т.е. его этическим идеалом: "В эпохи, когда начинает формироваться более высокий нравственный облик (В.Б.) какого-нибудь народа, всегда именно

поэты, т.е. творцы эпоса, являются людьми, которые выдвигают идеальный образ человека (В.Б.) и человеческой добродетели, становящийся образцом, на который люди должны ориентироваться и по которому они действительно судят о поступках. Такие поэты являются подлинными воспитателями, формирующими духовный облик целых поколений" (Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 390).

В то же время мы выяснили, что последовательная идеализация человека приводит неизбежно и к идеализации его эмоций. Следовательно, способ идеализации человека предполагает специфический способ идеализации человеческих переживаний. Но тогда благодаря посреднической роли идеального человека возникает тесная связь между способом идеализации объектов и способом идеализации эмоций. Идеальный человек определенного типа способен переживать только идеальные эмоции определенного типа. Поэтому он идеализирует все объекты таким образом, чтобы они возбуждали только идеальные эмоции этого же типа.

Именно указанное довольно тонкое обстоятельство делает понятным, почему способ идеализации объектов может стать эталоном для возбуждения и кодирования художественных эмоций. Здесь требуется, однако, одна оговорка: он сможет сыграть роль указанного эталона лишь при условии, что не только художник, но и зритель склонен прибегать к такой же идеализации объектов. Но это будет возможно, опять-таки, при условии, что зритель руководствуется тем же этическим идеалом человека, что и художник.

Итак, эстетический идеал как эталон для возбуждения и кодирования художественных эмоций представляет собой практически не что иное, как представление о том, каким должно быть художественное произведение, чтобы оно соответствовало определенному (заданному, фиксированному) этическому идеалу человека (В п. 3 гл. III будут приведены многочисленные примеры практического употребления описанного понятия эстетического идеала в истории живописи).

Поскольку описанное представление играет роль литейной формы, по которой "отливается" выразительная умозрительная модель (художественный образ), то оно напоминает невидимку, всегда скрывающуюся за кадром. При рассматривании картины на стене музея зритель так же не замечает присутствия эстетического идеала, как посетитель ювелирного магазина не обнаруживает в его витрине литейной формы, с помощью которой было отлито понравившееся ему ювелирное изделие. Сказанное делает понятным, почему эстетический идеал так труден для анализа и точного определения.

Эстетический идеал, как и всякий идеал, представляет собой систему определенных нормативов. Другими словами, он задает художественный канон. Без таких нормативов, предъявляющих совершенно конкретные требования к художественному образу (и художественному произведению), эстетический идеал не приносил бы никакой практической пользы, оставаясь туманным, ни к чему не обязывающим пожеланием, бесплодно витающим в "чистых пространствах прозрачной мысли" (Гегель).

Всякий эстетический идеал содержит нормативы двух типов: содержательные и формальные. Содержательный норматив представляет собой априорную установку носителя идеала, прежде всего, относительно того, художественное произведение какого жанра он предпочитает: одно - или многофигурную сцену, портрет, ню, интерьер, пейзаж, натюрморт и т.д. (Содержательный норматив может охватывать сразу несколько "любимых" жанров: скажем, только историческая сцена и героический портрет; или охотничий пейзаж и такой же натюрморт и т.п.) Во-вторых, это может быть установка относительно сюжета, предпочтительного для данного жанра. Например, один художник может предпочитать бытовые сцены, а другой - батальные; один - портреты исторических личностей, а другой - простых людей; один - женские ню, а другой - мужские; один - городские пейзажи, а другой - сельские и т.п.

Таким образом, от эстетического идеала зависит то, будет ли сюжетом картины пышность или скромность, веселье или грусть, наслаждения высших классов или страдания низших, героическое или прозаическое, добродетель или порок, эротика или мистика и т.д. и т.п. Любопытно, что нормативы могут касаться самых неожиданных деталей картины ("мелочей"): изображать ли персонажей преимущественно одетыми или раздетыми; если одетыми, то в современной одежде или старинной; уделять ли главное внимание одежде или лицу; вводить ли в пейзаж такие элементы, чтобы он мог быть местопребыванием богов, или такие, которые подходят только для обычных людей; компоновать ли натюрморт без участия песочных часов, чтобы он выражал радость бытия, или с участием, чтобы он акцентировал внимание на бренности бытия, и т.п. У достаточно сложных идеалов содержательные нормативы могут быть очень сложными. Так, например, идеал кубистов включал в себя в качестве обязательного норматива требование создать такой объект, которого нет в природе ("Создать новые объекты, которые нельзя сравнить с каким-либо реальным объектом" (Грис) (L.Wertenbaker The World of Picasso. N. Y. 1971. P. 60/).

В-третьих, содержательные нормативы фиксируют ту фундаментальную сторону бытия (категорию бытия", как сказал бы Аристотель), которую художник (зритель) предпочитает акцентировать в сюжете. Например, норматив может потребовать концентрации внимания в

сюжете только на явлении и потому подчеркивать только изменчивое и случайное, отвлекаясь от устойчивого и необходимого (импрессионизм); но он может перенести центр внимания на сущность требуя такого обобщения формы, при котором отвлекаются от всего изменчивого и случайного (сезанновский формизм). С философской точки зрения речь идет об антитезе акцидентальной и субстанциональной трактовки бытия.

Идеал может потребовать сосредоточения внимания на деталях изображаемого и, тем самым, настаивать на тщательной их разработке (например, кватрочентисты и прерафаэлиты) или же, наоборот, концентрировать внимание на целом и поэтому требовать приглушения деталей, чтобы они не отвлекали внимания от целого (например, представители барокко и романтизма). В первом случае в сюжете подчеркиваются элементы, а во втором - структура.

Норматив может требовать воплощения в сюжете только покоя и полностью изгнать

движение (классицизм и символизм): "Как правило, должно быть отдано предпочтение состоянию возможно большего покоя (В.Б.), ввиду того что любое возможное движение нарушает универсальность образа и фиксирует человека в определенный момент" (Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С.252—253). Но в равной степени он может усматривать главное достоинство сюжета как раз в движении и поэтому настаивать на изгнании покоя (например, импрессионизм и футуризм).

Таким образом, любая из традиционных философских категорий может фигурировать в эстетическом идеале в качестве одного из его содержательных нормативов. Любопытно, что существуют как качественные, так и количественные нормативы. Так, идеал известного английского символиста XIX в. Берн Джонса в изображении жанровых сцен

включал следующие качественные нормативы: 1) тонкие прозрачные газовые покровы, ясно обрисовывающие девичьи формы; 2) пышные плащи, затканые цветами; 3) любовь к южной растительности; 4) атрибуты небесных вестников (вазы и венки роз, свечи и лилии); (5) боттичеллиевские женские лица (тонкий, удлинённый, окружённый кудрями овал, мечтательные глаза, красиво изогнутые брови, изящный чуть вздернутый нос, полные, красиво очерченные и слегка раскрытые губы) (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.330). А вот как поэтически описывает Мутер качественные нормативы идеала бельгийских маринистов XIX в.: "Волшебная прелесть утра, золотистый блеск вечерней зари, бесконечное разнообразие тонов, создаваемых игрой света на волнах, стали со времени Клэса идеалом маринистов" (Там же. С. 124). С другой стороны, идеал Леонардо требовал подчинения человеческих пропорций правилу золотого сечения, т.е. соблюдения определенной количественной пропорции, а идеал Шеллинга - нечетного числа фигур в композиции или, в крайнем случае, четного, но кратного нечетным числам: "...Следует исключить удвоенные четные, каковы 4, 8, 12 и т.д.; допустимы лишь числа, составленные удвоением нечетных ... каковы 6, 10, 14 и т.д., хотя нечетные всегда предпочтительнее" (Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С.235).

Особенно четкие установки давали многие идеалы относительно пространственного и временного описания реальности. Если идеал европейских художников Ренессанса (XVI в.) требовал соблюдения центральной перспективы, обеспечивавшей стереоскопичность изображения, то идеал иранских и индийских миниатюристов того же века настаивал на следовании параллельной (аксонометрической) перспективе, придававший изображению плоский (чисто декоративный) характер. Если идеал реалистов XIX в. нацеливал на изображение современных художнику сюжетов, то идеал романтиков того же века ориентировал почти исключительно на эпизоды из далекого прошлого.

Чтобы нагляднее представить систему содержательных нормативов, образуемых разными идеалами, полезно сравнить требования, предъявлявшиеся к портрету и пейзажу в эпоху

Таблица 4

Противоположный характер идеалов портрета раннего и высокого Возрождения

Нормативы портрета	в стиле кватроченто («угловатая жеманная стройность»)	в стиле чинквеченто («величавое благородство»)
Возраст	Экстремальный (преимущественно молодой или старый)	Средний (наивысший расцвет)
Выражение лица	Жеманное, нервное, лукавое	Достоинство, спокойствие, серьезность
Одежда	Прилегающая, с обилием украшений	Свободная, с простыми линиями и пышными рукавами
Движения	Угловатые, быстрые, грациозные	Широкие царственные жесты
Аксессуары	Молитвенник и четки	Вепрь и меч
Формы	Худощавые и нежные	Массивные и могущественные

## Противоположный характер идеалов пейзажа раннего и высокого Возрождения

Нормативы пейзажа	в стиле quattrocento	в стиле cinquecento
Рельеф местности	Резко очерченный, зазубренный	Закругленный, волнистый
Наличие растительности	Бедная	Пышная
Характер растительности	По преимуществу хвойные породы	По преимуществу лиственные породы
Время года	По преимуществу весна	По преимуществу лето
Цветы	Весенние	Летние

кватроченто (Италия, XV в.), с соответствующими требованиями в эпоху чинквеченто (Италия, XVI в.) (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.28) (см. табл.4):

Совершенно аналогично обстоит дело и с системой нормативов в случае пейзажа. До сих пор мы рассматривали содержательные нормативы. Между тем, нормативы идеала

приобретают особо важное практическое значение в процессе художественного творчества ещё и потому, что они содержат и определенные (порой очень жесткие) формальные требования к художественному образу (и произведению). Прежде всего, идеал может давать установку на "подражание" искусству (в частности, живописи старых мастеров) или природе. Первая установка приводила, например, к тому, что пейзажам с обилием зелени романтики XIX в. придавали "неестественный" коричневый тон. У зрителя, воспитанного в реалистических традициях, это не может не вызвать удивления. Он может даже упрекнуть этих художников в "незнании натуры". Между тем, они прекрасно знали "натуру", но в соответствии с априорным требованием своего идеала "подражать старинной живописи", умышленно её искажали: коричневый тон придавал пейзажу столь желанный "музейный" колорит! Любопытно, что и зрители, руководствовавшиеся той же установкой, встретили в штыки первые реалистические пейзажи: "правдивый" зеленый цвет напоминал им цвет шпината у базарной торговли и казался принижением высокого искусства.

До каких курьезов доходило дело видно на примере взаимоотношений Пюи де Шаванна и его учителя Кутюра. Когда Шаванн написал этюд нагого тела в серебристых тонах, соответствующих естественному освещению, Кутюр "исправил" его, придав телу корректировку восклицанием: "Какое непонимание натуры!" (Достаточно сравнить заявление символиста О. Уайльда о том, что "искусство начинается там, где кончается природа", с предложением реалиста Г.Курбе "закрыть на двадцать лет все музеи", чтобы художники перестали подражать искусству прошлых эпох и занялись "подражанием природе")

Нетрудно убедиться, что формальные нормативы могут затрагивать любые графические и цветовые компоненты картины. Говорят об "идеале" линии, формы, светотени, тона и т.п. "Идеалом" могут быть прямые и кривые, гладкие и ломаные линии; формы угловатые или закругленные, объемные или плоские, детализированные или обобщенные; четкий или размытый рисунок; мягкая или резкая светотень; композиция симметричная или асимметричная, законченная или незавершенная; цвета яркие или бледные, локальные или тональные, теплые или холодные и т.д. и т.п. Хорошо известен культ винтовой линии у Хогарта, конуса, куба и шара у Сезанна, треугольника, квадрата и круга у Кандинского, светотени у Караваджо и Рембрандта, симметрии у европейских художников Ренессанса и асимметрии у японцев, золотистых тонов у Тициана и серебристых ("перламутровых") у Коро, ярких красок у фовистов и бледных у символистов и т.п. Формальный норматив выступает здесь как любимый "конёк" художника (своего рода "идея фикс"). В более сложных случаях такой норматив может касаться взаимоотношения соответствующих графических или цветовых элементов или тех и других одновременно (например, приоритет рисунка перед краской у Энгра или краски над рисунком у Делакруа). Наиболее сложные нормативы определяют требования к взаимоотношению графической и цветовой композиции картины в целом (т.е. композиции и колорита), а также к условиям достижения гармоничности художественного образа (т.е. требования к контрасту и равновесию и их единству).

Иногда нормативы идеала формулируются художником совершенно четко как те эстетические принципы, которыми он сознательно руководствуется в своей деятельности. Так, Ходлер выдвинул в качестве руководящего принципа художественного творчества свой принцип параллелизма; Г. Моро - два принципа - "необходимой роскоши" и "инертной красоты"; Мондриан - целых шесть. В истории искусства известны случаи, когда такие принципы не просто формулируются, а сводятся в единую, целостную систему. Ярким примером такой системы являются формальные требования, диктуемые идеалом японского сада (Николаева Н.С. Японские сады. М., 1975. С.127): 1) два предмета не должны быть одного размера; 2) ни одна из воображаемых линий, соединяющих два предмета, не должна быть такой же длины, как другая; 3) эти две воображаемые линии не должны быть параллельны. Перечисленные требования являются следствием и конкретизацией убеждения японцев в том, что очарование природы заключено в известной доле неопределенности, в существовании намёка и недосказанности (Европейский идеал дворцового паркового ансамбля XVIII в. с его подчеркнутой правильностью и ясностью с этой точки зрения является антиидеалом).

Однако чаще художник (и, соответственно, зритель) руководствуется в своей деятельности нормативами своего идеала бессознательно, так сказать, на "интуитивном" уровне. Но это обстоятельство, в общем, не имеет существенного значения: истинным индикатором существования идеала с его нормативами в сознании художника и зрителя является характер

создаваемых на его основе произведений и характер оценок, даваемых этим произведениям, а не теоретические рассуждения художника или зрителя по поводу созданного или оценённого.

Отметим, что всякие споры относительно преимущества тех или иных нормативов совершенно бессмысленны: художник и зритель свободны в выборе последних именно потому, что этот выбор всецело определяется выбором идеала, а идеал, как уже отмечалось, выражает не знание, а желание. Относительность эстетических нормативов особенно наглядно проявляется на примере относительности (условности) требования композиционной симметрии: "Раньше, чем Европа познакомилась с японскими воззрениями, публика требовала, чтобы рисунки на блюдах, подушках, всюду были расположены с геометрической правильностью. Если справа находился купидон, смотрящий влево, то с левой стороны должен был помещаться его товарищ, глядевший вправо, а главная фигура рисунка неизменно помещалась в центре. Японские художники... показали нам, что эта механическая симметрия не составляет красоты. Они научили нас видеть красоту в неправильности..." (Чемберлен. Вся Япония. СПб., 1915. С.145-146) Поэтому сейчас представляются совершенно необоснованными упреки одного из основоположников реалистического пейзажа английского художника Констебля (1776-1837) в адрес китайских художников, что они за 2000 лет не додумались до употребления светотени (он мог бы в равной степени предъявить их и русским иконописцам) (Read H. The meaning of art. 1963. P.132). Между тем, как ясно из сказанного, употребление светотени в качестве норматива или отказ от неё так же зависит от идеала, как использование черного цвета в качестве важного выразительного средства (маньеристы XVII в.) или безусловный запрет на его употребление (романтики XIX в.). И уже совсем наивными кажутся сейчас настойчивые призывы к использованию в живописи только чистых (несмешанных) цветов, ярким поборником чего был в своё время Кант (Кант И. Критика способности суждения. Собр. соч. Т.5. М., 1966. С.227. Любопытно, что Пикассо, Брак, Фальк и др. впервые продемонстрировали красоту даже тусклого "грязного" цвета в противовес утверждению Канта, что смешанные цвета некрасивы, ибо не чисты"), или только смешанных, к чему призывал Гегель.

Таким образом, эстетический идеал благодаря своим нормативам фактически вводит своеобразную художественную цензуру: допустимы только такие художественные образы, которые согласуются с нормативами данного идеала, и безусловно должны быть исключены все те, которые им противоречат. Следовательно, свобода художественного творчества (и восприятия) гарантируется идеалом только в его собственных рамках. Это значит, что идеал по самой своей природе не может не требовать тотальной идеологизации как художественного творчества, так и восприятия. Каждый художник (и каждый зритель), когда он последовательно руководствуется своим идеалом, становится (и должен быть) непримиримым к инакомыслящим. История живописи заполнена бесконечными дискуссиями, доходящими до агрессивных столкновений между художниками различных направлений. Представители Ренессанса ведут борьбу против средневековых художников; представители барокко - против ренессансистов; классицисты - против художников барокко; романтики - против классицистов; реалисты - против романтиков; символисты против реалистов и т.д. С этой точки зрения история искусства, подобно истории человечества, есть "война всех против всех". Очевидно, что поскольку эстетический идеал через систему своих нормативов довольно жестко регламентирует как художественное творчество, так и восприятие, то ни о какой "абсолютной" свободе как творчества, так и восприятия не может быть и речи.

Таким образом, над художественным процессом в целом испокон веков висит дамоклов меч диктатуры идеала. Каждый художник и каждый зритель, как это ни грубо звучит, является "цепным псом" своего идеала. Истоки этой диктатуры, если учитывать только европейскую традицию, мы находим уже в "Государстве" Платона. Как известно, Платон выражает возмущение поведением Гомера, который порой так непочтительно изображает "сильных мира сего" - правителей и даже богов. Чего стоит, например, квалификация предводителя греков Агамемнона, которую Гомер вкладывает в уста Ахилла: "Пьяница жалкий с глазами собаки и сердцем оленя". Еще хуже обстоит дело, когда Гомер переходит к описанию сцен, где олимпийские боги, включая самого Зевса, дают волю разгулу своих эротических страстей. Чтобы исключить подобное глумление над "сильными мира сего", в идеальном государстве Платона вводится строгая цензура на приписывание богам и правителям человеческих пороков с тем, чтобы не запятнать образ положительного героя, который должен служить образцом для подражания. Разрешается только изображение нравственных поступков, возбуждающих мужество и уважение к "сильным мира сего".

А у фивян в той же древней Греции был даже принят закон, запрещавший художникам изображать безобразное (Миронов А.М. История эстетических учений. Казань, 1913. С.197). Церковные соборы в христианском мире не раз принимали специальные постановления, запрещавшие в изображении религиозных сцен даже незначительные отклонения от канона (В 787 г. Никейский собор постановил, что "содержание религиозных сцен не подлежит инициативе художников. Оно определяется принципами, диктуемыми католической церковью" (Dewey J. Art as experience. N.Y. 1958. P.329)). Исламский идеал наложил запрет на человеческие изображения

вообще. Дидро и Гете настаивали на недопустимости изображения в живописи младенчества и дряхлости. Любопытно, что сторонники романтизма и реализма требовали изгнать из живописи покой, ибо его наличие делает, по их мнению, изображение "безжизненным", тогда как представители классицизма и символизма настаивали на изгнании движения, которое, согласно их точке зрения, мешает раскрытию невидимой и неизменной сущности вещей. Излишне доказывать, какие ограничения на колористические искания в живописи во Франции в эпоху абсолютной монархии накладывало пристрастие Людовика XIV к сочетанию красного, голубого и золотого. Если король-солнце не хотел слышать о других цветовых сочетаниях, то такой видный деятель Просвещения и поборник духовной свободы как Дидро был не менее агрессивно настроен в отношении карикатуры: "Существует карикатурный цвет, равно как и карикатурный рисунок, а всякая карикатура противоречит хорошему вкусу" (Дидро Д. Цит. по: Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975. С.16). Но пожалуй, яснее всех, как бы превосходящая будущую тоталитарную политику в отношении искусства, высказался по этому вопросу Гегель: "Некрасиво наглядно изображать для глаза... ужас и омерзение телесного страдания... Это ей (живописи - В.Б.) не следует позволять, если она не имеет права выходить из сферы духовного идеала (Гегель. Соч. Т. XIV. М., 1958. С.43).

Все это были однако, только "цветочки" - "ягодки" предстояли впереди. Ими явились эстетические нормативы тоталитарного идеала XX в. - идейность, партийность, народность и жизнерадостность (оптимизм). Об их влиянии как на художественное творчество, так и восприятие уже говорилось в гл. II. Обратим здесь внимание только на одно следствие, которое из них вытекало - требование исключить из художественных произведений какие бы то ни было проявления мистицизма и эротизма (Это в классической форме проявилось в случае коммунистического и в менее последовательной - в случае нацистского идеала). Мотив был очень близок к мотивировке Платона: то и другое может принизить образ положительного героя и оказать, тем самым, деморализующее влияние на граждан тоталитарного государства. Положительный герой, согласно, например, коммунистическому идеалу, не может "удариться" ни в мистику, ни в эотику, ибо он должен целиком полагаться только на собственные силы и в то же время не должен поддаваться никаким человеческим слабостям и соблазнам. Чтобы верить исключительно в собственную мощь, надо было исключить всякую надежду на помощь со стороны сверхъестественного, а для этого лучше всего было отрицать его существование. ("В Советском Союзе бога нет"). (Заявление одного из лекторов, читавших атеистические лекции в СССР в конце 30-х гг)

С другой стороны, чтобы не ослабить свою волю служить интересам тоталитарной системы, положительный герой должен был уметь держать в узде все естественные влечения и, если того требовали партия и государство, беспощадно подавлять их. ("В Советском Союзе секса нет".) (Получившее широкий резонанс в СССР и за его пределами заявление участницы одного из "телемостов" между СССР и США в конце 80-х годов)

В отличие от нормативов многих идеалов прошлых эпох, которые опирались только или главным образом на общественное мнение, указанные выше нормативы тоталитарного идеала для своей реализации потребовали создания наряду с официальными идеологическими учреждениями специальных секретных организаций, каковыми в СССР были Главлит, спецхран и ПЭК (Естественным развитием т.н. почтово-экспертного контроля явилось глушение иностранных радиопередач). Так что художественная цензура, о которой мечтал Платон, была осуществлена 2000 лет спустя, притом на таком идейном и организационном уровне, о котором древние греки не смели даже мечтать.

Итак, наличие у эстетического идеала определенных нормативов делает понятным, почему один и тот же идеал позволяет производить отбор столь различных предметов как объект эмоционального отношения и выразительная умозрительная модель. Ведь для отбора требуется только соответствие каких-то свойств объекта эмоционального отношения и выразительной умозрительной модели нормативам идеала. То, что один и тот же идеал позволяет одинаково успешно производить отбор как среди возможных объектов эмоционального отношения, так и среди возможных умозрительных моделей, не более удивительно, чем то, что с помощью одной и той же литейной формы можно отливать изделия как из золота, так и из серебра, как из серебра, так и из бронзы. Эстетический идеал действует в данном случае подобно сети, вылавливающей из океана совершенно разных морских животных, если только имеется соответствие размеров этих животных к размерам её ячеек.

Рассмотрев природу эстетического идеала и те трудности, которые связаны с его точным определением, обратимся теперь к проблеме его реализации. Как обстоит здесь дело с общей теорией идеала, рассмотренной ранее? Применима ли она и в данном случае? Достаточно внимательно присмотреться к истории живописи, чтобы дать положительный ответ на этот вопрос.

Очевидно, что процедура реализации эстетического идеала - художественный ритуал - есть не что иное как художественное творчество. Нетрудно заметить здесь и то, что в общей теории идеала называется метафоризацией идеала. Чтобы эстетический идеал получил широкое



распространение и произвел харизматический эффект (т.е. стал бы общезначимым), необходимо найти для него талантливого реализатора и подходящую аудиторию - сообщество художников, готовых принять этот идеал ("реализационный оазис"). Но для такого поиска нужна "пропаганда идеала"; последняя же требует его "метафоризации". Роль "символа веры" здесь играет обычно художественный манифест (Подчеркнем, что художественный манифест является именно символом веры, ибо он существенно отличается от научной программы. Требования идеала здесь излагаются обычно не в строго рациональной и логически последовательной, а в эмоционально окрашенной форме и потому довольно туманной, сбивчивой, путаной и даже противоречивой. Художественный манифест поэтому играет роль своеобразного художественного "откровения" и "священного писания"); роль "идола" - программное произведение; роль "мифа" - цикл произведений, объединенных тематическим и эмоциональным единством; и, наконец, в качестве "культа" выступает помпезная выставка и широко разрекламированный искусствоведческий трактат (Культе эстетического идеала может принимать и иные формы. Так, культ символистского идеала в

конце XIX в. выразился, в частности, в грандиозном банкете, устроенном в 1895 г. в Париже в честь лидера французских символистов Пюи де Шаванна, в котором участвовало более 500 наиболее выдающихся представителей художественной элиты). Так, эстетический идеал одного из основоположников экспрессионизма норвежского художника Мунка (1863--1944) нашёл свое отражение в манифесте творческого объединения экспрессионистов "Мост" (1912). Своё наиболее яркое конкретное воплощение он получил в таком программном произведении экспрессионизма как "Крик" (1893) (См., например, Heller R. E. Munch: The scream. London. 1973. P.30). Затем Мунк "развернул" свой экспрессионистический идеал в цикле из 22 картин под названием "Фриз жизни", объединенных тематическим и эмоциональным единством под девизом "Любовь и смерть" ("Когда они были объединены вместе, внезапно единая музыкальная мелодия прошла сквозь них и они стали совершенно отличными от того, чем первоначально были (В.Б.). Возникла симфония" (Мунк) /Heller R., там же, С.30/). Что же касается выставок (Берлин 1893, Лейпциг 1903 и др.) и искусствоведческих трактатов, посвященных его творчеству, то в них недостатка не было.

Естественно возникает вопрос: а как обстоит здесь дело с жертвоприношением? История искусства дает немало примеров тех невероятных материальных и моральных жертв, которые приходилось приносить пионерам нового эстетического идеала. Достаточно вспомнить те тяготы и лишения, которые выпали на долю таких апостолов нового идеала как Караваджо и Рембрандт, Делакруа и Курбе, Ван Гог и Гоген, Малевич и Филонов. Эти тяготы и лишения могут быть самого разного характера от отсутствия нормальных условий для жизни и творчества до непризнания и даже политического преследования. Подобные жертвы неизбежны потому, что существует громадная разница в восприятии общественностью существовавшего нового произведения, созданного в рамках старого идеала, и произведения, реализующего новый идеал. Здесь происходит нечто подобное тому, что имеет место и в развитии науки. Одно дело теория, выводящая новые (пусть даже совершенно неожиданные и потому экстравагантные) следствия из старых понятий, и совсем другое дело - теория, связанная с "ломкой" этих фундаментальных понятий. Резко негативное отношение общественности к слишком смелым новшествам объясняется отчасти тем, что в этой области грань между талантом и бездарностью становится крайне зыбкой и неопределенной. Поэтому всегда есть опасение, что новшество связано не с действительной новизной, а с недопониманием старого и с претенциозным желанием самоутвердиться любой ценой. Однако, главной причиной трудностей в восприятии общественностью нового идеала является её неподготовленность к восприятию этого идеала (несвоевременность новации). Когда общественность готова к такому восприятию и отсутствуют внешние препятствия, жертвы сводятся к минимуму. Всякое действительное творчество является в определенном смысле, самопожертвованием (ибо не только самоутверждение, но и самовыражение требует жертв), как это прекрасно показано в знаменитой картине Дали "Метаморфоза Нарцисса" (Об этом см. п. 3 данной главы). Однако хотя в чисто творческом плане определенное жертвоприношение требовалось и от таких избранников судьбы, какими были Тициан, Рубенс, Пикассо, Шагал и Дали, тем не менее их жертвы кажутся каплей в море по сравнению с жертвенностью упомянутых выше художников.

Проблема жертвоприношения во имя эстетического идеала, выраженная в старой формуле "искусство требует жертв", подводит нас к проблеме: "Эстетический идеал и моральный закон". В этой проблеме следует различать два аспекта: 1) этическое воздействие эстетического идеала на художника; и 2) этическое воздействие его на зрителя. Рассмотрим сначала первый.

Ответ на этот вопрос зависит от того, какой моральный закон диктует данный идеал. Например, Овербек (1789-1869) руководствовавшийся идеалом романтизма, отказывался из стыда писать обнаженных натурщиц, тогда как Лотрек (1864--1901), вдохновляемый идеалом экспрессионизма, без тени смущения набрасывал даже лесбийские сцены в публичных домах. В

XVIII в. Хогарт и Грез, исходя из идеала сентиментального рококо ("Представить добродетель в привлекательном свете, порок в отвратительном и уродливом - вот назначение всякого порядочного человека, когда он берет в руки перо, кисть или резец" (Дидро) /цит. по: Мутер Р. История живописи XIX в. Т.3. С.48/), заложили основы т.н. морализирующего (дидактического) искусства, получившего свое развитие во многих картинах особенно английских ("викторианцы") и русских ("передвижники") художников XIX в. Проповедь беспрекословного подчинения устаревшей ханжеской морали, так настойчиво проводившаяся в XIX в. и превращавшая многие картины в простые иллюстрации учебника по педагогике (достаточно вспомнить упоминавшуюся уже картину Соломона "Любовь с первого взгляда в вагоне первого класса") не могла не вызвать ответную реакцию. Но как всегда бывает в подобных случаях, потеря чувства меры в защите морали привела к утрате аналогичного чувства в её критике. Сюрреалистический идеал, навеянный имморалистической философией Ницше, побудил Дали написать картину с надписью "Я плюю на свою мать" ("Слушай же, молодежь Каталонии! Я пришел объявить тебе, что старый порядок рушится, сокрушая мораль. И всякому, кто ещё цепляется за высокие, донельзя замусоленные идеалы, я плюну в лицо, плюну от всей души. Пусть утрется!") /Дали С. Суждения об искусстве. Дружба народов. 1994. № 1, С.227/). Это произошло в 1929 г. через 9 лет после смерти матери художника. Отец проклял сына и порвал с ним всякие сношения, много лет спустя Дали глубоко раскаялся в содеянном. Мотивом для столь аморального поступка, по его словам, стало убеждение, что так он лучше всего продемонстрирует одно из важнейших требований сюрреалистического идеала - свободу от рациональных (в том числе моральных) ограничений.

В действительности всякий общезначимый (в том числе и эстетический) идеал, как мы уже отмечали, диктует вполне определенную систему моральных норм, определяющих меру жертвы, необходимой для реализации этого идеала. Это как будет показано в п. 3 данной главы, относится и к сюрреалистическому идеалу. Здесь действует описанная уже общая закономерность: как слишком малая, так и слишком большая жертва делает реализацию идеала невозможной. Так, отказ от любых моральных норм (в том числе и общечеловеческих) ведет к утрате художественным произведением художественного характера.

Любопытно, что к аналогичному результату приводит и прямо противоположное действие: назойливая проповедь старых (общеизвестных) моральных норм. Морализирующее искусство тоже оказывается лишенным художественных свойств. Таким образом, искусству одинаково противопоказано как ханжество (защита устаревших моральных норм), так и вседозволенность (отказ от любых моральных норм). Сказанное становится объяснимым лишь при учете того, что говорилось в предыдущем разделе о связи эстетического и этического идеалов: ведь за всяким эстетическим идеалом скрывается некоторый этический идеал, т.е. новый идеал человека. А последний обязательно предполагает систему новых моральных норм (Это происходит потому, что морализирующее искусство неизбежно сводится к своеобразному этическому натурализму (иллюстрирование нравочений). Иное дело - передача эмоционального отношения художника к старой морали. Но морализирование заменяет эмоциональное отношение рациональным (Эта система отнюдь не исключает и некоторых старых норм, если последние имеют общечеловеческий характер. Между новой и старой моралью всегда имеется и определенная преемственность). Следовательно, реализация эстетического идеала неизбежно предполагает и пропаганду нового этического идеала, то есть новых моральных норм. Но такая пропаганда осуществляется не посредством чисто рассудочного вдалбливания в голову зрителя давно известных и набивших оскомину норм, а путем незаметного внедрения в его сознание неизвестных ему ранее норм через сопереживание и, тем самым, воспитание у зрителя убеждения в эмоциональном превосходстве этих норм над старыми. Очевидно, что пропаганда новой морали эмоциональным методом исключает пропаганду как старой морали рациональным методом, так и имморализма.



В связи с этим следует рассмотреть вторую сторону постановленной выше проблемы, а именно: какова закономерность этического воздействия эстетического идеала на зрителя?

Здесь надо вспомнить известное замечание Гегеля по поводу "нравственных" и "безнравственных" изображений в искусстве: "Часто приходится слышать оправдание изображений безнравственности тем соображением, что для того, чтобы поступать нравственно, нужно знать зло, грех" (Гегель Г.Ф.В. Соч. Т. XII. М., 1938. С.56). Но бывает и обратное: "...Изображение М. Магдалины... многих уже соблазнило на грех, потому что искусство делает в наших глазах соблазнительно прекрасным раскаяние, а для этого нужно сначала грешить" (Там же). Стало быть, проблема состоит, попросту говоря, в том, допустимы ли с точки зрения их

этического воздействия на зрителя "безнравственные" изображения в искусстве или нет.

Проблема, о которой говорит Гегель, получает своё естественное решение, если учесть роль эстетического идеала в выборе художественного образа, кодирующего соответствующее чувство. Как известно, один и тот же сюжет может быть воплощен в существенно разных умозрительных моделях, выражающих совершенно разные чувства. Всё зависит от того, каким эстетическим идеалом руководствуется художник при выборе модели. А так как эстетический идеал всегда связан с определенным этическим идеалом, то неудивительно, что из одного и того же сюжета становится возможным извлекать совершенно разную мораль.

С этой целью сравним образ Магдалины в маньеристической интерпретации у Эль Греко и тот же образ в барочной трактовке у художника школы Солимены. Если в первом случае мы чувствуем отрешенность от всего земного, всякой мирской суеты, то во-втором, напротив, энергичное влечение к земному, дыхание чувственного соблазна; у Греко нас не покидает ощущение бренности бытия, у ученика Солимены, несмотря на присутствие черепа - вожденности бытия. Таким образом, в одном и том же сюжете закодированы разные чувства. Это объясняется тем, что художники выбирали свои модели, руководствуясь существенно разными эстетическими идеалами: Греко - маньеристическим, а ученик Солимены - барочным. Между тем, в основе первого лежит идеал близкий к средневековому идеалу мистического человека, отрешенного от всего земного, в основе второго - идеал, близкий к эпикурейскому идеалу гедонистического человека, тяготеющего к земным удовольствиям.



Что касается реакции зрителя на каждое из этих изображений, то, как мы уже видели в предыдущих главах, всё будет зависеть от того, каков его эстетический идеал. Если он совпадает с идеалом Греко, тогда зритель будет сопереживать маньеристическому изображению; барочное же вызовет у него раздражение и возмущение. Он наверняка обвинит ученика Солимены в безнравственности. Напротив, если он придерживается того же идеала, что и ученик Солимены, тогда он будет сопереживать барочному изображению и решительно отвергнет маньеристическое. Раздражение вызовет трактовка образа у Греко. Он может даже обвинить художника в ханжестве. Нельзя поэтому не согласиться с Гегелем, что "из каждого подлинно художественного произведения можно извлечь мораль (через сопереживание - В.Б.); однако при этом играет большую роль, кто именно (т.е. с помощью какого идеала - В.Б.) извлекает эту мораль" (Там же. С.56. Как мы увидим в п. 3 данной главы, мораль можно извлечь даже из совершенно "абстрактных" картин).

Таким образом, моральное воздействие картины на зрителя зависит от сопереживания: предотвращение греха ("Магдалина" работы Греко) или вовлечение во грех ("Магдалина" ученика Солимены) будет зависеть от того, состоялось сопереживание или нет. А сопереживание, как мы уже видели, возможно лишь при совпадении эстетического, а следовательно, и этического идеалов зрителя и художника. Если же они не совпадают, то сопереживание невозможно и будет контрпереживание, которое оставит человека нейтральным в моральном отношении (не побудит его ни на моральный, ни на аморальный поступок).

Отсюда следует, что художественное произведение может оказать моральное воздействие только на морального человека, а аморальное - только на аморального. Никакие аморальные изображения не могут поколебать людей с твердой моралью; и никакие моральные - предотвратить аморальные поступки лиц, лишенных такой морали. Иное дело люди с неустоявшейся моралью: таких можно "качнуть" в ту или другую сторону, поскольку они могут быть подвержены частичному сопереживанию как при восприятии "Магдалины" Греко, так и "Магдалины" ученика Солимены.

Итак, проблема связи эстетического и этического идеалов является ключевой для понимания роли философии в формировании и восприятии художественного произведения. Хотя на публицистическом уровне она рассматривалась неоднократно, но на научном совершенно недостаточно. Её принципиальное значение может быть кратко резюмировано следующим образом.

В основе всякого художественного процесса лежит некоторый эстетический идеал. Без такого идеала художник творчески беспомощен, а зритель духовно слеп. Эстетический идеал играет роль своеобразной "литейной формы", или "матрицы", по которой "отливается" художественный образ, т.е. выразительная умозрительная модель. Отсюда ясно, что эстетический идеал не следует путать с художественным образом, что делается довольно часто. Ведь эстетический идеал в принципе нельзя "изобразить", а можно только косвенно "воплотить" (т.е.

реализовать). Поэтому ни Аполлон Бельведерский, ни Венера Милосская, строго говоря, не могут быть "эстетическим идеалом", а являются художественными образами, выбранными из множества возможных с помощью античного эстетического идеала.

И подобно тому, как в процедуре создания ювелирного изделия фигурирует ещё одно действующее лицо - мастер, изготовивший литейную форму, который остается в тени - так и в процедуре создания художественного образа тоже существует скрытое действующее лицо - идеальный человек, или, что то же, этический идеал. Он тоже обладает своеобразной селективной функцией: с его помощью из множества возможных эстетических идеалов выбирается вполне определенный - тот, который соответствует этому этическому идеалу. Стало быть, этический идеал объясняет происхождение эстетического идеала (Вопрос о происхождении самого этического идеала подробнее обсуждается в гл.IV).

Итак, для достижения сопереживания необходимо совпадение эстетических идеалов зрителя и художника, а для этого необходимо совпадение их этических идеалов. Это значит, что зритель и художник должны идеализировать человека как такового одинаковым образом и поэтому должны руководствоваться одинаковыми идеалами человека. Но последнее будет возможно только в том случае, если совпадают их мировоззренческие идеалы, т.е. если они имеют, в конечном счете, одинаковое (или, по крайней мере, близкое) мировоззрение. В частности, "благородному" художнику будет сопереживать только "благородный" зритель, а "сатанинскому" - "сатанинский". Следовательно, философия играет решающую роль как в художественном творчестве, так и в художественном восприятии благодаря тому, что она определяет этический, а через него и эстетический идеал как художника, так и зрителя.

### Глава 3 ФУНКЦИЯ ФИЛОСОФИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ

#### 3б Выразительность и красота. Красота и гармония

- Проблема критерия прекрасного
- Природа красоты и её разновидности
- Следствия из выразительной природы красоты
- Объективная относительность красоты
- Проблема критерия прекрасного

Как вы видели в предыдущем разделе, понятие эстетического идеала является очень тонким и сложным и поэтому требует для своего усвоения большой силы абстракции. Неудивительно, что на уровне публицистических рассуждений расшифровать его смысл практически невозможно. Тем не менее, труд, потраченный на его анализ, окупается с лихвой, когда возникает потребность ответить на "основной вопрос всей эстетики: что же, собственно, является красотой?" (Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С.21)

Жалобы по поводу трудностей в выяснении природы этого понятия отчетливо слышны уже с XVIII в. Быть может, лучше всех в связи с этим высказался Винкельман: "Красота - одна из величайших тайн природы, действие которой мы видим и чувствуем: но дать ясное представление о её сущности, это предприятие, за которое брались многие, но всегда безуспешно" (Винкельман А. История искусства древности. Ревель, 1890. С.130). Большинство художников, критиков и искусствоведов руководствуется своим интуитивным представлением о красоте. При этом такое представление обычно возводится в абсолют и считается непогрешимым.

Классическим примером подобного подхода может быть следующая квалификация известной картины Тициана "Венера с зеркалом" - знаменитой не только именем своего автора и художественными достоинствами, но и тайной продажей ее в начале 30- годов из коллекции Эрмитажа советским руководством министру финансов США Меллону: "Цветовые пятна "Венеры с зеркалом" Тициана красивы сами по себе. Красиво розовое пятно тела с его тончайшими цветовыми модуляциями. Красиво золото волос. Красив пурпур бархата. Красива голубая лента от колчана амура. Красиво и сочетание светлого, розового, золотисто-желтого, темного пурпура и голубого" (Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984. С.125). Давая такую оценку картины, автор ни



слова не говорит о своем критерии прекрасного. Однако несколько позднее он прямо заявляет, что такой критерий нам пока неизвестен, но что при его исследовании надо рассуждать так же, как, например, при выяснении причины оптической игры цветов в хрустале ("красота напоминает игру излучений на гранях хрусталя") (Подобно тому как объяснить причину игры можно, только зная структуру кристаллической решетки и закон взаимодействия с ней световых волн, точно так же, по мнению автора, и появление красоты можно объяснить взаимодействием каких-то социальных факторов).



Казалось бы, к этому вопросу следует подходить не с умозрительной, а с чисто эмпирической точки зрения. Надо посмотреть, что является эмпирическим критерием красоты. Первое, что приходит на ум, это мысль о том, что роль последнего играют порядок и симметрия). В этом нас убеждают кристаллы, снежинки, радуга, гало, радиолярии, морские звезды, раковины и т.п. Однако более тщательное изучение опытных данных показывает, что красота в не меньшей степени может заключаться в хаосе и асимметрии). С такой красотой мы встречаемся при созерцании звездного неба, северного сияния, поля цветов, шкуры леопарда, павлиньего пера, куста кораллов, жемчужины неправильной формы и т.п. ("Как раз впечатление "случайности", чтобы не сказать иррациональности, может иметь свою собственную прелесть" /Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С.223/) С другой стороны, красоту можно усматривать в движении - разбушевавшиеся морские волны, полет метеора, водопад, фонтан, полет орла, прыжок ягуара, грациозная походка стройной женщины и т.п.). Но в не меньшей степени она может быть связана и



с покоем: водяное зеркало во время штиля, лес сталактитовых и сталагмитовых колонн в пещере, куда не ступала нога живого существа, ансамбль цветных скал причудливой формы, безмолвный лунный пейзаж, покрытый инеем хвойный лес при полном безветрии, индийский йог в состоянии медитации, пирамида из акробатов и т.д. и т.п.).

Красоту нередко усматривают в простоте). Это особенно характерно для научных построений. "Простую красоту" обычно принято называть "элегантностью" (например, бриллиант на фоне черного бархата). Но, с другой стороны, по-своему не менее красив и персидский ковер, который поражает своей прихотливой сложностью. Последняя

проявляется и в картинах).

Красоту можно усматривать в чем-то видимом (наблюдаемом, "посюстороннем", явлении). Но нередко её ищут в чем-то невидимом (ненаблюдаемом, "потустороннем", сущности). Сопоставляя картину Латура "Магдалина со свечой" с картиной Н.Регниера "Тщеславие" можно сделать этот второй более тонкий тип красоты почти осязаемым. В отличие от обычной земной красоты хорошенького девичьего личика, отражающегося в зеркале), следуя своим взором туда, куда устремлен взгляд Магдалины, мы воспринимаем в ночном полумраке комнаты присутствие чего-то неземного - почти "осязаем" таинственный "потусторонний мир, дыхание которого рождается в темных глубинах пустого пространства...).

Вывод из всех этих примеров напрашивается только один: объективного критерия красоты, который бы имел чисто эмпирическое происхождение, вообще не существует.

Таким образом, красота, действительно, подобна мифическому Протею или реальному хамелеону: как только её пытаются, так сказать, ухватить с одного конца - она тут же меняет свой облик, превращаясь в нечто другое (причем нередко противоположное исходному). Это дало повод Н.Гартману резюмировать следующим образом сложившуюся за многие века ситуацию. Спрашивая, "почему одно вызывает впечатление некрасивого, а другое - красивого", "мы желаем невозможного: с помощью разума..., т.е. с помощью понятий... постигнуть то, что постигается только эстетическим созерцанием" (Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С.373). Характерно, однако, что это "бессилие" разума раскрыть сущность красоты объясняется, по Гартману, нашей неспособностью "проникнуть в тайну нахождения художественной формы" (Там же. С.378), т.е. создания и выбора выразительной умозрительной модели (или, что то же, художественного

образа). Но отсюда следует, что если эта последняя "тайна" будет раскрыта, то и сущность красоты неизбежно прояснится.

- ***Природа красоты и её разновидности***



Ключ к пониманию природы красоты заключается в том подходе, который впервые четко проявился у теоретиков классицизма. Последний, как известно, опирался в этом вопросе на античные традиции. Культ красоты в античности получил свое наиболее яркое выражение в образах античных богов: "статуи богов, чтобы заслужить поклонение, должны были быть типами высшей природы" (Винкельман А. История искусства древности. Ревель, 1890. С.140. Как тут не вспомнить Эпикура: "...Боги имеют тело, но тело особого рода, и кровь, но кровь особого рода"). Эмоциональное содержание этих статуй - чувство подавляющего превосходства над обычными людьми. Это превосходство должно было

вызывать у последних "сладкую восторженность" (Винкельман) и благоговейный трепет ("И не в этом ли чувстве сладкой восторженности состоит человеческое блаженство, подразумеваемое всеми религиями?" (Там же. С.140).

Учитывая особенности античного эстетического идеала, Винкельман выдвинул в качестве важнейшего требования классицистического идеала знаменитую формулу - "благородная простота и спокойное величие". Эта формула стала критерием прекрасного потому, что, по мысли теоретиков классицизма, "спокойствие есть качество более всего подходящее для красоты, и у самых прекрасных людей манеры обыкновенно спокойны и приветливы"(Там же. С.147). При этом связь красоты со "спокойствием" обосновывалась тем, что спокойствие есть следствие сознания физической и духовной силы и, тем самым, полного превосходства над теми, кто этой силой не обладает или, если и обладает, то в гораздо меньшей степени. Такая установка всегда была основанием для аристократического (элитарного) снобизма (Поэтому не случайно античные боги оказываются не только "аристократами духа", но и "телесными" аристократами).

Из того критерия красоты, который предложил классицизм, неизбежно следует, что классицистическая (или, как обычно говорят, "классическая") красота есть отношение соответствия умозрительной модели (и её материального воплощения) эстетическому идеалу классицизма. Любопытно, что на Олимпе его руководством был даже создан специальный отдел, функцией которого стало наблюдение за состоянием указанной красоты во всем мире. А во главе отдела была поставлена одна дама, которая с тех пор навсегда стала символом этой красоты. Не случайно ежегодные мистерии в честь бога морей Посейдона в греческом Элевсине сопровождались инсценировкой рождения этой леди из морской пены. В её роли нередко выступали лучшие гетеры Древней Греции. В картине Семирадского роль Афродиты, рождающейся из морской пены, исполняет знаменитая афинская гетера Фрина. Характерно, что Фрина прекрасна здесь не "сама по себе", не в каком-то абсолютном смысле, а потому, что очертания и пропорции её тела соответствуют эстетическому идеалу классицизма. Между тем, именно соответствие объекта эмоционального отношения или умозрительной модели такому идеалу объявили универсальным (абсолютным) критерием красоты. Тем самым, оно было возведено теоретиками классицизма (Винкельман, Менгс и др.), а затем такими видными специалистами в области философии искусства как Шеллинг и Гегель в ранг "нормы и недосягаемого образца" (Маркс).

Казалось, нашёлся, наконец, общезначимый и притом априорный критерий прекрасного. Но здесь возникла одна загвоздка, на которую теоретики классицизма и классики немецкой философии не обратили внимания.

С чисто эмпирической точки зрения красиво всё то, что доставляет зрителю эстетическое



наслаждение (возбуждает эстетическое чувство). В основе же последнего, как было показано ранее, лежит совпадение эстетического идеала зрителя с эстетическим идеалом художника.

Следовательно, критерием прекрасного



становится идеал. Однако, с другой стороны, создается впечатление, что в основе идеала, в свою очередь, лежит представление о прекрасном. Получается замкнутый круг (фундаментальный эстетический парадокс). Сущность этого круга состоит, в конечном счете, в том, что возникновение эстетического чувства предполагает существование идеала, а возникновение идеала - существование эстетического чувства ("...Представление о совершенстве (т.е. идеале - В.Б.) всегда вызывает в человеке гамму переживаний (т.е. эстетическое чувство - В.Б.). Именно поэтому в формировании идеала огромное значение приобретает эстетическое чувство (В.Б.), так как оно делает общие представления о совершенстве зримыми..." /Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. М., 1977. С.83/):

идеал ("совершенство") красота ("эстетическое чувство")

Следствием указанного круга являются такие расплывчатые и запутанные понятия как "идеал красоты" и "красота идеала" (Кант, Мутер и др.).

С первого взгляда, кажется, что это очень тонкий и трудный вопрос, вряд ли поддающийся вообще какому-то решению. Покажем, однако, что решение может быть найдено, если учесть, что все парадоксы подобного рода произрастают на почве смешения каких-то фундаментальных понятий. В данном случае парадокс возникает из-за отождествления двух разных процессов - формирования идеала и осознания идеала. Идеал, как было показано в п. 1 данной главы, есть продукт идеализации, а последняя является рациональным (хотя и не логическим в смысле логического вывода) процессом, который может протекать независимо от каких бы то ни было эмоций. Как мы уже видели, идеализация совсем не обязательно представляет собой "приукрашивание". Это может быть и "окарикатуривание", т.е. она может быть связана с чисто отрицательными эмоциями. А может быть и такая идеализация, которая вообще нейтральна в эмоциональном отношении (например, идеализация, обусловленная чисто рассудочными соображениями или даже бессознательными действиями, не затрагивающими сферу сознания).

То, что процесс формирования идеала не имеет никакой прочной связи с положительными эмоциями (а, тем более, с эстетическими чувствами) видно уже из того, что идеализация может приводить, вообще говоря, как к идеалу, так и к антиидеалу (в частности, от добродушного шаржа до злобного гротеска, что ведет, как мы знаем, к антиэстетическим чувствам).

Таким образом, неосознанный эстетический идеал возникает (под влиянием рациональных процедур и при участии этического идеала) стихийно, так сказать в "потёмках" подсознания. Восприятие художественного произведения через призму этого идеала приводит к сопереживанию. Последнее же провоцирует не формирование идеала, а осознание общего идеала (осознание общезначимости идеала, хорошо известное в социальной практике как явление солидарности, или "соборности"). Если идеал формируется тайно, "подспудно" и длительное время, то процесс его осознания, обусловленный сопереживанием, принимает характер "экстатического взрыва" (харизматический, или синергетический эффект).

Поскольку в формировании идеала сопереживание не участвует, то описанный выше круг (парадокс) является кажущимся: нижняя стрелка на приведенной выше схеме, в действительности, отсутствует; следовательно, идеал участвует в формировании красоты, но последняя, вопреки наивным представлениям, не участвует в формировании идеала.

Итак, мина замедленного действия, на которую наступили теоретики классицизма, оказалась холостой, а мысль о том, что ключ к раскрытию сущности красоты надо искать в эстетическом идеале - плодотворной. Но как уже отмечалось, теоретики классицизма наложила на понятие эстетического идеала существенное ограничение: они отождествили его с классицистическим идеалом. Между тем, многообразие способов идеализации ясно показывает, что возможно образование множества идеалов, существенно отличающихся от идеала классицизма. Поэтому отказ от последнего и диктуемой им классицистической красоты отнюдь не означает отказа от эстетического идеала вообще и от красоты вообще.

Между тем, такая ошибка допускалась даже выдающимися художниками. Так, Курбе переход от классицистического и романтического идеалов к идеалу реализма в истории европейской живописи XIX в. истолковал как переход от "идеала" к "подражанию природе": "Основа реализма заключается в отрицании идеалов. Из отрицания идеалов я вывожу всё остальное и прихожу к эмансипации человеческой личности и, наконец, к демократии" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.307-308).

Если апологеты классицизма абсолютизировали классицистический идеал, то трубадуры реализма (в частности, И.Тэн) допустили сходную ошибку, обожествив реалистический идеал. Тенденция к абсолютизации тех или иных конкретных идеалов проходит красной нитью через всю историю искусства.



Учитывая всё сказанное, напрашивается само собой следующее обобщенное понимание красоты: красота есть отношение соответствия умозрительной модели (и её материального воплощения) (Если речь идет об объекте эмоционального отношения, то красота в этом случае будет отношением соответствия такого объекта эстетическому идеалу) какому-нибудь эстетическому идеалу. В частном случае, это может быть удовлетворение требованиям классицистического идеала; но в общем случае можно говорить о выполнении нормативов идеала романтического, реалистического, символистского, импрессионистического, фовистического, кубистического, сюрреалистического и т.д. и т.п. При этом каждый из указанных идеалов будет диктовать свой тип красоты. Красота, следовательно, оказывается многоликой и её так же нельзя сводить к одному из конкретных типов, как нельзя все типы реального пространства ограничивать только евклидовым пространством. Перефразируя известные слова М.Ганди, можно сказать, что красота подобна драгоценному камню, в каждой грани которого светятся свои огни.

"Некрасивой" (с точки зрения зрителя) будет та модель, которая не соответствует его идеалу. При этом ясно, что некрасивое отнюдь не тождественно безобразному. Оно может очень существенно отличаться от последнего. Безобразное предполагает нечто большее, чем просто несоответствие эстетическому идеалу: безобразной будет та модель, которая соответствует антиидеалу. Если зритель в качестве системы отсчета выберет, например, идеал рококо, то природа различия между прекрасным и безобразным станет для него совершенно очевидной.

Итак, соответствие модели идеалу возбуждает в зрителе эстетическое чувство; соответствие антиидеалу - антиэстетическое, а ее несоответствие как идеалу, так и антиидеалу оставляет зрителя, вообще говоря, эмоционально индифферентным (эмоциональное равнодушие) (О промежуточных эмоциональных реакциях ("смешанное" чувство и т.п.) см. гл. II). Модель в этом случае не затрагивает в душе зрителя ни одной струны, не высекает в его сердце



ни одной искры.

Стало быть, красота в её обобщенном понимании приобретает характер общезначимой выразительности, которая заключается в максимальном соответствии модели общезначимому эстетическому идеалу, совершенно независимо от конкретного содержания этого идеала (На связь красоты с выразительностью в общем виде обратил внимание впервые, по-видимому, Б.Кроче (см., Кроче Б. Эстетика. С., 1920), но он не осознал специфику этой выразительности /её общезначимый характер/). Причем общезначимость предполагает здесь не только обобщение, но и идеализацию эмоций (в указанном выше смысле).

Это обстоятельство было постепенно осознано под влиянием развития романтизма и реализма, пришедших на смену классицизму. Резюмируя жестокую борьбу романтизма с классицизмом, великий романтик Делакруа писал: "Красив Силен, но прекрасен и Фавн. Античный бюст Сократа чрезвычайно выразителен, несмотря на приплюснутый нос, выпяченные губы и маленькие глаза" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.215). А не менее великий реалист Милле в ответ на замечание критика, почему он, изображая крестьянскую жизнь, не изображает красивых крестьян и хороших крестьянок, реагировал так: "Красота состоит в выразительности. Когда я захочу изобразить мать, я постараюсь вложить всю её красоту во взгляд, обращенный на ребенка..." (Там же. С.296) Связь красоты с выразительностью достаточно ясно представляли себе уже Караваджо и Рембрандт. Если первый говорил, что "чем больше у его натуры морщин, тем это ему приятнее" (Там же. С.337), то второй находил особое удовольствие в изображении мерцающих в полумраке лохмотьев. Поэтому теоретик классицизма Ж.де-Лерессе напрасно смеялся над Гальсом за то, что тот "искал красоту в торговках рыбой и яблоками" (Там же. Т. 3. С.25).

В свете сказанного, интересно отметить двойственную роль классицистического идеала и



классицистического понятия красоты в решении проблемы прекрасного. С одной стороны, это понятие открыло путь к рациональному решению проблемы. Вопреки мрачным прогнозам иррационалистов, стало ясно, что в решении данной проблемы бессилён не разум как таковой, а разум, руководимый иррационалистическим мировоззрением (Упреки в адрес рационального подхода к проблеме прекрасного фактически оказываются своеобразной маскировкой собственной теоретической беспомощности /импотентности/). Но, с другой стороны, абсолютизация классицистического идеала мешала формированию обобщенного понятия прекрасного, соответствующего современной практике как художественного творчества, так и восприятия. Достаточно сослаться на высказывания одного из видных теоретиков классицизма Валансьена (1750-1819): "Конечно, у Рембрандта и голландцев прежних времен не было идеалов и они писали для людей, лишенных души и понимания. Пейзажи с коровами и баранами бесконечно ниже пейзажа, где изображено погребение Фокиона, а дождливый день Рейсдаля ниже потопа Пуссена... Он (К.Лоррен - В.Б.) довольно правдиво передавал утреннее и вечернее освещение, но потому его картины ничего не говорят уму. Нет у него дерева,

где могли бы жить дриады, нет источника, где могли бы плавать наяды. Боги, полубоги, нимфы, сатиры, даже герои слишком величественны для этих местностей, - в них могут жить в лучшем случае пастухи" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.199). Нетрудно заметить, что в этом отрывке из теоретического труда Валансьена "Трактат о перспективе и искусстве пейзажа" (1800) речь идет о "превосходстве" классицистического пейзажа, удовлетворяющего нормативам классицистического идеала, над реалистическим пейзажем, этим нормативам не отвечающего. Но говорить о "превосходстве" можно только в том случае, если отождествлять идеал вообще с классицистическим идеалом. Ибо тогда неизбежно получается вывод, что у пейзажистов-реалистов "не было идеалов". В действительности же последние руководствовались в своем творчестве новым реалистическим идеалом, которого для Валансьена не существует именно потому, что он отождествляет идеал вообще с идеалом классицизма.

Таким образом, любые рассуждения о природе красоты фактически бессодержательны, если в них: 1) нет связи понятия красоты с понятием эстетического идеала; 2) при наличии такой связи эстетический идеал не определяется; 3) в случае наличия определения идеала игнорируется связь такого определения с научным определением идеала как идеализированного объекта.



Только при выполнении этих условий может быть разрешен фундаментальный эстетический парадокс и только тогда открывается ясный путь к непротиворечивому пониманию красоты, согласующемуся с реальной практикой художественного процесса как в классическом, так и в модернистском искусстве.

История живописи показывает, что красота может быть как содержательной, так и формальной. Оба типа, разумеется, связаны, но это не значит, что их можно смешивать. Нетрудно понять, что такое удвоение прекрасного обусловлено существованием у эстетического идеала двух классов нормативов - содержательных и формальных, о чем уже говорилось в предыдущем параграфе. Содержательная красота может проявляться в форме красоты порядка (симметрии) или хаоса (асимметрии); красоты движения или покоя; красоты простого или сложного; красоты явления или сущности; и т.д. Из данного выше определения красоты следует, что симметрия образа красива не сама по себе (вопреки сложившемуся мнению), а если она соответствует идеалу, в который заложено в качестве одного из его нормативов требование симметрии. Таким, например, является идеал европейского Ренессанса. Неудивительно, что асимметрия будет вызывать не меньшее эстетическое удовольствие, если нормативом идеала окажется требование асимметрии (идеал японского декоративизма).

Совершенно аналогично обстоит дело с красотой движения или покоя. Нельзя утверждать, что то или иное движение (даже самый грациозный танец!) красиво само по себе, т.е. безотносительно к тому идеалу, через призму которого оно рассматривается. В действительности зритель постоянно и притом бессознательно смотрит на картину с определенной установкой, роль которой играет норматив некоторого идеала. Так, бег козюль в одном из охотничьих впечатлений Курбе покажется "красивым" только зрителю, который смотрит на эту картину с позиций реалистического идеала. Такого зрителя будет раздражать "мёртвая неподвижность" знаменитой фрески Пюи де Шаванна с изображением Св. Женевьевы, осматривающей спящий Париж. Он сочтет такую картину "холодной" и "безжизненной". Напротив, зритель, руководствующийся идеалом символизма, будет восхищен "красотой" этой символистской композиции, найдя царящий в картине покой чрезвычайно многозначительным. В то же время движение на картине Курбе вызовет у него раздражение, ибо оно противоречит одному из важнейших требований символизма - уже упоминавшемуся принципу инертной красоты Г.Моро (Если зритель получит удовольствие от каждой из этих картин, то это будет означать его способность переключаться с одного идеала на другой /своеобразная художественная "всеядность"/).

Таким образом, движение красиво, если оно соответствует идеалу движения, а покой - если имеется его соответствие идеалу покоя. То, что указанный критерий прекрасного является предельно общим, видно из следующего. Он применим не только к любым характеристикам реальности, но и к таким аспектам человеческой деятельности, как, в частности, произвольное рассуждение и переживание. Например, доказательство какого-либо научного тезиса считается "красивым", если оно соответствует идеалу доказательства, а переживание будет считаться "прекрасным", если оно будет соответствовать идеалу переживания. Опять-таки ни рассуждение ни переживание никогда не являются "красивыми" сами по себе, безотносительно к соответствующему идеалу. Последнее особенно важно, ибо оно делает понятным, почему в искусстве такое большое значение имеет идеализация эмоций. Только идеализированная эмоция (например, идеализированное чувство любви) может соответствовать идеалу эмоции (например, идеалу любви). Если содержательная красота есть соответствие образа содержательному нормативу (нормативам) идеала, то формальная - соответствие этого образа формальному нормативу (нормативам). Когда мы переходим к формальной красоте, то речь заходит о "красоте" линии, формы, композиции, цвета, колорита и т.п. Опять-таки все эти компоненты целостного произведения обладают "красотой" не сами по себе, а лишь будучи сопоставлены с некоторым нормативом определенного идеала. Так, извилистые линии в пейзажах кажутся красивыми тому художнику и зрителю, которые руководствуются "хогартовским идеалом винтовой линии" (Мутер) (Хогарт. Анализ красоты. Л., 1987. С.369—373), а сочетание геометризованных предметов в натюрморте покажется "красивым" лишь тому, кто исходит из сезанновского идеала композиции конуса, шара и цилиндра. Для классицистов "красивы" только закругленные формы, а для кубистов - заостренные, благодаря соответствующим альтернативным требованиям классицистического и кубистического идеалов. С точки зрения Канта "красивыми" будут только чистые цвета, ибо они соответствуют его идеалу цвета, а с точки зрения Гегеля - только смешанные, так как именно последние согласуются с его колористическим идеалом.

Итак, "красивой" может оказаться любая как содержательная, так и формальная характеристика образа (модели), если в общезначимый идеал включен соответствующий

норматив (симметрия или асимметрия, движение или покой, овальные или угловатые формы, яркие или блеклый тона и т.п.). Тогда любая из этих характеристик приобретает общезначимую выразительность, связанную с эстетическим удовольствием для всех сторонников данного идеала.

- **Следствия из выразительной природы красоты**

Понятие красоты как общезначимой выразительности приводит к целому ряду необычных и очень интересных следствий. Во-первых, оказывается, что понятия "красота идеала" и "идеал красоты", вопреки традиционным представлениям, лишены смысла. Так как "быть красивым" значит соответствовать идеалу, то идеал не может стать "красивым", ибо он не может соответствовать какому бы то ни было идеалу, отличающемуся от него самого. Требование соответствия идеалу, отличному от него самого, является внутренне противоречивым.

С другой стороны, красота не может иметь "идеала", ибо она не образ, а отношение образа к идеалу. Такое отношение не в состоянии изменяться и стремиться к пределу, так как оно уже является отношением к пределу.

Поэтому нередко встречающиеся в литературе и повседневном словоупотреблении выражения указанного типа являются расплывчатыми словосочетаниями, обусловленными отсутствием строгих определений как идеала, так и красоты.

Во-вторых, выясняется любопытная вещь, что наблюдающаяся в литературе (См., в частности, Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973. С.216-217, 224-225) и жизни тенденция сблизить и даже отождествлять красоту с "гармонией" образа, не является правомерной. Оказывается, что гармония как система контрастов и равновесий сама по себе не имеет никакого отношения к красоте. Парадоксальность этого утверждения исчезает, как только мы примем во внимание следующее. Система контрастов и равновесий может быть как "красивой", так и "некрасивой" в зависимости от того, соответствует она требованию идеала к этой системе или нет. Другими словами, гармония образа оказывается "красивой" только в том случае, если она соответствует требованию, предъявляемому идеалом к этой гармонии (Поэтому красоту можно определить так же как соответствие гармонии образа гармонии идеала. Но отсюда следует, что сами по себе ни гармония образа, ни гармония идеала никакой красотой не обладают).

Рассмотрим в качестве примера популярную картину английского символиста Уорда (XX в.), название которой имеет прямое отношение к обсуждаемому вопросу). Система контрастов, находящихся здесь в



композиционном равновесии, - лебедь и его подруга; вертикальные линии цветущих каштанов и горизонтальные расходящихся волн как ноты к весенней мелодии любви... Эта система оказывается, однако, "красивой" только для зрителя, который воспринимает её через "призму" символистского идеала, в котором содержатся соответствующие требования к гармонии. Она "красива" в глазах такого зрителя именно потому, что соответствует нормативам этого идеала.

Напротив, с точки зрения зрителя, руководствующегося реалистическим идеалом, у которого совершенно иные требования к гармонии), система контрастов и равновесий на

левой картине может показаться "некрасивой" - искусственной (надуманной) и манерной. Такой зритель может упрекнуть это произведение даже в наличии у него определенного привкуса "салонной красоты", в отличие от композиции справа, впечатляющей своим реализмом. Итак,

одно и то же произведение может вызывать как эстетическое, так и антиэстетическое чувство в зависимости от зрительского идеала.

Понятие гармонии, наряду с качественным, содержит и количественный аспект. На последний впервые обратили внимание пифагорейцы (пифагорейская "гармония чисел"). Развитие изобразительного искусства в последующие столетия показало, что под количественной гармонией образа в общем случае следует подразумевать систему отношений между величинами, характеризующими контрасты и равновесия. Следовательно, количественная гармония является естественным развитием и конкретизацией качественной.

Одним из самых простых и, вместе с тем, самых ярких проявлений такой гармонии в художественном произведении является построение его по принципу золотого сечения, которое в эпоху Ренессанса получило название "божественной пропорции". Крупнейший исследователь "золотого сечения" Цейзинг в своем фундаментальном труде "Эстетические исследования" (1855), так характеризует смысл этого понятия: "Для того чтобы целое, разделенное на две неравные части, казалось прекрасным с точки зрения формы, между большей и меньшей частями должно быть то же отношение, что и между большей частью и целым" (Гика М. Эстетика пропорций в природе и искусстве. М., 1936. С.19). Если "а" есть большая, а "b" - меньшая часть, то математически "золотое сечение" должно удовлетворять следующей формуле:

$$a : b = (a + b) : a = 1,618... (1)$$

В применении, например, к пейзажной картине это означает, что линия горизонта делит плоскость картины не пополам, а в отношении  $\sim 1,62$ .

Эта пропорция у Леонардо и других художников Ренессанса стала эталоном красоты ввиду её связи с пропорциями оптимально развитого человеческого тела. Если под "а" подразумевать расстояние от пяток до пупка, а под "b" - от пупка до макушки, то соотношение между "а" и "b" для физически оптимально развитого человека будет в точности удовлетворять принципу золотого сечения. Поэтому художники Ренессанса полагали, что в образе золотого сечения они нашли объективный и притом строго эмпирический критерий красоты.

Присмотримся, однако, к делу ближе. Можно себе представить человека, у которого расстояние от пяток до пупка меньше расстояния от пупка до макушки. Тогда пропорции такого человека будут соответствовать формуле:

$$b : a = (a + b) : b = 1,618... (2)$$

В этом случае фигура человека по-прежнему будет, вообще говоря, удовлетворять принципу золотого сечения. И в то же время она покажется уже не прекрасной, а безобразной ("отвратительная" гармония). Отсюда следует, что не только качественная, но и количественная гармония между частями (то, что основоположник эстетики как самостоятельной области знаний Баумгартен назвал когда-то "соразмерностью частей") сама по себе не может быть ни красивой, ни некрасивой. Она становится такой только после соотнесения её с эстетическим эталоном в виде идеала с соответствующими нормативами. Стало быть, критерий красоты в формулировке Цейзинга (см. выше) имеет смысл только при условии, что он заложен в некоторый идеал, с которым сопоставляется образ (умозрительная модель). Так, если идеал требует соответствия образа формуле (1), то "красивой" будет "гармония", описываемая этой формулой; а если он требует соответствия формуле (2), тогда гармония (1) станет "некрасивой", а "красивой" будет "гармония", описываемая формулой (2). Более того, так как требование второго идеала является прямо противоположным (Если первый идеал требует, чтобы расстояние от пят до пупка было больше расстояния от пупка до макушки, то второй выдвигает альтернативное требование) требованию первого, то второй идеал оказывается относительно первого антиидеалом. Но это значит, что количественная гармония (как и качественная) может быть не только некрасивой, но и безобразной (если она соответствует антиидеалу). Таким образом, человеческая фигура, удовлетворяющая принципу золотого сечения (1), казалась художникам Ренессанса образцом красоты только потому, что она отвечала соответствующему требованию, которое к ней предъявлял ренессансный идеал.

Теперь нам следует рассмотреть третье и, пожалуй, наиболее экстравагантное следствие из того обобщенного понятия красоты, которое сформулировано выше. Как известно, одной из главных трудностей на пути эстетических исследований было объяснение следующего парадоксального факта: отрицательные явления, вызывающие в жизни чисто отрицательные эмоции и связанные с самыми что ни на есть антиэстетическими чувствами, в искусстве приобретают совершенно непонятное очарование и могут доставлять огромное эстетическое наслаждение ("Сцены мучений Христа часто служили старым мастерам предлогом для передачи широкого диапазона человеческих эмоций. От взрывов отчаяния до духовной просветленности, от тихой скорби до дикой ярости, от ненависти до жалости и сострадания" /Фомин Г. Иероним Босх. М., 1974. С.70/). Последнее иногда может значительно превосходить то удовольствие, которое доставляют положительные явления и положительные эмоции. Известный французский эстетик Лало в начале XX в сформулировал эту древнюю загадку в следующей форме: "Нет такой змеи, нет такого гнусного чудовища, которое не могло бы нравиться в художественном

воспроизведении" (Лало Ш. Введение в эстетику. М., 1915. С.83). Наиболее трагические и жестокие эпизоды всегда кажутся особенно выразительными). А Ницше ещё в конце прошлого века недоуменно спрашивал: "Как может безобразное и дисгармоничное, представляющее содержание трагического мифа, возбуждать эстетическое удовольствие?" (Ницше Ф. ПСС. Т. 1. М., 1912. С.159).

Типичным примером положительных и отрицательных явлений и связанных с ними положительных и отрицательных эмоций является выделение многовековой традицией из животного мира животных двух типов - "прекрасных" (лебедь, орел, павлин, арабский скакун, лев, тигр, газель и т.п.) и "безобразных" (филин, жаба, летучая мышь, крокодил, шакал, скорпион, динозавр и т.п.). Характерно, что у Гердера образ "отвратительного", по его выражению, крокодила фигурирует даже в качестве эталона безобразного.

Посмотрим теперь, каким должен быть крокодил с точки зрения зоолога. Это будет животное с развитой конфигурацией кожи, длинным, широким и сильным хвостом, быстрыми движениями, мощными челюстями, длинными и острыми зубами и т.д. Короче говоря, это будет "образцовый" крокодил, т.е. такой экземпляр, у которого нет никаких отклонений от биологической нормы и который поэтому адекватно выражает свою биологическую сущность. Другими словами, мы имеем в этом случае идеального с зоологической точки зрения крокодила. Очевидно, что реальный крокодил (или умозрительная модель крокодила), соответствующий этому идеализированному представлению вызовет у носителя такого зоологического идеала эстетическое удовольствие от сознания совпадения реальности или образа с его идеалом. Следовательно, крокодил, соответствующий указанному идеалу, окажется по-своему не менее выразительным, чем белоснежный лебедь, арабский скакун или королевский тигр.

Совершенно аналогичная ситуация возникает и при восприятии, например, такого стихийного бедствия как лесной пожар. У художника романтического направления, склонного воспринимать природу через призму романтического идеала, явление пожара будет ассоциироваться с романтическим образом горящего леса, который должен характеризоваться следующими нормативами: мощные языки пламени, охватывающие кроны деревьев (а не только их корни и стволы) (Речь идет о т.н. верховом /а не низовом/ пожаре); быстро движущийся огонь; яркое зарево, отражающееся в небе; множество источников возгорания, подобно факелам освещающих пейзаж; фонтаны сыплющихся искр; и т.д. и т.п. (Очевидно, что подобно тому как в первом примере мы имеем дело с "образцовым" крокодилом, здесь мы сталкиваемся с "образцовым" пожаром). Нетрудно понять, что реальный или воображаемый пейзаж, совпадающий с таким априорным представлением (своего рода "пиротехническим идеалом"), вызовет у этого художника, вопреки утилитарному здравому смыслу, эстетическое чувство (Достаточно вспомнить то восхищение, которое испытал великий романтик Тернер от "магии красок", созданной в Лондонском небе и в водах Темзы грандиозным пожаром британского парламента 16 октября 1834 г. Стоя на мосту над Темзой, он в бешеном темпе успел сделать целую серию набросков, зафиксировавших тончайшие нюансы цветовых оттенков полыхающего пламени и создаваемых им фантастических рефлексов на воде и в небе, а затем синтезировал весь этот комплекс впечатлений в знаменитой картине "Пожар британского парламента" (1835) /Hirsh D. The World of Turner. N.Y. 1974. P.154-155/) и, следовательно, окажется не менее, а, может быть, даже более выразительным, чем тот же лес в нормальном состоянии при восходе или закате солнца. Сходную эмоциональную реакцию может вызвать даже такое преступление как умышленное убийство, если подойти к нему с точки зрения криминалистического идеала. Согласно последнему "образцовое" убийство должно нести на себе следы виртуозного мастерства преступника, с одной стороны, и не менее изощренного искусства следователя, с другой. Именно зависимость эстетического чувства от соответствия образа некоторому идеалу объясняет то эстетическое удовольствие, которое получают зрители, придерживающиеся этого идеала, от созерцания агрессивных движений крокодилов в крокодиловом цирке, пылающих лесов на картинах в музее или загадочных убийств в детективном фильме.

Сказанное имеет совершенно общее значение. Все три бича человечества, которые заставили индийского принца Гаутаму изменить свой образ жизни и стать Буддой, - старость, болезнь и смерть - могут доставить, как это ни парадоксально, немалое эстетическое удовольствие, если рассматривать их с точки зрения соответствующего идеала. Так, старость будет прекрасна, если она соответствует идеалу старости (например, с точки зрения геронтолога); болезнь - если она соответствует идеалу болезни, которого придерживается врач (т.е. болезни, протекающей согласно всем медицинским канонам и излечиваемой классическими методами); а смерть - идеалу смерти (например, смерть солдата в бою с точки зрения командира, руководящегося идеалом героического поведения воина на поле битвы).

Сказанное позволяет сформулировать следующую закономерность, которая, по-видимому, справедлива для всякого искусства: красота отрицательных явлений и отрицательных эмоций объясняется тем, что общезначимая выразительность не зависит от содержания базисного чувства, а определяется всецело и исключительно степенью соответствия образа (кодирующего

базисное чувство) эстетическому идеалу. Именно такое соответствие является причиной парадоксального эстетического наслаждения, получаемого от отрицательных явлений и эмоций. Существенно, стало быть, совсем не то, какие чувства закодированы в умозрительной модели - положительные или отрицательные, - а то, соответствуют ли характеристики модели нормативам идеала или нет.

Теперь становится ясно, что нет ничего не только бессмысленного, но даже парадоксального в таких выражениях как "красота отрицательных эмоций" (Китс), "красота чахотки" ("Он /Лоренцо Великолепный - В.Б./ любит в женщине не здоровую, сильную красоту, но красоту болезненную, призрачную красоту больной, у которой странное, но глубокое очарование светится из умирающих глаз, красоту чахотки, от которой умерла Симонетта" /Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.1. С.129/) и "красота уродства" (Мутер), "красота страдания" (Достоевский), "красота разложения" (Бодлер) и "красота содрогания" (Бретон).

Очевидно, что любая отрицательная эмоция может доставлять эстетическое удовольствие, если образ, в котором она закодирована, соответствует идеалу подобных отрицательных эмоций. Например, чувство ужаса будет тем "прекраснее" (выразительнее), чем в большей степени кодирующий его образ будет соответствовать идеалу ужаса, т.е. тому каким должен быть ужас согласно воззрениям зрителя. Быть может, самое удивительное состоит в том, что даже урод может по-своему оказаться "красивым", если его облик придет в соответствие с идеалом уродства. Достаточно вспомнить некоторых карликов Веласкеса, у которых физическое убожество сочетается с духовным богатством ("Художники стали понимать..., что красота или уродство произведений не имеют ничего общего с красотой или уродством природы, что изображая самого уродливого калеку можно создать величайшее художественное произведение" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.337). В другом месте Мутер говорит о "возвышенной красоте уродливого" /Там же. С.450/. В этом случае физические недостатки могут рассматриваться как достоинство, ибо они подчеркивают духовное величие.



#### • **Объективная относительность красоты**

Если красота есть по своей природе не что иное как общезначимая выразительность, тогда следует признать, что ей присуща объективная относительность: как отношение



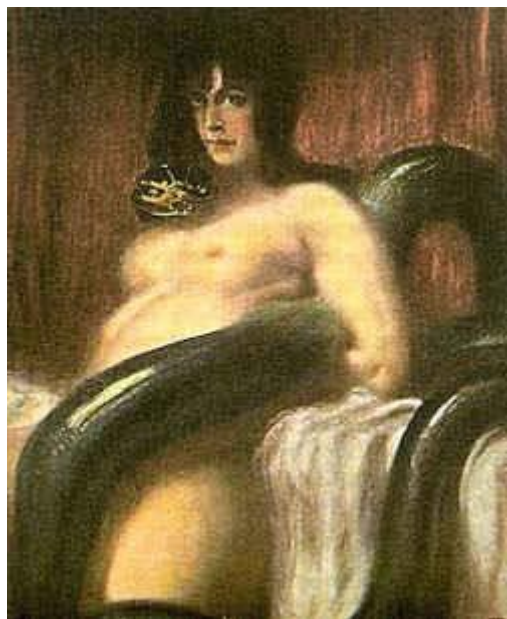
соответствия выразительной умозрительной модели общезначимому идеалу она не может быть ни чем-то чисто объективным (Представление о красоте как объективном свойстве реальных предметов основано на смешении красоты или с "гармонией" (соразмерностью частей) объекта или с его сущностью. Классическим образцом первого подхода являются следующие слова ведущего теоретика искусства Ренессанса Альберти: "Назначение и цель гармонии - упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы одна другой соответствовала, создавая красоту" (цит. по Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М. 1978 С.279). Насколько такой подход к природе красоты мешал осознанию связи её с идеалом, видно из следующего замечания Леонардо, находившегося под влиянием эстетики Альберти: "Разве ты не знаешь, что наша душа состоит из гармонии (т.е. гармонии, диктуемой идеалом - В.Б.), а гармония (т.е. красота в интерпретации Альберти - В.Б.) зарождается только в



те мгновения, когда пропорциональность объектов становится видимой и слышимой (т.е. когда гармония объекта соответствует гармонии идеала – В.Б.). /Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т.2. М-Л. 1935. С.71-72/. Объективирование красоты путём её отождествления с сущностью объекта особенно чётко проявилось в эстетике Шеллинга и Гегеля /см. далее/ (традиционная линия воззрений от Аристотеля до Бьерка) ни чем-то чисто субъективным (альтернативная тенденция от Протагора до Юма). Поскольку "предмет" становится красивым благодаря его отношению к идеалу, в красоте всегда присутствует субъективный момент, но в то же время вследствие общезначимости идеала красота "предмета" приобретает интерсубъективный (независимый от индивидуального сознания) характер (Поскольку как художественное произведение, так и общезначимый идеал сформированы социальной средой, то отношение соответствия произведения идеалу существует до, вне и независимо от сознания данного зрителя и навязывается ему принудительно той социальной средой, в которой он вырос и живет. В этом (и только в этом) смысле красота имеет совершенно объективный характер). Природа красоты в этом отношении напоминает природу истины. И то и другое есть, вообще говоря, единство субъективного и объективного, хотя и в разном смысле: если истина есть соответствие знания объекту, то красота - соответствие объекта идеалу.

Объективная относительность красоты проще всего и ярче всего проявляется в самом популярном виде красоты - женской красоте. Представим себе, что современный зритель оказывается в положении древнего Париса, которому надо выбрать из трех красавиц ту, "что всех милее". Очевидно, что выбор будет однозначно определяться тем идеалом женщины, которым руководствуется зритель. Если он придерживается идеала английской леди, который воплощен на картине Лейтона, то он предпочтет этот классицистический образ; если его вдохновляет идеал русской купчихи, воплощенный в картине Кустодиева, то его выбор падет на этот реалистический образ; наконец, если ему ближе всего идеал немецкой обольстительницы конца XIX в., воплощенный в картине Штука, то он отдаст предпочтение символистскому образу стиля модерн. При этом восхищение лейтоновской Фриной может быть связано с отвращением к кустодиевской Венере и наоборот.

В то же время, если мы станем поручать функции Париса другим зрителям, но придерживающимся скажем, классицистического идеала, то все они, независимо от их индивидуальных пристрастий, будут неизменно выбирать лейтоновскую Фрину.



С первого взгляда может показаться, что релятивистской природе красоты противоречит существование т.н. "красоты природы". Представим себе следующее редкое стечение природных обстоятельств: закат на высокогорном озере типа "павлиний глаз", окруженном полукольцом слившихся в сплошную белоснежную стену вершин. Эта стена переливается всеми цветами радуги и всё это пылающее, подобно ожерелью из драгоценных камней, великолепия отражается в неподвижном зеркале кристально-чистой воды, цвет которой пробегает всю гамму оттенков от сапфино-фиолетового до огненно-красного. Передний план этого пейзажа образуют разноцветные скалы причудливой формы, а золотые облачка на небе и рассеянные по поверхности озера, подобно шкуре леопарда, маленькие айсберги искусно уравнивают всю композицию, придавая ей исключительно цельный и законченный характер.

Хотя вероятность стихийного сочетания всех описанных факторов в природе очень мала, тем не менее, она не равно нулю. Такой пейзаж многими будет признан не просто, а "фантастически красивым", а мастера художественной фотографии назовут подобный регион "фотораем".

Впрочем, как хорошо известно, природа может создавать и более сложные "произведения": скалы в форме сфинксов и кентавров; золотой самородок с профилем Мефистофеля; краб, на панцире которого видно изображение восточного воина с характерными для утопленника расплывшимися чертами (Таира-краб, обитающий у берегов Японии) и т.п.

Представим себе теперь ещё более свободный разгул космических сил. Мы уже приводили (п. 3 гл. I) в качестве иллюстрации конструктивной роли случая т.н. рисунки на яшме. Допустим теперь, что где-то в труднодоступном районе Центральной Азии найдена яшма, после обработки которой был обнаружен "рисунок" совершенно фантастического характера...

В камне воспроизведен с исключительной точностью описанный выше горный пейзаж, в

который, однако, внесены существенные дополнения: скалы переднего плана приняли форму сфинксов и кентавров; среди них блесит самородок с профилем Мефистофеля, а к нему крадется из озера большой мохнатый краб, на панцире которого чётко просматривается изображение восточного воина с характерными для утопленника расплывшимися чертами... - так сказать, полный сюрреалистический антураж.

Если мы теперь сравним первый пейзаж со вторым, то придем к следующему заключению. Первый обладает романтической красотой ("Озеро перед закатом"), а второй - сюрреалистической ("Озеро горных духов"). Создается впечатление, что в природе можно найти не только "объективную" красоту, но и разные типы такой красоты. Сюрреалистический характер яшмового пейзажа очевиден из того, что краб, будучи обитателем морей и океанов, не может выйти из озера вообще, а из горного озера в особенности. Но последнее обстоятельство и составляет камень преткновения для концепции "объективности" красоты: указанный пейзаж будет "красив" (выразителен) только для того зрителя, который смотрит на него через призму сюрреалистического идеала. Для зрителя же с реалистическим идеалом такой пейзаж будет просто "безобразным" ввиду того, что он не удовлетворяет принципу правдоподобия (который является важным нормативом реалистического идеала). Иррациональность сюжета, являющаяся серьезным достоинством с точки зрения сюрреалистического идеала, оказывается убийственным недостатком с точки зрения идеала реалистического.

Таким образом, никакой объективной красоты в природе, вопреки обывательскому здравому смыслу, не существует. Красота природного произведения ничем не отличается от красоты человеческого произведения: она тоже является отношением соответствия творения природы человеческому идеалу. Когда Ван Гог в состоянии творческого экстаза пишет следующие строки: "Я дал себе клятву передохнуть, но каждый день повторяется одно и то же: я выхожу из дому и вижу вокруг такую красоту, что не могу её не писать" (Ван Гог. Письма. М., 1966. С. 416), то он имел дело в известном смысле с собственным отражением, т.е. природой, соответствующей его эстетическому идеалу (Кроме назвал это "нарциссизмом". И это, действительно, очень меткая характеристика, ибо "красота природы" есть не что иное как отражение в природе общезначимого эстетического идеала). И не нужно думать, что требование соответствия природного пейзажа некоторому идеалу (предвзятой априорной установке художника или зрителя) характерно только для модернистского мировосприятия. Красота реалистического пейзажа страдает вообще говоря таким же нарциссизмом, как и антиреалистического. Вот как описывает Мутер идеал пейзажа английских художников-реалистов XIX в.: "Английские живописцы тщательно избегают не только того, что делает природу прозаичной прислужницей человека, но и всего резкого в пейзаже, всех неожиданностей горной природы, к тому же совершенно отсутствующей в Англии... они больше всего любят мягкие волнистые долины, нежно очерченные холмы в духе Хогартовского идеала красоты линий. Если же на небе появляется радуга, библейский знак соединения, то для англичанина это кажется верхом красоты в пейзаже" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.105). Значит, красота в природе появляется только там и тогда, где и когда эта природа проецируется на социальный (т.е. intersubjective, или общезначимый) идеал.

Насколько силен наивно-реалистический предрассудок о существовании "красоты в природе" видно из того, что даже великие мыслители проявляли в этом вопросе нередко поразительную непоследовательность. Так, Гегель, признав, что красота без идеала невозможна и что последнего в природе нет, пришел, тем не менее, вопреки логике к заключению, что красота в природе всё-таки существует (Гегель Г.Ф.В. Соч. Т. XII. С.146).

Обратим внимание, что объективная относительность красоты имеет в качестве своего следствия не только относительность различия между красивым и некрасивым, но и между прекрасным и безобразным. В основании последней лежит относительность противоположности между идеалом и антиидеалом.

Относительность различия между прекрасным и безобразным, однако, отнюдь не означает исчезновения такого различия вообще. Дело бы обстояло именно так, если бы было совершенно произвольно, что считать эстетическим идеалом, а что антиидеалом. Но как было показано в п. 1 данной главы, выбор эстетического идеала в общем случае отнюдь не произволен: он определяется характером этического идеала. Последний безусловно исключает смешивание



Схема 5. Фундаментальный эстетический треугольник («колебания красоты»)

эстетического идеала с антиидеалом. Поэтому для художника и зрителя, придерживающихся вполне определенного этического идеала, нет никакой относительности между эстетическим идеалом и антиидеалом, а поэтому и никакой размытости грани между прекрасным и безобразным. Итак, ключ к свободному от парадоксов пониманию взаимоотношения красоты и идеала находится в следующем треугольнике: На этой схеме наглядно видно, каким образом в художественном процессе

закономерно рождается красота и какую роль в её рождении играет совпадение идеалов художника и зрителя (и, следовательно, близость их мировоззрений). Если мы вспомним аналогию, которая проводилась выше между объяснением происхождения красоты и объяснением происхождения игры цветов в хрустале, то нетрудно заметить, что взаимодействие умозрительной модели с общезначимым идеалом так же естественно и рационально объясняет происхождение красоты, как взаимодействие световых волн с кристаллической решеткой объясняет появление игры цветов в хрустале.

Таким образом, "тайна" красоты заключается в том же источнике, что и "тайна" морали - в идеале. За кулисами эмоционального обобщения (так сказать, на заднем плане, инкогнито) стоит общезначимый эстетический идеал, который обладает многими нормативами. Именно неосознанность последних и делает красоту столь загадочной. Без общезначимого идеала красота, действительно, становится чем-то совершенно иррациональным.

Фундаментальный эстетический треугольник интересен и в том отношении, что он позволяет выяснить действительный смысл конфликта между рационалистической (от Платона до Гегеля и Тэна) и эмотивистской (от Мендельсона до Кроче и Кассирера) эстетики. Первая осознала связь прекрасного с идеалом, но не смогла дать удовлетворительного определения понятия "идеал" ввиду того, что не могла использовать научное понятие идеала как идеализированного объекта. Отсутствие корректного понятия идеала привело к тому, что связь прекрасного с идеалом довели до отождествления первого со вторым. А такое отождествление, в свою очередь (из-за связи идеала с явлением, совпадающим с сущностью; см. п. 1 данной главы) повлекло за собой отождествление прекрасного с сущностью (Нижние стрелки соответствуют художественному творчеству, а верхняя – восприятию) и в конечном счете, с некоторой теоретической истиной ("С устранением того, что не имеет отношения к сущности, красота обнаруживается само собой, ибо она есть ... сущность вещей, проявлению которой мешают только эмпирические условия" /Шеллинг. Философия искусства. С.232-233/). Художественная деятельность при этом превращается в разновидность научной деятельности и вся её специфика теряется.

С другой стороны, эмотивистская эстетика, правильно связав прекрасное с выразительным, не смогла в то же время выяснить специфику той выразительности, которая образует прекрасное. Всё прекрасное выразительно, но не всё выразительное прекрасно (ср. п. 1 гл. I). Как уже отмечалось, прекрасное возникает только там и тогда, где и когда происходит обобщение выразительности. Но последнее предполагает участие общезначимого идеала. Круг замыкается (схема 6) и кажущаяся несовместимость рационалистического и эмотивистского подходов исчезает.

Совершенно аналогично фундаментальный эстетический треугольник позволяет устранить и мнимый конфликт между т.н. формальным (Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.-Л., 1930) и т.н. содержательным (Дворжак и др.) (Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 1, 2) искусствознанием. Как известно, первое рассматривало историю искусств как "имманентную историю формы", а второе - как такую же "историю духа" (историю выражения). Под "историей формы" Вёльфлин понимал эволюцию нормативов эстетического идеала, которая проявляется в эволюции характерных особенностей выразительных умозрительных моделей. Под "историей выражения" Дворжак имел в виду, в частности, эволюцию эмоционального содержания этих моделей. Опять-таки, как видно из схемы 6, общезначимый эстетический идеал осуществляет естественную связь между тем и другим.

### Глава 3 ФУНКЦИЯ ФИЛОСОФИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ

#### 3с Основные стилевые тенденции в истории живописи. Стил и вкус



- **Ренессансный эстетический идеал и ренессансный художественный метод**
- **Маньеристический идеал и метод**
- **Барочный идеал и метод**
- **Классицистический идеал и метод**
- **Романтический идеал и метод**
- **Реалистический идеал и метод**
- **Символистский идеал и метод**
- **Импрессионистический идеал и метод**
- **Экспрессионистский идеал и метод**
- **Конструктивистский идеал и метод**
- **Сюрреалистический идеал и метод**
- **Абстракционистский идеал и метод**
- **Значение анализа художественных стилей для раскрытия сущности искусства**

Многообразие типов красоты проявляется в истории искусств в форме многообразия стилей и вкусов. Предпочтение, отдаваемое художником или зрителем какому-нибудь одному типу красоты, практически выступает в форме предпочтения того или иного стиля и вкуса. Поскольку в основе определенного типа красоты лежит определенный эстетический идеал, то ясно, что проблема художественного стиля и вкуса может быть решена только на основе понятия эстетического идеала.

Если художник (зритель) на протяжении всей жизни придерживается одного идеала, то он склонен абсолютизировать тот стиль и вкус, который связан с этим идеалом. Между тем, абсолютизация идеала конкретного типа недопустима уже потому, что она не дает возможности понять, почему в искусстве существует такое разнообразие стилей и вкусов. Как мы уже видели на примере последователей классицизма (Винкельман, Шеллинг и др.), если бы идеал вообще совпадал с излюбленным ими классицистическим идеалом, было бы непонятно появление, например, романтических произведений. В случае же его совпадения с реалистическим идеалом (Золя, Курбе и др.), было бы столь же затруднительно объяснить происхождение тех же классицистических творений. И уж совсем загадочным выглядело бы развитие изобразительного искусства в XX в., когда появилось множество модернистских направлений, имеющих, с первого взгляда мало общего со всей предшествовавшей историей искусств.

Существует, правда, своеобразный способ защиты указанной абсолютизации. Те, кто абсолютизирует некоторый идеал, пытаются выйти из затруднения тем, что объявляют только произведения, основанные на их излюбленном идеале, "подлинным" ("настоящим") искусством, а всё остальное - "псевдоискусством" или даже "антиискусством". Но если мы вспомним, что говорилось в предыдущих разделах об относительности различия между идеалом и антиидеалом, такой аргумент будет звучать совершенно неубедительно: он напоминает обоюдоострое оружие, которое можно направить против любого идеала в интересах любого другого идеала.

Напротив, если существует множество идеалов, а идеал определяет соответствующий стиль и вкус, тогда многообразие идеалов должно закономерно привести к многообразию стилей и вкусов. Более того взаимодействие идеалов не может не привести к разнообразным формам взаимодействия стилей и вкусов. В частности, формирование "промежуточных" (пограничных) идеалов должно повлечь за собой появление "промежуточных" (пограничных, переходных) стилей и вкусов. Чтобы убедиться в том, что в основе многообразия стилей и вкусов лежит именно многообразие идеалов, надо обратиться к истории мировой живописи и рассмотреть наиболее значительные художественные направления. Из нескольких десятков таких направлений ради простоты и краткости изложения мы выберем только двенадцать наиболее фундаментальных. Они, однако, являются достаточно представительными, ибо охватывают основные этапы развития как классической, так и современной живописи на европейском континенте на протяжении 600 лет (с XV по XX вв.). Из дальнейшего изложения станет ясно, что учет остальных направлений ничего существенно нового в этот вопрос не внесет.

- **Ренессансный эстетический идеал и ренессансный художественный метод**

То, что в основе эстетического идеала Ренессанса лежит новый идеал человека, известно давно. Специфика последнего состоит в том, что это т.н. благородный человек. Чтобы постичь смысл этого понятия, надо рассмотреть его происхождение. Как известно, в XV в. в Италии как реакция на схоластический аристотелизм возродилась неоплатоновская философия (Фичино, Пико и др.). Тем самым, на смену теистической онтологии пришел пантеизм с его онтологической моделью реальности, согласно которой божественная сущность пребывает не вне материального

мира, а в нем самом (Бог есть "мировая душа"). Следовательно, пантеистическая онтология рассматривает мир как синтез физического и духовного. Очевидно, что духовное может проявляться в физическом, вообще говоря двояко: неадекватно (несовпадение сущности с явлением) и адекватно (совпадение первой со вторым). Если мысленно устремить все случаи неадекватного проявления сущности к нулю, то мы приходим к идеализированному представлению о мире, в котором явление всегда совпадает со своей сущностью, и, следовательно, физическое с духовным. Продуктом такого идеализированного мира должен быть идеализированный человек, божественная сущность которого всегда адекватна проявляется в его внешности, характере и поступках. Это и есть "благородный" человек. Критерием "благородства" является, очевидно, совпадение человека с его божественной сущностью, или, что эквивалентно, "гармония" (соответствие вместо противопоставления) его физических и духовных особенностей. Другими словами, благородный человек - это "гармонический" человек, который не знает разлада между душой и телом (в отличие от средневекового человека, который переживал трагический конфликт между тем и другим). Такое предельное представление о человеке было получено с помощью идеализации реального человека эпохи Возрождения со всеми его положительными ("благородными") и отрицательными ("неблагородными") чертами (путем мысленного устремления к нулю "неблагородных": черт и одновременной гиперболизации - устремления к максимуму - "благородных").

Так как античный идеал человека тоже предполагал "гармонию" физического и духовного, то указанная выше идеализация человеческой личности должна была неизбежно привести к возрождению ("ренессансу") античного идеала с одним, однако, существенным отличием: вместо синтеза физического начала с языческой духовностью теперь пришел синтез физического начала с христианской духовностью. Вот почему идеал благородного человека приобрел впоследствии репутацию гуманистического идеала.

Так как с точки зрения ренессансного мировоззрения благородный человек должен быть "мерой всех вещей" (Альберти), то возникает проблема "облагораживания" всех природных и социальных объектов. Практически это означает "одухотворение природы", то-есть подражание божественному в природе. Такое подражание есть воспроизведение системы "божественных" пропорций, существующих в природных (и социальных) объектах как в пространстве, так и во времени (т.е. присущих и движениям этих объектов).

Поскольку благородный человек способен испытывать лишь благородные эмоции, то он невольно создает специальный эталон (образец) для кодирования (и декодирования) таких чувств. Причем в роли подобного эталона может выступать любой "облагороженный" объект - благородное яблоко, благородная женщина, благородная битва (если воспользоваться образами гомеровской "Илиады"). Так возникает ренессансный эстетический идеал. В общем случае под ним подразумевается общее представление о том, каким должно быть художественное произведение, чтобы оно соответствовало идеалу благородного человека<sup>22</sup>. Такое представление обязательно предполагает "подражание божественному в природе", т.е. наличие системы "божественных" пропорций. При этом благородный человек диктует специфический способ идеализации реальных объектов определенного класса. Этот способ определяет эталон для кодирования (декодирования) соответствующих "благородных" переживаний.



История западноевропейской живописи эпохи Возрождения ясно показывает те содержательные и формальные нормативы, которыми обладает ренессансный идеал. Рассмотрим наиболее существенные из них.

I. Содержательные нормативы ренессансного идеала (они отвечают на вопрос "Что выразить?", т.е. какие объекты эмоционального отношения заслуживают внимания):

1) преимущественно фантастические, т.е. античные и библейские сюжеты, ибо они подходят более всего для описания деяний благородных людей;

2) из реалистических сюжетов - только аристократические;

3) показ торжества добродетели над пороком, ибо только это соответствует деятельности благородного человека (демонстрация божественной сущности человеческой души);

4) включение только таких "неблагородных" персонажей, которые необходимы для передачи "благородных" сюжетов (например, "Св. Агата" дель Пьомбо;

5) крупномасштабное изображение более значительных персонажей (например, святых) и мелкомасштабное менее значительных (например, простых смертных), но никаких ограничений на

одежду (например, античные или библейские персонажи могут быть одеты в современные художнику костюмы);

б) культ человеческого тела, ибо оно есть высшее проявление божественного начала в природе: "Самое ценное произведение искусства - такое, которое воспроизводит знатнейшее, тончайшее и искуснейшее творение, под чем подразумевается человеческое тело". При этом выбор обнаженной натуры есть не следствие желания потакать эротическим интересам зрителя, а императив пантеистической философии (в противовес средневековому теизму, запрещавшему такие изображения). Опять-таки для ренессансного идеала существенно не тело само по себе, в эмоциональное отношение к нему художника как к божественному творению - истинно платоническая любовь к телу. Высшим выражением такой любви являются знаменитые ню кисти Джорджоне и Тициана.

## II. Формальные нормативы ренессансного идеала .

Они отвечают на вопрос "как выражать?" (с помощью каких приёмов и средств). Речь идет о требованиях, предъявляемых, во-первых, к элементам художественного образа; во-вторых, к его структуре (способу соединения элементов); и, в третьих, к единству элементов и структуры.

### 1) "скульптурность" элементов:

а) четкий рисунок и культ линии, проявляющийся в музыкальности ("певучести") линии (см., например, "Спящую Венеру" Джорджоне);

б) стереоскопичность изображения и линейная перспектива;

в) светотеневая моделировка и воздушная перспектива;

г) цветовая моделировка и развитый колорит (переход от локальных цветов к смешению красок и полутонам);

2) "тектоничность" композиции: "тектонический стиль есть ... стиль строгого порядка и ясной закономерности" (Вёльфлин) :

а) симметрия в расположении элементов на плоскости;

б) "слоистость" (дискретность) живописного пространства (требование к расположению элементов в пространстве - композиция из нескольких параллельных слоев, каждый из которых обладает самостоятельным сюжетом) ;

в) дифференцированное единство (четкое отделение главного от второстепенного);

г) композиционная ясность (высказанность относительно всего, отсутствие намеков и недосказанности);

3) Ренессанская гармония художественного образа как целого: сочетание контраста "скульптурных" элементов и равновесия "тектонической" композиции.

Классической иллюстрацией всех указанных требований являются рассмотренные в предыдущих главах картины Леонардо "Тайная вечеря" и Тициана "Любовь земная и любовь небесная".

С первого взгляда может показаться, что все перечисленные выше формальные требования к художественному образу слишком разношерстны, чтобы их объединяло некое единое начало. Казалось бы, что может быть общего между столь разнородными понятиями как центральная перспектива, светотень и колорит? Складывается впечатление, что в принципе можно ограничиться одним из них или комбинацией только двух. Однако если мы вспомним основное содержание ренессансного идеала - необходимость последовательного раскрытия во всех вещах системы "божественных" пропорций - то сразу станет ясно, что для решения этой задачи надо выявить "гармонию" во всех аспектах реальности, а не только в некоторых.

Очевидно, что прежде всего следует установить гармонию линий и форм в пространстве в фиксированный момент времени. Но такая статическая гармония будет неполной: чтобы раскрыть все совершенство пропорций человеческого тела, надо показать его выразительные возможности - различные ракурсы, обнаруживаемые в движениях, а для этого необходимо изображение тела в трех измерениях. В частности, только в трехмерном пространстве можно передать богатейшую игру мышц и суставов, без которой невозможно полностью проявить скрытую гармонию человеческого тела . Поэтому без центральной перспективы нельзя раскрыть полную гармонию линий и форм в пространстве и во времени. Стереоскопичность изображения и центральная перспектива в ренессансных картинах диктуются, следовательно, совсем не потребностями точного копирования реальных объектов (как это обычно считает наивный современный зритель), а пантеистической природой ренессансного идеала. Именно этим объясняется особая одухотворенность живописного пространства ренессансных картин. За кажущимся "реализмом" здесь в действительности странным образом просвечивает скрытый мистицизм.

Но "божественные" пропорции не ограничиваются только областью линий и форм: они присутствуют и в игре света и тени и, что особенно важно, во взаимоотношениях цветов ("магия красок"). Последовательное воплощение ренессансного идеала требует не останавливаться только на линейной гармонии, но идти дальше - к раскрытию гармонии светотеневой (Леонардо) и колористической (Тициан).

Очевидно, что необходимым следствием ренессансного идеала становится появление

специфической ренессансной красоты. Причем, как ясно из сказанного, эта красота отнюдь не тождественна объективной гармонии различных графических и цветовых элементов в природе; вопреки тому, что писал по этому поводу крупнейший теоретик искусства Возрождения Альберти: "Не украшение делает прекрасным тело, но прекрасное заключено в самом теле". Между тем, мы видим, что объективная гармония графических и цветовых элементов потому казалась "красивой" художникам Ренессанса и их современникам, что она соответствовала требованию такой гармонии со стороны ренессансного идеала. И в последующие столетия ренессансные образы были "прекрасны" лишь для тех, кто смотрел на них через призму аналогичного идеала. Так что ренессансная красота, вопреки теоретическим заключениям Альберти и его последователя Леонардо, а также известному античному мифу, родилась не из "морской пены" (если последнюю рассматривать как аллегория природы), а появилась в готовом виде из ренессансного идеала, подобно тому как Афина вышла из головы Зевса. Поэтому творцам античного мифа возможно, пришлось бы пересмотреть историю с рождением Афродиты, если бы они дожили до наших дней и постигли премудрость современной теории прекрасного. Очевидно, что нормативы ренессансного идеала определяют специфический метод художественного творчества, т.е. последовательность операций, которые надо выполнить для построения художественного образа и его материального воплощения.

### • **Маньеристический идеал и метод**

Как известно, во 2-ой половине XVI в. в Западной Европе наметился отход от эстетических принципов Высокого Возрождения, в результате чего возник новый стиль в живописи - маньеризм (от итал. *maniera* - манера). Философской базой этого стиля явился разрыв с пантеизмом и возврат к теизму, но теизм особого рода. Божество как бы временно покинуло этот мир, оставив в нем человека один на один с дьяволом. Мировоззренческий идеал маньеризма получается с помощью следующей идеализации: устремляются к нулю все "божественные" черты реальности (проявления добра) и доводятся до максимума все "дьявольские" черты (проявления зла). В результате такой процедуры реальность оказывается адекватным проявлением не божественной, а дьявольской сущности и мир благодаря этому становится своеобразным "исчадием ада". Этот взгляд на мироздание прекрасно выразил Эразм Роттердамский (1469-1536) в своей "Похвале глупости" (1511): "...Не подлежит сомнению, что любая вещь имеет два лица... Под жизнью скрывается смерть, под красотой - безобразие, под изобилием - жалкая бедность... под ученостью - невежество, под мощью - убожество, под благородством - низость, под весельем - печаль, под преуспеванием - неудача, под дружбой - вражда, под пользой - вред". Такая пессимистическая идеализация реальности получила в XVI в. символическое представление в образе



"перевернутого" мира, запечатленного на знаменитой картине П.Брейгеля "Фламандские пословицы" в виде перевернутого шара с крестом. Дьявольский характер "перевернутого" мира особенно наглядно проявляется в том, что в этом мире не только господствует зло, но оно остается еще и ненаказанным".

"Перевернутый" мир, естественно, должен наложить свой отпечаток и на порождаемого им человека: продуктом такого мира должен стать не только не благородный, но одержимый бесом ("сатанинский") человек. Последний одержим бесом в силу своей духовной слепоты ("глупости", по терминологии Эразма Роттердамского, т.е. интеллектуальной ограниченности) и полной неспособности контролировать свои чувства ("страсти"). Следовательно, сатанинский человек является "безумным" и в то же время "потерянным"

человеком. Это значит, что он, во-первых, предпринимает бессмысленные действия и, во-вторых, обрекает своими действиями на страдания как других, так и себя. Стало быть, "потерянный" человек не может не быть греховным и страдающим человеком. Само собой разумеется, что такая личность должна быть абсолютно дисгармоничной и антигуманистической. Если П.Брейгель символизировал "перевернутый" мир в образе перевернутого шара, то художник школы Шагала

мог бы представить "перевернутого" человека в образе субъекта с перевернутой (в буквальном смысле) головой.

Поскольку представление о сатанинском человеке является результатом специфической идеализации реального человека маньеристической эпохи, то вполне правомерно говорить об идеале сатанинского человека, несмотря на всю парадоксальность этого выражения с точки зрения повседневных представлений. В самом деле, ведь момент "безумия" (в смысле иррациональности действий, о чем шла речь в 1 гл. I) свойственен, вообще говоря, любому человеку любой эпохи; но в не меньшей степени ему свойственен и момент разумности. Однако, когда последний мысленно устремляется к нулю, то первый остается в одиночестве и к тому же гиперболизируется. В результате люди 2-ой половине XVI в. и пришли к тому предельному представлению о человеке, которое с точки зрения современной методологии научного исследования с полным правом должно быть названо "идеалом". Разумеется, по отношению к идеалу благородного человека идеал сатанинского человека является антиидеалом, но об относительности различия между этими понятиями уже говорилось.

Подобно тому, как мерой всех идеальных вещей в благородном мире Высокого Возрождения был благородный человек, мерой таких объектов в сатанинском мире должен стать сатанинский человек. Таким образом, на смену облагораживанию всех окружающих человека предметов пришла их "сатанизация" (или, что то же, "дьяволизация"). Поскольку сатанинский человек способен испытывать только сатанинские эмоции, то сатанизация предполагает создание специального эталона для кодирования (и декодирования) сатанинских ("дьявольских") эмоций.

Итак, маньеристический эстетический идеал, есть общее представление о том, каким должно быть художественное произведение, чтобы оно удовлетворяло идеалу сатанинского человека. Рассмотрим важнейшие из его содержательных и формальных нормативов.

#### I. Содержательные нормативы маньеристического идеала:

1) фантастические (мифологические) события, в которых проявляются иррациональные поступки людей и их страдания (в частности, античные и библейские сюжеты, где эти поступки выступают в особенно наглядной форме; примером могут служить многие композиции Греко);

2) реальные (будничные) события, в которых проявляются те же поступки и те же страдания. Именно в демократических сюжетах, как показал впервые П.Брейгель, не случайно прозванный "Мужицким", духовная слепота людей выступает нередко в наиболее простой и ясной форме, ибо она здесь не маскируется аристократическим лоском (достаточно упомянуть его знаменитую "Притчу о слепых" и "Фламандские пословицы");

3) Торжество порока над добродетелью и культ безумия и страдания (например, "Лаокоон" Греко и "Безумная Грета" П.Брейгеля);

4) Сочетание эротики с мистикой. Такая черта получила особое развитие в работах мастеров школы Фонтенбло (Франция);

5) иррациональное комбинирование рациональных (реальных) элементов и переход от рациональной аллегории к сложной иррациональной символике. Наиболее яркое воплощение это требование маньеристского идеала получило в фантастических композициях уже упоминавшегося в гл. I Арчимбольдо. Этот норматив предполагает сочетание реальности с фантазией, в частности, прямую сюжетную связь реальных события со сновидениями и галлюцинациями (например, "Безумная Грета" П.Брейгеля, развивающая художественный метод Босха в "Видении Тондала").

#### II. Формальные нормативы маньеристического идеала:

1) деформация ("искажение") элементов:

а) нарушение совершенства пропорций. Это проявляется в растяжении фигур и



деформациях их формы и контура (умышленные "неправильности" в рисунке). В частности, это предполагает также отказ от следования золотому сечению (Бронзино, Пармиджанино, Греко и др.);

б) использование аномальной перспективы (птичьей, аксонометрической, сферической, обратной) (П.Брейгель, Греко и др.);

в) деформация (искажения) светотени и даже полный отказ от неё (Бронзино, Понтормо, Беккафуми и др.);

г) деформации (искажения) колорита: неестественно блёклые краски (Бронзино, Вазари, школа Фонтенбло), черный цвет (Фурины, Рени) или неестественно мрачные краски (Беккафуми, Шпрангер), резкие цветовые контрасты (Понтормо, Греко) и т.п.;

д) обобщение рисунка (линии), формы и цвета (Бронзино, Понтормо, Греко и др.);

2) "сумбурность" композиции:

а) усложненность ("перегруженность") композиции;

б) хаотичность (кажущаяся неупорядоченность) композиции;



Указанные особенности маньеристической композиции особенно наглядно проявляются в таких картинах как, например, "И время не властно над любовью" Бронзино, "Безумная Грета" П.Брейгеля и "Крещение Христа" Греко.

3) Маньеристическая гармония художественного образа как целого: сочетание контраста деформированных элементов и равновесия "сумбурной" композиции, Великолепной иллюстрацией такой гармонии может служить одна из самых известных картин маньеристического стиля - пейзаж Греко "Вид Толедо". Картина построена на резком контрасте "деформированного" неба и "деформированной" земли. Но та "сумбурная" композиция, которую они образуют, обладает следующим замечательным свойством: деформация земли в точности "уравновешивает" деформацию неба, в результате чего вся картина, несмотря на её общую композиционную "сумбурность", производит исключительно цельное и сильное впечатление.

Отметим, что если бы земля или небо не подверглись соответствующим "искажениям", равновесие немедленно бы нарушилось и всякая

гармония в образе исчезла. На этом примере мы видим, что с художественной точки зрения существенно не то, подвергается ли элемент художественного образа деформации или нет, а то, в каком отношении эти деформации (или их отсутствие) находятся друг к другу. Надо, следовательно, отличать выразительную "сумбурность" от невыразительной. Первая удовлетворяет закону гармонии образа (единству контраста и равновесия его элементов), а вторая нет. Нетренированный глаз не различает эти два существенно разных вида "сумбурности", подобно тому как он не различает разные оттенки одного и того же цвета. Разница между ними становится "понятной" только для тренированного глаза, который "понимает", что алый и пурпурный цвет - совсем не одно и то же.

В свете сказанного ранее становится очевидным, что маньеристический идеал должен так же породить новый тип красоты - так сказать, маньеристическую красоту (как бы парадоксально это ни звучало для догматического уха) - как это уже было продемонстрировано на примере "добропорядочного" ренессансного идеала. Мы не случайно обронили довольно рискованную фразу относительно того не только цельного, но и "сильного" впечатления, которое производит на зрителя "Вид Толедо". Однако читатель вправе спросить: на какого зрителя? Разве на всякого? Очень интересно вспомнить то впечатление, которые производила маньеристическая живопись на такого авторитета в области истории искусств как Вёльфлин. Послушаем сначала, как он оценивает маньеристическую деформацию элементов: "Мы попадаем в тот мир разнообразных поворотов и вывертов, бесполезность которых положительно вопиюща. Никто не знает более, что такое простые жесты и естественные движения. В каком счастливом положении находится Тициан, с его покоящимися фигурами обнаженных женщин, по сравнению с Вазари, который вынужден прибегать к сложнейшим движениям, чтобы сделать свою Венеру интересной в глазах публики...

Искусство стало вполне формалистичным и не имеет более никакого отношения к природе. Оно конструирует мотивы движения по собственным рецептам, а тело остаётся лишь схематической машиной сочленений и мускулов... В чудовищном ослеплении отбросили они всё своё богатство и стали беднее нищих". А вот как оценивает он "сумбурность" маньеристической композиции: "Все ищут теперь оглушительных массовых эффектов. Чувство совершенно притупилось по отношению к тому, какова должна быть плоскость, пространство. Состязаются в возмутительном загромождении картин, в бесформенности, которая намеренно ищет противоречия между пространством и его наполнением".

Таким образом, шедевры маньеризма с точки зрения одного из крупнейших знатоков в области истории искусств не только не "красивы", но "отвратительны", причем причина такой эмоциональной реакции совершенно прозрачна: как явствует из приведенных цитат, ею являются восприятие маньеристических произведений через призму ренессансного идеала - альтернативного по отношению к тому маньеристическому идеалу, на основании которого они были созданы. В соответствии с тем, что говорилось в гл. II, Вёльфлин должен испытать не сопереживание, а контрпереживание, о чем он и признается чистосердечно в вышеприведенных цитатах.

На примере маньеристического идеала мы с особой ясностью убеждаемся в том, что между формальными и содержательными нормативами эстетического идеала существует очень тесная связь и потому вёльфлиновские обвинения маньеристического стиля как такового в формализме совершенно несостоятельны. Ведь формализм в искусстве, как уже отмечалось в гл. I, подразумевает отказ от выражения человеческих переживаний и превращение умозрительного моделирования в самоцель. Это означает, что в формалистическом произведении художественный образ оказывается лишенным эмоционального содержания и поэтому перестает быть художественным. Между



тем, нетрудно догадаться, что деформации элементов и сумбурность композиции являются в маньеризме специфическим средством для выражения существенно новых чувств - "сатанинских" переживаний, присущих сатанинскому человеку. Естественно, что подобные чувства нельзя адекватно выразить с помощью "скульптурных" элементов и тектонической композиции, приспособленных для передачи благородных чувств, свойственных благородному человеку. Какое значение имеет маньеристический идеал для правильного понимания как эмоционального содержания маньеристических произведений, так и художественного метода, с помощью которого они создавались, можно проиллюстрировать на примере одной из наиболее значительных картин П. Брейгеля "Нидерландские пословицы" (1559).

С первого взгляда эта картина может показаться чисто реалистическим изображением забавного народного праздника. Однако при внимательном разглядывании возникает странное ощущение какой-то неестественности в естественном. Прежде всего, обращает на себя внимание абсурдность совершаемых персонажами действий: крестьянин стрижёт свинью; человек засыпает канаву, где утонул телёнок; стрелок посылает стрелы в "никуда"; солдат разбрасывает розы перед свиньями; мужчина бьется головой об стенку; человек греется у горящего дома; рыбак удит рыбу позади сети; и т.п. При этом абсурдными оказываются поступки не некоторых, а всех участников; поэтому абсурдность приобретает характер некоторой закономерности...

Название картины как-будто указывает путь к расшифровке этой бессмыслицы. Каждая сценка символизирует одну из почти сотни пословиц, содержащих обобщающие тенденции морализирующего порядка.

Так человек, засыпающий канаву, в которой утонул телёнок, соответствует пословице, высмеивающей того, кто принимает меры предосторожности после того, как несчастье уже свершилось; монах, приклеивающий полотняную бороду Христу - пословице - "навешивает господу фальшивую бороду" (что символизирует ересь); женщина, несущая в одной руке огонь, а в другой воду - двуличие; человек, греющийся у горящего дома - эгоизм; женщина, надевающая на мужа синий плащ - неверность; человек, залезший в шар, - тщеславие и т.д. Однако было бы глубоко ошибочным полагать, что картина представляет собой простую иллюстрацию к сборнику таких пословиц.

Прежде всего, не ясно, что в этом случае играет роль объединяющего центра, вокруг которого группируются все указанные сценки. Между тем, в чисто живописном отношении картина производит цельное впечатление, несмотря на обилие "странных" бытовых фрагментов и их кажущуюся хаотичность. Чтобы понять эту парадоксальную особенность картины, необходимо принять во внимание тот маньеристический идеал, воплощением которого она является.

В самом деле, согласно этому идеалу, маньеристическая картина должна представлять собой произведение, соответствующее идеалу сатанинского человека. Это обстоятельство сразу

привлекает внимание к трем особенностям картины: 1) дьявольская исповедальня в центре, соответствующая пословице "идти к черту на исповедь"; 2) символ "перевернутого" мира в образе перевернутого шара с крестом (слева на харчевне); и 3) птичья перспектива, с которой рассматриваются все поступки персонажей. Если сопоставить все эти особенности друг с другом, то становится ясно, что именно они придают картине то единство, которое так поражает в её кажущейся хаотичности.

В этой композиции, следовательно, закодировано эмоциональное отношение художника к человечеству как средоточию порока и безумия ("перевернутый" мир), которых оно не замечает; другими словами, эмоциональное отношение к духовной слепоте человечества, подогреваемой дьяволом и созерцаемой художником как бы с высоты птичьего полета. На примере маньеристического идеала особенно ясно видно, что подобно тому как ренессансный идеал является эталоном для кодирования (декодирования) не просто поступков, мыслей и чувств благородного человека, а именно эмоционального отношения художника-ренессансиста к этим поступкам, мыслям и чувствам, точно так же маньеристический идеал играет роль эталона для кодирования (декодирования) опять-таки не поступков, мыслей и чувств сатанинского человека самих по себе, а эмоционального отношения художника-маньериста к этим поступкам, мыслям и, что особенно важно, переживаниям.

### • **Барочный идеал и метод**

Как известно, в XVII в. на смену маньеризму приходит барокко. Естественно ожидать, что в основе этого нового стиля лежит новый мировоззренческий идеал. Чтобы понять смысл последнего, надо обратиться к творчеству величайшего художника этого стиля Рубенса. В 1611 г. в



связи с внезапной кончиной (в возрасте 38 лет) своего брата Рубенс в память о нем написал картину "Четыре философа". На ней он изобразил себя (крайний слева) с братом и их общим другом в обществе известного фламандского филолога и философа того времени Юста Липсия (в центре). В верхней части картины над головой Липсия виден бюст римского философа Сенеки, украшенный цветами. Редко в истории живописи встречается картина, так непосредственно указывающая на связь художественного творчества с философским мировоззрением соответствующей эпохи.

Дело в том, что Липсий был последователем Сенеки и учителем брата Рубенса. Как известно, Сенека сочетал в своей философии элементы стоицизма с элементами эпикуреизма. Между тем, суть стоической онтологии заключается в подчинении всех явлений мировому "логосу" - естественному универсальному закону движения и борьбы, воплощенному в образе гераклитова творческого огня. Последний периодически закономерно разгорается и закономерно затухает (циклический "мировой пожар", период которого, по оценкам некоторых стоиков, составлял приблизительно 10 000 лет). Нетрудно

понять, что на основе такой онтологии может быть построен следующий мировоззренческий идеал: адекватное проявление в мире (природе и обществе) описанного мирового закона движения и борьбы; другими словами, совпадение всех событий с логосом и отсутствие каких бы то ни было событий, не подчиняющихся ему. Это предполагает абстрагирование от всех явлений, отклоняющихся от логоса.

В применении к человеку указанный закон означает, что высшей добродетелью будет следование этому закону, дающему "вакхическую радость жизни" (Верхарн). Значит высшей добродетелью оказывается гармоническое сочетание любви к жизни (эпикурейская страсть к наслаждениям) с отсутствием страха перед смертью (стоическая стойкость в борьбе - культ героизма). Так возникает барочный идеал гедонистически-героического человека. Он предполагает абстрагирование от всех тех особенностей реального человека, которые препятствуют его участию в движении и борьбе или маскируют такое участие. Все отклонения от эпикурейской страсти к наслаждениям и стоической стойкости в борьбе устремляются к нулю, в результате чего мы получаем общее представление о человеке, воплощение которого часто

встречается в поражающих своей роскошью и великолепием грандиозных композициях Рубенса и его последователей.

Своеобразие барочного идеала человека состоит в том, что в отличие от реального человека, который нередко сталкивается с трагическим противоречием между потребностью в удовольствии и требованием морального закона (соблюдение морального долга), гедонистически - героический человек не знает никакого разлада между тем и другим, ибо его мораль совпадает с мировым логосом. Он испытывает "вакхическую радость" от самых крутых пируэтов движения и самых головокружительных зигзагов борьбы. Гедонистически - героический человек - это любитель острых ощущений, связанных со смертельным риском. Искатели приключений, азартные игроки, кинематографические каскадеры, профессиональные спортсмены, офицеры и солдаты наёмных армий и тысячи других следовали и будут следовать этому идеалу.

Таким образом, на смену идеалу сатанински-извращенного и сатанински-потерянного человека в XVII в. приходит идеал гедонистически-героического человека, в результате чего происходит своеобразный возврат от маньеристического пессимизма к ренессансному оптимизму, но уже не на христианской, а на эпикурейско-стоической основе. Итак, барочный эстетический идеал есть общее представление о том, каким должно быть художественное произведение, чтобы оно соответствовало идеалу гедонистически-героического человека. Общей характерной чертой этого идеала, если перефразировать известную формулу Винкельмана, является "благородная сложность и беспокойное величие". Рассмотрим теперь наиболее существенные из тех конкретных требований, которые этот идеал предъявляет к художественному произведению и, следовательно, к художественному творчеству и восприятию.

#### I. Содержательные нормативы барочного идеала:

1) античные и библейские сюжеты, сочетающие гедонизм с героикой (например, рубенсовские "Похищение дочерей Левкиппа" или рембрандтовское "Мене, текел, фарес" ("Сосчитано, взвешено, разделено");

2) сюжеты из аристократической жизни, для которых характерны "благородная сложность" и "беспокойное величие" (например, портреты знати работы Ван-Дейка или охотничьи сцены Воса);

3) демократические сюжеты, к которым применима та же эстетическая формула (например, "Букинист" Рембрандта, некоторые жанровые сцены Иорданса и "лавки" Снейдерса);

4) культ движения и борьбы и связанная с этим патетическая героика. Недаром во время работы над картиной Рубенс нередко любил слушать отрывки из Плутарха и Сенеки, которые ему читал специальный чтец. Какое значение придавал он героическим поступкам человека, видно из его письма к Пьеру Дюпюи от 25.VI.1627 г. Не случайно поэтому в его творчестве такое место занимают "потрясающие зрелища мировых катастроф, героических легендарных сражений, титанической борьбы людей с дикими хищниками... Величественной аркой вздымаются в "Страшном суде" несущиеся к престолу Христа праведники и низвергаемые в ад грешники. Неистойвой лавиной, в каком-то космическом вихре, струятся в необъятном мировом пространстве потоки тел "Падения грешников". В стремительной ярости сшибаются на мосту противники в "Битве амазонок".

Естественно ожидать, что, подобно тому как идеал благородного человека требовал облагораживания всех вещей, а идеал сатанинского человека - их "сатанизации", то также идеал гедонистически-героического человека должен потребовать их, так сказать, динамизации, т.е. насыщения движением и борьбой. И действительно, на картинах, написанных в стиле барокко, "бурно вздымаются волны моря и складки почвы, громоздятся скалы и камни, холмы и горы, извиваются стволы деревьев" - во всем чувствуется грандиозное напряжение героических стихийных сил. Характерно, что указанная динамизация приобретает характер гедонистической героизации. В связи с этим любопытно, что даже сцены человеческих страданий окутываются своеобразным гедонистическим флёром (например, рубенсовское "Снятие с креста" в Эрмитаже). Такой подход может показаться парадоксальным и непонятным, если его рассматривать или с позиций современного зрителя, воспитанного в реалистических традициях, или, например, с точки зрения средневекового идеала мистического человека. В этом случае подобная трактовка хорошо известных библейских сцен может показаться даже "богохульной". Между тем, всё становится на свои места и оказывается вполне естественным, если сделать "мерой всех вещей" гедонистически-героического человека;

5) культ богатства и роскоши, уподобляющий картины рогу изобилия и демонстрирующий



социальное здоровье и силу. С особым блеском этот культ проявляется в барочных натюрмортах Снейдерса и Бейерена, П.Класа и В.Кальфа. Хотя в них человек обычно отсутствует, но дыхание гедонистически-героического человека - его незримое присутствие - ощущается на каждом шагу - как в подборе вещей для натюрморта, так и в манере их изображения и сочетания. Эти композиции - отнюдь не "копии действительности" (в обычном натуралистическом смысле), а типичные умозрительные модели, в которых закодировано эмоциональное отношение к вещам именно этого человека. Сооружая подобные композиции, поражающие воображение зрителя своим блеском и роскошью, гедонистически-героический человек как бы говорит про себя: вот каким мне бы хотелось видеть окружающий меня мир. Натюрморты барокко - это воображаемые плоды его героической деятельности, с хрестоматийной ясностью иллюстрирующие справедливость формулы "идеальный человек есть мера всех идеальных вещей";

б) культ здорового цветущего тела, демонстрирующий природное здоровье и силу и представляющий своеобразный аккомпанемент к любимому изречению Рубенса: "Здоровый дух - в здоровом теле". Это латинское изречение, в согласии с идеологией барокко, может быть перефразировано и так: "Героический дух - в цветущем теле".

## II. Формальные нормативы барочного идеала:

### 1) динамизм элементов:

#### а) буйство линий и форм.

Это предполагает, в частности, особое пристрастие к извилистым линиям.

Основополагающим элементом всякой извилистой линии является S-образная кривая: "В этой линии как бы воплотилась ...сама жизнь с присущим ей вечным движением". Она проявляется в движении волн, языках пламени, изгибах растений, грации газели и тигра, лебедя и горностая, в пластике человеческих мускулов и т.д. Недаром английский художник Хогарт, учитывая требования барочного идеала, рекомендовал класть эту фигуру в основу любой композиции: "В этом правиле... заключается вся тайна искусства, потому что величайшее очарование и жизнь, какие только и может иметь картина - это передача движения, которое художники называют духом картины. Нет такой формы, которая бы выражала движение лучше, чем пламя или огонь, который согласно Аристотелю и другим философам, является наиболее деятельным из всех других элементов".

Требование извилистости линий при его последовательном развитии неизбежно ведет к требованию извилистости форм. По этой причине очень популярным сюжетом становится голова



античной Медузы с копной волос в виде клубка змей. Великолепные композиции такого рода создали Караваджо и Рубенс. Именно ввиду требования барочного идеала уделять особое внимание динамике линий эмблемой стиля барокко стала жемчужина причудливой формы, откуда обычно производят сам термин "барокко" (португ. - *perola barroca*).

Примечательно, что требование динамизма линий и форм неизбежно ведет, в конце концов, к требованию искать такой динамизм в любых сюжетах, взятых даже из самых банальных эпизодов повседневной жизни. Поэтому такой

интерес вызывают замысловатые изгибы складок одежды, изборожденные морщинами старики, разваливающиеся стены, витые лестницы, причудливые лохмотья, толкотня толпы и т.п. - всё то, что мы в изобилии встречаем в произведениях Караваджо, Рибера, Рембрандта и др. художников XVII в. Подчеркнем, что указанный интерес диктуется отнюдь не какой-то "реалистической" установкой (т.е. стремлением "подражать природе" в натуралистическом смысле), а является естественным следствием барочного идеала;

#### б) буйство света и тени (резкие светотеневые контрасты).

Подобно тому, как последовательный поиск "божественных пропорций" в сфере линий и форм закономерно подводил художников Ренессанса к поиску таких пропорций в игре света и тени и во взаимодействии красок, точно так же последовательное изучение динамики линий и форм неизбежно должно было привести художников барокко к поиску аналогичной динамики в области

светотени (Караваджо, Латур, Рембрандт) и колорита (Рубенс, Ван-Дейк, Иорданс). Самым крупным достижением было здесь открытие выразительности контража, т.е. освещения, при котором источник света на картине закрыт каким-нибудь предметом так, что вокруг предмета образуется светящийся контур. Контраж создавал особое драматическое настроение. И вообще трудно придумать более удачный прием для передачи эмоционального отношения к борьбе добра со злом, чем борьба света и тени ;

в) буйство красок (резкие цветовые контрасты).

Это требование оказывает обратное влияние на рисунок, порождая нечеткость и "размытость" линии. Если ренессансный идеал "совершенно не допускает красочного впечатления, которое не связывалось бы с восприятием определенной формы", то барочный идеал выдвигает альтернативное требование: "Краска может разрушать форму", а "ценность законченного бытия тускнеет и заменяется представлением трепета жизни". При этом, как замечательно метко выразился Вельфлин, "телесная реальность заменяется оптической видимостью". Если портреты кисти Дюрера или Гольбейна производят одинаковое впечатление как вдали, так и вблизи, то портреты Рембрандта или Гальса - существенно разные и рассчитаны на просмотр только издали;



г) стереоскопичность и нормальная перспектива.

Барочный идеал возвращается к требованию ренессансного идеала относительно "скульптурности" элементов художественного образа, но придает этой "скульптурности", как мы уже видели, динамический характер (в противовес ренессансной статике).

2) Атектоничность композиции.

Если ренессансный идеал требует от композиции устойчивого равновесия (устойчивого порядка), то барочный - неустойчивого равновесия (неустойчивого порядка). Только такое равновесие способно выразить эмоциональное отношение к движению и борьбе. Требование неустойчивого равновесия предполагает следующие нормативы:

а) асимметрия.

Она выражается, в частности, в переходе от пирамидальной и круглой (рондо) к диагональной композиции и в использовании выразительности пустого пространства. "Если симметрическая группа изображается в ракурсе - излюбленный прием барокко, - то симметрия картины утрачивается" ;

б) "глубинность" (слитность пространственных планов).

Здесь пространство уже не расчленяется на слои, как этого требовал ренессансный идеал, а переживается как "единообразное движение в глубину" (Вельфлин). Таким образом, требование барочного идеала к объему (стереоскопичности изображения) существенно отличается от аналогичного требования ренессансного идеала: если последний "ищет наслаждения плоскостями, и всякая глубина является в нем следованием слоев, то первый "намеренно избегает впечатления плоскостности, и подлинную сущность, суть явления, усматривает в глубинной перспективе." . Другими словами, если ренессансный идеал требует дискретной перспективы, то барочный - непрерывной. Достаточно сравнить "Тайную вечерю" Леонардо с "Головой медузы" Рубенса;

в) интегрированное единство (подчинение деталей целому и приглушение некоторых из них). Барочный идеал требует превращения картины из "расчлененного целого" (Вельфлин), какой она была согласно нормативу ренессансного идеала, в нерасчлененное целое. Классическим примером реализации такого требования являются многие картины Рембрандта и, в частности, его хрестоматийный "Ночной дозор",

г) относительная неясность (незаконченность). Ренессансный идеал требовал абсолютной ясности (законченности) как в элементах картины, так и в её структуре (композиции). Барочный же идеал открыл "прелесть относительной неясности" (Вельфлин), т.е. намёка и недосказанности. Как уже отмечалось, подобное требование выдвигалось в японской живописи XVI - XVIII в.в. Оно

создаёт особое настроение, предоставляя зрителю широкий простор для всевозможных ассоциаций. Указанная относительная неясность может быть связана как с элементами, так и со структурой. Довольно часто используемый приём - персонаж, повернутый спиной к зрителю, полумрак, приглушенные краски и т.п.



3) Барочная гармония художественного образа в целом: сочетание контраста динамических элементов с неустойчивым равновесием атектонической композиции. Блестящий образец такой гармонии даёт нам Рубенс в своём "Прикованном Прометее". "Драматический" контраст человека и орла в сочетании с бурной динамикой диагональной композиции, увлекающей зрителя куда-то в бездну, создаёт то самое настроение, которое должен испытать всякий, кто ухватил философскую суть знаменитого античного мифа.

Требование указанной специфической гармонии, естественно, рождает и новое представление о красоте: барочная гармония будет казаться безусловно красивой только тому, кто примет в качестве эталона художественной ценности барочный идеал с его требованием такой гармонии. Очень характерно в этом

отношении упоминавшееся уже высказывание Хогарта относительно "красоты" S-образной кривой: "...Величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина - это передача Движения... Форма языка пламени наиболее пригодна для изображения движения... Таким образом, композиция, которая имеет эту форму, будет наиболее красивой".

Однако читатель вправе спросить: но откуда следует, что наибольшая красота заключена именно в движении? Из изложенного ясно, что это есть одно из требований барочного идеала. Между тем, ренессансный идеал, как мы уже видели, придерживается существенно иной установки. Хотя он тоже, вообще говоря, интересуется движением, но последнее для него не цель, а только средство для выявления статической системы божественных пропорций, то-есть этот идеал выдвигает в качестве норматива не культ движения, а культ устойчивости в движении. Движение само по себе его не интересует. Тогда как барочный идеал возводит в культ движение как таковое и это, конечно, связано с апофеозом борьбы.

Стало быть, нет никаких оснований для того, чтобы считать S-образную кривую неким абсолютным "интегралом красоты". Если учесть её происхождение из барочного идеала, то её следовало бы назвать "дифференциалом барочной красоты", поскольку она образует как бы элементарную "ячейку" этой красоты. Колеблющиеся языки пламени, выходящие стебли растений, извивающиеся змеи, витиеватые складки одежды и прихотливые морщины становятся выразительными, а, следовательно, и красивыми тогда и только тогда, когда они сопоставляются с требованием барочного идеала неуклонно следовать S-образной кривой.

Всё очарование барочной красоты может ощутить только зритель, воспринимающий барочные произведения через призму барочного идеала. Только такой зритель правильно схватывает эмоциональную суть барокко - чувство подавляющего величия, пышности и импозантности, связанное с торжеством триумфатора, добившегося трудной победы. Лишь в этом случае имеет место сопереживание. Напротив, величайшие шедевры барокко, когда они рассматриваются, например, с точки зрения мистического идеала XIV в. или реалистического идеала XIX в., вызывают совершенно неадекватные чувства: "Все его (Рубенса - В.Б.) святые женщины до того могуче-мясisty, такие у них жирные формы, что в их святость плохо верится. А все его святые - колоссальные атлеты, которые импонируют больше своей мускульной силой, чем душевной красотой... Даже Страшный суд, в которой старые мастера вкладывали всю веру своих детских душ, для Рубенса только каскад человеческих тел, дающий ему случай жонглировать нагими телами, и он сыплет ими, как великан, который опоражнивает чан с огромными рыбами".

Вот к какому плачевному результату приводит игнорирование закономерностей художественного процесса.

- **Классицистический идеал и метод**

Барочный идеал человека потенциально содержал в себе возможность расщепления, по крайней мере, на два новых идеала: - чисто гедонистический и чисто героический. Первый привёл к формированию искусства рококо (Буше, Натье, Фрагонар и др.), а второй - классицизма (Пуссен, Давид, Энгр и др.). Формированию идеала гедонистического человека, несомненно, способствовала субъективно - идеалистическая (Беркли, Юм) и - материалистическая (Гельвеций, Кондильяк) философия, тогда как формирование идеала героического человека было стимулировано объективно - идеалистической (платонизм) и дуалистической (картезианство) философией. Тот, кто исходил из представления о том, что идеальный мир - "пучок приятных ощущений", не мог не смотреть и на идеального человека как на "пучок приятных ощущений".

Такое мировоззрение было естественно для сибаритов, утопавших в неге и роскоши. Всякое волнение и физическое и моральное напряжение, связанное с героическими усилиями, могло нарушить их блаженное состояние райской дрёмы. Поэтому идеальным произведением искусства с их точки зрения могло быть только такое, которое удовлетворяло идеалу чисто гедонистического человека (без всякой примеси барочного героизма - абсолютно безмятежный человек).

Нетрудно догадаться, что одним из важнейших нормативов такого идеала должно быть требование фривольного эротизма, имеющего характер изысканной чувственности, всё время балансирующей на грани приличий, но не опускающейся до уровня вульгарной порнографии. Недаром эмблемой этого стиля стал завиток ( по французски - *gocaille*) - винтовая линия, символизирующая лёгкое головокружение от опьяняющих удовольствий.

Независимо от такого направления эстетических устремлений (а в дальнейшем и в противовес ему) и под явным влиянием картезианского рационализма в XVII в. во Франции стал формироваться идеал чисто героического человека.

Если в основе мира чувственно воспринимаемых явлений лежит некий мировой разум, следующий строгим правилам логики, то в идеальном мире этот разум должен проявиться явно, т.е. индивидуальное должно здесь совпасть с всеобщим. Другими словами, в идеальном мире должно исчезнуть всякое расхождение между индивидуальным явлением и его рациональной сущностью. Всякое явление в таком мире должно протекать в полном соответствии с тем рациональным ("эссенциальным") законом, который диктуется мировым разумом.

В применении к человеку это означало, что идеальный человек (в отличие от реального) должен подчинить все свои поступки всеобщему закону, диктуемому мировым разумом. Другими словами, такой человек должен принести все свои индивидуальные интересы в жертву общественным, то-есть отказаться от личного счастья во имя исполнения морального долга. Он должен постоянно демонстрировать абсолютное мужество перед лицом испытаний во имя всеобщего блага и руководствоваться при этом принципом кристальной моральной чистоты. Последний исключает какие бы то ни было колебания между долгом и чувством, какие бы то ни было сделки с совестью, и требует быть последовательным в отстаивании морального закона и приоритета всеобщего перед индивидуальным, гражданского долга над родственными и корпоративными узами, как бы это ни было тяжело.

Один из лидеров классицизма, выдающийся французский художник Давид, показал на практике, что всё это значит. Когда во время якобинского террора один из близких ему художников обратился к нему с просьбой помочь в спасении от гильотины сестры, обвиненной в монархическом заговоре, и с этой целью ходатайствовать перед Робеспьером, Давид, пользовавшийся большим влиянием в якобинском руководстве, с суровой твердостью ответил, что для того, кто написал Брута, казнившего собственных сыновей за предательство отцовского идеала; того, кто отстаивал республиканские принципы против монархии и кто считает действия правительства справедливыми, - было бы беспринципно просить главу государства о такой услуге.

Из сказанного ясно, что героический человек классицизма отличается от гедонистически-героического человека барокко не только отсутствием у него тяги к гедонизму, но и характером самого героизма: мотивом героических поступков теперь является не жажда острых ощущений, а служение эссенциальному закону, установленному мировым разумом ("подражание разумному в природе", торжество разума и порядка над хаосом).

С другой стороны, очевидно, что героический человек классицизма в какой-то степени является своеобразным возвратом к ренессансному идеалу благородного человека. Однако, наряду со сходством, есть и существенное отличие. Если ренессансный идеал человека гармоничен в смысле отсутствия какого бы то ни было разлада между душой и телом, а также между всеобщим и индивидуальным, то классицистический идеал дисгармоничен, ибо он предполагает как раз глубокий конфликт между тем и другими. Мотивом героического поступка здесь становится необходимость преодолеть указанный конфликт в пользу духовного и всеобщего. Говоря попросту, если бы не было такого конфликта, не было бы надобности совершать героические поступки.

Таким образом, различие между благородным и героическим человеком является следствием различия между мировоззренческими идеалами Ренессанса и классицизма. Если в основании первого лежит, как мы уже видели, неоплатоновский пантеизм, то в основании второго -

Картезианский рационализм. Первый предполагает адекватное проявление в вещах мистической мировой души, обнаруживающей себя в загадочной системе "божественных" пропорций; второй является адекватным проявлением в тех же вещах логического мирового разума. Последний обнаруживает себя в ясной системе эссенциальных законов, частным случаем которых являются моральные нормы, определяющие облик и поступки героя.

Очевидно, что идеалом художественного произведения с точки зрения классицизма будет такое, которое соответствует идеалу чисто героического человека (без всякой примеси барочного гедонизма): "...Совершенство этого искусства и мастерство художника состоят в прекрасном выборе героических и необычайных действий (В.Б.)" Не случайно классицистический идеал исторически сформировался в борьбе как против рококошного, так и барочного идеалов. Идеал героического человека, естественно, требует героизации всех вещей. Последняя была истолкована как распространение на все предметы знаменитой формулы Винкельмана - "благородная простота и спокойное величие", - являющейся альтернативой формуле барокко - "благородная сложность и беспокойное величие". Чтобы осознать в полной мере глубокий смысл формулы Винкельмана, надо ощутить стилиевой контраст классицизма с рококо. Известная картина Пуссена "Аркадские пастухи", повествующая, с одной стороны, о вечной проблеме бренности бытия, а, с другой, о спокойном отношении героического человека к этой проблеме, кажется особенно глубокомысленной на фоне подчеркнуто легкомысленной композиции Фрагонара. "Благородная простота" и "спокойное величие" здесь становятся прямо-таки осязаемыми. Не случайно фигуры простых пастухов напоминают статуи античных героев. Образ героического человека как эталон для отбора выразительных умозрительных моделей в полной степени проявился в нашумевших в своё время в обстановке приближающейся Великой Французской революции знаменитых композициях Давида "Клятва Горациев" (1784), "Смерть Сократа" (1787) и "Ликторы приносят Бруту тела его сыновей" (1789).



исследования нормативов классицистического идеала представляет особый интерес, ибо именно теории классицизма впервые показали, что эстетический идеал отнюдь не есть нечто "косное и аморфное", туманное и неопределенное: напротив, он содержит достаточно четкую систему совершенно конкретных требований, без учета которых художественное произведение не может быть ни создано ни понято. Более того, апологеты классицизма даже организовали специальные учреждения (художественные академии), целью которых было обучение молодых художников нормативам классицистического идеала. (Поэтому классицизм нередко называют академизмом, хотя этот термин, строго говоря, более подходит для обозначения ранней стадии развития классицизма (академизм, ампи́р, салонный классицизм))

I. Содержательные нормативы классицистического идеала.

1) античные (по преимуществу) и (реже) библейские сюжеты, демонстрирующие значение героических действий. Использование среди античных сюжетов как мифологических,

так и исторических, но с акцентом на последние, ввиду их особого удобства для показа героических поступков. Античный герой должен был стать образцом этического поведения. О принципиальном значении выбора античных сюжетов наиболее четко высказался Винкельман в известном сочинении "Мысли о подражании греческим творениям" (1755): "Единственное средство для нас стать великими - по возможности, неподражаемыми - это подражание древним". Ту же мысль позднее развивали Лессинг и Гёте: "Из него (античного искусства - В.Б.) следует извлечь определенный канон, ряд законов, которые должны... служить мерой для художников всех времен" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.134).

Интерес к античным сюжетам сочетался с отсутствием интереса к сюжетам современным. Это мотивировалось тем, что они якобы недостаточно героичны, чтобы быть достойными

изображения (Там же. Т.2. С.15). Давид даже утверждал, что "битвы империи (наполеоновские войны - В.Б.) могут быть предметом лишь случайных картин, а не серьезных художественных произведений исторического жанра" (Там же. С.68). А известный теоретик классицизма де Лересс писал: "Придать благородство современному так же невозможно, как превратить осла в лошадь" ("Произведения искусства не должны посвящаться пороку" /Шеллинг Ф. Философия искусства. С.258/);

2) культ антигедонистического героического начала в жизни и в связи с этим настойчивое изображение победы добродетели над пороком (и никоим образом не наоборот). Такая установка предполагает культ морального закона и приоритет общественного перед личным;

3) культ порядка и покоя (устойчивости). Очень интересна аргументация теоретиков классицизма в пользу этого норматива. Её кратко можно свести к следующим тезисам:

а) спокойствие, в том числе отсутствие суетливости даже в критических ситуациях (Известен эпизод, когда в 1940 г. в критический период "битвы за Англию" английскому премьеру Черчиллю, смотревшему фильм с участием известных комиков, внезапно доложили об очередном налёте германской авиации на Лондон. Черчилль не прервал просмотр фильма и, только досмотрев его до конца, отправился в бомбоубежище), есть показатель "божественного превосходства" (Винкельман), ибо оно есть следствие силы в отличие от суетливости как проявления слабости. Достаточно вспомнить ситуацию на Олимпе у Гомера: "Юпитер только помахивает бровями и Олимп затихает". Не случайно и речи высших руководителей цивилизованных государств обычно произносятся в величаво-спокойном стиле: "Абсолютная мощь именно потому, что она такова, есть и высшее спокойствие" (Шеллинг Ф. Философия искусства. С.100);

б) только покой позволяет четко разделить существенное от второстепенного. Это объясняется тем, что он исключает искажение черт (исключает индивидуальные отклонения от рациональной сущности) и, тем самым, не снижает универсальности образа. Другими словами, только покой дает возможность адекватно выразить рациональную сущность вещей (и эссенциальный закон, - "разумное" в природе), ибо сущность есть "спокойное" (Гегель) в явлениях.

Быть может, лучше всех культ покоя, характерный для классицистического идеала, выразил Шеллинг: "Покой есть состояние, свойственное красоте как штиль - ничем не возмущенному морю. Только в состоянии покоя человеческий облик вообще и человеческое лицо могут быть зеркалом идеи. И здесь красота указывает на единство и неразличимость как на свою истинную сущность" (Там же. С.264).

Таким образом, одним из важнейших требований классицистического идеала стало укрощение динамического пыла барокко - на смену динамизации всех вещей пришло их умиротворение;

4) предпочтение историческому жанру, аллегорическому портрету и ню и резкое падение интереса к бытовому жанру, пейзажу и натюрморту. Винкельман объявил природу "низменной", а Лессинг - "бездушной". Такой вывод был, по-своему, вполне правомерным, если учесть, что героические поступки мог совершать только человек, а не природа. Впрочем, уже Пуссен и Лоррен показали, что хотя природа сама по себе не может совершать героических подвигов, но она может быть подходящим или неподходящим фоном для таких подвигов. Мы уже видели, какие требования к пейзажу предъявил Валансьен, чтобы пейзаж стал подходящим фоном для действий героев. Так возник классицистический героический пейзаж, на который было распространено требование "благородной простоты и спокойного величия";

5) культ человеческого тела как высшего проявления рациональной сущности (и эссенциального закона) в материальных вещах ("разумного в природе"). Так как современный костюм считался серьезнейшим препятствием для достижения "пластической красоты", необходимой для самовыражения мирового разума, то оставались две возможности: либо античный костюм ("В жизни современные костюмы считались красивыми, в искусстве их считали безвкусицей (В.Б.), античный же костюм признавался неприличным в жизни и единственно красивым в искусстве" /Мутер Р. История искусства в XIX в. Т.1. С.111/ ) либо ню. Поскольку необходимой принадлежностью героя является кристальная моральная чистота, то последовательная героизация человеческого тела должна привести к требованию его кристальной целомудренности. Последняя же исключает какие бы то ни было проявления эротизма (Это характерно для классицистических ню периода академизма и ампира. На поздней стадии в классицизме появляются салонные черты (в частности, эротизм), но тогда он вступает в эпоху упадка). Женские ню при этом уподобляются фигурам весталок - жриц древнеримской богини Весты, которая была покровительницей жертвенного огня. Так как весталки должны были следить за стабильностью и чистотой этого огня, то они давали обет безбрачия и целомудрия (В полном соответствии с личным примером самой Весты). Жертва личным счастьем ради служения божееству не могла не рассматриваться как героический поступок. Неудивительно поэтому, что героизация женских ню шла по линии приписывания им целомудренности;

6) строгая регламентация поведения героев. Четкое определение в связи с этим эталона "героических" действий - позы, жесты, движения, выражение глаз, мимика и т.п. "Неужели

человеческие страсти - любовь, храбрость, раскаяние, самоотречение должны выражаться в тех же поворотах головы, в одинаковом поднимании бровей, в том же движении и складывании рук, какие некогда введены были ... чинквечентистами? Разве в действительности встречаются те закругленные формы, которые Рафаэль заимствовал из античного искусства? И неужели в критические моменты жизни люди становятся в такие гармонично составленные группы, причем тот, на ком случайно лучшее платье, непременно становится в центре?" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.344-345);

7) повышенный интерес к аллегоризму - кодирование с помощью аллегии эмоционального отношения, с одной стороны, к абстрактным сущностям ("разумному" в природе), а с другой - даже к реальным персонажам (широкое использование метафоры; гл.I). Последнее связано с пренебрежительным отношением к современности и стремлением поднять рейтинг современников до уровня античных героев, т.е., говоря словами Лересса, "превратить осла в лошадь". Этим объясняется частое изображение современников в образе античных героев, богов и вообще условных существ.

II. Формальные нормативы классицистического идеала. Они очень близки к соответствующим требованиям ренессансного идеала.

1) "Скульптурность" элементов:

а) приоритет линии над краской - четкий, "холодный" и "певучий" контур. Культ рафинированной линии намечен уже Давидом в его портрете мадам Рекамье и доведен до максимума Энгром в картинах "Большая одалиска" и "Источник";

б) жесткие требования к рисунку (Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С.228-231): центральная перспектива; овальные формы (надо избегать четырехугольных и круглых форм); исключить параллельные линии и одинаковые углы; среди правильных фигур предпочитать равносторонний треугольник; правильные пропорции (в том числе, золотое сечение); обобщение формы (отбрасывание несущественного, случайного, индивидуального). В качестве курьеза можно указать на регламентацию размеров фигур, которую установила Французская академия: покойные персонажи должны изображаться в натуральную величину, а здравствующие - в уменьшенном размере (подобно тому как в эпоху Ренессанса святых рекомендовалось изображать крупно, а обычных людей - мелко);

в) Обязательное наличие светотени: "Светотень есть... необходимая форма, без которой живопись как искусство вообще немислима" (Там же. С.243). Эта установка особенно любопытна в свете нормативов японской живописи;

г) чистые ("локальные") цвета - избегать смешения красок: "Смешанные цвета некрасивы, ибо не чисты" (Кант). Обратим внимание, что требование чистоты цвета есть такой же постулат классицистического идеала (своеобразный эстетический "категорический императив"), как и все другие его нормативы. Оно в некотором смысле столь же "априорно", как и сам классицистический идеал;

д) исключение резких цветовых контрастов и полное подчинение цвета линии и форме. Другими словами, цвету предлагают вести себя как послушной собаке: "не рыпаться", а помогать выявлять форму (Там же. С.225).

2) "Тектоничность" композиции.

Характерный для классицизма культ порядка, который рассматривается как "подражание разумному в природе", находит свое наиболее полное выражение в тех требованиях, которые классицистический идеал предъявляет к композиции картины:

а) размещение главных действующих лиц в центре и притом в наиболее выразительной одежде (если таковая имеется);

б) симметрия и замкнутость, что достигается, как правило, с помощью пирамидальной или кольцевой композиции. Любопытно, что для достижения максимальной замкнутости и уравновешенности всей конструкции из "скульптурных" элементов предлагается подчинить число фигур определенной закономерности: "Хотя и допустимо составлять группы по четным и нечетным числам, всё же... следует - исключить удвоенные четные, каковы 4, 8, 12 и т.д.; допустимы лишь числа, составленные удвоением нечетных..., каковы 6, 10, 14 и т.д., хотя нечетные всегда предпочтительнее" (Там же. С.235);

в) трехплановость построения и обязательная кулисность. Это требование предполагает расчленение всего композиционного пространства на несколько планов: выделение главной (центральной) группы и уравновешивающих её двух или нескольких симметричных групп переднего плана (т.н. репассуары, которые так высмеивал Дидро) (Алпатов М. Композиция в живописи. М.-Л., 1940. С.66);

г) простота (Простота здесь не предполагает небольшого числа фигур) и ясность как следствие разумного начала, господствующего в мире. Это значит, что в картине не должно быть ничего лишнего и всё должно иметь чёткую аллегорическую интерпретацию;

д) уподобление картины античному барельефу: "композиция картин должна соответствовать



строгую античную стилизацию рельефов" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.134). Чеканный композиционный ритм таких рельефов воспринимается как отражение разумного начала, умеряющего низменные порывы и придающего величие поступкам человека. Прекрасным образцом реализации этих нормативов может служить уже рассмотренный в гл.II "Апофеоз Гомера" Энгра.

3) Классицистическая гармония художественного образа в целом: сочетание, как это характерно и для Ренессанса, контраста "скульптурных" элементов с равновесием "тектонической" композиции. Один из самых знаменитых и в то же время наиболее простых примеров такой гармонии демонстрирует Энгр в своем прославленном "Источнике" (1856). С первого взгляда композиция картины производит странное впечатление: "если мы будем судить о ней (девушке - В.Б.), как о человеке, состоящем из плоти и крови (т.е. реалистически - В.Б.), то обнаружим, что она держит кувшин в исключительно неудобной позе" (Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С.148). Ключ к восприятию специфической и очень тонкой гармонии, которая содержится в этой картине, заключается в учете аллегорического характера образа кувшина в живописи классицизма (Достаточно вспомнить роль кувшина в упоминавшейся в гл.I картине Греза).

Вот как один из крупнейших специалистов в области художественного восприятия Р.Арнхейм описывает указанную гармонию: "Определенные выразительные ассоциации вызывают положение, форма и функция кувшина. Очертания кувшина представляют собой перевернутый образ своей соседки -

головы девушки. Они схожи не только по форме. И тот и другая открыты с той стороны, где находится ухо или ручка (у кувшина)... Обе наклонены в левую сторону, а между вытекающей из кувшина водой и ниспадающими волосами девушки есть какое-то соответствие... В то время как кувшин позволяет воде открыто выливаться из него, девичий рот почти закрыт... Кувшин также рифмуется с женским телом (он обладает внутренним дополнительным значением), и снова сходство подчеркивает тот факт, что из сосуда поток воды вытекает свободно, тогда как женское лоно прочно закрыто. Короче говоря, в картине обыгрывается тема женственности (В.Б.), которая отказывает и обещает в одно и то же время. Обе стороны этой темы совершенствуются в дальнейшем... развитии: отказ, вызванный чистотой девушки и выраженный плотным сжатием колен, прижатие руки к голове, руки, сжимающие кувшин, всё это нейтрализуется незащищенностью её тела... В волнообразном движении тела девушки есть что-то подобное воде. Это "что-то" придает прямой струе, вытекающей из кувшина, момент стыдливости" (Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С.148-151).

Таким образом, контраст (Арнхейм очень метко сравнивает его с контрапунктом в музыке) заключается в противопоставлении образа "закрытой" (недоступной) девушки образу открытого ("доступного") кувшина; тогда как равновесие выражается в соответствии фигуры девушки образу опрокинутого кувшина с вытекающими из него струями воды. Материализованная в картине выразительная умозрительная модель кодирует эмоциональное отношение 76-летнего художника к юной женственности как воплощению кристальной целомудренности. Обаяние чистой женственности как источника духовного блаженства и составляет эмоциональное содержание картины. Это именно Источник не в прямом (как может показаться с первого взгляда: для этого поза девушка слишком искусственна и неправдоподобна), а в переносном смысле.

Очевидно, что то сопереживание Энгру, которое так ярко описано Арнхеймом, возможно только при условии восприятия картины через призму классицистического идеала. Если же подойти к ней с точки зрения другого идеала с иными нормативами, то одна из лучших картин одного из самых выдающихся представителей классицизма может показаться чисто рассудочной, "холодной" и даже "окаменелой и мертвенной" (Вспомним комментарии Мутера по поводу "отсутствия темперамента" у таких художников как Энгр, Лейтон и другие представители классицизма: "в общем получается впечатление сухости, узости, мраморного холода и гладкости фарфора" /Мутер Р. Т.3. С.76/). Очень характерна в этом отношении оценка всего творчества Ж.Л.Давида с позиций реалистического идеала: "Вместо действительного чувства мы находим у него театральную деланность, вместо страсти - притворный, нередко преувеличенный пафос, не столько вдохновение, сколько холодный расчет ума... Его композиция отмечается разбросанностью, его фигуры принимают утрированные позы; колорит у него чересчур однообразный... холодный и лишенный тонких нюансов" (Энциклопедический словарь. Брокгауз-Ефрон. Т.Х. СПб., 1893. С.7).

Таким образом, классицистический идеал приводит к уже упоминавшемуся специфическому типу красоты, возведенному многими художниками, критиками, искусствоведами и эстетиками в ранг всеобщего закона. Особенность этой красоты состоит в том, что она связана с эмоциональным отношением не к конкретным предметам, а к эссенциальному закону ("разумному в природе") и постольку с простотой (ибо закон всегда "упрощает" реальность, сводя множество явлений к некоторому единству). Это, так сказать, "простая" красота, которая, в отличие от "сложной" красоты, столь характерной, как мы видели, например, для барокко и рококо, в повседневном жизни и науке нередко называется "элегантностью". В то же время в истории искусств и истории философии ей был присвоен титул "божественной" красоты. Поводом для этого послужил, в частности, драматический эпизод в истории древней Греции, когда упоминавшаяся уже знаменитая гетера Фрина была обвинена в безбожии. Чтобы спасти её от угрожавшей ей смертельной опасности, близкий друг Фрины знаменитый оратор Гиперид, в самый разгар судебного



процесса на глазах у всех раздел её (Характерно, что он сделал это тогда, когда всё его ораторское искусство в её пользу не возымело на судей никакого воздействия). Как это ни странно с современной точки зрения, судьи не только не были шокированы, но были настолько потрясены представшим перед ними зрелищем, что немедленно оправдали обвиняемую. Аргумент оказался очень простым: не может быть безбожным тот, кто божественно красив. Поскольку красота является даром богов, то её нельзя получить тому, кто не пользуется их расположением. Именно идеалы античности и Ренессанса способствовали догматизации классицистической красоты настолько, что когда речь зашла о критериях красоты пейзажа, тот же Лересс писал, как о чем-то самой собой разумеющемся: "Что прекрасно? Прямые деревья, красивые перспективы, лазурная атмосфера, изящные фонтаны, великолепные дворцы в выдержанном стиле, прекрасно сложенные люди, сытые коровы и овцы. Что уродливо? Кривые, старые и полусгнившие деревья, неровная почва, отсутствие дорог, крутые холмы или слишком высокие горы, неуклюжие или разрушенные постройки, развалины, топь, низкие тяжелые облака, а на полях тощий скот и безобразные бродяги" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.180). Рассуждая таким образом, теоретики классицизма и их последователи не замечали, что речь шла о соответствии пейзажа определенного типа нормативам классицистического идеала. Классицистическая красота и есть это соответствие, а отнюдь не некое абсолютное свойство природы самой по себе. Ирония истории состояла, однако, в том, что, говоря о безобразном, теоретики классицизма, сами того не подозревая, намечали формирование нового эстетического идеала и определяемого им нового типа красоты. В частности, Лересс "говоря об уродливом, пророчески наметил пейзажный идеал романтиков"(Там же).

- **Романтический идеал и метод**

Философия романтизма зародилась на рубеже XVIII-XIX вв. в Германии. Почву для неё подготовил Фихте своим субъективным идеализмом, постулировавшим в качестве первоначала субъективное "Я". Первичность (фундаментальность) субъективного начала поставила во главу угла разработку проблемы свободы (философию свободы). Под влиянием этих идей Шиллер связал понятие свободы с понятием красоты (в своем несколько загадочном афоризме "красота - свобода в явлении"), а Шеллинг - с понятием искусства вообще в известной формуле - "искусство есть высшая форма соединения природы и свободы" (Шеллинг Ф. Философия искусства. С.117). Если свобода составляет сущность мироздания, которая в явлениях не получает адекватного выражения, то идеализация реального мира должна заключаться в последовательном устремлении к нулю всех отклонений от свободы (от её нарушений), пока мы не придем к идеальному миру как царству абсолютной свободы. Такой мир в отличие от мира классицизма не знает никаких рациональных ("разумных") ограничений, следовательно, не признает никакого установленного мировым разумом порядка и представляет собой поэтому царство "игривого" хаоса - стихийную игру слепых сил, допускающую вариации на любую тему.

Таким образом, на смену столь характерной для классицистического мировоззрения "поэзии

порядка" пришла "поэзия хаоса". Дело в том, что свобода в её онтологическом понимании предполагает ограниченность (условность, эфемерность) всего определенного и конечного. Она требует неопределенности ("прелесть намёка и недосказанности") и бесконечности (не "оконечивать" бесконечно, а напротив, видеть во всем конечном "свечение" бесконечности, к чему призывал, в частности, В.Блейк) (см. далее).

Помимо связи свободы с неопределенностью и бесконечностью, существует и тесная связь этого понятия с индивидуальностью и уникальностью. Если философия классицизма превозносит всеобщее и общезначимое и постольку следование закону, то философия романтизма проповедует, напротив, нарушение закона. Поэтому "романтическое" - это всё отклоняющееся от общепринятого - экзотическое, экстравагантное, странное, иностранное, несовременное и т.п.; соответственно "романтика" - свобода от оков классицистического эссенциального закона (долгой кодексы, регулирование, единообразие, рационализацию, регламентацию и т.д. и т.п.).

Итак, мир классицизма с его бесконечными ограничениями (нормами) оказался подобным темнице, стены которой рухнули в мире романтики. И из этой темницы вышел на свободу совсем другой идеальный человек, который во многих отношениях стал прямым антиподом идеального человека классицизма. Подобно тому как классицистический мир разумного порядка рождает идеал героического человека, романтический мир своевольного хаоса приводит к формированию идеала свободного человека (Подчеркнем, что речь идет о далеко идущей идеализации реального человека; поэтому не следует смешивать это понятие с термином "свободный человек", употребляемым в повседневной жизни и юридической практике. В двух последних случаях предполагается свобода только от некоторых, а не от каких угодно ограничений (т.е. относительная, а не абсолютная свобода)) - совершенно раскованного, не отягощенного никакими нормами и догмами, не привязанного ни к каким комплексам, отдающего предпочтение в своих действиях не разуму, а разгулу фантазии (Примат фантазии и мифа перед разумом и теорией обосновали Ф.Шлегель и Шлейермахер). Принципиальное отличие этого человека от героического человека классицизма заключается в том, что он признает приоритет не всеобщего перед индивидуальным, а напротив, индивидуального перед всеобщим; соответственно, не долга перед чувством, а чувства перед долгом. Естественно, чтобы соответствовать природе того мира, из которого он вышел, мотивом его деятельности должно быть не служение эссенциальному закону в реальном мире, а нарушение последнего, как проявление оригинальности, уникальности, неповторимости; как способ самовыражения и самоутверждения своенравной и самобытной личности. Стало быть, идеал свободного человека, как он сложился в философии романтизма, обязательно связан с экстравагантностью поведения; это бунтарь, восстающий против социальных норм как таковых (Отметим, что героический человек классицизма совершает героические поступки, связанные с нарушением старых социальных норм, во имя утверждения новых). Разбойники, пираты, бродяги, авантюристы, некоторые революционеры, а то и просто оригиналы и чудаки следовали и будут следовать этому идеалу. Такой человек всегда являлся идеалом и в глазах литературно-художественной богемы. В то же время с точки зрения классицистического идеала он не только не является героем, но представляет собой своеобразный тип антигероя. Это, в частности, проявляется в том, что будучи неорганизованным человеком, поведение которого непредсказуемо, он должен быть, вообще говоря, безответственным, т.е. не может быть верным данному слову (От идеального человека барокко и рококо свободный человек романтизма отличается главным образом тем, что для него высшей ценностью является не наслаждение, а свобода).

Не следует думать, что описанным идеалом впервые стали руководствоваться только романтики XIX в. Классическим примером попытки реализовать подобный идеал в глобальном масштабе была деятельность римского императора Гелиогабала (218-222 гг.). Он не только свел свое "руководство" империей к бесконечным танцам, театрализованным мистериям, пирам и оргиям, но и назначил на важнейшие государственные посты представителей артистической богемы (в том числе комиков и мимов), заменив ими профессиональных чиновников. От читателя не требуется особого богатства воображения, чтобы представить, чем закончилось такое "правление". Бесспорно одно: то была самая грандиозная управленческая комедия, когда-либо разыгранная в истории.

Идеал свободного человека, естественно, требует либерализации всех вещей, при которой "свежий ветер свободы" (Гегель) беспрепятственно гуляет по всем их складкам, изломам, морщинам и т.д. и т.п. Такая процедура предполагает, в том числе, и освобождение вещей от "благородной простоты и спокойного величия". Намечается, тем самым, тенденция возврата к чему-то, напоминающему "благородную сложность и беспокойное величие" барокко. Не случайно один из основоположников романтизма Делакруа ежедневно находил время, чтобы копировать Рубенса. Так возникает эстетический идеал романтизма - представление о художественном произведении удовлетворяющем идеалу свободного человека. Исследование нормативов романтического идеала представляет особенно удобный случай, чтобы проследить, каким образом модификация эстетического идеала влияет как на выбор художником объекта

художественных впечатлений, так и умозрительной модели для кодирования эмоционального отношения к этому объекту.

#### I. Содержательные нормативы романтического идеала.

1) Вместо античных и библейских сюжетов концентрация внимания главным образом на географических (современные страны Юга и Востока) и исторических (европейское Средневековье) сюжетах. Первые представляют собой, так сказать, пространственную экзотику ("Белоснежное тропическое солнце заливает беломраморные храмы, сверкает на пёстрых шелковых одеждах, жжет смуглую кожу людей, искрится на хвостах павлинов или на вышитом золотом убранстве слонов" - так описывает Мутер географическую экзотику европейских и американских романтиков /Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.245-247/), а вторые - временную. Требование экзотичности сюжета диктуется идеалом романтического человека, который настаивает на освобождении картины от банальной повседневности.

2) То же отсутствие интереса к современным (как во временном, так и в пространственном смысле) сюжетам, что и в классицизме, но с иной мотивировкой: если классицисты считали их недостаточно героичными, то романтики - недостаточно экзотичными: "Во Франции, как и в Германии вся жизнь представлялась им (романтикам - В.Б.) обнаженной и ничтожной... условия жизни мелкими и жалкими: изображение их в поэзии или живописи казалось невыносимым. Это было время страстного искания какого-нибудь кумира и только в прошлом надеялись его найти. Вялой, бездеятельной современности противопоставляли сильные страсти средних веков" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.14-15).

3) Культ движения и борьбы, как это уже было в эпоху барокко. Основоположник романтизма в живописи французский художник Жерико (1791-1824) отправляется в Италию не для того, чтобы копировать античную скульптуру и заниматься археологическими изысканиями в музеях, а чтобы писать взволнованное море, мчащихся лошадей, шумную толчею во время карнавала и т.п. У Делакруа же пробуждается "страсть к ужасному, ненасытность в изображении могучих диких

движений" (Там же. Т.1. С.210), которая с таким блеском обнаруживается в изображении охоты на тигров и львов в его алжирских и марокканских композициях. Требование романтического идеала акцентировать внимание на движении и борьбе вполне естественно: свобода невыносима без движения и борьбы. Ограничение свободы всегда выражалось в запретах, налагаемых на разного рода "движения" (как в переносном, так и прямом смысле).

4) Культ неопределенности, хаотичности и бесконечности. Прекрасной иллюстрацией этого норматива может служить знаменитый "Сон" Делакруа. Указанное требование романтического идеала приобретает глубокий философский смысл в произведениях немецких романтиков, особенно их лидера К.Д.Фридриха



(1774-1840).

Очень характерна в этом отношении картина Фридриха "Двое на берегу". Резкое противопоставление маленьких фигурок людей окружающему их необъятному пространству звучит как аккомпанемент к меланхолическим словам Паскаля: "Это вечное молчание безграничных пространств ужасает меня". Но в картине закодировано эмоциональное отношение художника не только к бесконечному пространству (бесконечной протяженности). Как отметил О.Шпенглер, "переживание глубины" в живописи такого рода символизирует и "переживание времени" - эмоциональное отношение к бесконечному времени, т.е. к вечности: "Чистое безграничное пространство есть идеал, который западная душа постоянно отыскивает в окружающем мире" (Шпенглер О. Закат Европы. М.-Пг., 1923. С.186-187), ибо безграничная протяженность есть "прасимвол культуры" (Имеется в виду западная культура эпохи романтизма),

а "прасимвол определяет стиль". В переводе на обычный человеческий язык это означает, что идеал романтизма содержит в качестве одного из своих нормативов требование пространственно - временной бесконечности, через посредство которого он (наряду с другими нормативами) определяет романтический стиль.

5) Экстравагантность ("живописность") костюмов и значительное снижение популярности античного костюма и обнаженного тела (ню). Это прямое следствие той либерализации человеческого облика, которая должна была прийти на смену классицистической простоте и "спокойному величию". Освобождение от простоты равносильно переходу к сложности и неординарности и поэтому к экзотике, а отказ от "покоя" в одежде предполагает погоню за хитроумной модой (Падение популярности ню в романтизме по сравнению с классицизмом, с первого взгляда, кажется странным: казалось бы, идеал свободного человека при его последовательном проведении должен требовать и освобождения от одежды (ибо последняя, вообще говоря, сковывает человека и является следствием природных и социальных норм, которым человек вынужден подчиняться). Но как мы видели, поскольку такого освобождения требовал как раз классицистический идеал /хотя и руководствуясь другими мотивами/, то избавление от диктата последнего должно было привести к освобождению от этого "освобождения", т.е. парадоксальному усложнению одежды). Художники романтического направления "старались быть современниками всех веков, кроме своего собственного. Отчуждение от современной жизни сказывалось даже в их внешности. Дюрер, Гольбейн, Рембрандт, Ватто и Гейнсборо одевались как все... Романтизм же положил начало расколу между искусством и жизнью. Художники стали носить допотопные бороды, береты и длинные волосы. Они наряжались в шляпы с опущенными полями, в бархатные куртки, одевались и жили то монахами, то богемой, и старались даже по внешности отличаться от "филистеров" (Мутер Р. История живописи в XIX веке. Т.1. С.108). Требование "живописности" костюмов было связано, следовательно и с популярностью исторических сюжетов, ибо "живописные костюмы - необходимая принадлежность "исторического жанра" (Там же. С.112).

6) Экстравагантность ("живописность") фона (в частности, пейзажа). На смену "благородной простоте и спокойному величию" классицистического пейзажа, так выразительно описанного Лерессом, здесь приходит пейзаж прямо противоположного типа: крутые утесы, полуразрушенные рыцарские замки, причудливые скалы, глубокие ущелья, головокружительные водопады, дремучие леса; взрывы, пожары, извержения, Фейерверки, лунное сияние и т.д. и т.п. Освобождение классицистического пейзажа от простоты и спокойствия неизбежно требует сложности и беспокойства (Если многие уголки Италии были близки идеалу классицистического пейзажа, то на Севере Европы были места, очень близкие идеальному пейзажу романтиков: "Величественные фиорды, изумрудные утесы, горные ущелья, страшные лесные чащи и яркоосвещенные горы Норвегии, которые отражаются... в тишине сапфировых озер - все это было достаточным материалом более чем для одного пейзажиста" /Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.193/). "Свежий ветер свободы" закономерно вносит в пейзаж дух динамизма, хаоса и мятежа. Если классицистический пейзаж, как мы видели, был подходящим фоном для деятельности античных богов, полубогов и героев, то романтический стал таким фоном для действий совсем других персонажей - разбойников, пиратов, жертв кораблекрушений, бунтарей, бродяг и т.п. Аналогичный дух сложности и беспокойства вносится и в городской пейзаж, интерьер и даже натюрморт.



## II. Формальные нормативы романтического идеала.

### 1) Либерализация элементов:

а) Приоритет краски перед линией - яркость и буйство красок, резкие цветовые контрасты. Колорит, скованный классицистическим культом линии и формы, вырывается как в старые барочные времена на свободу: "Романтики мечтали о ярких красках, о пурпуре, о крови. Они искали света, движения, отваги, глубоко презирали корректность, педантичность и бесцветность прежних художников (классицистов - В.Б.). Они требовали, чтобы внутренний пламень озарял и освобождал формы... В самом воздухе, казалось, было нечто опьяняющее. На сером фоне реставрации и иезуитского влияния выступило пламенное, сияющее, шумное, искрящееся

искусство, боготворящее страсть и пурпур. Романтизм был своего рода протестантским движением в литературе и искусстве" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.1. С.197). Именно это требование романтического идеала, впервые провозглашенное в качестве главного формального девиза романтизма Делакруа, приводило в неопишемую ярость Энгра. Он даже запретил своим ученикам во время посещения Лувра останавливаться у картин Рубенса и других художников фламандской школы, у кого заимствовал этот норматив Делакруа;

б) сложная система цветовых полутонов и рефлексов - "...ценность и очарование цвета зависят больше всего именно от его переходов; переливы цвета имеют точно такое же значение, как изгибы линий; и те и другие пробуждают идею красоты и развивают душу человека" (Рескин) (Цит. по: Жорж Сёра, Поль Синьяк. М., 1976. С.188). Один из крупнейших теоретиков искусства XIX в. Рескин фактически констатирует, что существуют такие тонкие переживания, которые могут быть закодированы только с помощью полутонов и рефлексов, подобно тому как существуют и такие, которые можно закодировать только с помощью изгибов линий;

в) запрет на употребление черного и культ коричневого цвета как "патины времени" (Шпенглер). Считалось, что черный цвет "не живописен" и "уродлив". Поэтому вводилось жесткое правило: "Можно писать синими, зелеными, желтыми и красными красками, но *только не черными*" (Курсив Мутера. - В.Б.) (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.1. С.112).

Напротив, коричневый цвет считался "живописным" и "красивым", ибо он имитировал музейный колорит и кодировал, тем самым, ностальгическое чувство по быстро текущему историческому времени. Именно это обстоятельство дало повод Шпенглеру назвать коричневый цвет "патиной времени" ("Патина есть символ времени и она приобретает этим знаменательное отношение к символам часов и форм погребения" /Шпенглер О. Закат Европы. М.-Пг., 1923. С.266/) и отметить, что этот цвет выражает "чистую романтику, тоску о чем-то исчезнувшем, воспоминание о великом прошлом угасающей масляной живописи" (Шпенглер О. Закат Европы. М.-Пг., 1923. С.264). Яркой иллюстрацией такого употребления коричневого цвета может служить одно из программных произведений французского романтизма - "Плот "Медузы" Жерико;

г) "живописность" (нечеткость и "размытость") рисунка, с которой мы уже встречались в барокко: "Во всём... началось искание красок и страсти, - красок такой силы, чтобы они поглощали рисунок" ;

д) центральная (нормальная) перспектива. Специфика ее романтического употребления состоит в придании ей особого символического звучания. Смысл последнего с особой ясностью и силой выражен в романтических композициях Фридриха и особенно в уже упоминавшейся картине "Двое на берегу". Трудно отделаться от впечатления, что именно к творчеству Фридриха вообще и к этой картине в особенности относятся следующие слова Шпенглера: "Перспектива вызывает предчувствие чего-то преходящего, уходящего, последнего. ...Современная поэзия вянущих аллей, бесконечных линий, улиц наших мировых городов, рядов колонн собора, вершин отдаленных горных кряжей лишней раз доказывает, что переживание глубины, которое создает... мировое пространство, есть... внутреннее сознание судьбы, predeterminedного направления,



времени, безвозвратного". Поэтому "слово "даль" имеет в западной лирике всех языков грустный осенний оттенок". Сказанное позволяет резюмировать шпенглеровский анализ символического смысла романтической перспективы следующим образом. Зритель, поставив себя на место тех, кто стоит у Фридриха на берегу наедине с необъятным пространством и кто созерцает это пространство через призму романтического идеала, будет воспринимать линию горизонта в качестве символа бесконечного пространства, а третье измерение ("глубину") - как символ бесконечного времени (вечности). В этой интерпретации пространственной глубины, составляющей такую важную особенность

центральной перспективы, и заключается, по выражению Шпенглера, "фаустовское тоскующее стремление" персонажей романтических произведений;

е) светотень и воздушная перспектива.

2) Либерализация структуры (композиции):

Здесь мы встречаемся с нормативами, близкими к нормативам барокко: а) асимметрия (незамкнутость композиции; б) глубинность; в) интегративное единство; г) незаконченность (неясность, намек и недосказанность).

3. Романтическая гармония художественного образа. Та либерализация элементов и структуры художественного образа, о которой мы только что говорили, приводит к существенно

новому результату по сравнению с тем, что давал анализ предыдущих видов гармонии. Из изложенного следует, что романтический идеал предъявляет к гармонии образа менее жесткие требования, чем это было, например, в случае классицистического идеала. Он допускает большее разнообразие гармонических вариаций и в этом смысле, так сказать, более либерален. С одной стороны, мы имеем дело с гармонией, уже встречавшейся в барокко: сочетание контраста динамических элементов с неустойчивым равновесием атектонической композиции. Такое сочетание отчетливо просматривается, например, в картине известного немецкого романтика И.А.Коха (1768-1839) "Макбет и ведьмы". "Свежий ветер свободы" пронизывает здесь каждую деталь и дает себя почувствовать в вихреобразном движении целого.

С другой стороны, романтический идеал допускает и такую гармонию, при которой имеет место комбинация контраста динамических элементов с устойчивым равновесием тектонической композиции. Подобную гармонию мы находим, например, в истинно романтической композиции немецкого живописца и философа К.Г.Каруса (1789-1869) с поэтическим названием "Лебединая песнь Гёте". Наконец, возможна и гармония, при которой зритель имеет дело с сочетанием контраста статических элементов и неустойчивого равновесия атектонической композиции ("Двое на берегу" Фридриха). Единственное ограничение, которое романтический идеал накладывает на взаимоотношения контраста элементов и равновесия композиции - это комбинация контраста статических элементов и устойчивого равновесия тектонической композиции. Такое сочетание недопустимо потому, что в этом случае важнейшее требование романтического идеала совпало бы с аналогичным императивом идеала классицизма и романтический идеал, тем самым, отрицал бы самого себя, полностью заглушив тот "ветер свободы", трубадуром которого он выступил.



Таким образом, романтическая гармония оказывается более многогранной, чем не только классицистическая, но и барочная. Излишне добавлять, что требование романтической гармонии, диктуемое романтическим идеалом, и соответствие гармонии художественного образа этому требованию, приводит к появлению нового типа красоты, отличающегося от всех тех, которые мы до сих пор рассматривали. У этой красоты тоже нашлись свои апологеты, провозгласившие её в пике классицистам абсолютным эталоном прекрасного. Однако пока классицисты и романтики вели бесконечные дискуссии по поводу того, чья красота "лучше" и чье искусство является "подлинным", на горизонте европейской культуры замаячил призрак нового идеала, сделавшего вскоре весь этот спор совершенно беспредметным.

- **Реалистический идеал и метод**

Реализм как особое художественное направление в живописи возник во Франции в сер. XIX в. (Курбе, Милле, Мейссонье и др.), но почва для него была подготовлена так называемым барочным реализмом, родиной которого явилась Голландия XVII в. В основе философии последнего лежал кальвинизм, составивший, как известно, идеологическую базу Нидерландской революции 1566-1609 гг. Согласно этой философии судьба человека заранее (т.е. до начала его сознательной деятельности) предопределена божественным провидением. Хотя человек не знает конкретного характера этого предопределения, но он может его постичь на основании успеха (или неудачи) своей повседневной деятельности. Поэтому идеалом человека становится тот, кто добивается успеха в этой деятельности - богоугодный (богоизбранный) человек. Такой человек должен обладать двумя качествами: деловитостью (практичностью) и простотой. Первое предполагает, что поведение человека определяется не беспочвенными фантазиями, а трезвым рассуждением и здравым смыслом, что человек не только хочет и может, но и умеет делать желаемое; второе выражается, во-первых, в отсутствии излишеств в общественной и частной жизни, т.е. в скромности и бережливости, и, во-вторых, в отсутствии априорных предубеждений и разного рода комплексов при восприятии окружающего мира, т.е. в детской духовной чистоте, свежести и непосредственности. Сочетание идеи благодати земного существования с идеей мирского аскетизма приводило к установке на восхищение непритязательной повседневной

деятельностью, её плодами и теми условиями, которые ей благоприятствуют.

Таким образом, в Голландии в XVII в. сформировался своеобразный идеал практического человека. Очевидно, что этот идеал был получен путем устремления к нулю всех тех черт реального человека, которые делают его недостаточно "практичным" (недостаточно деловитым и простым). Такой идеал, конечно, чужд претенциозному героизму и расточительному гедонизму барокко. Поэтому нетрудно представить, с каким ожесточением и с какой решимостью должны были сражаться носители этого идеала против апологетов идеала барокко. То была схватка нидерландских санчопанс с испанскими донкихотами. Именно победа голландских бюргеров над испанскими грандами создала те специфические условия, при которых на смену барокко пришло



не рококо и не классицизм (как это было, например, во Франции), а именно реализм, хотя и с некоторым привкусом барокко (Поэтому этот стиль уместно назвать барочным реализмом). Идеал практического человека потребовал взять в качестве эстетического эталона именно такого человека, его повседневную деятельность, её плоды и благоприятные для неё условия: "Замкнутая жизнь голландского бюргерского дома кажется исполненной неизъяснимой поэзии и лирической красоты" (Гершензон Н. Голландская жанровая живопись XVII в. "Искусство", 1941. № 2. С.70).

Социальные корни эстетического идеала барочного реализма очень хорошо показаны Гегелем: "Не надо им ставить в упрек, что они воспроизвели с помощью искусства эту находившуюся перед их глазами действительность" (Гегель Г.Ф.В. Соч. Т. XII. М., 1938. С.172-173). И далее он поясняет, что т.н. малые голландцы изображали не все, что угодно, а только то, что соответствовало их идеалу. Ведь

они сами создали часть почвы и отстаивали её от натиска моря; сами завоевали свою свободу и отстаивали её от натиска испанцев: "Это заботливо добытое и вместе с тем опрятное и красивое житье-бытье, радостная гордость, внушаемая сознанием, что всем этим они обязаны своей собственной деятельности" составляет содержание их картин. "Крестьянские попойки и веселые шуточки и шуточки суть также проявления национальной гордости", поэтому "в картинах голландцев, изображающих трактиры, свадебные торжества и танцы, пиры и попойки... всё и вся проникнуто чувством свободы и разгула" и несет на себе "свежесть бодрой духовной свободы", которая отражает завоеванную с таким трудом материальную свободу.

Таким образом, эстетическим идеалом барочного реализма является представление о таком художественном произведении, которое соответствует идеалу практического человека. Отсюда ясно, что скрупулёзное изображение на картинах малых голландцев предметов повседневной жизни отнюдь не является самоцелью: это в действительности выразительные умозрительные модели, кодирующие специфические переживания практического человека (С учетом, вообще говоря, как его протестантской идеологии, так и его политического опыта).

Наряду с философией барочного реализма важным источником формирования реалистического идеала явились французский материализм XVIII в. (Дидро, Кондильяк) и особенно европейский позитивизм XIX в. (Конт, Спенсер). Роль материалистической и позитивистской философии в обосновании реалистического направления в искусстве была показана в теоретических трудах писателя и критика Шанфлёри "Реализм" (1857) и философа и экономиста Прудона "Основы искусства и его социальное значение" (1865). Однако у этих авторов обоснование реалистического направления велось без использования понятия "реалистический идеал". Более того: в этих трудах специфика реалистического направления в искусстве усматривается в отказе от идеала (Следовательно, здесь реализм обосновывается путем отождествления его с натурализмом). Повод для этого дал сам лидер реализма Курбе, который в своей теоретической статье, посвященной обоснованию реализма (1861), писал: "Основа реализма - отрицание идеала, отрицание, к которому меня подвел пятнадцатилетний труд и которое ни один художник доныне не посмел провозгласить открыто..." (Мак Г. Гюстав Курбе. М., 1986. С.64). Это интересный пример полной неспособности порой даже выдающегося художника понять действительную сущность собственной деятельности (До какой степени непонимания сущности искусства в теории при великолепном понимании этой сущности на практике может дойти художник, видно из следующих слов того же Курбе: "Сегодня в связи с последними достижениями философии даже в искусстве приходится следовать разуму, не позволяя чувству

*торжествовать над логикой*" /Мак Г. Гюстав Курбе. М., 1986. С.64-65/).

Впрочем, такую странную позицию теоретиков реализма можно понять, если учесть совершенно необычный характер реалистического идеала по сравнению с предшествовавшими ему эстетическими идеалами: все предшествовавшие идеалы противопоставляли себя реальности ("действительности"), а этот как будто бы совпадает с этой реальностью. Но тогда само выражение "реалистический идеал", столь же бессмысленно, как круглый квадрат или жареный лед. Таким образом, реалистический идеал оказался среди других идеалов как бы "белой вороной". Разработка понятия реалистического идеала принадлежит крупнейшему французскому эстетике XIX в. И.Тэну, который посвятил этому понятию всю последнюю часть своей "Философии искусства" (1868). Тэн назвал реалистический идеал "основным характером" и придал ему решающее значение в формировании реалистического произведения ("Его /художника - В.Б./ поражают характерные черты предмета и в результате он получает сильное и своеобразное впечатление" /Тэн И. Лекции об искусстве. М., 1914. Ч.2. С.36/). В дальнейшем "основной характер" Тэна стал называться "типом".

Современная методология научного исследования показывает, что любой реальный объект подчиняется закономерностям двоякого рода: эмпирическим (отражающим реальные феноменологические законы) и теоретическим (отражающим столь же реальные эссенциальные законы). Первые наблюдаемы; вторые - нет. Первые могут быть результатом индуктивного обобщения наблюдаемых опытных данных; вторые требуют умозрительного исследования и построения умозрительных конструктов с помощью творческого воображения.

Мы уже видели, что классицизм и романтизм имели дело с эссенциальным законом. В то же время позитивистская философия объявила сущность вещей (а, следовательно, и эссенциальный закон, который относится к сфере сущности) непознаваемой и потребовала ограничить научное исследование описанием явлений и управляющих ими эмпирических (феноменологических) закономерностей. В применении к человеку это означает, что исследование последнего должно ограничиться описанием его поведения и тех исключительно феноменологических закономерностей, которым это поведение подчиняется.

Такой подход приводил к необходимости эмпирического обобщения человека, т.е. отбрасывания индивидуальных черт у лиц определенной категории и выделения сходных. Мутер иллюстрирует этот метод на примере творчества английского художника Д.Кокса (1783-1859), основным правилом которого было "усматривать в природе самое существенное (имеется в виду сходное - В.Б.), отбрасывать всё не характерное": "Чем он становился старше, тем более он приближался к этому идеалу. Он всего обаятельнее в картинах, написанных в последний год жизни, когда, страдая болезнью глаз, он не мог ясно различать подробностей и передавал только общее впечатление" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.225). Подчеркнем, что речь идет о познании не существенно - общего в человеке (которое ненаблюдаемо), а чувственно - сходного (которое наблюдаемо).

Если бы познание этого сходства было бы конечной целью художественной деятельности, то реалистический идеал как некоторое предельное представление в принципе не мог бы возникнуть. Дело, однако, в том (и это очень тонкое обстоятельство, обычно упускаемое из виду), что в ходе эмпирического обобщения человека художник может выйти за рамки доступного ему множества лиц интересующей его категории и перейти к некоторому воображаемому пределу: он может устремить к нулю индивидуальные особенности не только известных ему лиц, но и всех других, принадлежащих к данной категории. Это есть, разумеется, акт идеализации, причем идеализации в рамках эмпирического знания. То, что получается в результате такой процедуры, и есть тип в строгом методологическом смысле этого слова (Не следует думать, что реалистический идеал как предельное представление о максимально сходном несовместимо с общим определением идеала как предельного представления, у которого явление совпадает со своей сущностью. Дело в том, что с точки зрения "реалистического" /феноменологического/ мировоззрения существенно-общее тождественно чувственно-сходному. Поэтому "тип" /"основной характер"/ и выражает сущность предмета. Совпадение явления с сущностью интерпретируется реалистами как совпадение индивидуального с



максимально сходным).

Таким образом, мы приходим к идеалу типического человека (который является естественным развитием и завершением идеала практического человека барочного реализма): типический человек есть предельное представление о том, каким должен быть человек, чтобы он мог жить полной жизнью в сфере избранной им деятельности. "Какой яркий тип!" - восклицает зритель, имея в виду максимальное развитие жизненного начала в человеке, прежде всего в материальном смысле. Сам Курбе был как бы живым воплощением описываемого идеала: "Курбе, в котором преобладали глаз и желудок, рассматривал с вожделением эпикурейца и радостью gourmet переливы сверкающих красок на съедобных предметах, с огромным аппетитом как Гаргантюа, который бы поместился в центре питающей мир Земли... Его ... привлекала действительная жизнь, толстые женщины и сильные мужчины, широкие плодородные поля с запахом земли и удобрения. Он был здоровый, сильный, чувственный человек, который ощущал блаженство, заключая истинную природу в свои мощные объятия" (Мутер Р. История живописи в XIX в. С.318-322). Однако полнота жизни, наряду с материальной, имеет и духовную сторону. Недаром О'Генри как-то заметил, что "тот не жил полной жизнью, кто не познал бедности, любви и



войны". Насколько чутко воспринимал Курбе социальные проблемы своего времени, мы уже видели при обсуждении его "Ателье". Ирония истории состоит в том, что тот самый художник, который отрицал существование реалистического идеала, сам служил в роли такого идеала в глазах молодых художников-реалистов. Так, известный немецкий реалист Лейбл настолько благоговел перед ним, что, встречаясь за кружкой пива в Мюнхене и не зная французского языка, смотрел на него сияющими глазами и постоянно чокался: "Prosit Курбе - Prosit Лейбл" (Там же. С.393-394).

Очевидно, что когда говорят о типическом человеке, имеют в виду предельную (максимальную) степень сходства (Отсюда ясно, что типический человек отнюдь не сводится к т.н. среднему человеку /черты которого усреднены на некотором конкретном множестве людей, изученных художником/) между людьми определенной категории: производя указанную идеализацию (отвлекаясь от всех действительных и возможных индивидуальных особенностей), художник мысленно движется по лестнице различных и притом увеличивающихся степеней сходства (иерархия "характеров", по Тэню). При этом получают самые разнообразные типы. Это может быть тип труженика и

воина, семьянина и бродяги, проповедника и пьяницы, аристократа и проститутки. Характерно, что испанский реалист Казас и итальянский художник Болдини кодировали в рассматриваемых портретах свои эмоциональные впечатления от вполне индивидуальных лиц (на это указывают названия портретов). Тем не менее, в этих портретах оказались закодированными обобщенные переживания, благодаря чему картины приобрели общезначимый характер. Произошло же это потому, что авторы этих портретов обнаружили такое индивидуальное, которое совпадает с предельно сходным и потому выражает настроение, создаваемое типом. Искусство реалиста и состоит в умении достичь подобного совпадения и только последнее делает реалистическое произведение художественным. Это как раз та тонкая грань, которая отделяет реализм от натурализма.

Из изложенного ясно, что, хотя типический человек реализма стоит гораздо ближе к реальному человеку, чем героический человек классицизма или экзотический человек романтизма, но и типический человек отнюдь не совпадает с реальным человеком (Можно поставить вопрос о типическом герое или типическом бунтаре, но тогда мы будем иметь дело с совсем другим потоком переживаний, а не с тем, с которым связан классицистический герой или романтический

бунтарь, ибо последние, безусловно, не типичны). Поэтому понятие реалистического идеала в действительности не включает в себе ничего парадоксального. Кажущаяся парадоксальность этого понятия обусловлена отсутствием научного подхода к вопросу. Следует ожидать, что, подобно тому как героический человек классицизма настаивал на героизации всех вещей, а



свободный человек романтизма - на их либерализации, типический человек реализма должен потребовать их типизации. Очень характерно в этом отношении различие между барочным натюрмортом Д. де Геема и реалистическим П.Класа. Если первый представляет собой явно искусственно "гармонизированную" композицию из реальных предметов согласно упоминавшейся уже формуле "благородная сложность и беспокойное величие", то второй подчеркнута прост и скромнен - согласно принципу

"безыскусная простота и детская непосредственность". Это именно типический завтрак голландского бюргера XVII в. В то же время он типичен не в духе зрелого реализма XIX в., а в манере того реализма, который ещё не освободился полностью от следов барокко. Последнее проявляется как в изящно опрокинутом металлическом кувшине, так и в грациозно закрученной коже лимона. Подчеркнем, что содержанием картины является информация не о том, как питался в XVII в.



по утрам типичный голландский бюргер (Эта, быть может, и важная для историка рациональная информация лишь сопутствует информации эмоциональной), а о том настроении, которое вызывал типический завтрак человека этого разряда у художника-реалиста той далекой эпохи. Следовательно, эта скромная композиция отличается от пышной композиции Снейдерса не интересом к реальности "самой по себе", а исключительно характером закодированного в натюрморте настроения, которое существенно отличается по своей эмоциональной окраске от настроения, создаваемого натюрмортом де Геема (Обратим внимание, что всякие разговоры о том, какое настроение "лучше", а какое "хуже", как явствует из гл. II, совершенно бессмысленны: они просто разные и постольку одинаково интересны).

Итак, эстетическим идеалом зрелого реализма является представление о том, каким должно быть художественное произведение, чтобы оно соответствовало идеалу типического человека.

#### I. Содержательные нормативы реалистического идеала.

1) Любые сюжеты из современной художнику жизни, причем как в историческом, так и в географическом (Имеется в виду, главным образом, отечественная (а не иностранная) жизнь) смысле. Реализму в отличие от классицизма и романтизма подвластно всё общество "от салона до кабака" (Золя): "кузницы, вокзалы, машинные сараи, мастерские ремесленников, раскаленные печи фабрик, торжественные приемы, ... сцены из домашнего быта, кофейни, магазины и рынки, скачки и биржа, клубы и купальни, дорогие рестораны и душные народные столовые, ... банки и игорные дома, будуары, ... изящные монокли, красивые фраки, балы и вечера, спорт, ... университетские аудитории и волшебное зрелище улиц при вечернем освещении..." (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.3).

2) Исключение античных и библейских сюжетов. В тех редких случаях, когда такие сюжеты всё-таки используются (например, в рамках барочного реализма), они теряют свой мифологический или религиозный смысл и спускаются, так сказать, с неба на землю, превращаясь в чисто бытовые жанровые сцены. Классическим примером может служить знаменитая композиция Веласкеса "Вакх, или пьяницы". Это один из самых ярких в истории живописи случаев полной демифологизации традиционного мифологического сюжета. Здесь "трезвость" реалистического метода ощущается не только в переносном, но и в прямом смысле.

3) Культ простоты и непосредственности. Реалистический идеал привлекает особое внимание к т.н. простому человеку. Последний отличается от рассмотренных ранее идеалов человека, тем, что он есть средоточие непритязательной простоты и безыскусной непосредственности (Именно поэтому так легко достигается сопереживание при восприятии



реалистических произведений "простыми" людьми и именно этим объясняется их неизменное восхищение такими произведениями). В этом отношении он напоминает ребенка и как раз эта черта придает ему особую выразительность. Поскольку люди такого типа чаще встречаются в демократических слоях общества, то отсюда вытекает естественное требование уделять повышенное внимание этим слоям ("простому народу"). В то же время следует отметить, что "простой" человек в искусстве совсем не так "прост", как первый попавшийся человек с улицы. Дело в том, что реальный человек никогда не бывает в любых ситуациях вполне безыскусным, бесхитростным и непосредственным; наивность реального

человека подчас оказывается наигранной. Поэтому "простой" человек реализма является продуктом довольно тонкой идеализации (Мысленное устремление к нулю всех отклонений от "простоты"). Специфика такого человека состоит совсем не в том, что он только погружен в повседневные бытовые заботы и больше ничем не интересуется. Напротив, он может совершать героический поступок, нарушать общественный закон или предаваться удовольствиям, но он не делает из этого культа (как те, кто руководствуется классицистическим, романтическим или гедонистическим идеалом), а совершает всё это потому, что таков естественный стиль его поведения, что это входит по его понятиям в круг его обычной деятельности, ибо он - "деловой" человек. Он ни из чего не делает сенсации, так как совершает только то, что для него "типично". Короче говоря, "простой" человек в реалистическом искусстве - это абсолютно непретенциозная и бесхитростная личность. И именно это в нем подкупает (Иногда "простого" человека в искусстве называют также "маленьким" человеком, подразумевая способность такой личности сохранять детское отношение к миру даже в зрелом возрасте).

4) Культ жизненности. Требование акцентировать внимание не на покое, а на движении, чтобы везде ощущался "трепет жизни", эффект её присутствия везде и во всем.

5) Особый интерес к жанровым сценам, связанным с повседневным бытом. Этот интерес объясняется тем, что именно жанровые сцены дают возможным образом представить "типические характеры в типических обстоятельствах" (Энгельс) и, тем самым, передать эмоциональное отношение художника к типическому поведению персонажей. Блестящей иллюстрацией такого использования жанровой сцены является прославленный шедевр Вермеера "У сводни" (1656), написанный им, как это ни удивительно, в двадцатичетырехлетнем возрасте. Эмоциональное отношение к изображенной здесь фривольной сцене относится к тем же реалистическим переживаниям, более простой иллюстрацией которых может служить, например, эмоциональное отношение к великолепно сервированному столу с изысканными напитками и яствами или к скоростному спуску на горных лыжах к океану, завершаемому занятием серфингом в гигантских волнах.

6) Требование обязательного правдоподобия ("правдивости") изображаемого. Это предполагает использование в современных сюжетах только современных костюмов, современных мод, современной обстановки и т.д. Все детали изображаемых событий должны пройти испытание "на правдоподобие". С этой точки зрения накладываются очень жесткие ограничения на художественную условность (исключаются все умозрительные модели, которые могут показаться в том или ином отношении неправдоподобными) (Обратим внимание, однако, что реализм отнюдь не исключает художественную условность (умозрительное моделирование), но придает ей особую направленность). Кодировать эмоциональное отношение к типическому

(феноменологической закономерности) разрешается только с помощью умозрительных моделей, отражающих возможное, но заведомо запрещено делать это с помощью моделей, отражающих невозможное. Причем критерием возможного считается то, что согласуется с феноменологической закономерностью, а невозможное - то, что ей противоречит. Именно этим объясняется требование избегать "фантастических" сюжетов, а брать все сюжеты "из жизни" ("подражать природе, а не искусству", "красота через истину"). Нетрудно, однако, заметить, что взаимоотношение между фантазией и реальностью в реализме совсем иное, чем в натурализме.

## II. Формальные нормативы реалистического идеала.

Типичность элементов:

1) единство рисунка и цвета. В отличие от классицизма, акцентирующего внимание на рисунке, и романтизма, отдающего приоритет цвету, для реализма характерен отказ от противопоставления одного другому. Типизация элементов требует одинакового внимания как к линии, так и к цвету;

2) стереоскопичность (объемность) изображения и центральная перспектива. Здесь это требование связано, однако, с иными мотивами, чем, например, в случае ренессансного идеала. Там оно диктовалось необходимостью показать совершенство божественного творения; реалистический же идеал настаивает на соблюдении центральной ("нормальной") перспективы исключительно с целью достижения максимального правдоподобия изображаемого. Такое правдоподобие недостижимо без совпадения художественного пространства с пространством нашего визуального восприятия. Но реалистическое правдоподобие, как мы уже видели, существенно отличается от натуралистического сходства. Поэтому и реалистический идеал (подобно ренессансному) диктует центральную перспективу не с целью документального копирования предмета, а с целью возбуждения в зрителе "реалистического" эмоционального отношения к этому предмету;

3) светотень и воздушная перспектива;

4) богатство колорита - смешение красок и широкое использование полутонов и рефлексов;

5) тенденция к высветлению колорита; устранение, в частности, столь популярного в романтизме общего коричневого тона, как "патины времени".

Типичность композиции:

1) естественность расстановки и группировки фигур. Такая установка предполагает отказ как от искусственной "правильности" классицистической, так и надуманной экстравагантности (рассчитанной на эффект) романтической композиции: "Вместо героя, окруженного статистами, на картинах, как это большею частью бывает в жизни двигались только второстепенные, без главного, лица. Составлять из элементов современной жизни цельные картины так, чтобы искусственность группировки не была бы слишком заметна, объединять их в композиции и всё же сохранять их многообразие - этот новый принцип композиции создан был Курбе, М.Броуном и Менцелем..." (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.404);

2) глубинность (непрерывность перспективного построения);

3) интегрированное единство;

4) законченность (ясность).

Второе и третье требования совпадают с соответствующими нормативами барочного идеала, а четвертое - с аналогичным нормативом ренессансного идеала. Такое сочетание в прошлом взаимоисключающих нормативов показывает всю оригинальность и своеобразие реалистического идеала не только в содержательном, но и в формальном отношении. Может показаться, что законченность реалистической композиции противоречит её типичности, ибо реальная композиция предметов в жизни обычно не бывает "законченной". Но дело в том, что типическая композиция выражает феноменологическую закономерность и постольку не может заключать в себе ничего случайного (не может быть лишена необходимых элементов и в то же время не может содержать избыточных элементов). Поэтому типическая композиция отнюдь не совпадает с обычной композицией предметов в повседневной жизни, содержащей много случайного.

Хитроумность типической композиции состоит как раз в том, что она схватывает закономерность как будто бы непреднамеренным ("случайным") образом. Например, в упоминавшейся уже картине



Вермеера "У сводни" (рис. ) все элементы говорят одно - "сделка состоялась". В картине нет ничего лишнего, случайного и неясного и в то же время не заметно никаких следов искусственной группировки фигур. Как говорил Л.Толстой, "своды сведены так, что не видно, где и замок".

### III. Реалистическая гармония художественного образа:

сочетание контраста типических элементов с равновесием типической композиции. Очень ярким примером такого контраста является известная картина испанского художника Э.Симоне (1863-1927) "Вскрытие". Противопоставление фигуры живого старика распростертому телу мертвой девушки (четырёхкратный контраст: старое - молодое; вертикальное - горизонтальное; одетое - обнаженное; живое - мертвое), пробуждающее у зрителя щемящее чувство жестокой иронии судьбы, сочетается с тонкой балансировкой банальных будничных предметов, создающих типический фон для типической истории. С первого взгляда, расположение этих предметов может показаться совершенно произвольным. Но при внимательном рассмотрении становится заметным, что они так уравнивают центральную группу и друг друга, что фактически вряд ли что-нибудь можно изменить, добавить или отнять. Даже сама прозаичность фона не является случайной: строго следуя принципу правдоподобия вплоть до натуралистической точности в воспроизведении бытовых предметов, она тем резче подчеркивает трагизм изображаемой сцены. Требование законченности и ясности композиции довольно прозрачно выражено в том предмете, который старый анатом держит в руке (намек на самоубийство из-за несчастной любви). Из сказанного ясно, что ключевую роль в постижении реалистической гармонии образа играет восприятие лежащего в её основе контраста. Иногда он сразу бросается в глаза, как это мы видим в картине Курбе "Охотничий эпизод" (рис. ). Здесь зрителя захватывает выразительное противопоставление мчащихся в бешеном темпе грациозных животных и застывшего в полном безмолвии заснеженного леса. Иногда реалистический контраст принимает более сложную, завуалированную форму. Именно с таким контрастом мы встречаемся в рассмотренной ранее (гл.II) картине Мейссонье "1814 год". При поверхностном взгляде на эту картину кажется, что речь идет просто о документально точном воспроизведении одного из заключительных эпизодов наполеоновских войн. Но пронзительный взгляд зрителя с развитым вкусом улавливает нечто большее, а именно: контраст между угнетенным выражением лица императора, беспросветно пасмурным небом и заснеженной бескрайней равниной (как бы напоминающей о страшной кампании 1812 г.), с одной стороны, а с другой - деловито движущимися параллельно друг другу войсковыми колоннами, упрямо готовящимися к новой борьбе.

Бывают и такие случаи, когда бросающийся сразу в глаза чисто формальный контраст тех



или иных компонентов реалистического произведения оказывается условной формой выражения глубокого содержательного контраста, который может быть трудно уловимым. Так, в той же "У сводни" обращает на себя внимание резкое противопоставление правой пары персонажей, выполненной в мажорных цветовых тонах, и левой, - исполненной почти что целиком в черно-белой гамме. Смысл такого цветового контраста связан с противопоставлением человеческого (подверженность человека греховным страстям - корыстолюбию и сладострастию) и дьявольского (служение дьявольским проискам) начал.

Существует гипотеза, что господин в черном слева - это автопортрет художника в роли сутенёра, действующего заодно со сводней. (Это подчеркнуто его фривольным обращением к зрителям). Так что слева изображены силы зла, эксплуатирующие человеческие пороки. Равновесие человеческого и дьявольского начал и их глубокая взаимосвязь, выражающаяся в паразитировании дьявола на человеческих слабостях, достигается за счет уравнивания большого

черного пятна слева (образуемого фигурами сводни и сутенёра) ярким красочным пятном в пронзительно звучащих теплых ("мажорных") тонах справа (скомпонованным из фигур обитательницы борделя и "любителя клубники"). Столь обширное и глубокое черное пятно было бы трудно уравновесить, если бы фигуры справа были выполнены в приглушенных холодных ("минорных") тонах. Опять-таки чисто формальное равновесие приобретает и содержательный смысл: красная куртка "любителя клубники" прозрачно намекает на сладострастное вожделение, а желтая кофта его партнерши - на алчную продажность. Характерно, что реалистическая гармония в композиции картины получает свое завершение на переднем плане в форме контраста и равновесия между декоративным узором справа, как бы привлекающем зрителя, и темным мехом

слева, как будто предостерегающем его (Зритель с повышенным художественным чутьём, вслед за изощрёнными искусствоведами (см., например: Snow E.A. A study of Vermeer. University of California Press. Berkeley. Los Angeles. London. 1979. P.66-70) может подметить скрытый инносказательный смысл и в двух с первого взгляда малозаметных деталях: неустойчивое положение сосуда с вином на краю стола, готового вот-вот упасть - символ приближающегося грехопадения, - и вздернутая вверх ручка лютни - символ фаллического вождения. Это яркий пример того, что в картине с полной гармонией /даже если последняя является чисто реалистической/ не должно быть ничего лишнего).

Очевидно, что если существуют реалистический идеал и реалистическая гармония, то должна существовать и реалистическая красота, под которой подразумевается соответствие реалистической умозрительной модели как содержательным, так и формальным нормативам реалистического идеала. В связи с этим очень любопытно нередко встречающееся противопоставление реализма красоте: "Курбе ненавидел всякую красоту и упорно отказывался идеализировать свои сюжеты, но не доводил реализм до такой нелепости как стремление писать только грязь" (Мак Г. Густав Курбе. М., 1986. С.73). Из приведенного высказывания следует, что любая "грязь" (как в прямом, так и в переносном смысле) несовместима с красотой. Действительно, натуралистическое изображение "грязи" является антиподом красоты. Но если красота в общем случае есть общезначимая выразительность, тогда ясно, что наряду с невыразительной "грязью" может существовать и выразительная, а следовательно, и красивая ничуть не меньше, чем выразительная "чистота". Достаточно сослаться на некоторые бытовые сцены в творчестве фламандского реалиста Брувера.

Таким образом, "грязь" может быть красивой в точном методологическом смысле этого слова, если: 1) речь идет о выражении общезначимого эмоционального отношения к этой "грязи; и 2) последнее передается с помощью умозрительной модели, соответствующей общезначимому идеалу "грязи", т.е. представлению определенного социального слоя о том, какой должна быть "грязь", чтобы для этого слоя она была привлекательной и потому желанной (Между прочим, в XX в. Брак и Пикассо в рамках совсем иного художественного направления показали, что красивым может оказаться, вообще говоря, не только "грязный" сюжет, но и грязный /без кавычек/ колорит).

Естественно, что при такой широте в трактовке прекрасного, произведения художников-реалистов, будучи воспринимаемы через призму предшествовавших им идеалов (в частности, классицистического и романтического), давали повод для крайне резкой оценки деятельности их творцов, вроде "апостол безобразного", "антихрист красоты", "кучер, застрявший с повозкой реализма в грязной канаве" и т.п.

Однако действительную опасность для реализма представляли не эти булавочные уколы, а те новые эстетические идеалы, которые начали в последней четверти XIX в. постепенно подтачивать и разрушать реалистический идеал.

## • **Символистский идеал и метод**

Если присмотреться к реалистическому идеалу внимательнее, то можно заметить, что существуют два подхода к его разрушению: 1) отказ от наблюдаемого мира как источника эмоций и поиск выразительности ненаблюдаемого; и 2) отказ от сходного в наблюдаемом, т.е. от реальной феноменологической закономерности как источника переживаний. Причем второй подход, в свою очередь, допускает две возможности: а) замена реальной феноменологической закономерности воображаемой, т.е. поиск выразительной фантастической закономерности; и б) отказ от феноменологической закономерности вообще и поиск выразительности неповторимого.

Именно на основе трех указанных возможностей во второй половине и особенно в последней четверти XIX в. в европейской культуре сформировались три новых идеала. Последние явились фундаментом трех новых художественных направлений, пришедших на смену реализма - символизма, декоративизма и импрессионизма. Поскольку эти направления имели общий корень, возникли и развивались в одну и ту же эпоху и тесно переплетались друг с другом (вплоть до возникновения промежуточных стилей - декоративного символизма, символистского импрессионизма, импрессионистического декоративизма и т.п.), то их удобно объединить общим термином "модерн" (В искусствоведческой литературе этим термином принято обозначать, как правило, только символизм и декоративизм, но в силу сказанного, такое сужение термина не представляется обоснованным) (в отличие от модернизма, сформировавшегося на основе этих стилей в XX в.).

Почва для зарождения символистского идеала была подготовлена, с одной стороны, философско-поэтическими и живописными произведениями английского поэта и художника В.Блейка (1757-1827) и философским романом английского историка и писателя Т.Карлейля

(1795-1881) "Sartor Resartus" ("Заштопанный портной"), опубликованным в 1833-34 гг. На основе их идей возник английский символизм в лице т.н. прерафаэлитов (Г.Россетти, Х.Гент, Миллес, М.Броун и др.). Другим источником европейского символизма в живописи явилась немецкая иррационалистическая философия Шопенгауэра и Ницше. Последние оказали решающее влияние на формирование немецко-швейцарско-австрийского символизма (Беклин, Клингнер, Штук, Ходлер, Климт и др.). Нормативы символистского идеала были осознаны и сформулированы в более или менее отчетливой форме французскими критиками Мореасом (1886), Орье (1891) и Пеладаном (программа "Розового креста", 1892) (Hofstadter Hans H. Symbolism. Warszawa. 1987. S.175; Lehmann A.G. The Symbolist Aesthetic in France (1885-1895). Oxford. 1950; Fleming G.H. That Never Shall Meet Again /Rossetti, Millais, Hunt/ London. 1971. Ch.III).

В основе мировоззрения символизма лежит допущение, что наблюдаемый мир является продуктом некоей "трансцендентной" (потусторонней, сверхъестественной) реальности. Последняя принципиально ненаблюдаема, и в то же время, в отличие, например, от картезианской идеальной субстанции, совершенно иррациональна (не может быть постигнута с помощью рационального мышления). В этом случае эмоциональное отношение к такой реальности становится единственным средством познания ее. Поскольку такое отношение может быть выражена лишь с помощью особых символов, то символ (в отличие от копии, будь-то наглядное представление или абстрактное понятие) оказывается уникальным орудием проникновения в сущность вещей. Таким образом, вразрез с позитивизмом, утверждается, что познание сущности возможно, а вопреки материализму, что оно невозможно научным (рациональным), но возможно ненаучным (иррациональным) способом.

Согласно этой концепции (Блейк, Карлейль) трансцендентная реальность как нечто бесконечное просвечивает через видимый мир (конечное), т.е. она через символ становится "видимой". Эту мысль превосходно выразил один из лидеров русского символизма известный поэт Вяч. Иванов на примере живописи литовского художника Чурлёниса, в творчестве которого проявилось "космическое и потустороннее чувствование вещей": "Сказки" Чурлёниса - галлюцинации, прозрения по ту сторону реальных предметов, реальной природы. Они поражают не сказочным вымыслом, а своей иррациональностью. Не декоративно выдуманы, а вдохновенно иррациональны - эти фантастические конусы гор с дымящимися алтарями..., это белое полукружие райской лестницы, уходящей, невидимо для нас, в небо, это нагромождение, противоречащее всем законам тяжести, кошмарных зданий, над которыми вечный горит закат... Всё вызывает в нас ощущение каких-то далеких, зарубежных перспектив, ощущение метафизических возможностей, скрытых в формах нашей, земной действительности" (Маковский Н.К. Чурлёнис. "Аполлон". 1911. № 5. С.24).

Таким образом, символ должен позволить "отдаться наваждению, переступить... видимые грани и за ними почуять *Невидимое*, (курсив Вяч.Иванова - В.Б.), словно отраженное в бесконечном ряде зеркал" (Там же. Вяч. Иванов. С.24). Следовательно, суть мировоззрения символизма - в интерпретации наблюдаемого ("видимого") мира в качестве вечной загадки, неразрешимой тайны, поскольку он является порождением ненаблюдаемой иррациональной реальности.

Если мы теперь сравним это мировоззрение с мировоззрением реализма, то сразу заметим следующее. Подобно тому, как типический мир реализма (система феноменологических законов) получался в результате идеализации реального мира как единства типического и нетипического, "характерного" (Тэн) и нехарактерного, таинственный мир символизма сформулировался путем идеализации реального мира как единства тайного и явного, загадочного и разгаданного. Мысленно устремляя все явное и разгаданное к нулю, символист получает естественно, предельное представление об абсолютно таинственном и загадочном мире (Обратим внимание на разницу между относительной (разрешимой) и абсолютной (неразрешимой) тайной: первая вызывает чувство удивления и изумления, вторая же - мистическое чувство), точно так же как, устремляя к нулю всё нетипическое и нехарактерное, реалист приходит к предельному представлению об абсолютно типическом и характерном мире.



Из сказанного ясно, что с точки зрения философии символизма символ нужен для того, чтобы выразить эмоциональное отношение не к миру самому по себе (как это характерно для реализма), а к связанной с ним тайне: "В символе

существует тайна и одновременно её обнаружение" (Карлейль) (Lehman A.G. *The Symbolist aesthetic in France (1885-1895)*. Oxford. 1950. P.258).

Если типический мир реализма породил идеал типического человека, то естественно ожидать, что таинственный мир символизма должен привести к существенно новому идеалу таинственного (загадочного, мистического) человека. Вероятно, лучше всех по этому поводу высказался тот же Карлейль: "Вселенная есть лишь один необъятный символ Бога; если она такова, что есть сам человек как не символ Бога; не имеет ли всё, что он делает, символический смысл, т.е. не является ли всё это проявлением мистической богоданной силы, которая находится в нем?" (Там же, С.258).

Следует отметить, что идеал мистического человека в символизме был подготовлен идеалом антирационалистического ("диалектического") человека Блейка, который уже упоминался в 2 данной главы (Digbi G.W. *Symbol and Image in W.Blake*. Oxford. 1957; Mellor A.K. *Blake's Human Form Divine*. University of California Press. 1974). Напомним, что, по Блейку, божественная сущность человека заключается в единстве его противоположных способностей. На картине "Бог творит Адама" это единство символически представлено в виде использования Творцом при создании человека четырех стихий: воды (чувственная функция, т.е. способность к восприятию), воздуха (рациональная), земли (фантазийная) и огня или света (эмоциональная). Блейк нашел удивительно выразительный символ для передачи своего эмоционального отношения к односторонней рациональности, уродующей человека: "это змея, обвивающая тело Адама своими кольцами и символизирующая этим то зло, которое причиняет односторонняя рациональность. Последняя ограничивает творческие способности человека, подавляя его воображение и эмоции. В целом ряде своих символических композиций Блейк изображает спящего человека, около



которого разыгрывается какая-то загадочная сцена, с первого взгляда совершенно непонятная непосвященному зрителю. Между тем, из философско-поэтических комментариев автора следует, что подобные сцены выражают одну и ту же мысль: иррациональное воображение должно спасти человека от летаргического сна, обусловленного односторонней рациональностью. Кошмар, создаваемый такой рациональностью, прекрасно воплощен художником в знаменитой картине "Творец".

Идеал мистического человека предполагает, что высшей формой проявления связи человека с трансцендентной реальностью, его божественной сущности является испытываемое им чувство любви (в самом возвышенном духовном смысле этого слова). Божественная сущность же любви проявляется в том, что любовь дает бессмертие. Стало быть, мистичность любви приводит к мистичности смерти: смерть становится не концом жизни, а переходом в иную, более содержательную и полную жизнь, чем та, с которой мы имеем дело в наблюдаемом мире.

Образцом реализации этой идеи считается знаменитая картина одного из лидеров прерафаэлитов английского художника итальянского происхождения Г.Россетти "Беата Беатриче" (1863-1866). Героиней картины

является возлюбленная художника Елизавета Сиддаль, воплощавшая в жизни его идеал мистической красавицы и служившая музой прерафаэлитов (Другой лидер прерафаэлитского движения Х.Гент воплотил её в образе Офелии в своей картине "Офелия"). На картине она представлена в образе Беатриче - возлюбленной Данте - умирающей на балконе дворца своих родителей во Флоренции 9 июня 1290 г (Это событие описано Данте в поэме "Vita nuova"). Однако картина отнюдь не сводится к простой иллюстрации дантовской поэмы.

Указанный исторический эпизод использован лишь как повод, чтобы передать поток

переживаний, вызванных у художника внезапной загадочной смертью Елизаветы Сиддаль в возрасте 29 лет в далеком от Италии Лондоне много веков спустя 11 февраля 1862 г. Россетти как бы подчеркивает связь времен, устанавливая мистическую зависимость столь отдаленных событий и намекая на древнюю концепцию переселения душ. Беатриче представлена в состоянии мистического транса, когда её любящая и любимая душа расстается с телом и удаляется в трансцендентный мир, обретая, тем самым, бессмертие. Вдали справа виднеется фигура самого Россетти в образе Данте; слева маячит загадочная фигура в красном одеянии с пламенеющим сердцем в руке. Это дух любви, символизирующий духовную связь Беатриче (Сиддаль) и Данте (Россетти). Загадочная птица на переднем плане с цветком мака в клюве символизирует приближающуюся смерть, момент которой отмечают солнечные часы. Этот образ играет ключевую роль для понимания смысла всей композиции. Зритель сразу обращает внимание на необычное оперение птицы и ореол около её головы. Если он вспомнит античный символ любви (голубка - символ Венеры), интерпретацию красного цвета как символа страсти (что перекликается с красным одеянием духа любви) и старинное истолкование мака в качестве символа сна, то смысл с первого взгляда весьма загадочного образа станет совершенно прозрачным: божественный посланец приносит весть о переходе души Беатриче в "далекий, торжественно-спокойный мир" (Мутер), в котором она должна обрести вечное существование. Таким образом, мы получаем символическое изображение того, как конечная земная любовь придает человеческой личности бесконечную ценность. Удивительно точным выражением эмоционального отношения к этой идее является знаменитое четверостишие Блейка:

В одном мгновеньи видеть вечность

Огромный мир - в зерне песка,

Держать в пригоршне бесконечность

И небо - в чашечке цветка. (Зрителю трудно удержаться от соответствующей ассоциации, когда его взгляд падает на изображенные на картине солнечные часы; созерцание духа любви, держащего в руке пламенеющее сердце, и цветка мака придает этой ассоциации законченный характер)

Естественно ожидать, что подобно тому как идеал типического человека требовал типизации всех вещей, идеал мистического человека (с такой силой воплощенный Россетти в только что описанной картине) должен потребовать столь же решительной их мистификации. Блестящими образцами последней являются, как мы уже видели, "Козел отпущения" Гента и "Остров мертвых" Беклина. Здесь не только животные, но и растения и даже безжизненные камни приобретают особый тайный смысл, отражающий умонастроение мистического человека.

Следует отметить, что символистский подход к вещам не просто отличается от реалистического подхода, но диаметрально ему противоположен. Например, для такого "реалиста", каким была афинская гетера Клепсида, изобретенные ею водяные часы - всего лишь прибор для измерения продолжительности интимного общения и определения соответствующей платы за "труд". Напротив, с точки зрения той возвышенной философии, на которую опирались символисты, подобные часы - поэтический символ столь высокой "материи" как бренность материального бытия, которая ведет к постижению скрытой за ней трансцендентной реальности. Если типизация, так сказать "отрезвляет" мир, то мистификация в известном смысле "опьяняет" его.

Итак, в конце XIX в. окончательно оформился эстетический идеал символизма, каковым стало представление о художественном произведении, соответствующем идеалу мистического человека. Специфика символистского эстетического идеала (в отличие от реалистического



идеала) состоит в замене эмоционального отношения к типу эмоциональным отношением к тайне. Поэтому установка на поиск таинственного в окружающем мире - важнейшая особенность символистского идеала: "Природа привлекает их тем, что в ней есть странное... и они равнодушны ко всему обыденному в ней. В природе, как и в душевной жизни, они любят только скрытое. Из ночного мрака, из-за покрова туманов мир глядит более загадочными взорами и вглядываясь в него в эти моменты, мы угадываем в нём странные глубины. Поэтому самые изысканные и восприимчивые художники с проникновенной любовью изучают туман. Более всего их радует вечер, когда краски умирают и когда выступают прозрачные тени... и в пейзаже разлито таинственно печальное настроение" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.301). За какой бы живописный жанр художники ни брались - будь то многофигурная сцена, пейзаж или портрет - они всегда "хотят вызвать впечатление чего-то неземного, предчувствие иного неведомого мира" (Там же).

Эстетический идеал символизма особенно интересен в том отношении, что здесь влияние



философии на художественный процесс становится гораздо очевиднее и потому легче поддается научному анализу, чем когда речь идёт об идеалах многих других художественных направлений. В связи с этим один из членов прерафаэлитского братства английский художник-символист Миллес выражал возмущение по поводу восприятия одной из лучших его картин "Осенние листья" теми зрителями, которые видели в этой картине только искусно написанную кучу опавших листьев и совершенно не улавливали тот глубокий философский подтекст, который автор вложил в этот образ: "Я всегда чувствовал себя оскорбленным, когда люди рассматривают картину как простой... эпизод, выбранный для эффекта и цвета, тогда как моим намерением было написать такую картину, которая своей торжественностью возбуждала бы самое глубокое религиозное чувство. Я выбрал тему сжигаемых листьев из множества возможных, чтобы произвести это чувство и картина была задумана и начата исключительно с этой целью" (Fleming G.H. That Never Shall Meet Again (Rossetti, Millais, Hunt). London. 1971. P.41). Из этого самоотчета следует, что хаотическое нагромождение сжигаемых листьев понадобилось художнику, чтобы создать у зрителя настроение "бренности" земного бытия и этим

возбудить чувства, связанные с представлением (Обратим внимание, что эмоциональное отношение к трансцендентной о реальности и эмоциональное отношение к представлению такой реальности практически не различимы; поэтому вопрос о том, существует ли такая реальность "на самом деле" или нет, для понимания роли философии в художественном процессе совершенно не существенен) о прочной трансцендентной реальности, свободной от указанной "бренности".

Анализ эстетического идеала символизма весьма поучителен и в том отношении, что он позволяет сравнить строгое теоретическое определение эстетического идеала (данное выше) с тем интуитивным представлением о нем, которым художник обычно руководствуется в своей практической деятельности. Один из ведущих представителей английского символизма Берн-Джонс описывает эстетический идеал этого художественного направления следующим образом: "Я подразумеваю под картиной прекрасную романтическую мечту (т.е. некоторое наглядное представление - В.Б.) о чем-то таком, чего никогда не было и никогда не будет (принцип неправдоподобия, требуемый трансцендентной реальностью для выражения эмоционального отношений к ней - В.Б.)" (Цит. по: Fleming G.H. That Never Shall Meet Again (Rossetti, Millais, Hunt). London. 1971. P.286).

Нетрудно заметить, что, с одной стороны, приведённая формулировка вполне правильно схватывает суть дела; но, с другой стороны, она слишком абстрактна и расплывчата (Она фиксирует то сходство, что есть между идеалом символизма и романтизма, но не вскрывает специфических особенностей первого по сравнению со вторым) и свидетельствует о трудности даже для выдающегося художника теоретически осмыслить собственную деятельность.

Казалось бы, при столь интуитивном и мистическом понимании символистского идеала крайне трудно говорить о каких-то четко определенных нормативах. Однако, как это ни парадоксально, система таких нормативов разработана в соответствующей литературе (См., например, Hofstatter H.H. Symbolizm. Warszawa. 1987) ничуть не хуже, чем в случае иных более приземлённых идеалов.

#### 1. Содержательные нормативы символистского идеала.

1) Отказ от изображения современной жизни и антиутилитаризм. Первое предполагает с одной стороны, возврат к мифологическим и библейским сюжетам, а с другой - особую тягу к средневековой (медиэвализм). Как то, так и другое представляет собой своеобразную негативную реакцию на промышленную революцию, научно-технический прогресс и реалистическое направление в искусстве.

Движение прерафаэлитов возникло в Англии в середине XIX в. (наибольший расцвет в период с 1848 по 1856 гг.) именно как выражение такой реакции. В этом проявился своеобразный возврат к романтическим традициям, хотя и с соответствующей спецификой. Как мы уже видели, оно было инспирировано антисциентистскими взглядами Блейка, резко критиковавшего рационалистическое мировоззрение XVIII в. и связанное с ним искусство как словом, так и кистью.

Соответствующая реакция на техническую цивилизацию XIX в. получила не менее яркое выражение на континенте в тех гнетущих чувствах, которые испытали лидеры французского символизма Пюи де Шаванн и Г.Моро при посещении технической выставки в Париже в 1889 г. (Символистская живопись, следовательно "была протестом против этого вторжения инженеров и механиков" /Тугендхольд Я. Пювис де Шаванн. СПб., 1911. С.71/).

Требование антиутилитарного подхода к тематике художественного творчества выразилось в падении интереса, прежде всего, к бытовому жанру, бытовому портрету, обычному пейзажу и натюрморту, т.е. как раз к тем сюжетам, которые пользовались наибольшей популярностью у реалистов.

Таким образом, установка на антисциентизм, антитехнизация и антибытовизм стала одним из важнейших требований символистского идеала.

2) Приоритет фантазии над реальностью и неестественное сочетание реального с фантастическим или реального с реальным. Такая установка не только не исключала, но даже предполагала натурализм в выписывании деталей. Многие прерафаэлиты заслужили громкие похвалы такого сурового критика, каким был Рескин, за "правдивость" в изображении деталей. Но это была совсем не та правдивость, которую требовал реалистический идеал. С точки зрения последнего подобная "правдивость" была хуже любой "реалистической" фальши, ибо она представляла собой полный отход от реально возможного в композиции картины как целого. Недаром Мутер назвал эту особенность символистского метода "трансцендентальным натурализмом", или "неоидеализмом". Принцип локального правдоподобия сочетался, следовательно, с принципом глобального неправдоподобия, подчеркивавшего отсутствие связи с видимым миром и намекавшего на связь с миром невидимым. Локальное правдоподобие только усиливало глобальное неправдоподобие. Беклин удостоился за это самых восторженных похвал со стороны акад. Грабаря: "Всё фантастическое только в том случае может быть великим, когда оно в высшей степени реально почувствовано и реально передано. Беклин - совершенно такой же реалист, как все нам известные, но он реалист фантастического тогда как те - реалисты действительности" (Грабарь И. Арнольд Бёклин. "Мир искусства". 1901. № 2-3. С.95).

Примером символистского сочетания реального и фантастического может служить знаменитый беклиновский "Автопортрет со смертью", в котором реалистический портрет художника комбинируется с образом смерти, наигрывающей у него под ухом на скрипке "свою ужасную песнь" (Грабарь); иллюстрацией же символистского сочетания реального с реальным является картина Штука "Порок", где реалистическое изображение обнаженной женщины комбинируется со столь же реалистическим изображением огромной змеи.

3) Проблема любви и смерти ("эроса и танатоса") - сочетание эротики и мистики и культ демонической ("роковой") женщины (т.н. женщины - вамп - la femme fatale). В отличие от романтического идеала, противопоставлявшего духовную любовь как нечто возвышенное физической, как чему-то низменному, идеал символизма потребовал их единства и взаимопроникновения (глубокой гармонии духовного и физического) (Это, однако, была совсем не та гармония, которой требовал идеал Ренессанса. На фоне ренессансной гармонии демоническая гармония европейского Декаданса выглядит как своего рода "гармония с червоточиной"). Поэтому





декадентский (символистский) идеал женщины, выдвинутый символистами на рубеже XIX-XX вв., наряду со сходством с её романтическим идеалом имеет и существенное отличие. Наиболее ярким воплощением этого идеала явились женские образы, созданные Россетти и Климтом.

Образ демонической женщины, сложившийся первоначально в живописи прерафаэлитов, предполагал как определенное сочетание внешних черт (высокая стройная фигура, длинная тонкая шея, пышные длинные бледно-золотые или каштановые волосы с оттенком старинной бронзы или опавших листьев, алые чувственные губы, завораживающий, "эфирный" взгляд и т.п.), так и особенностей поведения (сочетание невинности и разнузданности, преданности и предательства, честности и вероломства и т.п.) (Следует отметить, что символистский идеал женщины, которому поклонялись, в частности, прерафаэлиты, отнюдь не был простым слепком с действительности /хотя, например, Е.Сиддаль приближалась к этому идеалу/. Он сложился в сознании Россетти в результате обобщения, идеализации и синтеза различных черт шести его фавориток - Elizabeth Siddal, Fanny Cornforth, Anna Miller, Jane Morris, Alexa Wilding, Marie Spartali. "Каждая из них была загадочной женщиной, которая заключала в себе некую тайну, делающую трудным для всякого говорить решительно об её истинной духовной сущности" /см., Fleming G.H. That Never Shall Meet Again. London. 1971. P.105/).

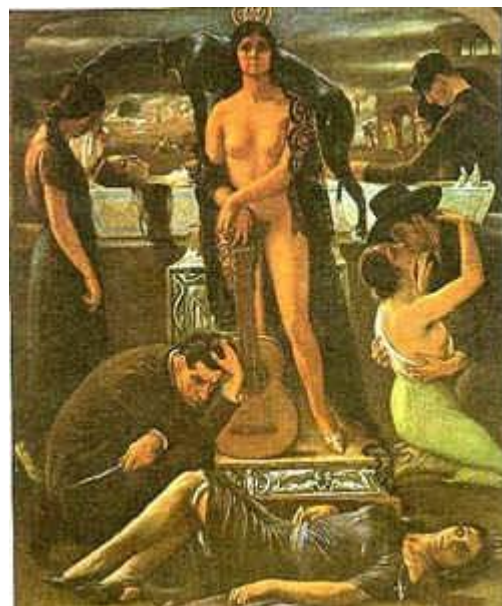
Именно подобная комбинация противоположных качеств превращала этот образ в источник одновременно как наслаждения, так и страдания и, тем самым, сокращала дистанцию, отделяющую любовь от смерти. Вот как воспринимали

идеал декадентской женщины современники: "Своими ослепительными руками и дышащими страстью плечами она производит гипнотизирующее... впечатление. К ней страшно приблизиться, потому что чувствуется, что она задушит того, кого заключит в свои объятия... Мрачные тайны скрыты в глубоко лежащих горящих демоническим огнем глазах, и её сладострастные, полные, как бы рвущиеся к поцелуям губы производят жуткое впечатление" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.323). Не случайно "Прозерпина" Россетти держит гранат - древний символ запретной и потому опасной любви.

Решение проблемы взаимоотношения любви и смерти, которое подразумевалось символистским идеалом, было парадоксальным, хотя, по-своему, вполне логичным. С одной стороны, демоническая любовь неизбежно влекла её участников к гибели, но, с другой - сама эта гибель открывала перед ними новую жизнь, делая их бессмертными. В этом и заключалось то глубокое единство эротизма и мистицизма ("Этим сочетанием утонченной современной чувственности и католического мистицизма Россетти создал новую красоту. Живопись его была как бы каплей драгоценнейшей эссенции; она чарует, опьяняет красками - это самый сильный эликсир настроений из всех когда-либо созданных в английском искусстве" /Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.323/. Сочетание эротизма и мистицизма проявляется также в популярной в символизме "мистической эротике потерянного рая" /Хофштаттер/. Дело в том, что согласно философии символизма, "настоящий рай - потерянный рай" /М.Пруст/, ибо только труднодоступный плод по-настоящему сладок /Hofstatter H.H. Symbolizm. Warszawa. 1987. S.53, 78/, на котором настаивал символистский идеал, и которое получило одно из своих наиболее выразительных воплощений в обсуждавшейся уже (гл.II) картине Ходлера "Ночь" и в менее известной, но не менее эффектной композиции испанского художника Ромеро де Торреса (1880-1930) "Цыганский романс".

4) Культ покоя. В этом вопросе произошёл своеобразный возврат уже не к романтическим, а к классицистическим традициям. Поскольку движение характерно для видимого мира, то символом невидимого должно стать то, что свободно от движения. Только в этом случае символ будет намекать на принципиальное отличие трансцендентной реальности от всего наблюдаемого. Если же движение всё-таки входит в сюжет, то оно приобретает странный "застывший" характер, примером чего может служить упоминавшаяся уже композиция У.Крейна "Четыре сезона" (1905-1909).

5) Условность пространства и времени - неопределенность места и времени происходящего или сочетание в одной композиции разноместных или неодновременных (симультанеизм) событий. Такое требование носит ярко выраженный



антиреалистический характер. Антиаллегоризм - невозможность интерпретации символа в отличие метафоры, ибо последняя, возможность рационального которому она относится, тогда как символизме) исключает такое A.G. The Symbolist Aesthetic in Oxford. 1950. P.283). Достаточно классическую аллегория, каковой Боттичелли с упоминавшейся уже композицией Бёклина "В игре волн" говорилось об этих картинах в гл. I.



6) рациональной от аллегии (и предполагает описания объекта, к символ (в описание (Lehmann France (1885-1895). сопоставить является "Клевета" символистской и вспомнить то, что

II. Формальные нормативы символистского идеала.

Символистский характер элементов:

1)

Статуарность - уподобление персонажей оцепенелым статуям (т.н. сомнамбулизм изображения, так раздражавший всегда реалистов). Это требование наиболее ярко проявилось в творчестве Берн-Джонса ("Король Кофетуа и нищий"), Пюи де Шаванна ("Св. Женеви́ева") и М.Дени ("Музы"). Оно является естественным следствием уже упоминавшегося культа покоя. Комментируя это требование, находившийся под сильным влиянием Пюи де Шаванна Гоген писал: "Пусть на всём, что вы пишете, лежит печать спокойствия и уравновешенности. Избегайте динамических поз. Каждая фигура должна быть статической" (Даниельсон Б. Гоген в Полинезии. М.,

1969. С. 81). А Г.Моро назвал это требование принципом инертной красоты (La belle inertie; движение, по Моро, "ведет к мелодраме" /Ironsides R. Gustave Moreau and Burne-Jones. "Apollo", March. 1975. P.175-176/) и последовательно проводил его в своем творчестве.

2) Стилизация (условность) рисунка и формы или же размытость (диффузность, нечеткость) того и другого. Под стилизацией здесь часто подразумевается преднамеренное искажение линии и формы; Таков, например, ребенок, изображенный лежащим в ракурсе на картине "Бедный рыбак" (работы Пюи де Шаванна - В.Б.): есть что-то глубоко трогательное и щемящее в его утрированно большом туловище и рахитических, беспомощно-крошечных ножках. Да, ракурс неверен в перспективном отношении, но зато как проникновенно верна экспрессия!" (Тугендхольд Я. Пювис де Шаванн. СПб., 1911. С. 65). Высшей виртуозности в стилизации рисунка и формы как особым выразительным средством достиг чешский художник А.Муха в его знаменитых женских образах ("Изумруд").

3) Плоский характер изображения и отсутствие светотени. Это подчеркивает бестелесность и неземную сущность изображаемого.

4) Условность колорита. Она проявляется в употреблении локальных цветов (без полутонов), блёклых красок и специальной символики цвета. Следовательно, символистский идеал требует столь же сознательного отхода от "правдоподобия" колорита, как и от "правдоподобия" рисунка и формы. Символика красок может быть прямой. Так, у Россетти в его "Beata Beatrix", построенной на контрасте красных и зеленых тонов, красное символизирует любовь а зеленое (накидка у Беатриче) - надежду (В картине "Ночь" Ходлера, построенной на контрасте белых и черных тонов, белое символизирует любовь, а черное - смерть. Здесь проблема любви и смерти получает непосредственное символическое выражение в цвете). Но символический смысл колорита может быть более тонким и сложным. Именно такую функцию выполняют, с первого взгляда, странные блеклые краски в монументальных композициях Пюи де Шаванна. У зрителей, воспитанных в реалистических традициях, такой колорит может вызвать не только недоумение, но и раздражение: создается впечатление, что художник просто лишен элементарного чувства цвета и не умеет пользоваться красками, в чем его и упрекали многие современники. Между тем, если учесть, что Пюи де Шаванн, руководствуясь символистским

идеалом, ставил своей задачей передать эмоциональное отношение не к обычной, а к трансцендентной реальности, тогда становится понятно, что именно это обстоятельство "открыло ему всё очарование потухающих красок, жемчужных нюансов, заглушенных созвучий..." (Тугендхольд Я. Пювис де Шаванн. СПб., 1911. С.90) Ведь как раз блеклый (Если с позиций реалистического идеала такой колорит казался "анемичным", то через призму символистского идеала этот "матово-неопределенный, как на выцветших тканях или стёршихся фресках", колорит выглядел иначе: "Краски нежно и мягко обливают призрачные фигуры меловато-серым общим тоном, отгоняющим действительность, навевающим сновидения. Нельзя представить его картин без этого ... затуманенного света, без этого серебристого, прозрачного - Платон сказал бы пропитанного божественным дыханием - воздуха, без нежных тонов этих бледнозеленых, бледнорозовых, бледнофиолетовых платьев, нежных как увядающие цветы, - без этого колорита, который придает фигурам нечто призрачное, неземное" /Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.389-390/) колорит создавал настроение чего-то ирреального, неземного, некую мистическую атмосферу, которую невозможно было передать с помощью сочных "земных" красок мастеров барокко XVII в. или реализма XIX в. С этим связано и отсутствие явно выраженной игры света и тени (являвшейся таким важным выразительным средством в других стилевых тенденциях). На смену этой игре пришел "равномерно-мглистый, предрассветный и предзакатный полусвет... угасающий на горизонте голубовато-лиловыми далями" (Тугендхольд Я. Пювис де Шаванн. СПб., 1911. С.45).

Символистский характер структуры:

1) декоративность композиции. Глубокий смысл этого требования был раскрыт в таких эстетических принципах (сформулированных впервые в рамках символизма) как принцип параллелизма Ходлера и принцип необходимой роскоши Г.Моро. Блестящим образцом



применения первого является уже упоминавшееся "Предназначение", а второго - "Юпитер и Семела". Принцип параллелизма требует закономерной повторяемости графических и цветовых элементов, придающей композиции симметрию и ритм. Ходлер обратил внимание на то, что впечатление усиливается от повторения одного и того же объекта, о чем свидетельствует, например, повторение стволов в лесу или цветов на лугу. Он предпочитает повторение пяти или семи фигур, "потому что нечетное число повышает порядок в картине и создает естественный центр, вокруг которого я могу сконцентрировать выражение всех... фигур. Если бы я выбрал большее число, глаз не смог бы охватить все фигуры одновременно" (Selz P. Ferdinand Hodler. Berkeley. 1972. P.117. Не является исключением из этого правила и "Ночь", хотя в ней восемь фигур. Дело, однако, в том, что шесть фигур сгруппированы в три пары, играющие самостоятельную роль в композиции. Поэтому основных композиционных элементов не восемь, а пять; среди них имеется естественный центр, роль которого играет центральная пара). Очевидно, что если бы число было меньше, исчезло бы ощущение ритма.

Именно повторение графических и цветовых элементов вокруг естественного центра, которое Ходлер назвал "параллелизмом", и создает "чувство

единства" (Ходлер), которое, согласно эстетической установке Ходлера, должно "доставлять удовольствие" ("Он /Ходлер - В.Б./ наблюдал в природе таинственную выразительность бесконечного повторения сходных форм, например, бесчисленных колонн, образованных стволами деревьев в лесу" /Mc Donell P. The kiss: a barometer for the Symbol of Gustav Klimt. "Arts magazin". April. 1986. Vol.60. №8. P.70/). Ходлеровский параллелизм становится при этом символом особого духовного единства и, следовательно, согласно философии символизма, трансцендентной реальности, скрытой за видимым миром вещей. Таким образом, чисто формальное требование приобретает глубокий содержательный смысл.

Но декоративность не сводится только к повторяемости. Есть в ней и ещё один не менее важный аспект, каковым является богатство графических и цветовых элементов, т.е. их разнообразие. В требовании последнего и заключается принцип необходимой роскоши Г.Моро (Ironsides R. Gustave Moreau and Burne Jones. "Apollo". March. 1975. P.175-176): "Несуществующая роскошь, видимое точно в сказках и снах жило в мозгу художника (Г.Моро - В.Б.) с такой чеканной

отчетливостью, с такой филигранной ясностью, что вышивальщица могла бы скопировать шитьё с его тканей, архитектор - строить по его планам причудливые дворцы и ювелир располагать камни по его прихоти" (Даманская А.Ф. Гюстав Моро. "Аполлон". 1911. №4. С.27). Достаточно бросить взгляд на рисунок, чтобы убедиться в справедливости этих слов.

Если "параллелизм" графических и цветовых элементов оказывается (в рамках символистского идеала) символом духовного единства, то их "несуществующая роскошь" - символом духовного богатства (духовной силы и мощи). Оба же выступают проявлениями в видимом мире (как бы разными отражениями в одном и том же зеркале) той таинственной невидимой реальности, существование которой постулирует философия символизма. Ибо, согласно этой философии, высшая гармония мира заключается в сочетании единства и многообразия, причем источником этой гармонии является указанная трансцендентная реальность (Обратим внимание, что декоративность может приобрести и самостоятельное значение без того мистического подтекста, который характерен для символистского идеала. В этом случае мы имеем дело уже с иным эстетическим идеалом, составляющим основу чистого декоративизма. Целью последнего является передача эмоционального отношения к фантастической закономерности как таковой. Такая закономерность обычно требуется для создания атмосферы сказочности. Блестящим образцом подобной декоративности является творчество русского художника Билибина /1876-1942/).

2) переход от нормальной (центральной) к аномальной (параллельной, обратной и т.п.) перспективе. Это естественное следствие требования условности пространства. Ярким примером такой перспективы является упоминавшиеся уже ходлеровские "Ночь" и "Предназначение". Ирреальность пространства проявляется здесь, в частности, в том, что в этих композициях отсутствует перспективное сокращение фигур (дальние фигуры имеют те же размеры, что и ближние);

3) "туманность" композиции - отсутствие детальной проработки тех или иных её частей с целью умышленного сохранения неясности, намёка и недосказанности. Здесь это выступает как своеобразный приём по созданию атмосферы загадочности и таинственности. Характерным примером может служить картина английского художника Робинсона (1824-1913) "Богини судьбы". Неопределенность графических и цветовых элементов оказывается порой важным выразительным средством для передачи эмоционального отношения к тайне. К этому приему прибегали довольно часто Г.Моро, Климт, Сегантини, Кнопф, Уистлер и др.;



4) стилевые контрасты - сочетание в одной композиции стилевых приёмов, заимствованных у разных художественных направлений. Так, например, Климт строит многие свои картины на комбинировании реалистических и чисто декоративных элементов. Возможно и более сложное комбинирование, когда сочетаются элементы, взятые из трех и более стилей (например, сочетание элементов ренессанса, барокко, классицизма и романтизма). В искусствоведческой литературе такой приём нередко называется "эkleктицизмом". Однако в рамках символистского идеала он не является эkleктикой в собственном смысле, ибо если последняя не содержит эмоциональной информации (невывразительна), то стилиевой контраст в структуре символистского метода приобретает особый символический смысл и создает особое настроение. Важно понять, что с помощью стилиевого контраста можно кодировать такие чувства, которые невозможно закодировать никаким другим способом. Например, реалистическое изображение фигур на фантастическом фоне (Климт) или фантастическое на реалистическом (Бёклин) создает специфическое настроение, которое с точки зрения философии символизма позволяет выйти за рамки видимого мира в сферу невидимого;

5) пространственная (вневременная) "музыкальность" - уподобление композиции из линий и красок музыкальной композиции из звуков. Как известно, одно из наиболее ярких воплощений этот прием получил в творчестве Чурлениса (1875-1911): "Свои фантастические картины он действительно пел, выражая нежными красками, узорами линий, всегда причудливой и необычайной композицией какие-то космические симфонии"; "замысел художника кажется каким-то ребусом, нагромождениями символов, выявляющими "звенящие" глубины космоса"; "это видения художника, в душе которого вечно звучат странные и жуткие мелодии" (Вяч.Иванов) (Маковский С. М.К.Чурлянис. "Аполлон". 1911. С.23-24). Требование "музыкальности" изобразительного искусства было разработано независимо друг от друга Уистлером, Бодлером и Вагнером. Их основная идея состояла в том, что должно существовать взаимно однозначное

соответствие между звуками и цветами (музыкально-живописный изоморфизм). Поэтому, чтобы стать символом Невидимого, картина никоим образом не должна копировать наблюдаемые явления, а ей следует уподобиться музыкальной мелодии. В этой идее можно усмотреть определенное влияние философии Шопенгауэра, рассматривавшей музыку как наиболее совершенный способ познания иррациональной реальности ("универсальной воли").

III. Символистская гармония художественного образа - сочетание контраста символистских элементов и равновесия символистской композиции. Степень сложности контраста при этом, так же как и в случае реалистического произведения, может быть разной: очевидное щекочащее нервы противопоставление человеческого (тела женщины) нечеловеческому (тело змеи) ("Порок" Штука); более тонкое - разрушение созиданию ("Язычество и Христианство" Галлен-Каллелы); и очень сложное, с глубоким многослойным подтекстом, вызывающее тревожную настороженность - волнения в центре спокойствию на периферии ("Ночь" Ходлера).

Сравнивая гармонию символистского произведения с гармонией реалистического, мы обнаруживаем удивительное сходство, несмотря на громадную разницу в характере возбуждаемых этими видами гармонии эмоций. Это тем более странно, что символистский идеал по отношению к реалистическому (как ясно из анализа их нормативов) является антиидеалом. Достаточно сопоставить такие нормативы, как требование глобального правдоподобия в реализме и глобального неправдоподобия в символизме. Недоумение, однако, рассеивается, когда мы вспоминаем следующее. Реалистический образ, будучи искусственной умозрительной моделью, вообще говоря, столь же символичен, как и символистский (В связи с этим очевидна неэквивалентность терминов "символический" и "символистский". Второе является разновидностью первого). Как тот, так и другой кодируют эмоциональное отношение к некоторому объекту, а благодаря этому - и сам объект. Различие между символистским и реалистическим образом состоит не в том, что один является символом, а другой нет, а исключительно и всецело в характере их символизма (Любопытно, что как показывает анализ манифестов реалистов и символистов, этого не понимали ни теоретики реализма, ни символизма. Как те, так и другие считали, что реалистический образ копирует действительность, а символистский - идею. Как ясно из анализа художественного процесса /гл. I и II/, оба эти образа как целостные образования вообще ничего не копируют, а кодируют различные эмоциональные отношения к реальным или мысленным объектам. Это ещё раз подтверждает ту мысль, что существует громадная разница между способностью заниматься художественной деятельностью и способностью теоретически осмыслить эту деятельность). Реалистическая умозрительная модель кодирует эмоциональное отношение к рациональному объекту, а символистская - к иррациональному. Первый может быть описан научными методами; второй же - нет. Это вполне естественно, так как реалистическая модель кодирует эмоциональное отношение к типу, а символистская, как уже отмечалось - к тайне.

Очевидно, что соответствие гармонии художественного образа той гармонии, которая диктуется символистским идеалом, приводит к новому виду красоты - символистской красоте. Для зрителя, руководствующегося идеалом символизма, красивым кажется не то, что типично, а то, что таинственно, причем образ тем прекраснее, чем он таинственнее. Всякая попытка разоблачения тайны, с этой точки зрения, разрушает красоту (гасит всё очарование и заглушает всю гармонию символистского произведения). Нет ничего удивительного в том, что красота, диктуемая антиидеалом по отношению к идеалу реализма, должна стать альтернативой и своеобразным вызовом реалистической красоте. Когда критики, верные реалистическому идеалу, обвиняли Пюи де Шаванна в неправильности рисунка и "анемичности" колорита, тогда те, кто проникся идеалом символизма, отвечали: "Если Пюи де Шаванн изображает Св. Женевьеву сухим, костистым манекеном, бесплотной лунной тенью, то это не потому, что он не умеет рисовать, а потому, что он хочет дать символ аскетической, духовной, подвижнической красоты - красоты "не от мира сего", болезненными чарами которой веют удлинённые лица... Греко" (Тугендхольд Я. Пювис де Шаванн. СПб., 1911. С. 58). Такая красота не может не быть декоративной, ибо "декоративная красота есть красота статическая, неподвижная и величавая... Только впечатление отстоявшихся движений и застывших поз может быть монументальным, продолжительным, успокаивающим глаз" (Там же. С. 39). Вот эта "красота не от мира сего" и сближает символистскую красоту с готической красотой средневековья (в противоположность античности). И такая близость не должна вызывать удивления. Она является, в конечном счете, естественным следствием близости символистского и готического идеалов мистического человека: "чем больше угловатости в фигурах, тем сильнее светится в их выразительных глазах духовная жизнь" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. С. 346-347).

- **Импрессионистический идеал и метод**

Как уже отмечалось, помимо символистского существовал и ещё один путь для эрозии реалистического идеала: отказ от типического (в "посюстороннем", т.е. наблюдаемом мире) не в пользу мистического (в потустороннем мире), а в пользу нетипического (неповторимого, индивидуального, уникального) в том же посюстороннем мире. Философская база для такого подхода была подготовлена субъективно-идеалистической и позитивистской традицией от Беркли и Юма до Конта и Спенсера. Если мир есть комплекс индивидуальных событий, совпадающих с теми ощущениями, с помощью которых эти события описываются, то его можно рассматривать как царство неповторимых мгновений - "мимолетный" мир. Как мы помним, реалисты мысленно устремлялись в реальный мир, представляющем единство типического (сходного, повторяющегося) и нетипического, всё нетипическое к нулю, в результате чего получалось идеализированное представление о мире феноменологических законов ("типическом" мире). Здесь же мы встречаемся с альтернативной идеализацией: всё типическое устремляется к нулю.

Очевидно, что импрессионистический мировоззренческий идеал не порывает с эмоциональным отношением к видимому миру и не апеллирует к Невидимому. Это существенно отличает его от мировоззрения символизма и сближает с реализмом. Но в отличие от последнего он акцентирует интерес на эмоциональном отношении к нетипическому - неустойчивому, неповторимому, эфемерному, мимолетному. Это значит, что на смену поэзии характера, как сказал бы Тэн, приходит поэзия мгновения. Такая поэзия проходит красной нитью на протяжении многих веков от О.Хайяма (XI в.):

*Пред пьяным соловьем, влетевшим в сад,  
Сверкал средь роз смеющихся смеющийся бокал,  
И подлетев ко мне, певец любви на тайном  
Наречии: "Пови мгновение!" сказал.*

до Гёте (нач. XIX в.) вложившего в уста Фауста известный афоризм:

*"Остановись, мгновенье!  
Не улетай - ты так прекрасно".*

и Сезанна (конец XIX в.): "Мгновенье уходит и не повторяется. Правдиво передать его в живописи! И ради этого забыть обо всем" (Перрюшо А. Жизнь Сезанна. М., 1991. С. 229).

С первого взгляда, может показаться, что эмоциональное отношение к мгновенному и неповторимому сугубо индивидуально, благодаря чему утрачивается всякая почва для сопереживания. Однако вся специфика импрессионистического мировоззренческого идеала состоит в том, что он ставит вопрос об общезначимом эмоциональном отношении к мгновенному и неповторимому, т.е. к эфемерному бытию. В такой постановке вопроса - ключ к пониманию сущности импрессионизма как совершенно нового направления в искусстве.

Указанное эмоциональное отношение, конечно, очень тонкая вещь в сравнении с предшествующими стилевыми тенденциями, но ведь и обобщение эмоционального отношения к потустороннему бытию, как мы видели, отнюдь не тривиально. Это совсем не то, что обобщение такого отношения к устойчивому посюстороннему ("земному") бытию в виде, например, роскошного стола с изысканными яствами, сервированного в полном соответствии с правилами этикета, которого придерживаются ожидаемые гости.

Продуктом мимолетного мира может быть только мимолетный человек, который, перефразируя известный афоризм Юма, представляет собой "пучок мимолетных ощущений". В отличие от реального человека, сочетающего обычно изменчивость своего психического состояния с его устойчивостью (и преемственностью); так сказать, гибкую тактику с твердой стратегией; мимолетный человек абсолютно неустойчив: это человек не цели, а исключительно сиюминутного настроения. Его поведение определяется непредсказуемым потоком ассоциаций. В некотором смысле можно сказать, что идеал мимолетного человека соответствует идеалу абсолютно легкомысленной личности, вся жизнь которой подобна беззаботному и бездумному порханию с цветка на цветок.

Описанная идеализированная личность напоминает свободного ("экстравагантного") человека романтизма. Для неё важно эмоциональное отношение не к закономерности, а к нарушению последней ("свобода в явлении"). Её своенравная натура не терпит никакого стандарта, никакой запрограммированности. Но она существенно отличается от романтического идеала человека тем, что если свободный человек романтизма интересуется эмоциональным отношением к нарушению эссенциального закона, то для мимолетного человека импрессионизма характерен интерес к эмоциям, обусловленным нарушением феноменологического закона (отказом от типического). Поэтому тяга к свободе у мимолетного человека имеет гораздо более поверхностный характер, чем это было у романтиков.

Поскольку импрессионистов интересует не всякое мимолетное в человеке, а только такое, которое связано с приятными ощущениями ("пучок приятно-мимолетных ощущений"), то мимолетный человек оказывается, тем самым, гедонистическим человеком, что сближает его с идеалом человека рококо (Не вызывает никаких сомнений влияние, например, Буше и Фрагонара на творчество Ренуара). Но и здесь, наряду со сходством, имеется и существенное различие. Человек рококо был спокойно, безмятежно гедонистическим. Для него наслаждение являлось чем-то длительным и устойчивым. Напротив, для мимолетного человека буржуазной эпохи последней четверти XIX в. с её нервным, беспокойным, всё учащающимся ритмом поток удовольствий стал чем-то часто прерываемым, кратковременным и непрочным (согласно формуле "и жить торопится и чувствовать спешит"). Следовательно, мимолетный человек импрессионистов является беспокойно-гедонистическим. Безмятежный гедонизм аристократии XVIII в. стал для него далёким анахронизмом. Так что и гедонизм мимолетного человека имеет более поверхностный (более "эфемерный") характер, чем это свойственно идеализированному человеку рококо. Поэтому можно сказать, что даже в испытываемых им удовольствиях мимолетный человек ярок, но не глубок.

Читатель уже предвкушает ядовитый вопрос: что же будет делать такой человек с окружающими его вещами? В случае предыдущих антропологических идеалов всё было ясно. А здесь как будто возникает определенное затруднение. Между тем, трудность иллюзорна. Если читатель обведет вещи взором такого человека, то легко заметит, что стоит перед уникальной процедурой, с которой не сталкивался ни один антропологический идеал в прошлом: это - эфемеризация всех вещей, которая практически выражается в их своеобразной диффузии (или, если использовать другой физический термин, диссипации). Последняя заключается в устремлении в вещах к нулю всего устойчивого и повторяющегося и оставлении изменчивого и неповторимого. В результате вещи приобретают своеобразную "зыбкость" и "шаткость". Такая процедура представляет собой естественное проявление того "поверхностного" подхода ("Поверхностность" подхода заключается в отказе от обобщения фактов и получения закономерностей) к окружающему, который так характерен для мимолетного человека.

Всё сказанное позволяет определить эстетический идеал импрессионизма (Любопытно, что уже Гегель предвидел возможность возникновения такого идеала: "Искусство в состоянии запечатлевать даже мгновенное. В живописи это замедление мимолетного, с одной стороны, обнаруживается... в сосредоточенности мгновенной живости известных сцен, с другой стороны, магия их созерцания обусловлена их изменчивой мгновенной окраской" /Гегель. Соч. Т. XIV. М.,



1958. С.48/), как такое представление о художественном произведении, которое соответствует идеалу мимолетного человека. Специфика импрессионистической умозрительной модели, выбираемой из множества возможных с помощью данного идеала, состоит в том, что это код обобщенного эмоционального отношения к неповторимому (уникальному, эфемерному). "Поверхностный" характер мимолетного впечатления не дает, однако, права забывать, что мимолетное впечатление - как правило, первое, а первое впечатление, как уже отмечалось, обычно бывает самым сильным. На этом основана выразительность мгновения, так эффектно переданная, например, немецким художником Падуа в его картине "В кафе".

I. Содержательные нормативы импрессионистического идеала.

1) мимолетные впечатления повседневной жизни (бытовой жанр, портрет, ню, пейзаж и натюрморт) в качестве основного сюжета художественных произведений. Это предполагает не только отказ от мифологических, библейских и исторических сюжетов, но и значительное сужение круга тем современной

жизни, которые интересовали реалистов; например, исключение из сюжетов темы войны и труда. Такое ограничение объясняется именно концентрацией внимания только на источнике мимолетных впечатлений. Поэтому то, что является источником устойчивых и глубоких впечатлений, должно быть исключено. Установка импрессионистического идеала на выбор "мимолетных" сюжетов была прекрасно проиллюстрирована Виппером на примере известного "Завтрака" Ренуара (1879): "Одна из дам держит рюмку ликера как бы в перерыве между двумя глотками. Её партнер что-то рассказывает и на самом интересном месте его папироса потухла. Он её вновь зажигает, прищурив глаз и чуть заметно улыбаясь, в то время как дама в черном

приподнялась в ожидании развязки анекдота. Еще никогда во всей истории живописи событие... не было столь мимолетным и преходящим" (Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С.198. "Начинающийся и прерывающийся смех, момент между смехом и плачем, появляющийся на минуту блеск в глазах, мимолетное движение губ, всё, что пробегает по лицу как молния и так же быстро исчезает, все оттенки выражений, которые казались прежде неуловимыми, Ренуар закрепляет во всей их непосредственности" /Мутер Р. История живописи в XIX в. Т. 2. С. 454/);

2) культ движения, но не в его непрерывном (барокко и романтизм), а в дискретном развертывании. Это значит, что импрессионистов интересует эмоциональное отношение не к глобальной картине движения, а к его локальным ступеням (моментальные снимки каких-то стадий движения): "Импрессионисты считали главной... целью передачу непосредственных... впечатлений; они первые поэтому стали воспроизводить оттенки выражения и движения, имевшего у прежних художников совершенно застывший вид. Изображая проезжающую коляску, они передавали сверкание спиц, а не вид колес в покое - и точно так же, изображая человеческие фигуры, они представляли расплывающиеся контуры, для передачи движения и большей жизненности" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.448-449);

3) отказ от закономерного и фиксация внимания на случайном. Это значит, что внимание художника концентрируется не на закономерном, а на случайном (уникальном, неповторимом) стечении обстоятельств; например, наблюдение предмета в необычном ракурсе на неожиданном фоне при незнакомом освещении;

4) взаимодействие предмета с окружающей его световоздушной средой; в частности, вибрация света в виде игры световых бликов. Таким образом, интерес художника привлекается к "мимолетным" эффектам света" (Мутер);

5) игра цветных рефлексов (вибрация цвета). Здесь от художника требуется такое же внимание к мимолетным эффектам цвета. Блестящей иллюстрацией такой цветовой симфонии может служить картина испанского импрессиониста Мира "Майорка".



Мутер комментирует нормативы (4) и (5) следующим образом: "Оргии солнечного света и воздуха составляют исключительное содержание их картин... Желтые паруса несутся по сверкающему морю, волны блестят синим, красным и золотистым светом, горят корабли и по мачтам их пробегают языки пламени, окаймленные сиянием вечерней зари" (Там же. С.458). Мы не случайно выделили курсивом указанные слова. Дело в том, что (4) и (5)

отнюдь не требуют простой фиксации мимолетных эффектов света и цвета. Речь идет не о любых, а только таких эффектах, которые выразительны. Это значит, что целью импрессиониста должно быть не натуралистическое изображение соответствующих оптических явлений, а выражение и передача зрителю своего эмоционального отношения к ним (Любопытно, что даже Сезанн не понимал этого различия, когда он описывал задачу импрессионизма вышеупомянутым образом: "Мгновение уходит и не повторяется. Правдиво передать его в жизни. И ради этого забыть обо всём"). Поэтому увлечение художника игрой света и цвета вовсе не является ни натурализмом ни формализмом, если ему есть что сказать в эмоциональном отношении, т.е. если он сам был "захвачен" этими явлениями (Насколько многообразны были эмоциональные отношения к световым эффектам, открытые импрессионистами, видно из того, что они различали чувства, возбуждаемые дневным солнечным светом, сумеречным освещением, лунным светом, мраком /покрова ночи/ и искусственным светом /китайские фонари, газовые рожки, свечи и т.п./). Стало быть, действительное содержание импрессионистического произведения составляют не мимолетные световые и цветовые эффекты сами по себе, а те переживания, которые они вызвали в душе художника. Очевидно, что нормативы (4) и (5) требуют от художника обязательной работы не в мастерской, а на открытом воздухе ("на пленере"), ибо мимолетные эффекты света и цвета и связанные с ними мимолетные эмоции невозможно достаточно выразительно передать по воспоминаниям.

## II. Формальные нормативы импрессионистического идеала.

Мимолетный характер элементов:

1) отказ от рисунка и моделировки предмета с помощью светотени: "краски... настолько поглотили рисунок, что даже линии ожили и стали элементом живописи" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.449);

2) "растворение" предмета в световоздушной среде (диффузность изображения) (Тенденция к такому "растворению" восходит, с одной стороны, к рококо /Фрагонар/, а, с другой, к романтизму /Тернер/);

3) высветление колорита (согласно формуле "впустите солнце") (Слова главного персонажа в романе Золя "Творчество") - "импрессионизм освободил колорит от ига музейных картин и создал новое понимание красок, соответствующее новому содержанию" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.1);



4) переход от смешения красок на палитре или на картоне к смешению цветов в глазу зрителя (оптическое смешение цветов). Это предполагает использование чистых цветов спектра и раздельного мазка (пуантилизм, или дивизионизм) (Этот норматив теоретически наиболее обстоятельно разработан Синьяком в статье "От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму" [1899] /Жорж Сёра, Поль Синьяк. М., 1976. С.176-177/).

Мимолетный характер структуры:

1) "случайный" (импровизационный) характер композиции, её неправильность (отсутствие выделенного центра) и асимметрия. Это представляет прямую противоположность обычно тщательно продуманной композиции реалистов и особенно символистов (не говоря уже о ренессансистах и классицистах);

2) птичья или лягушачья перспектива. Мимолетные впечатления часто требуют необычной перспективы. Примером первой может служить "Балансирующая танцовщица" Дега, а второй - его же "Музыканты в оркестре";

3) воздушная перспектива без линейной. Основы такой перспективы были заложены ещё в традициях китайской пейзажной живописи;

4) "туманность" композиции, которая, как мы уже видели, предполагает недосказанность и намёк, а последние создают почву для разного рода ассоциаций. Однако здесь недосказанность имеет существенно иной смысл, нежели в символизме. Так она была носителем тайны; тут же она является показателем эфемерности и кратковременности изображаемого, ввиду чего многое, его касающееся, остается, так сказать, за кадром. "Туманность" композиции подчеркивает мимолетность происходящего, вследствие чего художник как бы не успевает получить информацию о некоторых деталях и сообщить о них зрителю. Например, в упоминавшейся уже картине Ренуара "В ложе" образ дамы разработан достаточно детально, тогда как образ её спутника остается приглушенным, так сказать, "в тени" (В формировании последних четырех нормативов импрессионистического идеала существенную роль сыграли традиции японской живописи, ибо "японское искусство презирает все законы перспективы и светотени" /Чемберлен. Вся Япония. СПб., 1915. С.145/).

III. Импрессионистическая гармония художественного образа - сочетание контраста мимолетных элементов с равновесием мимолетной композиции. С простейшей формой такого контраста мы встречаемся, например, в картине Ренуара "Качели". Здесь противопоставление светлой фигуры женщины, обращенной лицом к зрителю, и темной фигуры мужчины, повернутой к зрителю спиной, сразу бросается в глаза. Обращает на себя внимание дорожка бликов справа, прекрасно уравнивающая ствол дерева с дополнительными фигурами слева, С более завуалированной формой контраста зритель сталкивается в ренуаровском "Бале в Мулен де ла



Галетт". Тут контраст при беглом взгляде вообще незаметен. Но при более внимательном разглядывании обнаруживается противопоставление двух групп персонажей - танцующих (на дальнем плане слева) и беседующих (на переднем справа). Его кажущаяся незаметность объясняется тем, что оно искусно сбалансировано тонкой вибрацией света и цвета, благодаря чему достигается тектоническое равновесие композиции в целом. С ещё более сложной формой контраста мы имеем дело в "Балансирующей танцовщице" Дега. Тут противопоставление осуществляется сразу по четырем направлениям: вертикальное - горизонтальное; холодное - теплое; движущееся - покоящееся; заполненное - пустое. Благодаря диагональному характеру композиции и противопоставлению заполненного пространства пустому в картине достигается атектоническое равновесие, не только сохраняющее, но и подчеркивающее присущий её "мимолетной" структуре чарующий динамизм.

Импрессионистическая красота представляет собой, таким образом, соответствие гармонии художественного образа гармонии, требуемой идеалом импрессионизма. С точки зрения такого идеала прекрасно то, что мимолетно, что пронизано вибрацией света и цвета и потому, вообще говоря, расплывчато, неясно, неопределенно. Поэтому гармония, например, реалистического образа, т.е. единство контраста типических элементов и равновесия типической структуры не будет казаться красивой. Таковой может быть только гармония импрессионистического образа - единства контраста

мимолетных элементов и мимолетной структуры.

Из сказанного ясно, что импрессионистическая красота не существует для того, кто не усвоил импрессионистический идеал. В этом отношении очень поучительно вспомнить, как критиковали творческий метод импрессионистов те, кто смотрел на импрессионистические произведения через призму реалистического или классицистического идеалов. Оценка была уничтожающей - "стилистическое заблуждение и невыносимое бесвкушие" (Христиансен). При этом выдвигались следующие аргументы против культа мимолетных эффектов света и цвета: 1) они уменьшают сходство с оригиналом, т.е. делают изображение неправдоподобным; 2) лишают предмет субстанциональности, тогда как "живопись и пластика должны всегда (это очень характерно: здесь подразумевается использование антиимпрессионистического идеала, хотя явно он не упоминается - В.Б.) иметь характер вечного, покоящегося... они носят характер субстанционального (а не беглого и мгновенного), а импрессионизм... ведет нас к тревожности мгновенного" (Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911. С.276-277). Еще любопытнее вывод, который делался из этих аргументов: "Этой технике присуще ... настроение беглого взгляда, и она сообщает предмету такой оттенок, точно он изображен для беглого рассмотрения. В портрете эта черта сказывается каким-то неуважением к личности (В.Б.), и когда... она достигает крайности, в ней чувствуется оскорбление" (Там же. С.276); итог: "принижение изображенного содержания".

Итак, мы видим, что импрессионистический идеал играет решающую роль не только в формировании, но и в восприятии импрессионистического произведения.

## • **Экспрессионистский идеал и метод**

Может показаться, что между импрессионизмом и символизмом нет ничего общего и соответствующие стили непримиримо враждебны друг к другу. Такое представление получает опору и в тех обвинениях импрессионизма со стороны символистов в "бессодержательности", а символизма со стороны импрессионистов в "литературщине", которые делались в своё время сторонниками этих направлений. Подобные обвинения были вполне естественными, ибо импрессионистические произведения в той же степени не могут быть поняты с позиций символистского идеала, в какой символистские - с позиций импрессионистического. Тем не менее, в конце XIX в. наметилась тенденция к своеобразному синтезу символизма и импрессионизма, которая привела к возникновению совершенно нового направления, получившего название экспрессионизма. Экспрессионизм явился первой ласточкой, ознаменовавшей начало радикальной художественной революции в истории живописи - переходу от модерна к модернизму.

Философские основания экспрессионизма были заложены в волюнтаристской (Шопенгауэр) и экзистенциалистской (Кьеркегор, Достоевский) философии, придававшей фундаментальную роль страданию. Специфика той идеализации, которая привела к формированию

мировоззренческого идеала экспрессионизма, заключалась в превращении реального мира, сочетающего в себе источники наслаждения и страдания, в "страдающий" мир (путем мысленного устремления к нулю всех гедонистических сторон реальности и перехода к предельному представлению о её "страдательной" стороне). Таким образом, с точки зрения философии экспрессионизма сущностью мира является страдание ("страх и трепет", "конвульсивная" судорога, "надрыв"). Поэтому с точки зрения этой философии идеальный мир представляет собой совокупность явлений, адекватно выражающих эту сущность, то - есть "конвульсивных" явлений. Естественно, что человек, родившийся и сформировавшийся в таком мире, должен стать, если воспользоваться соответствующим выражением Шопенгауэра, "ужаленным" этим миром, заплетенным в "комком нервов". Так мы приходим к экспрессионистскому идеалу человека - страдающему, или конвульсивному человеку, отражающему в себе, как в зеркале, конвульсивный мир. При этом следует различать переживание отрицательных эмоций (страдание) и эмоциональное отношение к такому переживанию. Отношение к страданию (собственному или чужому), в свою очередь, может быть двояким - негативным (самоутешение или сострадание) и позитивным (мазохистская или садистская радость).

С первого взгляда, страдающий (конвульсивный) человек экспрессионизма имеет много общего со страдающим (извращенным, сатанинским) человеком маньеризма. Однако, наряду со сходством, нельзя не заметить и существенного различия. Страдание сатанинского человека XVI-XVII вв., с точки зрения философии маньеризма, имеет рациональный источник - отпадение человека (под влиянием дьявольских происков) от божественного мира, и, как следствие этого, греховность человека, проявляющаяся в "безумных" действиях. Происхождение же страдания с точки зрения философии экспрессионизма совершенно иррационально: такова изначальная природа самого мира и никакого другого мира, свободного от страдания, ни на земле ни на небе нет и быть не может (Отметим, что отрицательные эмоции страдающего человека реализма как частного случая типического человека тоже имеют рациональное происхождение: они объясняются действием соответствующих типических природных и социальных факторов /болезней, стихийных бедствий, нищеты, политических гонений и т.п./). Резюмируя, можно сказать, что если страдания сатанинского человека - результат его вины, то страдания конвульсивного человека - результат его беды.

Отсюда, между прочим, ясно, что конвульсивный человек экспрессионизма не менее существенно отличается и от мистического человека символизма: его интересует эмоциональное отношение не к трансцендентной реальности, а к страданию (своему или чужому) как некоей субъективной реальности в посюстороннем (наблюдаемом) мире. Но для выражения этого отношения ему требуются тоже специфические символы, близкие в ряде случаев к символам, употребляемым символистами.

Та же двойственность наблюдается и в отношении конвульсивного человека к мимолетному человеку импрессионистов. С одной стороны, страдание в конвульсивном мире неустранимо и поэтому уделом конвульсивного человека является не мимолетное наслаждение, а безысходное (устойчивое и глубокое, так сказать "глухое") страдание. Но в то же время для выражения эмоционального отношения к такому предмету требуются смелые эксперименты в области изобретения новых выразительных средств, которые так характерны для импрессионизма и из которых кое-что можно позаимствовать.

Когда конвульсивный человек начинает рассматривать конкретные вещи реального мира, он подвергает их совершенно специфической модификации, а именно: конвульсированию, или содроганию (С такой операцией в прошлом можно было встретиться только в маньеризме /Греко, Беккафуми, Фурины/. Этим он приводит их в соответствие со своим идеальным миром (В частности, он усматривает даже в позитивных эмоциях задыхающихся от счастья "баловней судьбы" скрытую "страдательную" сторону /тайный "конвульсивный" подтекст/. Он интерпретирует позитивные эмоции как "иронию" /Шлегель/ или "сублимацию" /Фрейд/ страдания). Так возникают конкретные эталоны страдания для определенных классов конкретных предметов.

Следовательно, эстетическим идеалом экспрессионизма становится такое представление о художественном произведении, которое соответствует идеалу конвульсивного человека. Стало быть, выразить иррациональную "страдательскую" сущность мира и свое эмоциональное отношение к этой сущности - основная задача экспрессионистского искусства и в этом смысл самого термина "экспрессионизм" (Любопытно, что если понимать под экспрессионизмом выражение каких-то переживаний вообще, то любое художественное направление экспрессионистично и тогда термин теряет свою специфику. Но мы видели, что этим термином обозначается выражение не всяких чувств, а только чувств конвульсивного человека. Более того: идеал гедонистического человека является по отношению к идеалу конвульсивного человека антиидеалом). Вот как Ван Гог, явившийся наряду с Мунком одним из основоположников этого направления в живописи, описывает указанную установку экспрессионистского идеала: "У меня есть ещё вид на Рону, с железнодорожным мостом у Тринкеталя: небо и река цвета абсента,

набережные - лилового тона, люди, опирающиеся на парапет, - черноватые, сам мост - ярко-синий, фон - синий, с нотками ярко-зеленого веронеза и резкого оранжевого. Это опять незаконченный опыт, но такой, в котором я ищу чего-то особенно надрывного и, следовательно, особенно надрывающего сердце" (Ван Гог В. Письма. Л.-М., 1966. С.366). И как бы в унисон этим словам, следует многозначительное признание французского художника Руо, тоже внесшего значительный вклад в развитие экспрессионистской живописи: "Живопись для меня лишь средство уйти от жизни. Крик в ночи. Подавленное рыдание. Застывший в горле смех"(Перрюшо А. Тулуз Лотрек. М., 1969., С.34).



I. Содержательные нормативы экспрессионистского идеала:

1) повышенный интерес к объектам (явлениям, событиям), являющимся прямым источником страдания - болезни, стихийные бедствия, нищета, одиночество, политические, национальные, расовые и религиозные гонения, уголовные преступления, личные конфликты, несчастные случаи, социальные катастрофы, в частности, войны и революции и т.д. Образцы таких сюжетов лучше всех продемонстрировали немецкие (Дикс, Бекман) и мексиканские (Ривера, Сикейрос) экспрессионисты;

2) акцентирование внимания и на таких сюжетах, которые, благодаря вызываемым ими ассоциациям, могут быть косвенным источником страдания. В качестве таких сюжетов могут выступать обычный портрет, пейзаж или даже натюрморт. Очень характерен в этом отношении "Автопортрет" бельгийского художника Энсора (1860-1949). Как уже отмечалось, в детстве к колыбели будущего художника подлетела черная морская птица, в результате чего "дикий страх" преследовал его всю жизнь (Farmer J.D. Ensor. N. Y., 1976. P.9).

Портрет автора в стиле барокко окружен множеством зловещих масок, но это не маскарад, а антимаскарад: маски символизируют людей, причиняющих несчастье другим (в частности, врагов самого художника) и, следовательно, не скрывают, а раскрывают зловещую сущность злоумышленников. Не менее характерен с точки зрения косвенного выражения "страдальческой" сущности мира и один из натюрмортов Энсора, изображающий цветы вперемешку с черепами;

3) особое внимание к духовным источникам страданий. Дело в том, что наряду с материальными источниками страданий существуют и духовные в виде, например, мук ревности, творчества, совести, неразделенной любви, неудовлетворенного тщеславия и т.д. Для уяснения смысла этого норматива очень поучительно сравнить два портрета Эйнштейна - портрет,

выполненный Л.Пастернаком в импрессионистической манере, и аналогичный портрет, написанный О.Кокошкой в экспрессионистском стиле. Первый портрет неисключенному зрителю



обычно "понятен", а второй - нет. В экспрессионистском портрете его смущают и даже шокируют безжалостные деформации фигуры и лица великого ученого. Между тем, если в импрессионистическом портрете передано мимолетное впечатление художника, восхищенного образом Эйнштейна, то в экспрессионистском запечатлены в условной, символической форме муки творчества, которые великий физик переживал в процессе создания общей теории относительности (Портрет написан в 1914 г., а первая публикация основного уравнения общей теории относительности, найденного Эйнштейном после долгих мучительных поисков, относится к концу 1915 г. Следует отметить, что экспрессионистский образ Эйнштейна, созданный Кокошкой, кодирует не только соответствующие переживания самого Эйнштейна, но и эмоциональное отношение к ним автора картины) и о которых он сам писал впоследствии;

4) ограничение творчества преимущественно современными сюжетами и отказ (Исключением здесь является отчасти мексиканский экспрессионизм), как правило, от мифологических, библейских и исторических сюжетов. Понятно, что страдания (Любопытно, что когда экспрессионисты пытаются передать наслаждение, то это всегда гипертрофированное наслаждение, которое перерастает в страдание) современников воспринимаются художником наиболее чутко и именно они легче всего поддаются сопереживанию зрителей. К тому же XX в. предоставил в этой области особенно богатый материал (мировые войны, крупномасштабные революции и острые этнические конфликты).



II. Формальные нормативы экспрессионистского идеала.

Особенность экспрессионистского метода состоит в том, что экспрессионистский идеал (в отличие от импрессионистического требует возврата к предметности, в результате чего происходит своеобразная "кристаллизация" предмета из импрессионистического "раствора". Однако предмет при этом восстанавливается в деформированном виде: слияние вибраций графических и цветовых компонент предмета в нечто целостное, имеющее (в духе установок символизма) особый символический смысл - обозначение невыразимого рациональным языком "содрогания" или "надрыва". Технически это выглядит

как слияние многочисленных мелких импрессионистических мазков в крупные и менее многочисленные, создающее в своей совокупности символический образ новой реальности, как бы извивающейся в судорогах. Блестящими образцами такого перехода от импрессионизма к экспрессионизму являются всемирно известные картины "Звездная ночь" Ван Гога и "Вихрь" Кокошки.

Своеобразный синтез импрессионистических и символистских приёмов, осуществляемый экспрессионистским идеалом, предъявляет следующие формальные требования к художественной деятельности.

Конвульсивный характер элементов:

1) деформация (искажение) линий и форм - деформация рисунка. Такая деформация восходит к традициям карикатуры: "Карикатура есть форма экспрессионизма. В такой форме экспрессионизм легко воспринимается, но вызывает протест (у зрителя, воспитанного в классических традициях), когда этот стиль распространяется на масляную живопись" (Read H. The

meaning of art. P.163). Между тем, корни такой деформации очень глубоки и встречаются гораздо раньше, чем Домье (XIX в.) перенес этот приём из карикатуры в живопись. Так, говоря об экспрессивном звучании линии, Ван Гог ссылаясь на японского художника XVIII в. Хокусая: "Волны у него как когти: чувствуется, что корабль схвачен ими" (Ван Гог В. Письма. Л.-М., 1966. С.392). Классическим примером использования деформации линий для кодирования как страдания, так и эмоционального отношения к нему художника является упоминавшееся уже программное произведение Мунка "Крик";

2) искажение масштабов и пропорций;

3) отказ от светотени; в частности, переход к бестеневому освещению с помощью сопоставления чистых цветов (без вариаций светлоты цвета). Это трудная задача, с которой, однако, неоднократно блестяще справлялся Ван Гог.

4) гиперболизация, деформация (искажение) и условность (символическое употребление) цвета, - использование экспрессивных свойств цвета. (Почва для такого использования цвета была подготовлена фовизмом. Особенность этого художественного направления состояла в том, что оно возникло не на основе синтеза импрессионизма и символизма, а импрессионизма и декоративизма /Матисс, Дерен, Брак и др./). Фовисты сделали особый акцент на экспрессивных свойствах цвета потому, что они поставили главной задачей живописи передать первое впечатление человека, ослеплённого цветом)

Гиперболизация заключается в преувеличении естественного цвета предметов, а деформация - в замене естественного цвета неестественным. Примером такой замены являются голубые фигуры Пикассо (в его композициях "голубого" периода) и оранжевые ню Модильяни. В первом случае голубой цвет является символом одиночества, тоски и грусти; во втором оранжевый цвет символизирует чувственную страсть. До высшей степени экспрессия цвета доведена в композициях немецких экспрессионистов А. фон Явленского и Нольде. Их кричащие краски, подобно коралловому аспиду, возбуждают страх и трепет, настороженность и тревогу.

Конвульсивный характер структуры:

1) акцентирование графических контрастов - агрессивное столкновение линий вертикальных и горизонтальных, прямых и кривых; форм непрерывных и дискретных, закругленных и заостренных и т.п.;

2) культ цветовых контрастов, в частности, широкое использование усиливающих друг друга дополнительных цветов. Сочетание таких цветов вместе с фовистическим подчеркиванием интенсивности и насыщенности цвета создает то самое настроение, которое соответствует мировоззрению конвульсивного человека;

3) искажение перспективы - в частности, использование сферической перспективы;

4) хаотичность расположения изобразительных элементов на плоскости.

Все эти нормативы, вместе взятые, делают извивающуюся в конвульсивных судорогах воображаемую реальность почти осязаемой.

С первого взгляда может показаться, что экспрессионизм исключает какое бы то ни было представление о гармонии. Экспрессионистов часто изображали "апологетами безобразного". Такое отношение связано с допущением, что у них нет идеала. Из сказанного выше, однако, ясно, что экспрессионистский идеал существует и потому, как всякий идеал, диктует свои правила гармонии. Своеобразие экспрессионистской гармонии состоит в том, что она предполагает сочетание контраста не типических элементов (как в реализме) и не мимолетных (как в импрессионизме), а конвульсивных, притом с равновесием не типической или мимолетной, а конвульсивной композиции. Это совершенно новый вид гармонии (с точки зрения живописи - XVIII-XIX в.), который резко расходится с самыми основами гармонии, как её понимали представители классической живописи указанного периода. Однако он не является чем-то абсолютно новым и беспрецедентным в истории живописи вообще. Его предтечей явилось то понимание гармонии, которое сложилось в маньеристической живописи XVI-XVII вв. Экспрессионистское представление о гармонии фактически впервые введено Ван Гогом. Блестящей иллюстрацией этой гармонии является его знаменитое "Ночное кафе".

Сразу бросается в глаза резкий контраст красного и желтого, который ещё более усиливается из-за противопоставления дополнительных цветов - зеленого, синего и фиолетового. Отсутствие светотеневой



моделировки предметов, создание эффекта искусственного освещения за счет исключительно цветовых контрастов и сферическая деформация перспективного построения интерьера всё это создает странное ощущение чего-то ирреального в этом с первого взгляда вполне обычном интерьере. Выдвижение на передний план бильярдного стола с неестественно большой и подчеркнута мрачной тенью (при отсутствии теней у других предметов) укрепляет это впечатление фантазмагоричности происходящего. Хотя с чисто рассудочной точки зрения, зритель не замечает в сюжете картины ничего необычного, его, тем не менее, не покидает странное чувство какого-то беспокойства, какого-то затаённого напряжения и тревоги. Несмотря на то, что в обсуждаемом интерьере фактически ничего не происходит, зрителю кажется, что обязательно что-то должно произойти и притом что-то нехорошее. Попытка объяснить это чувство с позиций реалистического или даже импрессионистического идеала была бы тщетной: с точки зрения реализма для такой тревоги сюжет не дает никаких оснований, а с точки зрения импрессионизма гнетущее чувство отнюдь не мимолетно, а назойливо устойчиво.

Но посмотрим, как описывает сам автор свою лихорадочную работу над картиной (и этюдом к ней) в сентябрьские дни 1888 года в маленьком провинциальном городке на юге Франции: "В этой картине я пытался выразить неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом. Комната кроваво-красная и глухо-желтая с зеленым бильярдным столом посередине; ...лимонно-желтые лампы, излучающие оранжевый и зеленый. Всюду столкновение и контраст наиболее далеких друг от друга красного и зеленого; в фигурах бродяг, заснувших в пустой, печальной комнате, - фиолетового и синего. Кроваво-красный и жёлто-зеленый цвет бильярдного стола контрастирует... с нежно-зеленым цветом прилавка, в котором стоит букет роз. Белая куртка бодрствующего хозяина превращается в этом жерле ада в лимонно-желтую и светится бледно-зеленым... Я пытался показать, что кафе - это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого... с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни" (Ван Гог В. Письма. Л.-М., 1966. С.391, 393). Из этого редкого по полноте и точности авторского самоотчета становится совершенно очевидным символический подтекст изображаемого, который имеет явную философскую окраску: жизнь - безумная игра, основанная на коллизии золота и крови.

Для зрителя, желающего "понять" картину, а следовательно, сопереживать автору, это не одна из возможных, а единственно возможная интерпретация (Обратим внимание, что любая другая интерпретация не будет связана с сопереживанием, а потому не будет художественным восприятием (ср. гл.II). Любителям легких впечатлений надо понять, что художественное восприятие достаточно сложных и глубоких картин в отличие от произвольных ассоциаций требует знаний, труда и усилий), ибо только она может быть согласована с: 1) экспрессионистским идеалом; 2) связью этого идеала с традициями символизма; 3) непосредственным эмоциональным



впечатлением, описанным выше; 4) самоотчетом автора относительно тех чувств, которые он закодировал в картине. Только в свете того символического подтекста, который Ван Гог вложил в картину и который был продиктован его экспрессионистским идеалом, становится понятен тот необычный метод изображения банального провинциального интерьера, который с реалистической точки зрения может вызвать лишь недоумение и даже раздражение.

Та форма гармонии конвульсивных элементов, которую Ван Гог использовал в "Ночном кафе", несмотря на её глубокий философский подтекст, тем не менее, с точки зрения экспрессионистского метода, сравнительно проста. С более сложной и тонкой формой экспрессионистской гармонии мы встречаемся в не менее знаменитой картине Мунка "Мадонна" (1893). Здесь контраст конвульсивных элементов более завуалирован и вначале почти незаметен.

Первое впечатление зрителя противоречиво: с одной стороны, перед нами как будто образ святой (на что указывает ореол вокруг её головы), но, с другой стороны, это какая-то странная святая, в которой ощущается привкус чего-то демонического. Более того, если присмотреться к её лицу, то нельзя не заметить, как глубоко уходят в глазницы закрытые глаза,

заостряются черты и как во всем лице как будто ощущается дыхание смерти...

Обратимся, однако, к истории создания картины (Heller E. Munch: The Scream. London, 1973. P.52-68). Сто лет назад молодой норвежский художник приехал в Берлин и окунулся в атмосферу тамошней литературно-художественной богемы. В кругу этой богемы значились известные писатели и художники модного в то время символистского направления, которые устраивали шумные собрания с чтением стихов, музыкой и танцами в приватной обстановке или в популярном среди актеров кафе "Черная свинья". И была среди них одна особа, которая находилась в центре всеобщего внимания и, подобно магниту, притягивала к себе всех. Причиной этого являлись не только её завораживающая внешность и духовный шарм, но и виртуозное танцевальное мастерство, а также редкая способность поглощать абсент в огромных количествах, сохраняя полное самообладание. Все были влюблены в неё, а она вроде бы сразу во всех и не в одного. Такое поведение создавало ей репутацию женщины-сфинкса, женщины-загадки, в полном соответствии с известной установкой модной в то время философии Шопенгауэра.

Молодой Мунк сразу понял, что перед ним живое воплощение той самой *la femme fatale*, которая была кумиром символистов. И он не ошибся. Несколько лет спустя, сменив многих поклонников, она оказалась в Тифлисе в обществе безнадежно влюбленного в неё молодого русского князя. Доведенный до отчаяния отсутствием взаимности и её язвительным смехом, он приставил к её виску дуло своего револьвера и, так как она продолжала смеяться, застрелил её, а потом себя...

Вот кто сыграл роль гештальта при работе Мунка над "Мадонной". Уже одно это обстоятельство проливает свет на замысел художника - воплотить в картине свое эмоциональное отношение к образу роковой женщины, парадоксально сочетающей в себе средневековые ипостаси святой и ведьмы. Ключевую роль в создании соответствующего настроения играет здесь заимствованный у символистов контраст эротизма и мистицизма, который выражается в противопоставлении обнаженного тела лицу с ореолом и проступающими очертаниями черепа. Этот контраст сбалансирован (уравновешен) тонким созвучием струй дыма (от того костра, на котором сжигают ведьму), очертаниями женского лона ("Мадонна вписана в очертания женского лона (womb)". /Heller. Там же. С.52/), растворяющимися в дыму едва намеченными контурами рук и темными струями распущенных волос. Отмеченное столкновение эротики и мистики подчеркнуто резким противопоставлением красного ореола, напоминающего солнце, клонящееся к закату, черной копне распущенных волос - в нем трагическая коллизия любви - эротического экстаза - и смерти - танатической агонии - достигает своего апогея.

Несмотря на сходство рассматриваемой проблемы ("Любовь и смерть"), экспрессионистская умозрительная модель ("Мадонна" Мунка) и символистская (например, "Порок" Штука) кодируют разные переживания. Между ними есть, конечно, и что-то общее, но есть и существенное различие, которое, однако, не может быть выражено обычными словами. Эту разницу нельзя пересказать: её можно только пережить, т.е. прочувствовать.

Итак, мы видим, что экспрессионистский идеал неизбежно приводит к представлению об экспрессионистской красоте. Последняя есть не что иное, как соответствие гармонии художественного образа той гармонии, которую диктует, экспрессионистский идеал. Это значит, что художественный образ будет гармоничен в экспрессионистском смысле и, следовательно, "красив" лишь при условии, сочетания в нем контраста конвульсивных ("надрывных") элементов с равновесием конвульсивной ("надрывной") композиции. Экспрессионистическая красота делает понятным, как возможна "красота разложения", о которой писал Бодлер, и "красота содрогания", которую отстаивал Бретон. С точки зрения экспрессионистского идеала, прекрасно только то, что созвучно человеческим страданиям - конвульсивное, судорожное и надрывное - то, что связано с состраданием (Речь в данном случае, конечно, идёт о гуманистическом экспрессионизме /частным случаем которого является, между прочим, эстетика Достоевского/. Антигуманистический экспрессионизм, целью которого является не сострадание, а смакование /мазохистская и садистская радость/, представляет собой, несомненно, патологическое явление и должен быть отнесен к тому же разряду, что и живопись умалишенных). Естественно ожидать, что с точки зрения идеалов классического искусства и даже направлений "модерн" такое понимание прекрасного должно вызвать решительное возражение. Последнее не заставило себя ждать. Известный немецкий эстетик Мейман ещё в начале XX в. выдвинул аргумент, который с тех пор неоднократно повторялся апологетами классических эстетических идеалов: "Полное уничтожение всякого искусства видим мы... в современном экспрессионизме. Если действительно можно попросту писать лишь цветные пятна и произвольно разрозненные части вещей, если можно изображать каждую вещь в любой форме и краске, красные горы, например, зеленое небо и голубые лица, то выходит, что в искусстве всё дозволено... Для подобного способа изображения вообще не требуется уже никакого художественного умения, всякий пачкун может "наворожить на полотне" подобного рода вещи" (Мейман. Эстетика. М., 1919. С.103).

Очевидно, что аргументация Меймана против экспрессионизма мало чем отличается от аргументации Христиансена против импрессионизма: там - допустимость любых мимолетных

эффектов света и цвета; здесь - любого преувеличения и искажения линии и цвета. И подобно тому как импрессионистический идеал накладывал определенные ограничения на игру света и цвета, допуская лишь такую, которая позволяла достичь импрессионистической гармонии, точно так же экспрессионистский идеал ограничивает возможные преувеличения и искажения линии и цвета требованием, чтобы они позволяли достичь экспрессионистской гармонии. Это значит, что допустимы только такие искажения линии и цвета элементов, которые позволяют согласовать возникающий контраст элементов с равновесием образуемой ими структуры (Недопустимы, например, искажения линии и цвета, которые могут привести к сочетанию конвульсивных элементов с равновесием типической композиции или типических элементов с конвульсивной композицией).

Поэтому как в том, так и в другом случае, отнюдь не всё дозволено: разрешаются только выразительные, т.е. гармоничные в экспрессионистском смысле гиперболизации и деформации. Разумеется, такая выразительность существует лишь для того, кто принимает экспрессионистский идеал. Но то же самое справедливо и в отношении, например, реалистических или классицистических художественных образов. Из выразительность тоже зависит от их соответствия реалистическому или классицистическому идеалу.

Таким образом, именно требование специфической гармонии, диктуемой данным идеалом, накладывает определенные ограничения на применение любого из его нормативов. Естественно, что это касается и такого норматива импрессионистического идеала как мимолетная игра света и такого норматива экспрессионистского идеала как деформация линий и форм.

- **Конструктивистский идеал и метод**

Примерно в то же время, когда зародилась экспрессионистская критика импрессионистического и символистского идеалов, в критическом подходе к этим идеалам намечалась и другая тенденция. Её философские основания были неоднородны. С одной стороны, одним из таких оснований явилась известная идея Платона о первичности мира абстрактных сущностей ("идей") относительно наблюдаемых вещей и о посреднической роли пространственных форм (под которыми Платон подразумевал правильные многогранники) во влиянии указанных сущностей на вещи. С другой стороны, это была мысль Декарта о рациональной (т.е. доступной логическому анализу) природе любых абстрактных сущностей. Наконец, это были представления французских материалистов XVIII в. о машиноподобном (технистском) характере Вселенной (Гольбах) и человека (Ламеттри), ввиду подчинения Природы исключительно естественным и притом механическим законам.

Очевидно, что все эти идеи в комплексе делали возможным формирование нового мировоззренческого идеала. Если сущностью мира является некоторая рациональная (т.е. подчиняющаяся законам логики) и притом пространственно-временная конструкция (т.е. некоторая система пространственно-временных форм, подчиняющаяся геометрическим и физическим закономерностям), то сущность мира имеет, в известном смысле, машиноподобный характер (Под "машиной" здесь понимается устройство, деятельность которого следует определенному алгоритму (цепочке правил) и поэтому однозначно детерминирована и предсказуема) (машинный "дух" Вселенной). Тогда идеалом мира должно быть представление о такой совокупности явлений, в которой адекватно проявляется его "машинная" сущность. Такой идеал получается в результате последовательного отвлечения от всех аспектов реальности, в которых имеются какие-то отклонения от "машинности" (регламентированности, запрограммированности), т.е. от всего случайного, несущественного, неустойчивого, неопределенного, своевольного, непредсказуемого и т.п.

Естественно, что такой мир может произвести на свет только аналогичного ему машиноподобного, или технотронного человека. Последний должен быть идеально запрограммированным и, следовательно, идеально организованным человеком, строжайше планирующим заранее все свои действия и не допускающим в них никакой импровизации. Подобная "машинность" должна затрагивать все стороны жизни такого человека, начиная с его внешности и кончая результатами деятельности.

Формированию образа технотронного человека способствовали в XX в. как научно-технический прогресс, так и социальный заказ (прежде всего, 1-ая мировая война). Вот как описывает биограф выдающегося французского художника Леже - одного из основоположников конструктивизма в живописи - влияние событий 1914-1918 гг. на мировоззрение Леже: "Война... углубила значение метафоры "машинного человека"... Война не поколебала его (Леже - В.Б.) фундаментальную идею о современном мире как механическом ("машинном") и насильственном - в действительности, она укрепила это убеждение" (Green C. Leger and the Avant-garde. Yale

University Press. New Haven and London. 1976. P.118-119). Слепая, безликая, демоническая сила военной техники (торпед, пушек, мин, пулеметов, газа и т.п.) подавляла и обезличивала человека, превращая его в послушного робота. Произошло "обезличение индивидуума в системе великий армий" (Грин). И в самом конце 1917 г., находясь в парижском госпитале после ранения, Леже по следам своих военных впечатлений с поразительной выразительностью воплотил это обезличение в известной картине "Солдаты, играющие в карты".



Очевидно, что технотронный человек неизбежно должен наложить свою печать на реальные вещи: его машинный дух пронизывает все предметы, подвергая их своеобразной механизации, или конструктивизации. Последняя означает выявление в вещах и вычленение из них их внутренней конструкции (машинизм, или техницизм).

Так родился новый эстетический идеал - представление о художественном произведении, которое соответствует этическому идеалу технотронного человека. В отличие от Пикассо, который не любил пускаться в теоретические рассуждения по поводу искусства, Леже проявлял серьезный интерес к теоретическому анализу художественной деятельности и, подобно Делакруа и Курбе, даже писал специальные теоретические статьи. Поэтому мы имеем документальное свидетельство о наличии у Леже указанного эстетического идеала: "Я твердо верю в медленное и продолжительное воздействие на людей предметов, выполненных заводским способом ... Человек, который долго живет в этом геометрическом мире, бессознательно подпадает под его влияние... Ныне окружающая нас среда состоит из предметов, сделанных заводским способом, и механизмов; они медленно вытесняют прелестные женские формы, цветы, фрукты, туманный пейзаж, которые всегда вдохновляли художников... Заметьте себе как следует: речь идет совсем не о том, чтобы изображать эти предметы. Но дух этих предметов господствует в нашей эпохе и делает для нас возможным при всех обстоятельствах состояние систематизации и взаимосвязи" (Диль Г. Фернан Леже. Изд. Корвина. 1985. С.38). Конструктивистский эстетический идеал как "машинный дух предметов" в сознании Леже отнюдь не является объектом каких-то схоластических споров, а представляет собой совершенно конкретную установку для практической художественной деятельности: "Я люблю формы, навязанные нам современной промышленностью, и использую их: сверкающие тысячами цветных бликов стальные конструкции, гораздо более тонкие и прочные, чем так называемые классические сюжеты... По мне лучше взять в качестве сюжета пулемёт или же затвор трёхдюймовки, чем четыре яблока на столе или пейзаж Сен-Клода..." (Там же).

Из изложенного ясно, что конструктивистский идеал ставит перед художником задачу выразить его эмоциональное отношение не к предмету как наблюдаемому явлению, а к ненаблюдаемой (скрытой) сущности предмета. Причем этой сущности приписывается рациональный характер. Это значит, что под "сущностью" подразумевается некая ненаблюдаемая закономерность (то, что мы ранее называли эссенциальным законом). Таким образом, мы как будто снова возвращаемся к эстетическому идеалу классицизма, целью которого, как мы помним, было передать эмоциональное отношение художника к скрытому в глубине явлений эссенциальному закону. Но в отличие от классицизма, конструктивизм интересуется эмоциями, возбуждаемыми не божественным, а естественным законом. В этом вопросе философская база конструктивизма столь же материалистична, как и реализма (Указанная связь конструктивистского идеала с классицистическим была осознана еще такими предшественниками конструктивистов как кубисты: "Урок Давида, который рисовал сначала костяк, прежде чем одеть его мускулами и плотью, был... у всех на устах, но понят был как трюк. Одни кубисты поняли это и оттого что поняли - двинулись дальше по пути нахождения закона, руководящего построением костяка. /Глэз А. Кубизм в кн.: Дейтлер Т. и Глэз А. В борьбе за новое искусство. Пг.-М., 1923. С.91/).

Для полного понимания специфики конструктивистского подхода к рациональной сущности предмета, надо учесть, что конструктивистский идеал отождествляет эту сущность с "внутренней конструкцией" (Шенмекерс) ("Мы хотим проникнуть в природу таким образом, чтобы нам открылась внутренняя конструкция действительности" /Шенмекерс - голландский философ XX в., труды которого сыграли важную роль в формировании идеологии модернистского искусства/) предмета, т.е. с системой лежащих в основе предмета пространственных форм (В этом отношении конструктивизм идет дальше Платона: если последний считал пространственные формы только посредниками в приобщении вещей к "идеям", то конструктивисты отождествили эти формы с самими "идеями"). Начало такой установке в художественном творчестве было положено

Сезанном в конце XIX в.: "Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах и если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете всё, что захотите" (Мастера искусства об искусстве. Т. III. Под ред. Б.Н. Терновца. М.-Л., 1939. С. 219). Именно из такой установки следовало, что живопись - не копия, а конструкция (Перрюшо А. Жизнь Сезанна. М., 1991. С. 90). Провозгласив своим идеалом в противовес импрессионистам не мимолетное, а устойчивое ("субстанцию", или сущность предмета), Сезанн поставил основной задачей художественного творчества раскрытие выразительности устойчивой формы предмета, причем под последней он подразумевал именно его внутреннюю пространственную структуру



(систему шаров, конусов и цилиндров). Отсюда его метод "лепки" предметов цветом, ведущий, между прочим, к обобщению и их внешней формы. Таким образом, Сезанн (а вслед за ним Дерен и др.) заложили основы нового направления в живописи, для которого нет лучшего термина, чем формизм (не путать с формализмом).

Обобщая внешнюю форму, Сезанн и его последователи только намекали на внутреннюю форму. Поэтому дальнейший шаг состоял в том, чтобы показать последнюю в явном виде: "начинает анализировать форму, разлагать предметы на их составные части, выявлять их скрытую конструкцию" (Дмитриева Н.А. Пабло Пикассо. М., 1971. С. 23). Так возник т.н. аналитический кубизм (Пикассо, Брак, Грис и др.) с его ошарашивающим девизом - "надо разбить пластическое содержание на тысячу неожиданных огней и мрака" (Глэз А., Метценже Ж. О Кубизме. М., 1913. С. 79).

Живописцы, по замечательно меткому выражению Глэза, "кубировали", т.е. выявляли элементарные объемы и формы. Занимались же они этим странным с точки зрения зрителя, воспитанного на классических идеалах, занятием потому, что, как выяснилось в ходе их работы, намек на реальность в хаосе пространственных форм содержит заряд совершенно новых переживаний, которые нельзя возбудить в зрителе другим способом. Блестящим образцом произведения, выполненного в подобном стиле, является уже рассмотренный нами

ранее (гл. II) "Портрет Воллара" Пикассо. Продолжая исследовать выразительные возможности формы, можно пойти еще дальше: "Всякий предмет не имеет абсолютной формы, у него их несколько, у него их столько, сколько существует планов в области обозначения... То, что является абсолютным для одного, роковым образом относительно для другого; если логика ужасается этому, тем хуже! Разве она может помешать вину быть превосходным в различной степени в реторте химика и в стакане пьющего?" (Глэз А., Метценже Ж. О кубизме. М., 1913. С. 82-83)

Таким образом, возникла идея совместить в одном изображении разные фрагменты одного предмета или даже разных предметов не в том сочетании, в котором они существуют в действительности (синтетический кубизм; Грис "Скрипка").

Казалось бы, двигаться дальше в поиске новых выразительных средств было уже нельзя. Однако, нашлись люди, которые преодолели и этот предел: они поняли, что дальнейший прогресс мог состоять в выходе за рамки статических пространственных форм и переходе к показу выразительности развертывания пространственных форм во времени, т.е. к пространственно-временным формам. Так возник идеал футуризма (Маринетти), который был воплощен в "кинематографическом" стиле картин итальянских футуристов (Северини. Боччони и др.). Здесь художественное открытие заключалось в обнаружении эмоциональной выразительности намека на реальность в хаосе пространственно-временных форм ("Голубая танцовщица" Северини со множеством голов, рук и ног).

Несмотря на необычайное расширение свободы художника в выборе изобразительных средств и построении новых умозрительных моделей, как кубизм, так и футуризм сохраняли определенную связь со статицей или динамикой наблюдаемого предмета. Однако уже синтетический кубизм создал очень серьезный прецедент для радикального разрыва с феноменологической картиной реального предмета, допустив неестественное соединение в одном изображении фрагментов одного и того же или даже разных предметов. Оставалось сделать последний шаг: разрешить соединять в одном изображении не только фрагменты, но и разные ракурсы одного предмета (и разных предметов), присущие ему одновременно или в разные моменты времени (симультанизм) ("Сидящая купальщица" Пикассо).



При такой эстетической установке конструкция (пространственно-временная структура), образующая своеобразный "машинный дух" предмета, приобретает самостоятельное значение и становится автономной эстетической ценностью, независимо от какого бы то ни было сходства с пространственно-временными свойствами реального предмета. Она начинает играть роль особого кода для фиксации совершенно специфических переживаний, отличающихся от тех, которые кодировались формизмом, кубизмом и футуризмом. Эти переживания выражают эмоциональное отношение художника к скрытой, ненаблюдаемой конструкции предмета (его "машинному духу"), которая не совпадает с явной, наблюдаемой конструкцией. Поэтому для адекватного выражения эмоционального отношения к ненаблюдаемой конструкции надо добиться такой свободы конструирования, при которой сходство ненаблюдаемой конструкции с наблюдаемой становится минимальным. В противном случае вместо передачи эмоционального отношения к ненаблюдаемой сущности предмета художественный образ будет

выражать эмоциональное отношение к предмету как наблюдаемому явлению. А это совсем иной поток переживаний. Указанное обстоятельство отличает зрелый конструктивизм (поздний Пикассо, Леже и др.) (Разновидностью конструктивизма был пуризм /Озанфан, Ле Корбюзье и др./). Идеологами конструктивизма в изобразительном искусстве в целом /включая скульптуру и особенно архитектуру/ выступили в 20-х годах XX в. Певзнер и Габо) от его подготовительных, зачаточных форм, какими были формизм, кубизм и футуризм.

Резюмируем теперь вкратце основные требования к художественному образу, диктуемые идеалом зрелого конструктивизма.

I. Содержательные нормативы конструктивистского идеала.

1) Подчеркивание субстанциональности вещей, т.е. прочного, устойчивого начала в них (антиимпрессионизм).

2) Ясность, стройность и логичность сюжетов и отказ от всего неопределенного, хаотического и таинственного (антисимволизм).

3) Культ научно-технического прогресса и особый интерес к сюжетам с прямой или косвенной технической окраской. Конструктивисты призывали к искусству "столь же чистому и суровому как машина" (Г.Рид). В этом отношении очень поучительно сопоставить посещение Леже и Дюшана технической выставки в Париже с посещением аналогичной выставки Пюи де Шаванном и Г.Моро (о чем упоминалось ранее): восторг первых и угнетенное состояние вторых.

4) Культ изобретенных искусственно пространственно-временных форм в противовес наблюдаемым формами "пространство и время образуют становой хребет конструктивных искусств" (конструктивистский манифест Габо и Певзнера, 1920 г.). Если в первых трех нормативах отчетливо проявилась антиимпрессионистическая и антисимволистская тенденция, то в этом нормативе четко просматривается критическое отношение конструктивистского идеала и к реалистическому принципу правдоподобия. Известно, что этот норматив конструктивизма всегда вызывал особенно болезненную реакцию реалистически настроенного зрителя при восприятии конструктивистских скульптур.

5) Интерес к "деформированным" и "деструктивным" сюжетам, связанным с изломанностью жизни в XX в. (войны, революции, этнические конфликты и т.п.). Мы уже познакомились с классическим воплощением, этого норматива в "Гернике" Пикассо. В подобном требовании конструктивистский идеал ставит вопрос об экспрессивных свойствах конструкции и, тем самым, сближается с экспрессионизмом. Связь обсуждаемого норматива с "изломанностью" XX в. великолепно описана Леже в одном из его военных писем к поэту Аполлинеру. Потрясенный сценой разрыва солдата на куски во время очередного артобстрела, Леже клянется, что после войны станет "больше, чем кубистом": "Я буду кубистом, потому что нас здесь ломают и режут на куски... До сих пор мы деформировали человеческое тело по воле собственной фантазии - война деформирует нас безжалостно и ещё более контрастно" (Сагалович М. По следам Фернана Леже. М., 1983. С.13).

## II. Формальные нормативы конструктивистского идеала.

Конструктивистский характер элементов:

1) геометризация линий и форм;

2) непрерывные или дискретные деформации линий и форм. Речь идет не только о деформированном, но и о "рваном" рисунке (деструктивизм). Именно таким методом конструктивисты стремились выявить экспрессивные свойства конструкции и использовать их для передачи эмоционального отношения к "изломанности" жизни XX в. Деформация и деструкция конструкций стала важным средством передачи отрицательных эмоций (страданий). Причем указанный метод стал широко применяться для выражения отрицательных эмоций, возникающих не только в социальных, но и в личных конфликтах. Так, в истории взаимоотношений Пикассо с его семьей последовательно сменявшими друг друга супругами его скандально известные "монстры" (женские портреты и ню с сильно деформированными и деструктивными формами; рис. ) появлялись всякий раз, когда в этих взаимоотношениях наступал какой-то кризис: "...Чудовища появлялись в его работах всякий раз, когда его эмоциональная жизнь, проходила через кризис, так что после Ольги (Хохловой - В.Б.) были чудовища периода Доры Маар и чудовища периода Франсуазы Жило, тогда как их не было во времена Марии-Терезы и Жаклин" (Crespelle J.P. Picasso and his women. N.Y. 1969. P.136).

Хотя деформизм и деструктивизм сближает конструктивизм с экспрессионизмом, тем не менее между ними сохраняется существенная разница: конструктивизм в отличие от экспрессионизма не абсолютизирует страдание; деформации и деструкции здесь иногда используются и для передачи положительных эмоций. Так, Пикассо в своём так называемом кривом графизме 30-х годов выразил свои лирические чувства к Марии-Терезе Вальтер (Там же. С.138-139). Эти композиции резко контрастируют с "монстрами", посвященными Доре Маар, о которых упоминалось ранее (гл.II);

3) симультанеизм (одновременное изображение неодновременных фрагментов или ракурсов предмета);

4) плоский характер изображения;

5) локальные цвета;

6) символика (условность) конструкций и их деформаций. Например, угловатость форм ребенка для подчеркивания его "хрупкости" и неловкости его движений.

Конструктивистский характер структуры:

1) синкопированный (Синкопа - внезапное резкое нарушение музыкального ритма, характерное для джазовой музыки) ("рваный") ритм графических и цветовых элементов. Прекрасным примером реализации этого норматива является одна из самых ранних картин Пикассо конструктивистского периода "Трое танцующих" (1925). Это типичное произведение

живописи "века джаза" (Фицджеральд), о чем речь пойдет несколько позднее;

- 2) конструктивистский фон и отсутствие глубинности;
- 3) сочетание симметрии с асимметрией;
- 4) законченность и ясность графических и цветовых частей композиции;
- 5) наличие связующих конструктивных элементов, обеспечивающих композиционное единство и потому имеющих нередко чисто условный характер.

На примере "Герники" Пикассо (гл. I и II) мы уже познакомились с сочетанием контраста конструктивистских элементов с равновесием конструктивистской композиции, т.е. с тем новым типом гармонии, которую диктует конструктивистский идеал. Чтобы лучше уяснить себе происхождение этой необычной и совершенно не соответствующей классическим установкам гармонии, полезно рассмотреть простейшую форму такой гармонии на примере упоминавшейся уже картины Пикассо "Трое танцующих". Выбор этой картины имеет принципиальное значение, ибо именно с нее в творчестве Пикассо начинается период собственно конструктивизма.

Известно, что Пикассо, как правило, отказывался от разъяснения сюжета своих картин, полагаясь исключительно на зрительское сопереживание. И в отношении данной картины он, как обычно, хранил молчание. И кажется зрителю, что речь идет о банальной сценке, в которой участвует танцевальная пара, а рядом находится некто третий, в данном случае, возможно, "лишний". И изображено всё это как-то не так, как к тому нас приучила допропорядочная классика. Вроде бы даже как-то небрежно, без должного уважения к зрителю. Так что и в особых комментариях сюжет картины, в отличие, например, от "Герники", как будто не нуждается...

Мы уже упоминали, что "Трое танцующих" были написаны в 1925 г. И вдруг, 40 лет спустя, в 1965 г. (в связи с приобретением картины лондонской галереей Тэйт) Пикассо нарушил обет молчания, поведав миру о трагической истории, в которую были вовлечены в начале века его близкие друзья Пико и Касагемас (Wilson S. Surrealist Painting. Oxford. 1982. Plate 13). Более того, выяснилось, что художник вначале собирался назвать картину "Смерть Пико", но потом передумал и решил оставить её без названия (нынешнее название было дано ей её обладателями).

Такое поведение автора картины не может не показаться странным, ибо картина, с первого взгляда, полна веселья и не содержит никаких следов печали. Но присмотримся к делу ближе и попытаемся проникнуть в замысел художника, руководствуясь его самоотчетом. ...Двадцатые годы в послевоенной Европе. Золотой век джаза. Трое посетителей кабаре танцуют на фоне вечернего неба и красных бликов, отбрасываемых цветными фонарями, модный чарльстон. Мощный синкопированный ритм музыки джаз-оркестра отражается не только в содержании картины, но и в манере её исполнения: зритель оглушён резкими столкновениями гладких и ломаных линий, светлых и темных, красных и синих пятен. Но над всем этим множеством контрастов доминирует один, подчиняющий себе и поглощающий всё остальное: женщина-искусительница слева и мужчина - жертва справа.

Снова всплывает уже знакомый образ *La femme fatale*. Её роль играет теперь Жермен - жена Пико, а в роли жертвы выступает другой друг Пикассо - Касагемас, которого Жермен довела до самоубийства и именно последнее явилось толчком для наступления в творчестве Пикассо голубого периода. Сложная символика конструктивистских элементов аккомпанирует этой "симфонии" разнузданного обольщения и соблазна: прозрачность намерений *la femme fatale* подчеркнута прозрачностью её одежды, мрачным контуром обнаженного торса, гротескным использованием перил балкона для имитации сексуальной щели и даже поимкой подмышку клонящегося к закату, сжимающегося как шагреневая кожа да ещё зарешеченного (!) солнца, символизирующего приближение трагической развязки; с другой стороны, двойственная природа жертвы акцентирована резким противопоставлением в её фигуре светлой и темной сторон, а также фаллическим заострением контуров фигуры. Весьма любопытна символика "ослепления" жертвы. Она имитируется очень тонкой и малозаметной деталью в виде разбитых защитных очков: пустая оправа на лице жертвы сочетается с двумя темными овалами, один из которых оказался на груди мужчины, а другой - на перилах балкона.



Но это ещё не всё. В разыгрываемую на полотне драму оказываются вовлеченными два дополнительных персонажа. С одной стороны, это тонкая фигура возлюбленной Касагемаса - усилиями *la femme fatale* обесчещенной ("раздетой") и как бы "распятой"; а с другой стороны - траурная тень мужа соблазнительницы, сраженного бесконечными изменами супруги. Тень Пико появляется как едва уловимый укор над фигурой Касагемаса в правом верхнем углу картины... (Теперь становится понятно, почему Пикассо так долго не решался раскрыть замысел картины: в нем было слишком много личного, сугубо интимного, потому что действительным названием этого полотна является "Памяти безвременно ушедших друзей").

Хотя в основе сюжета лежит традиционный четырехугольник (она-он-она-он), главное заключается не в сюжете, а в структуре умозрительной модели, в которой этот четырехугольник воплощен: контраст двух ведущих персонажей уравновешен фигурой третьего, обеспечивающей, несмотря на разрыв с принципом реалистического правдоподобия, общее композиционное единство - ту самую конструктивистскую гармонию, на соблюдении которой настаивает конструктивистский идеал.

С более сложной формой такой гармонии мы встречаемся у Пикассо в его "Сидящей купальщице" (1953). Здесь противоестественные (антиреалистические) деформации головы и нижней части торса взаимно уравновешивают друг друга, так что очевидный контраст между правой и левой половиной тела для тренированного глаза становится почти незаметным. Здесь мы знакомимся с интересным примером гармонии самих нарушений классической гармонии. Созерцая эту композицию через призму конструктивистского идеала, зритель воспринимает своего рода "синкопированную музыку деформаций". При этом он не может не испытать эстетического чувства, каким бы отрицательным ни было возбуждаемое моделью базисное чувство.

Итак, конструктивистский идеал вплотную подводит нас к понятию конструктивистской красоты, которая с первого взгляда кажется ещё более парадоксальной и противоестественной, чем экспрессионистская красота. Одно сопоставление "Источника" Энгера с "Сидящей купальщицей" Пикассо может привести неискушенного зрителя в состояние настоящего шока (ср. гл. II). При взгляде на её лицо примет примерно то выражение, которое возникает при взгляде на гремучую змею или, на худой конец, гадюку среднего размера. Однако мы уже достаточно опыты, чтобы в полемике с эстетикой конструктивизма не прибегать к аргументу Меймана о якобы недопустимой "вседозволенности". Нет, из изложенного ясно, что далеко не всякие конструкции и деформации допустимы, а только те, которые соответствуют принципам конструктивистской гармонии. Более того, конструктивистская красота оказывается интеллектуальной красотой - это та красота, которая содержится в виртуозности технического проекта, элегантности научной теории, изяществе математического доказательства; короче говоря, это неотразимая прелесть т.н. "железной" логики. Особенность конструктивистского стиля состоит в том, что он находит своеобразную логику и, следовательно, интеллектуальную красоту даже в "гармоничных" нарушениях самой логики. Поэтому конструктивистская красота является прямым антиподом символистской красоты: эта не красота тайны, в красота разоблачения тайны. И подобно тому как нельзя оценить красоту научной теории, не имея идеала теории, точно так же нельзя воспринять конструктивистскую красоту, если смотреть на конструктивистское произведение, не используя в качестве очков конструктивистский идеал.

## • **Сюрреалистический идеал и метод**

Подобно тому как чрезмерное увлечение художников реализмом с его культом наблюдаемой реальности вызвало в конце XIX в. ответную реакцию в виде альтернативной реализму символистской стилиевой тенденции, точно так же бурное развитие конструктивистских тенденций (кубизм и футуризм) с их культом научно-технического прогресса стимулировало новые стилиевые тенденции, альтернативные как реализму, так и конструктивизму. В критике конструктивизма существовало две возможности: 1) отказ от рациональной предметности и 2) от предметности вообще. В основе художественного направления, явившегося реализацией первой возможности, лежало требование освободить изобразительное искусство от каких бы то ни было рациональных норм (девиз "свобода от рациональности"). Философский базис такой установки был ещё более неоднороден чем, соответствующий базис конструктивизма. Здесь фигурировали и волюнтаризм (Шопенгауэр, Ницше, Вейнингер) и экзистенциализм (Камю, Сартр, Хайдеггер, Унамуно, Ортега-и-Гассет, Пуньоля) и фрейдизм и даже гегельянство (В позднем сюрреализме /т.н. ядерный мистицизм Дали, проявившийся в его атомно-апокалептическом методе, пришедшем после 2-ой мировой войны на смену параноидно-критическому/ проявилось также влияние Лейбница и Тейяра де Шардена).

Зародышем сюрреалистического направления в живописи стала т.н. метафизическая

живопись Кирико, вдохновленная иррационалистической философией Ницше. В 1912-14 гг. Кирико написал серию картин, которые поразили всех своей странной иррациональной атмосферой. Одной из наиболее значительных картин этого цикла явилась "Песня любви" (1914) - бессмысленное сочетание чуждых друг другу предметов, помещенных к тому же на не имеющем к ним никакого отношения странном фоне. Зритель пытается понять разумное основание для такого объединения и такого фона, так сказать, нащупать сюжетную канву и, не находя её, приходит в отчаяние. А между тем, именно эта картина привела в свое время в дикий восторг одного из ведущих сюрреалистов XX в. бельгийского художника Р.Магритта. Увидев её впервые, Магритт, как он впоследствии вспоминал, был "растроган до слёз" и именно после этого решил посвятить свою жизнь сюрреализму.

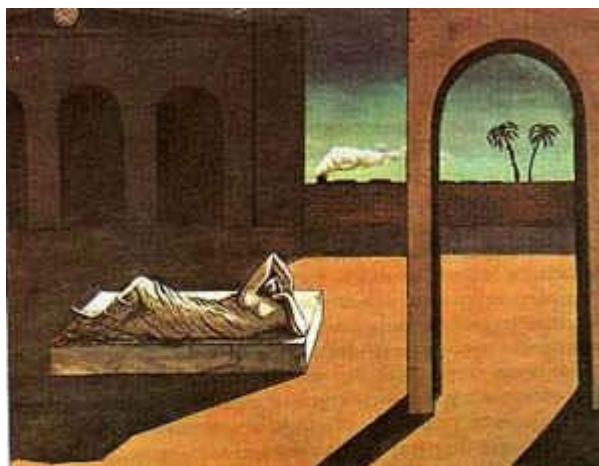


Чтобы понять, как возможно, чтобы разумные и притом талантливые люди занимались явной бессмыслицей, необходимо учесть следующее. Содержанием обсуждаемой картины, по замыслу её автора, является не изображение каких-то предметов, а эмоциональное отношение художника к их бессмысленному сочетанию - настроение загадки, непостижимой тайны, незримое присутствие демона "меланхолии сумерек", навеянного чтением главного философского сочинения Ницше "Так говорил Заратустра": "Исключение логического смысла из искусства не является изобретением живописцев... Искусство было освобождено

современными философами и поэтами... Мы достигли метафизического аспекта вещей" (Кирико) (Schmied W. De Chirico and the Realism of the Twenties. De Chirico. The Museum of Modern Art. N.Y. 1982. P.102-104). Причем этот метафизический аспект усматривался в соответствии с философией волюнтаризма, именно в иррациональной сущности вещей.

Теперь становится понятно, что странное сочетание предметов в "метафизических" картинах преследует своей целью передать эмоциональное отношение не к явлениям, а к их сущности. Поскольку же последняя иррациональна, то композиция предметов напоминает то бессмысленное сочетание, которое обычно получается в результате детской игры, диктуемой стихийным комплексом неосознанных эмоциональных побуждений. После этого название картины не должно удивлять: оно выражает авторское восхищение иррациональным, будучи своеобразным гимном иррациональному (Надо также учитывать тот оттенок иронии по отношению к классической традиции, который сюрреалисты часто придавали названию своих картин).

Мысль в том, что в основе наблюдаемой реальности лежит некая иррациональная воля (в духе Ницше или Шопенгауэра, это несущественно) получила у Кирико дальнейшее развитие и очень эффектное выражение в образе нередко появляющейся в его композициях спящей Ариадны. Классическим примером является картина с еще более загадочным названием "Вознаграждение льстеца" (1913). В пустынном пространстве загадочного города виднеется спящая Ариадна в форме античной статуи. Тщетно пытался бы зритель расшифровать смысл этого персонажа, если бы он не обратился к философской интерпретации соответствующего мифа. Между тем, философский смысл указанного мифа может быть истолкован следующим образом: человек (Тезей) исследует загадочный наблюдаемый мир (Лабиринт), добывая истину и побеждая невежество (Минотавр), и преодолевает все трудности ориентации в этом мире благодаря любви к источнику рациональности (Ариадна) и с помощью этой рациональности (нить Ариадны). Нетрудно догадаться, что "сон Ариадны" является поэтической аллегорией отказа от рациональности. Действительно, иррациональная атмосфера данной картины бросается в глаза: элементы итальянского городского ландшафта слева сочетаются с африканскими пальмами справа (иррациональность места); часы показывают середину дня, а тени говорят о сумерках (иррациональность времени); все предметы как будто бы свидетельствуют о полном безветрии в атмосфере послеполуденного зноя, а флаги на здании и дым паровоза демонстрируют загадочное движение воздуха (иррациональность состояния); и т.п. (Любопытно, что название картины содержит иронический намёк на беспомощность обывателя, пытающегося



ради приличия и в погоне за модой хвалить то, чего он не понимает: любая похвала в адрес такой картины будет "Разоблачением лъстеца" /т.е. воздаянием ему по заслугам!/. Придавая картине указанное в тексте название, автор как бы издевается над таким неискушенным зрителем)

Итак, сон Ариадны - это символ кризиса рационального мышления и перехода к иррациональному, а всё окружение спящей Ариадны символизирует "сумерки" рационализма, или, что то же, его "меланхолию": "Я пытался выразить то сильное и таинственное чувство, которое я открыл в книгах Ницше: меланхолию прекрасных осенних дней, после полудня, в итальянских городах" (Maurizio Fagiolo dell'Arco. De Chirico in Pari. 1911-1915. De Chirico. The Museum of Modern Art. N.Y. 1982. P.32. Обратим внимание, что победа иррационального над рациональным, провозглашенная немецким волюнтаризмом, нашла свое отражение в мифе об Ариадне в эпизоде её похищения Дионисом - богом иррационального /в отличие от повелителя рационального - Аполлона/).

Итак, Кирико провозгласил новый эстетический идеал - "преобразование бессмыслицы в искусство", на основе которого возникла новая стилевая тенденция в живописи метафизизм. Как мы уже отмечали, итальянский метафизизм (Кирико, Карра и др.) так относится к зрелому сюрреализму, как, например, итальянский же футуризм (Северини, Боччони и др.) - к зрелому конструктивизму. Тем не менее, без этой колыбели сюрреализма трудно понять философию зрелого сюрреализма. Последняя выражена в истинно "сюрреалистической" манере в Музее Дали в Фигуеросе (Испания). Копия раба Микеланджело во дворе музея (символа современного человека), пытающегося освободиться от охватывающей его со всех сторон автомобильной шины (символа научно-технического прогресса) наглядно показывает негативное отношение философии сюрреализма к рациональным нормам и связанным с ними бурным развитием в XX в. науки и техники. Фигура человека на фронтоне Музея, снявшего с себя скафандр, является отголоском поведения Дали на одной из его лекций, посвященных сюрреализму, и символизирует необходимость освобождения от рациональных норм. Но "гвоздь" антирационалистической программы находится внутри Музея, в алтаре "Храма памяти" (большого зала, под полом которого покоится король сюрреализма). Это изображение в полный рост обнаженной супруги Дали, повернутой спиной к зрителю и рассматривающей Средиземное море. Гала является здесь символом свободы от психологических и этических комплексов (в том числе, и от тех или иных моральных норм). Она изображена на фоне мозаики из множества черных и цветных квадратов, которые при созерцании картины с расстояния в 20 м превращаются (в лучших традициях Арчимбольдо) в портрет А. Линкольна - символа освобождения от социальных ограничений.

Таким образом, центральным понятием философии сюрреализма является понятие иррациональной реальности - *surrealite* (Бретон) - сюрреальности, или сверхреальности, свободной от каких бы то ни было рациональных характеристик (и, следовательно, не подчиняющейся ни законам природы ни законам логики). Мы снова возвращаемся к чему-то загадочному и таинственному, с чем уже имел дело символизм (В этом вопросе сюрреализм выступает против обывательского идеала рациональной реальности, обосновываемого обычно материалистической или позитивистской философией. Около Музея Дали в Фигуеросе установлена даже специальная скульптура, высмеивающая этот идеал. Она представляет собой большую голову смеющегося человека, во лбу которого виднеется экран телевизора, а в зрачках - физиономии подростков. В этом сооружении содержится прозрачный намек на примитивность массового сознания, которое стремится всё рационализировать и потому смотрит на мир глазами подростка. Рядом стоит высокая колонна, покрытая закрашенными телевизионными экранами. На вершине колонны виден бюст древней богини и "усы" антенны. Мораль ясна: надо перестать смотреть на рациональное и попытаться связаться с иррациональным). Однако таинственность иррациональной реальности сюрреализма существенно отличается от таинственности трансцендентной реальности символизма. Последняя подразумевала существование высшего разума, недоступного человеческому уму ввиду ограниченности последнего. Сюрреальность же предполагает отсутствие разума; поэтому она есть абсурдная реальность, т.е. такая, таинственность которой связана с абсурдностью (чего никак нельзя сказать о таинственности, с которой имел дело символизм). Именно в этом вопросе сюрреалисты опираются на философию экзистенциализма: "...В абсурде заложена некая притягательная сила... Чувство абсурда не совпадает с понятием абсурда ... Можно сказать, что "Миф о Сизифе" имеет целью дать им понятие об абсурде, а "Посторонний" - стремится внушить соответствующее чувство... Абсурд - это разлад, разрыв... Отсюда и должно будет родиться чувство абсурда, т.е. бессилия помыслить явления при помощи человеческих понятий и слов" (Сартр Ж.П. Объяснение "Постороннего". "Называть вещи своими именами (программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в.). М., 1986. С.95-100. Речь идет о таких программных экзистенциалистских произведениях Камю как "Миф о Сизифе" и "Посторонний").

Абсурдная реальность должна практически проявлять себя в противоречиях. Как известно, учение о фундаментальной роли противоречий в мире наиболее подробно развито в философии Гегеля. В свое время Кант полагал, что сущность вещей непознаваема именно поэтому, что, как

только разум пытается это сделать, он запутывается в противоречиях. В отличие от Канта, Гегель разработал концепцию, согласно которой противоречивость реальности не является препятствием для рационального познания сущности вещей, если перейти от обычной ("формальной") логики к некоей высшей ("диалектической") логике. В противовес Гегелю, Шопенгауэр выдвинул идею, что сущность вещей ввиду её иррациональности непознаваема с помощью какой угодно логики, но может быть познана при посредстве чувства и только чувства (через эмоциональное отношение к этой сущности). Но это может быть достигнуто исключительно с помощью музыки. Что же касается изобразительного искусства, то оно не способно проникнуть в абсурдную сущность вещей, но может помочь нам спастись от абсурдного реального мира, создав другой, идеальный мир, свободный от противоречий.

Экзистенциализм в вопросе познания абсурдной реальности пошёл дальше. Если учесть то, что говорил Камю об искусстве вообще, можно утверждать, что изобразительное искусство, вопреки Шопенгауэру, не является спасением от абсурда, ибо оно само есть "абсурдный феномен" (Камю). Это значит, что его целью является выражение эмоций, провоцируемых различными абсурдными ситуациями. Следовательно, "чувство абсурда" (Сартр) есть не что иное как эмоциональное отношение к некоторому противоречию.



Мы  
уже видели,  
что такое  
чувство  
возникает  
при  
восприятии  
картины, в  
которой  
европейский  
ландшафт  
одновременно  
о  
оказывается  
африканским  
; ясный



полдень совпадает с сумерками; безветрие с ветреной погодой и т.д. Особенно ярко показал, какие переживания может возбуждать в зрителей "живое" противоречие, Магритт в своей не без юмора названной картине "Каникулы Гегеля" (1958). Левая картина французского художника Стейнлена напоминает зрителю еще раз, для какой цели служит зонтик - предохранять его обладателя от водяных брызг. И зритель, смотря на стейленовский офорт, искренне

сочувствует девушке, попавшей под проливной дождь. Совсем иная эмоциональная реакция возникает у него при созерцании правого полотна. Тут он испытывает своеобразное чувство "тревожащей странности" (Фрейд), какое иногда появляется при противоестественном сочетании двух совершенно чуждых друг другу предметов. Происходит это потому, что здесь зонтик фигурирует в роли балансира, задачей которого является предотвращение разбрызгивания воды из стакана. Другими словами, зонтик из средства защиты от дождя превращается в средство предотвращения дождя (С этим связано и ироническое название картины: Гегель на отдыхе, прогуливаясь с зонтиком, забавляется одним из милых его сердцу противоречий. Работа над этой картиной отнюдь не сводилась к бретоновскому автоматизму: написанию картины предшествовали 150 подготовительных рисунков!!). Но это значит, что зонтик выступает в роли, отрицающей его первоначальную функцию. Происходит как бы, говоря гегелевским языком, "отрицание зонтиком самого себя". В этом парадоксальном, противоречивом поведении и заключается причина упоминавшегося выше "чувства абсурда".

Таким образом, с точки зрения философии сюрреализма, познание иррациональной реальности возможно лишь с помощью особого класса художественных эмоций - сюрреалистических переживаний (тех "абсурдных" чувств, о которых мы только что говорили). Поэтому между Камю и Шопенгауэром фактически нет расхождения: "бегством от абсурда является не всякое, а только классическое искусство (а только его и знал Шопенгауэр); сюрреалистическое же искусство есть не бегство от абсурда, а проникновение в самую его суть.

Поэтому сюрреалистическое изобразительное искусство играет ту же уникальную мировоззренческую роль, какую играла музыка в философии Шопенгауэра. Из всего сказанного становится ясно, что мировоззренческим идеалом сюрреализма должен быть мир иррациональных (парадоксальных, алогичных) явлений, напоминающий "театр абсурда" Ионеско. При этом следует отметить, что сюрреалистическая идеализация реального мира, в результате которой получается указанный мировоззренческий идеал, весьма своеобразна. Согласно философии сюрреализма, в мире реальных явлений "абсурдная" сущность проявляется неадекватно (несовершенно). Поэтому в реальном мире "абсурдные" явления встречаются редко. Но в идеальном мире ситуация должна быть существенно иной - все противоречия, заключенные в сущности вещей, обязаны совершенно четко проявляться (проступать, просвечивать) на "поверхности" явлений. Таким образом, переход от реального мира рациональных явлений к сюрреальному миру иррациональных явлений должен происходить путем последовательного устремления к нулю неадекватного проявления абсурдной реальности в наблюдаемом мире.

Абсурдная реальность должна получить свое адекватное проявление и в человеке. Очевидно, что продуктом иррационального мира может быть только иррациональный человек. Последний есть, прежде всего, существо в высшей степени загадочное и таинственное, начиная с внешности и кончая поведением и результатами деятельности. Эта особенность иррационального человека прекрасно выражена Магритт в двух версиях его знаменитой композиции "Великая война". Ещё более выразительно иррациональная тайна, окутывающая облик такого человека, передана в яйцеподобных и безликих головах персонажей "метафизических" картин Кирико, резюмированных Дали в виде огромной статуи с такой головой у входа в его музей в Фигуерасе. Яйцеголовость служит здесь символом особой (недоступной обычному смертному) мудрости (Согласно философии сюрреализма эта мудрость заключается как раз в осознании ограниченности рационального мышления и понимании значения, которое имеет понятие абсурда



для постижения иррациональной сущности вещей), а безликость символизирует непроницаемость личности, т.е. загадочность её духовного облика (высшую таинственность). Неудивительно, что подобная внешность возбуждает в зрителе то специфическое чувство, о котором Фрейд в своё время (1919) писал: "Одним из наиболее надёжных способов вызвать ощущение тревожащей странности - это создать неуверенность насчёт того, является ли предстоящий нашим глазам персонаж живым существом или же автоматом" (Дали С. Дневник одного гения. М. 1991 С.33). Таким образом, нет лучшего способа иррационализации внешности человека, чем придать ему голову манекена, не имеющего лица.

В ещё большей степени загадочность иррационального человека проявляется в иррациональности его поведения: его действия обусловлены не сознательными, а подсознательными мотивами, т.е. не рациональными соображениями и здравым смыслом, а "кипящим котлом" (Фрейд) неосознаваемых эмоциональных влечений (импульсов). Именно по этой причине такой человек может на каждом шагу не только вступать в противоречие с другими людьми, но и с самим собой. Следовательно, иррациональный человек оказывается ( в полном соответствии с той реальностью, которая его породила) абсурдным человеком (Реальный человек, вступая

иногда в противоречие с самим собой, стремится этого противоречия избежать и найти способ его устранения. Напротив, иррациональный человек жаждет противоречий и стремится к ним как к чему-то положительному и привлекательному).

Поскольку реальный человек в своей деятельности руководствуется как сознательными, так и бессознательными мотивами (обладающими относительной автономностью по отношению друг к другу), то идеализация, продуктом которой является образ иррационального человека, очевидна: последовательное отвлечение от влияния сознательных мотивов и гипертрофирование (преувеличение) подсознательных. Нетрудно заметить, что указанная идеализация протекает, в общем и целом, в русле философии Фрейда: "Сюрреализм - чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить...реальное функционирование мысли. Диктовка вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений" (Бретон А. Манифест сюрреализма. "Называть вещи своими именами" М. 1986 С.56). Нетрудно заметить,

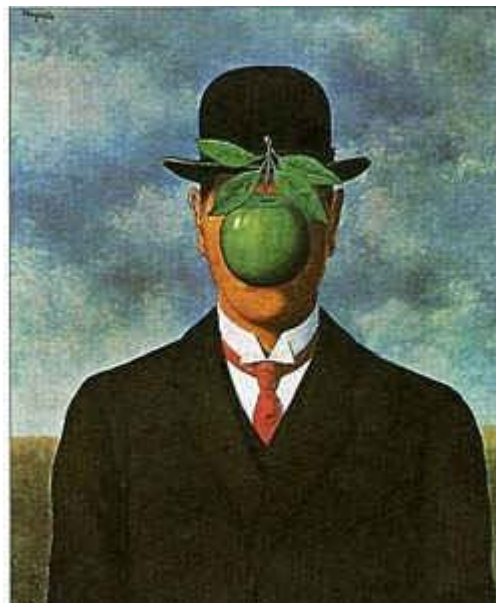
что иррациональный человек является прямым антиподом рассмотренного в предыдущем разделе технотронного человека. Это классический пример построения антропологического антипода. В то же время идеал иррационального человека имеет определённое сходство с такими идеализациями реального человека как мистический человек символистов и свободный человек романтиков. Для иррационального человека, как и для мистического, тоже характерен культ тайны, он тоже заключает в себе нечто загадочное. Однако его таинственность связана с иррациональностью поведения, обусловленной абсурдностью той реальности, в которую он верит. Мистический же человек руководствуется требованиями трансцендентной реальности (высшего разума). Поэтому его поведение по-своему вполне рационально, хотя мотивы этой рациональности совсем другие, чем у технотронного человека.

Сходство иррационального человека со свободным человеком романтиков определяется присутствием ему также культа свободы, но если романтический человек требует свободы от консервативных социальных законов (в частности, консервативных моральных норм), то иррациональный человек настаивает на свободе от любых законов, в том числе законов природы и законов логики. Бунт против природных и логических по своей радикальности не сравним с бунтом против старой морали. Свободный человек романтизма противоречит другим, но, как правило, не противоречит себе. Иррациональный же человек, как уже отмечалось, систематически и с каким-то сладострастием вступает в противоречие сам с собой. И это с точки зрения философии сюрреализма естественно, ибо свободный человек руководствуется сознательными мотивами, тогда как иррациональный - подсознательными.

Любопытно, что Дали пытался воплотить идеал иррационального человека в образе собственной личности. Причудливо закрученные вверх кончики усов, перевитых фиалками (символизирующие таинственные антенны для связи с сюрреализмом); ведомый на поводке, вместо собаки, муравьед (такой же символ сюрреализма, как лев у романтиков или сфинксу символистов) (Дали прогуливался с муравьедом даже в Париже и ездил с ним в парижском метро); въезд в собственный дом на изобретенном им, вместо банального велосипеда, экстравагантном овосипеде (яйцеподобном сооружении на колёсах); сон на кровати с "пресмыкающимися" ножками; утренний кофе из чашки, подбитой мехом; разговор по телефону с трубкой в форме клешни омара; отдых в интерьере, представляющим собой женский портрет; наконец, создание картины без прикосновения кистью к полотну (путём стрельбы из аркебузы XVI в. пулями, начинёнными краской) - кажется, что этого достаточно для уверенной констатации иррациональности поведения. Тем не менее, в действительности король сюрреалистов только играл роль иррационального человека, ибо, совершая все описанные и многие другие экстраординарные поступки, он руководствовался вполне рациональным и притом совершенно сознательным мотивом - идеей саморекламы.

Обращаясь к миру реальных вещей, иррациональный человек должен начать, как мы с этим уже неоднократно встречались, преобразовывать их по своему образу и подобию. Это значит, что он должен подвергнуть их своеобразной иррационализации. Мы только что продемонстрировали такую процедуру на примере деятельности Дали. Рассмотрим последовательно основные приемы этой иррационализации:

1) иррационализация атрибутов реальности. Ярким примером является приписывание противоположных, взаимоисключающих черт пространству и времени. С таким приёмом мы уже встречались в "Вознаграждении лъстеца" Кирико. Там же мы познакомились и с иррационализацией движения и покоя, когда они совмещаются вместе в одном объекте и невозможно определить, какой из этих атрибутов доминирует. Не менее гипнотизирующее



впечатление производит и иррационализация количества, когда предметы, имеющие маленькие размеры в повседневной жизни, резко увеличиваются, а имеющие большие - уменьшаются (например, "Личные ценности" Магритта, рис. ). Однако наиболее впечатляющим является загадочное нарушение закономерности и причинности: тяжелые предметы, вопреки закону тяготения, сами собой повисают в воздухе, негорючие начинают пылать, а поставленные перед зеркалом отражаются не так, как того требуют законы оптики;

2) противоестественное сочетание одних реальных вещей с другими реальными же вещами. То, что такой приём открывает путь для поиска необычной выразительности там, где её меньше



всего можно ожидать, впервые четко выражено графом Лотремоном в его романе "Песни Мальдоро" (1846-1870). В нем поставлена программа достижения такой выразительности, которая возникает "при случайной встрече швейной машины с зонтиком на хирургическом столе" (Дали развил сюрреалистический абсурд дальше, представив его в форме "пения птиц на дне аквариума" - "Бред, растворенный у нас в крови, действует как проявитель: и на фотоплёнке проступает истина" /Дали С. Суждения об искусстве. "Дружба народов", 1994. № 1. С.236/).

Крупнейший теоретик сюрреализма А.Бретон так пояснил суть этого приёма: "Тот особый свет, свет образа, к которому мы оказываемся столь глубоко восприимчивы, вспыхивает в результате своего рода случайного сближения двух элементов. Вся ценность образа зависит от красоты той искры, которую нам удалось получить; эта искра, следовательно, зависит от разности потенциалов двух проводников. Если такая разность чрезвычайно мала..., то искры не возникает" (Бретон А. Манифест сюрреализма. Называть вещи своими именами. М., 1986. С.65). Нетрудно понять, что именно на таком странном сочетании двух чуждых друг другу элементов основан художественный эффект

"Каникул Гегеля", "Великой войны" и многих других картин Магритта;

3) сочетание в прямой сюжетной связи реального и фантастического. Яркой иллюстрацией подобной композиции может служить "За секунду до пробуждения после облёта шмеля вокруг плода граната" Дали (рис. ). Реальная фигура Галы вместе с реальным гранатом, около которого гудит не менее реальный шмель, сливается в нечто единое со сновидением, которое видит Гала под воздействием звука, издаваемого шмелем;

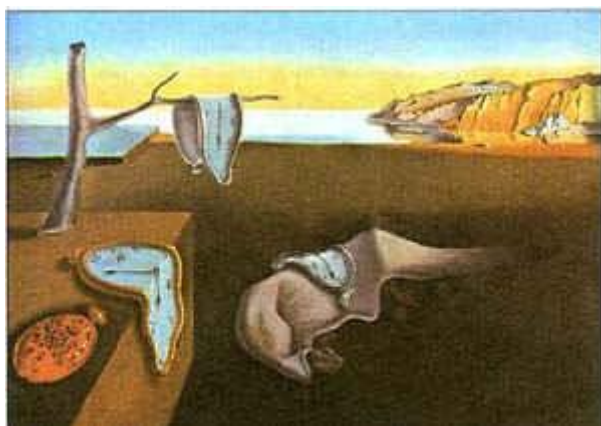
4) взаимопроникновение разных предметов (параноидно-критический метод). В этом случае один предмет выступает сразу в двух ипостасях. С одной стороны, он может казаться, например, портретом, а с другой - интерьером. Великолепный образец такой композиции представляет собой картина Дали "Мэй Уэст", изображающая известную голливудскую кинозвезду и одновременно интерьер комнаты с диваном, камином и картинами с видами Парижа. Это двойное видение не надо смешивать с тем, с которым мы встречались у Арчимбольдо (гл.1). Там портрет садовника или повара при повороте на 180° превращался в миску с плодами или блюдо с жарким. Здесь же



удвоение образа имеет место в одном и том же ракурсе. Хотя влияние маньеризма Арчимбольдо на возникновение описываемого сюрреалистического приёма хорошо известно. По поводу этого приёма Дали писал: "В моих двойных образах... я достиг дипломатического компромисса между двумя, преобразуя их друг в друга и заставляя один совпадать с другим... Я провел аналогичные эксперименты с реальными объектами" (Дали С. Новые общие соображения относительно механизма параноидальных явлений с точки зрения сюрреализма. "Искусство", 1990. № 1. С.77). Дело в том, что Дали не только написал "Мэй Уэст", но и создал её реальный аналог в одной из комнат своего музея в Фигуерасе;

5) единство противоположностей и их переход друг в друга (сюрреалистическая диалектика). На примере творчества Кирико, Магритта и Дали мы познакомились с этими приёмами: далекое и близкое, старое и новое, дневное и ночное, внешнее и внутреннее, естественное и искусственное, движущееся и покоящееся, повседневное и экзотическое, эротическое и танатическое (Во многих картинах Дали текущие и фаллические формы предметов сочетаются с впадинами и просветами в них, как бы выведенные кем-то. Если первые символизируют эрос, то, вторые танатос /агрессивную, разрушительную силу, в частности, каннибализм/. Простейшим символом эроса является кузнечик /сладострастие/, а танатоса - муравей /агрессивность/) и т.д. сочетаются в картине как разные аспекты одного и того же целостного образа. Нередко

это единство противоположностей выступает в скрытой, завуалированной форме. Так, городские пейзажи Кирико поражают настойчивым повторением пустынных площадей и длинных зданий с множеством уходящих вдаль арок. С первого взгляда в таком сюжете не видно никаких



противоположностей. Однако при более внимательном анализе обнаруживается явное противопоставление открытого (площадь) и замкнутого (галерея с арками); ограниченного (та же площадь) и безграничного (последовательность убегающих вдаль арок) пространства.

Но в ещё большей степени иррационализация вещей с точки зрения философии сюрреализма обнаруживается во взаимопереходе их противоположных свойств друг в друга. Самым знаменитым случаем такого перехода является превращение в "Постоянстве памяти" Дали: твердые часы становятся текучими, подобно каплям (переход твердого в жидкое). С обратным переходом

зритель имеет дело в "Шестилетнем Дали, поднимающем кожу моря, чтобы увидеть под ней спящую собаку". Как показывает само название, здесь жидкая поверхность превращается в твердый лист. В разных картинах Кирико, Дали, Магритт и других сюрреалистов можно встретить самые разнообразные переходы такого типа: тяжелое = невесомое; непрозрачное = прозрачное; большое = малое; негорючее = горючее; одушевленное = неодушевленное; живое = мертвое; толстое = тонкое; прочное = хрупкое; мягкое = газообразное и т.д. и т.п. Можно сказать без преувеличения, что каждое подлинно сюрреалистическое произведение, к великой радости как древних, так и новых любителей диалектики, буквально скроено из таких противоположностей и их взаимопревращений.

Существование определенных приемов иррационализации вещей незаметно, но неотвратимо ставит вопрос о существовании сюрреалистического эстетического идеала. Однако этот вопрос оказывается гораздо более деликатным, чем это было при обсуждении предыдущих

направлений модернистской живописи. Дело в том, что подобно тому как многие реалисты (и, прежде всего, Курбе) отрицали существование реалистического идеала, точно так же многие сюрреалисты (и, в первую очередь, Бретон) даже не обсуждали проблему сюрреалистического идеала, считая её просто бессмысленной. Мотивы негативного отношения к соответствующему идеалу у реалистов и сюрреалистов были, конечно, различными. Как мы помним, Курбе отрицал реалистический идеал, считая целью реализма "отражение действительности", а никоим образом не воплощение какого бы то ни было идеала. Для Бретона же понятие сюрреалистического идеала потому нонсенс, что "сюрреализм - чистый психический автоматизм" и потому сюрреалист в своем творчестве не может руководствоваться какими бы то ни было рациональными соображениями, а, следовательно, и такой их разновидностью, как эстетический идеал с его нормативами ("Пора прекратить восхваления трудолюбия и всяких таких добродетелей и расплеваться с этим выводком идеалов, не то они доведут нас до ручки, а точнее говоря, до извращений, если не до преступлений на половой почве" /Дали С. Суждения об искусстве. "Дружба народов", 1994. № 1. С.226-227/).



Но каких бы мнений ни придерживались теоретики сюрреализма относительно сюрреалистического идеала, невозможно отрицать следующее: все художники-сюрреалисты имеют определенные интуитивные представления о том, каким должно быть художественное произведение, чтобы оно соответствовало идеалу иррационального человека. Более того, уже в своем первом "Манифесте сюрреализма" (1924) Бретон фактически прививает художникам это представление, говоря о требованиях иррационального человека к художественному произведению (Характерно, что если в первом манифесте (1924) Бретон требует от творцов сюрреалистических произведений независимости от каких бы то ни было "Эстетических и моральных предубеждений", то во втором манифесте (1936) он настаивает на независимости не



от всяких, а только от осознанных предубеждений. Такая корректировка уже открывает путь к признанию сюрреалистического идеала). Однако ещё более, чем манифесты сюрреализма убеждает в существовании сюрреалистического идеала такое программное для этого направления произведение как "Сюрреализм и живопись" (1942) немецкого художника М.Эрнста. Изображенное на картине в роли художника странное существо, представляет собой некий гибрид динозавра и столь любимого сюрреалистами муравьеда. Этот сюррезавр является очень удачной аллегорией того "кипящего котла" бессознательных эмоциональных влечений, который, согласно Фрейду и Бретону, определяет побудительные мотивы и весь духовный облик

иррационального человека. Мораль картины совершенно прозрачна: чтобы создать подлинно художественное произведение, художник-сюрреалист должен действовать подобно такому сюррезавру. Но это и значит создать произведение, соответствующее идеалу иррационального человека. Таким образом, содержанием картины является эмоциональное отношение М.Эрнста к эстетическому идеалу сюрреализма.

Но если существует сюрреалистический эстетический идеал, то обязательно должны существовать и определенные нормативы - эстетические принципы, которым должна быть подчинена деятельность любого сюрреалиста, оказывается, что и здесь имеются свои содержательные им формальные ограничения, накладываемые как на художественное творчество, так и восприятие.

Описанные выше приёмы иррационализации вещей фактически представляют собой не что иное как содержательные нормативы сюрреалистического идеала. Однако не всякая иррационализация бывает выразительной, т.е. не всякий иррациональный образ

(сюрреалистическая модель) кодирует специфические сюрреалистические чувства. Для того чтобы образ кодировал последние, необходимо связать его с такими состояниями человеческой психики, которые выводят духовную жизнь человека за пределы наблюдаемых явлений. Таковыми являются сновидения, иллюзии, навязчивые состояния, галлюцинации, воспоминания, мечтания и т.д. и т.п. Причем речь идет о реальных сновидениях, галлюцинациях и т.п., а не искусственно придуманных, и притом не о каких угодно реальных, а только о таких, которые могут обладать общезначимой выразительностью ("Помимо паранойи есть и другие важные для нас состояния. Я имею в виду галлюцинаторные способности, ... сумеречные состояния, всевозможные озарения и откровения, дремотные видения и грёзы наяву..., а также душевные расстройства разного рода. Уверю вас, всё перечисленное куда важнее и интереснее, чем так называемые нормальное состояние патологически нормального тухляка, попивающего утренний кофе" /Дали С. Суждения об искусстве. С.226/).

Таким образом, главное содержательное требование сюрреалистического идеала заключается в том, что сюжетом сюрреалистических произведений должны быть не реальные предметы и явления и даже не традиционные мифологические, библейские и исторические события, а особые состояния человеческой психики, выводящие человека за пределы наблюдаемых явлений и выражающие в наиболее рельефной форме подсознательные мотивы его поведения - сновидения, иллюзии, галлюцинации и т.п. Вот как Бретон описывает это требование в "Манифесте сюрреализма" (1924): "Почему бы мне не положиться на указания сна в большей степени, нежели на сознание..? Не может ли сон также послужить решению коренных проблем жизни?" (Бретон А. Манифест сюрреализма. Называть вещи своими именами. М., 1986. С.46). Такая установка является закономерным следствием исходного принципа сюрреалистического мировоззрения, согласно которому, как уже отмечалось, иррациональная сущность вещей может быть познана только с помощью особого класса переживаний - специфических сюрреалистических чувств. Последние можно возбудить в зрителе лишь через передачу ему эмоционального отношения художника к указанным выше специфическим психическим явлениям. Очень ярким примером сюрреалистического чувства может служить эмоциональное отношение Дали к раздвоению предмета на наблюдаемое явление и ненаблюдаемую сущность (Мы не знаем точно, что Дали хотел сказать своим портретом "Мэй Уэст", но тот метод двойного видения, к которому он прибег в данном случае, мог бы получить естественное объяснение, если бы, например, для портретируемой публичный имидж имел меньшее значение, чем интимная жизнь). Чтобы выразить то переживание, которое возбуждает такое раздвоение, Дали прибегает к описанному приему двойного видения. Последнее возникает иногда буквально у человека при параноидальных нарушениях психики. Однако как художественный приём этот метод так же не свидетельствует о каких-либо патологических процессах в психике сюрреалиста, как метод "растворения" предмета в световоздушной среде не говорит о каких-то патологических сдвигах в зрении импрессиониста. Напротив, прием двойного видения свидетельствует о гораздо большей сложности, тонкости и глубине чувства, возбуждаемого несовпадением сущности предмета с его явлением, по сравнению с эмоциями, навеваемыми мимолетной игрой света и теней. Не случайно поэтому Дали говорил о "диалектической (В.Б.) значимости параноидального процесса" (Дали С. Новые общие соображения относительно механизма параноидальных явлений с точки зрения сюрреализма. "Искусство", 1990. № 1. С.77).

Что касается формальных нормативов сюрреалистического идеала (иррационализация линии, рисунка, светотени, колорита, перспективы и т.п.), то все они сводятся, в конечном счете, к требованию синтеза тех формальных художественных приёмов, которые использовались, с одной стороны, символизмом, а с другой (как это ни парадоксально) реализмом. Близость к символизму понятна, поскольку речь идет о передаче эмоционального отношения к ненаблюдаемой реальности. Обращение же к реалистическим приёмам (доходящее нередко до прямого натурализма) связано с потребностью сделать эту ненаблюдаемую реальность, в определенном смысле, "зримой" и "осязаемой" (с помощью тех приёмов иррационализации предметов, о которых говорилось выше) (В зародышевой форме эта тенденция была уже у символистов /например, у прерафаэлитов и у



Бёклина/). Именно поэтому Дали в своём эстетическом эссе "Покорение иррационального" (1935) говорил о том, что целью его творчества является "не погоня за самой иррациональностью, а победа над иррациональным" (Дали С. Дневник одного гения. М., 1991, С.56-57), и именно поэтому он так восхищался великими реалистами прошлого Вермеером, Веласкесом, Милле и Мейссонье. Статуя последнего даже трижды повторена на пьедестале из автомобильных шин перед входом в Музей Дали в Фигуерасе.

С точки зрения Дали упомянутая "победа над иррациональным" может быть осуществлена путем стирания грани между воображаемым (субъективным) и реальным (объективным); другими словами, посредством "материализации духа" и "одухотворения материи" (Реализация этой программы была навеяна отчасти философией Лейбница и Тейяра де Шардена и привела Дали после войны к т.н. ядерному мистицизму /атомно-апокалиптический метод/). Эта задача удивительно ясно решена в "За секунду до пробуждения после облёта шмеля вокруг плода граната". Чтобы почувствовать, что означает исчезновение грани между субъективным и объективным, надо сравнить эту картину с таким классическим произведением символизма как "Сон" Пюи де Шаванна. И здесь и там мы имеем сочетание реальности и фантазии. Но если у



Шаванна реальность и фантазия четко разграничены и мы ясно улавливаем разницу между ними, то у Дали такое разграничение становится невозможным. Возникает именно то, что Бретон назвал "сюрреальностью", т.е. то, что стоит как бы выше противоположности объективного и субъективного: "Я верю, что в будущем сон и реальность - эти два столь различных по видимости состояния - сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность, если можно так выразиться" (Бретон А. Манифест сюрреализма... С.48). Сюрреалистическое чувство (и сам термин "сюрреализм") связано как раз с эмоциональным отношением к исчезновению этой грани между объективным и субъективным.

Но, стирая грани между субъективным и объективным, сюрреалисты думали, что они не только сохранили четкую грань между иррациональным и рациональным, но и избавились от каких бы то ни было рациональных ограничений. По мысли Дали, Магритта и других сюрреальное (синтез субъективного и объективного) и есть "покоренное" иррациональное. При этом, однако, оказалось, что такое "покорение" (создание сюрреального) возможно только при условии использования новой рациональности (сюрреалистический идеал с его нормативами), т.е. при условии введения новых эстетических ограничений для художественного процесса в целом. Не случайно во втором "Манифесте сюрреализма" (1936) Бретон сделал важное уточнение, фактически признав, что передача эмоционального отношения к иррациональному невозможна без использования новой рациональности. Тот, кто требует от художника изображения сновидений, галлюцинаций и т.п. и притом посредством синтеза символистского и реалистического методов, - тот в действительности серьезно ограничивает свободу художественной деятельности, лишая раз доказывая, что в сюрреализме (как и во всех предшествующих художественных направлениях) мы имеем дело не с иллюзорной абсолютной свободой, а с новой разновидностью относительной свободы. Последняя определяется возможностью выбора разных умозрительных моделей в рамках сюрреалистического идеала.

Теперь мы подходим к важному вопросу о природе сюрреалистической гармонии и сюрреалистической красоты. Сюрреалистическая гармония как единство контраста сюрреалистических элементов и равновесия сюрреалистической композиции имеет свою специфику. Последняя состоит в том, что элементы сюрреалистического образа (с учетом формальных нормативов сюрреалистического идеала) могут быть трех типов: 1) чисто реалистические (соблюдение принципа правдоподобия, что особенно характерно для многих

композиций Магритта); 2) чисто символистские (соблюдение принципа неправдоподобия, что особенно характерно для некоторых композиций Шагала); 3) сочетающие реализм с символизмом (правдоподобие с неправдоподобием, что типично для Дали).

С относительно простой формой сюрреалистического контраста мы встречаемся в пейзажах Магритта, парадоксально сочетающих дневное небо с ночным освещением зданий, деревьев, земли и воды, и в композициях американской художницы О'Кифф, где черепа или тазовые кости животных комбинируются со свежими цветами или голубым небом. Более сложная форма такого контраста, в котором сюрреалистическая диалектика, так сказать бьет через край, представлена в "Застывшем времени" Магритта. С одной стороны, мы видим "глухой" камин, пустые подсвечники и остановившиеся часы. И на этом неподвижном, как бы оцепеневшем фоне появляется пусть маленький, но действующий паровоз (!). Помимо того, что он в такой обстановке столь же неуместен как "швейная машина на хирургическом столе", его поведение (клубы дыма,



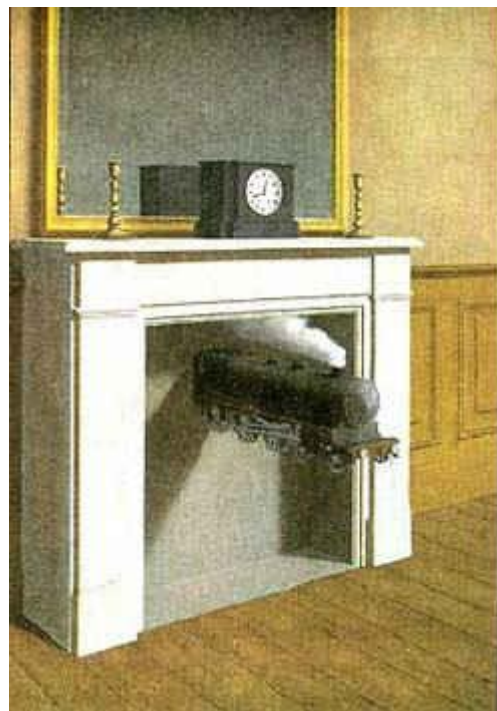
кото  
рые  
он

испускает) совершенно иррационально, ибо камин, откуда он мог бы черпать энергию, не функционирует. Сюрреалистический контраст заключается здесь в противоречии, вполне аналогичном противоречию в "Каникулах Гегеля" (появление стакана с водой на зонтике тоже похоже на появление всё той же "швейной машины на хирургическом столе"). В то же время свободное пространство перед "глухим" камином придает всей композиции атектоническое равновесие, что подчеркивает движение паровоза и, тем самым, усиливает

контраст движущегося и покоящегося, текущего и замершего времени.

Сюрреалистическая гармония может принимать и гораздо более сложную форму, когда её эмоциональное содержание и рациональный смысл могут оставаться при первом впечатлении совсем незаметными. Одним из наиболее ярких и знаменитых примеров такой гармонии является "Метаморфоза Нарцисса" (1937-38) Дали, которую он брал на свою историческую встречу с Фрейдом в Лондоне летом 1938 года. То обстоятельство, что именно эту картину Дали решил показать Фрейду, конечно, не случайно: философия Фрейда, как мы сейчас увидим, сыграла решающую роль в формировании сюрреалистического образа, материализованного в этом произведении.

Как уже упоминалось в гл. I, поводом для написания картины послужил разговор двух рыбаков, случайно послушанный Дали, об их странном соседе, всё время любующимся своим изображением и, по-видимому, имеющем опухоль в голове. Этот эпизод напомнил Дали древний миф о Нарциссе. Как известно, миф состоит как бы из двух актов. В первом Нарцисс, отвергавший любовь всех женщин, во время охоты случайно видит своё отражение в воде и влюбляется в него. Второй акт состоит из описания его страданий из-за невозможности получить удовлетворение от такой любви. Эти страдания являются наказанием богов за эгоистическую самовлюбленность и отчуждение от остальных людей и завершаются смертью героя и появлением на месте его гибели цветка с соответствующим названием. В истории классической живописи этот сюжет неоднократно



использовался многими художниками, но, как правило, несколько односторонне, поскольку они ограничивались изображением только первого акта. Дали пошёл дальше: он решил развернуть на картине миф в полном объеме, показав не только драму самовлюбленности, но и её трагический результат.

Подобно Фрейду, усмотревшему в человеческих сновидениях условное, символическое изображение скрытых, подсознательных влечений, Дали увидел в мифе о Нарциссе условное, символическое изображение скрытых, подсознательных мотивов творческой деятельности как безграничного стремления к самовыражению и самоутверждению (Сюрреалистический образ, построенный художником в этой картине, можно интерпретировать как его сновидение или галлюцинацию; во всяком случае, сноподобный или галлюциногенный характер этой композиции бросается в глаза). Если левая фигура символизирует творца, целиком погруженного в свое творчество в себя и забывающего об окружающем мире, то правая является аллегорией как самого творческого процесса, так и его результата: мертвая, окостеневшая рука держит окоченевшими пальцами яйцо, из которого прорастает загадочный цветок. Этот образ является не чем иным как утонченной аллегорией творчества: рука символизирует физическую сторону творческого процесса, а яйцо (голова, "распухшая" от идей) с цветком (рождающаяся в потёмках подсознательного новая идея) - его духовную сторону. Применяя к правой фигуре свой параноидально-критический метод (метод двойного видения), Дали удваивает этот образ. Если в него всмотреться внимательнее, то нетрудно заметить, что очертания правой фигуры весьма точно повторяют очертания левой; поэтому правая фигура, наряду с уже описанной, имеет и другую ипостась - образ умершего Нарцисса. Теперь проясняется авторская интерпретация превращения (метаморфозы) Нарцисса - это самоистязание и саморазрушение творца в процессе творчества ввиду того, что самовыражение и самоутверждение не знают границ.



Чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений в указанной интерпретации метаморфозы Нарцисса (Образ Нарцисса символизирует творца как такового; в частности, художника, в том числе самого Дали. Так что нет сомнения, что автор вложил в эту картину и очень много сугубо личного, что, однако, оказалось общезначимым) как аллегии творчества, в картине имеется дополнительный антураж. На заднем плане в центре виднеется толпа, в которой выделяется фигура, явно вступающая в конфликт с остальными - отчуждение творца от окружающих. Справа - одинокая фигура на пьедестале - символ мании величия (Эта мания эффектно подчеркнута одиночеством короля на шахматной доске), обычно преследующей творческую личность. На переднем плане первое, что бросается в глаза, - это муравьи, грызущие окостеневший остов мертвого Нарцисса, и собака, пожирающая чьи-то остатки. Известно, что у Дали такие образы всегда символизируют разрушительную силу (танатос) в противовес созидательной (эросу). Символике композиционных деталей созвучна и символика соответствующих колористических эффектов. Озаренная как бы сиянием зари скала слева уравновешена красным пятном словно пролитой крови справа: эйфории созидания, захватившей живого Нарцисса, сопоставлена вакханалия разрушения, овладевающая мертвым героем...

Итак, в полном соответствии с духом и буквой философии Фрейда, в "Метаморфозе Нарцисса" мы снова встречаемся с "Моментом сублимации" (ср. гл. II 3): действительным содержанием этого с первого взгляда в высшей степени загадочного произведения оказывается не изображение древнего мифа (как можно было бы думать, судя по названию), а выражение эмоционального отношения художника к трагедии творчества как сублимации подсознательной самовлюбленности, вечно жаждущей добиться полного удовлетворения и никогда его не получающей. Миф о Нарциссе послужил, следовательно, для Дали лишь сюжетным аспектом возбуждающий его объект (трагедию творчества). Теперь становится понятно, почему перед встречей с его идейным вдохновителем выбор Дали пал именно на эту картину.

Из изложенного ясно, что ключ к "пониманию" такой сложной картины, т.е. к сопереживанию связан с восприятием заключенной в ней специфической сюрреалистической гармонии: контраст живого Нарцисса и мертвой руки с яйцом и цветком сочетается с равновесием обеих фигур. Это равновесие достигнуто путем виртуозного применения параноидно-критического метода, дающего эффект двойного видения: мертвая рука с яйцом и цветком оказывается одновременно и

изображением мертвого Нарцисса (Любопытно, что равновесие достигается за счет придания правой фигуре больших размеров, нежели размеры левой. Но зритель этого не замечает, потому что правой фигуре надо уравновесить левую вместе с отражением последней).

Соответствие гармонии сюрреалистического образа нормативам сюрреалистического идеала неизбежно приводит к новому типу красоты. Очевидно, что если гармония образа удовлетворяет требованиям сюрреалистического идеала, то сюрреалистический образ будет вызывать у носителя сюрреалистического идеала специфическое эстетическое чувство. Это имеет место даже в том случае, когда возбуждаемое этим образом базисное чувство (ср. гл.II) будет очень близким к чувству, которое вызывает у замершего кролика смотрящая на него замороженными глазами змея. Не случайно Бретон назвал сюрреалистическую красоту "красотой содрогания" ("Мне было, наверно, лет семь, когда я увидел дохлое животное, и вид разлагающейся плоти потряс меня. А годам к двенадцати картина разложения стала и завораживать и притягивать меня с необычайной силой. С тех пор ощущение величия и омерзения слились для меня воедино. В омерзение проник тайный привкус величия, а величие стало отзываться во мне легкой дрожью омерзения" /Дали С. Суждения об искусстве... С.238/). И это название ей подходит даже больше, чем экспрессионистской или конструктивистской красоте.

С первого взгляда, может показаться, что в рамках сюрреалистического метода допустимы сочетания любых предметов и открывается, наконец, полный простор для "живописной" вседозволенности и беспредела. Однако и здесь радость анархистов от искусства оказывается преждевременной: сюрреалистический идеал накладывает на выбор умозрительных моделей свои ограничения, делая далеко не всякие абсурдные сочетания выразительными. Достаточно сопоставить образ Христа на паровозе, написанный бездарным художником в романе Флобера "Воспитание чувств", и образ "паровоза в девственном лесу", фигурирующий в сюрреалистических трактатах Бретона в качестве эталона сюрреалистических комбинаций. Причем критерием выразительности опять-таки становится соответствие характера элементов характеру структуры (закон гармонии, диктуемый сюрреалистическим идеалом).

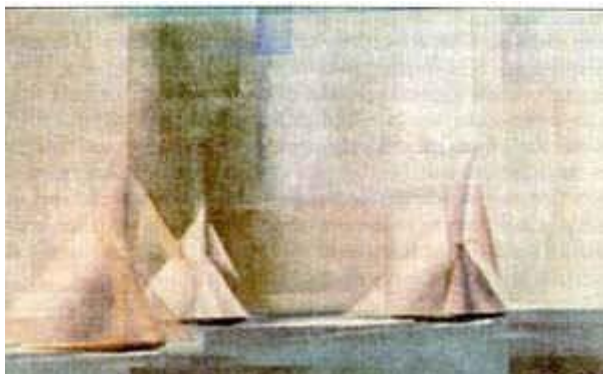
- **Абстракционистский идеал и метод**

Как уже отмечалось в начале предыдущего раздела, критика конструктивистских (рационалистических) тенденций в модернистском искусстве могла пойти и по пути, отличном от сюрреалистического - можно было потребовать отказа не от рациональности предметной реальности, а от предметной реальности вообще и замены её, так сказать, некоей беспредметной реальностью. Другими словами можно было пойти не по пути "абсурдного" преобразования наблюдаемой реальности, а по пути бегства от этой реальности. Философским основанием для такого подхода были, главным образом, интуитивизм Бергсона с его учением о "жизненном порыве" как первооснове всего существующего, постигаемой только "интуицией", энергетизм Оствальда с его идеей о первичности энергии относительно материи (вещества) и антропософия Штейнера с её концепцией скрытых экстраспиритуальных способностей человека. Понятие жизненного порыва в соединении с идеей первичности энергии относительно материи приводило к представлению о духовной энергии космоса, рождающей порядок из хаоса, как основе мироздания. Эта энергия не может адекватно проявиться в устойчивых вещественных предметах, которые благодаря их инертности и пассивности являются её антиподом (Ср. резкие выпады основателя абстракционизма как художественного направления Кандинского против материализма) (Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1992. С.11). Поэтому идеалом мироздания становится совокупность дематериализованных (декубанализированных) явлений, т.е. освобожденных от вещественного субстрата. В них указанная космическая энергия, так сказать, бьет ключом, проявляя себя явно. Символом этой энергии у Кандинского стала синяя лошадь (Лошадь - символ движения (ассоциация у Кандинского с его игрушечной лошадкой); синий цвет - символ небесного происхождения энергии движения; круг - символ бесконечности и вечности), а впоследствии круг.

Идеальный, чисто "энергетический" мир, естественно, формирует свой идеал человека. В качестве такового выступает сверхдуховный, или экстраспиритуальный человек - сгусток скрытой психической энергии, удовлетворяющей (в духе антропософских представлений о человеке) следующим двум условиям: 1) она является формой проявления указанной выше космической энергии; 2) благодаря этому у такого человека обнаруживаются совершенно невероятные (исключительные) и неожиданные (экстраординарные) духовные способности, позволяющие ему осуществлять непосредственную связь с космосом (Способности такого человека не сводятся только к экстрасенсорным способностям, а гораздо шире). Он проявляет эти способности и делает скрытую энергию явной в процессе своеобразной "беспредметной" деятельности - стирания

противоположности между объективным и субъективным, реальностью и фантазией. При этом он создает такой объект, который как в глобальном, так и в локальном смысле не похож ни на какие реальные объекты. Согласно философии абстракционизма, создавая подобный объект, экстраспиритуальный человек обнажает действительную сущность мира как космической энергии духовного характера. Только "беспредметный" объект проявляет такую энергию явно. Предметность является маской, скрывающей истинный смысл этой энергии. Лишь беспредметность показывает творческий акт как таковой во всей его чистоте, не замутненный какой-то утилитарной целью, продиктованной материальными интересами. С этой точки зрения высшая духовность достижима только в "беспредметной" деятельности.

Таким образом, абстракционистский синтез субъективного и объективного существенно отличается от сюрреалистического синтеза тем, что он идет до конца, охватывая как глобальные, так и локальные аспекты картины (изгоняя сходство с реальными предметами как из целого, так и



из частей, тогда как второй ограничивается только целым (локальное сходство с реальными предметами здесь сохраняется). Таким образом, полный синтез объективного и субъективного, реального и фантастического может быть достигнут, согласно философии абстракционизма, только с помощью беспредметности. Это значит, что экстраспиритуальный человек подвергает все предметы, говоря философским языком, своеобразной акциденциализации (десубстанциализации). Последняя совпадает с тем, что можно было бы назвать также эфемеризацией, но не в импрессионистическом смысле: теперь речь идет не о "растворении"

предмета в световоздушной среде (при этом, как мы уже видели, при анализе импрессионизма, предмет становится "зыбким" и "шатким", но, тем не менее, сохраняется), а об отделении свойств предмета от их "носителя". Теперь от предмета остаются только "абстрактные" свойства - форма, цвет и т.п. - которые могут комбинироваться с аналогичными свойствами других предметов. В результате на смену реальному предмету, существующему в пространстве и времени, приходит комбинация чистых линий, форм и цветовых пятен, не соответствующая, вообще говоря, никакому реальному объекту.

Из сказанного ясно, что беспредметность в абстракционизме не означает неизобразительность: все графические и цветовые элементы, в конечном счете, заимствуются из каких-то реальных объектов, у которых они отражают какие-то свойства. Речь, стало быть, идет об отказе от изображения предметов, но не свойств. В то же время художник-абстракционист оказывается в положении Алисы в Зазеркалье: он видит формы и цвета без их носителей, подобно тому как Алиса видела улыбку Чеширского Кота без кота.

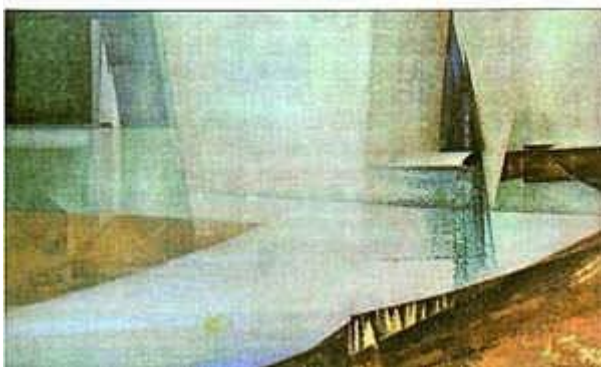


Нетрудно заметить, что акциденциализация (обеспредмечивание) реальных предметов, является частным случаем их идеализации: последовательно ослабляя "узы" связывающие свойства предмета в целостное единство и грани, отделяющие один предмет от другого, можно шаг за шагом свети эти "узы" и эти грани к нулю. Таким образом, акциденциализация практически выглядит как постепенное "испарение" предмета (а, тем самым, и сюжета). Яркой иллюстрацией такого "испарения" может служить эволюция творческого метода немецкого художника Фейнингера. Если сюжет первой картины определяется без труда, то во второй это можно сделать уже с трудом; в третьей же сюжет фактически вообще исчезает и само название картины приобретает чисто условный характер (Можно было бы дать аналогичную иллюстрацию постепенного "испарения" предметности на примере дематериализации "лошадиных" сюжетов в раннем творчестве Кандинского /переход от конкретной к абстрактной символике движения/. Brion M. Kandinsky. N.Y. 1961. P.42).

Тенденция к беспредметности свидетельствует о том, что экстраспиритуальный человек является человеком, отрешенным от наблюдаемого мира. И такое поведение имеет серьезную социальную подоплёку, которую прекрасно охарактеризовал немецкий художник Клее: "Чем ужаснее мир, тем абстрактнее искусство, тогда как счастливый мир порождает конкретное

искусство" (Grohmann W. Wassily Kandinsky. N.Y. 1958. P.87). Не случайно наивысший расцвет абстрактной живописи приходится на 40-50-е годы XX в., когда художники стремились уйти от мрачной реальности военных потрясений в мир, далекий от всего этого. Абстрактное искусство в этом случае становится бегством от реальности ("Искусство отчаяния" - "попытка бегства от сложности и запутанности современной жизни" /Read H. Art now. P.84/) именно потому, что реальность оказывается источником исключительно отрицательных и притом крайне неприятных эмоций. Как мы видели, экспрессионизм не избегает их, а напротив, усматривает в их выражении весь смысл художественного творчества. Абстракционизм же как правило (Это не значит, что не бывает исключений. Например, американский абстракционист русского происхождения А.Горьки, умирая от рака, передал свои переживания в абстрактной композиции, которую он назвал "Агония". Но в таких композициях мы имеем дело строго говоря уже не с "чистым" абстракционизмом, а с так называемым абстрактным экспрессионизмом - направлением, пограничным между абстракционизмом и экспрессионизмом), поступает как раз наоборот, ибо отрешенный человек находит в беспредметном мире духовное забвение, очищение и успокоение.

Если несходство экстраспиритуального человека с конвульсивным человеком экспрессионизма сразу бросается в глаза, то столь же заметно наличие у него общности с иррациональным человеком сюрреализма и мистическим человеком символизма. С первым его роднит следующее. Он тоже исходит из того, что первичная реальность (космическая энергия) познаваема не разумом, а чувством и в этом уже проявляется её иррациональность. Но с его точки зрения, она не является абсурдной. Поэтому, в отличие от иррационального человека, он не



гонится за абсурдом, а отказывается от той самой предметности, которая может создать почву для абсурда. Не абсурдная предметность, а отказ от предметности - вот его девиз. С другой стороны, с мистическим человеком его роднит интерес к тайне (космическая энергия, как и трансцендентная реальность символизма включает в себе некую тайну). В отличие же от мистического человека, пользующегося для выражения эмоционального отношения к трансцендентной реальности предметными символами (неважно, что речь идет о фантастических предметах), экстраспиритуальный, отрешенный от наблюдаемой реальности человек для

выражения своего эмоционального отношения к духовной энергии космоса прибегает исключительно к беспредметным ("абстрактным") символам. Поэтому он усматривает свою задачу в том, чтобы, говоря словами Кандинского, "выразить тайну в терминах тайны" (Brion M.Kandinsky. N.Y. 1961. P.7).

Акциденциализация (обеспредмечивание) вещей ведет к новому эстетическому идеалу - представлению о художественном произведении, соответствующем идеалу экстраспиритуального человека. Согласно этому представлению, идеальная картина должна представлять собой искусственное графически - цветное "поле", обладающее внутренним напряжением и поэтому излучающее космическую энергию (вложенную в неё её экстраспиритуальным создателем) и заряжающее ею зрителя. "Абстрактная" картина с этой точки зрения, подобна конденсатору скрытой космической энергии (которая, подчеркнем, является духовной, а не материальной!), а её восприятие зрителем (сопереживание) - разрядке этого конденсатора. Художник-абстракционист приобщает зрителя к духовной сущности мира, дает ему возможность ощутить эту сущность и самому стать её носителем ("...Зритель присутствует при конвульсиях космоса в процессе творения" /Там же. С.54/).

При каком условии абстрактная картина сможет выполнить это назначение? Согласно абстракционистскому идеалу, для этого она должна быть независимой от пространства как атрибута материи, обладать, так сказать, внепространственным бытием. Но как это возможно, если картина всегда существует в пространстве? Оказывается, что для этого картина должна сохранять свою выразительность (заклученный в ней эмоциональный заряд) при любой пространственной ориентации. Поэтому упоминавшаяся уже история с Тернером (гл.1), перевернутая картина которого оказалась даже более выразительной, чем в нормальном положении, показывает, что смеяться над такими эпизодами надо с большой осторожностью. Если все эстетические идеалы до абстракционизма связывали выразительность картины с фиксированной ориентацией в пространстве (За исключением некоторых картин Арчимбольдо и его последователей), то специфика абстракционистского идеала состоит в том, что в идеале картина должна быть, говоря физическим языком, инвариантной относительно любых ориентаций (слабая инвариантность). Более того: она не только не должна терять выразительность, но сам

характер последней не должен меняться при изменении ориентации (сильная инвариантность). Хотя этому идеалу практически удовлетворяют лишь немногие абстрактные композиции ("Некоторые современные абстракционисты утверждают, что их картины можно свободно переворачивать, потому что эти произведения уравновешены во всех пространственных ориентациях" /Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С.42/), тем не менее, даже слабая инвариантность свидетельствует о выходе выразительности картины, в известном смысле, за пределы пространственного бытия. Этим символически подчеркивается духовный характер космической энергии и её независимость от пространства. И только при таком условии возможен полный синтез объективного и субъективного, реальности и фантазии.

Таким образом, абстрактность картины предполагает как беспредметность, так и независимость выразительности художественного образа от положения картины в пространстве. Не случайно Кандинский, формулируя свой идеал абстрактной живописи, требовал, чтобы абстрактная картина была подобна "куску льда с горящим пламенем внутри" (Brion M. Kandinsky. N.Y. 1961. P.38). Если лёд символизировал отрешенность такой картины от предметного мира с его обычной, всем понятной жизнью и красками, то пламя должно было служить символом духовной энергии, заключенной в картине и намного превосходящей по своей выразительности материальную энергию предметного мира.

Очевидно, что с точки зрения абстракционистского идеала не только картины, выполненные в различных классических стилях, но и написанные в одном из стилей модерна или предметного модернизма, очень далеки от совершенства. Абстракционистский идеал бросил вызов всем идеалам, рассмотренным нами ранее. Не следует, однако, думать, что появление такого радикального направления в XX в. (первая абстрактная картина написана Кандинским в 1910 г.) явилось каким-то патологическим зигзагом в истории искусства, отклонением от его "нормального" развития и даже проявлением некоего "упадка". В действительности оно было закономерно подготовлено следующими факторами. Во-первых, существовала древняя тенденция к беспредметности (а, тем самым, и бессюжетности) - византийское, иконоборчество, исламская арабеска и буддийская мандала. Правда, эта тенденция затрагивала, вообще говоря, не всякие, а только человеческие изображения (Наиболее последовательно и философски обоснованно это было в исламе. Изображение человека в изобразительном искусстве считалось здесь недопустимым по следующим причинам: 1) Бог есть дух, а дух принципиально ненаблюдаем, поэтому предметное изображение Бога означает возврат к язычеству; 2) изображая обыкновенного человека, художник совершает тройной грех: а) присваивает себе prerogative Бога /ибо только Бог может создать человека по своему образу и подобию/; б) низводит человека до вещи, принижая его духовную сущность; в) затрудняет изображенному попасть в рай, ибо для достижения рая нельзя ничего от себя оставить на земле). Во-вторых, в ходе развития европейской живописи внутри неё (совершенно независимо от указанных выше соображений) наметилась тяга к постепенному абстрагированию от сюжета (и предметности вообще). Ещё в начале XIX в. Гегель провидчески писал: "...Эта магия отблесков в конце концов может приобрести такое первенствующее значение, что рядом с ней перестает быть интересным содержание изображения и, тем самым, живопись в чистом аромате и волшебстве своих тонов, в их противоположности, переплетении и играющей гармонии в такой же степени начинает приближаться к музыке, как скульптура в дальнейшем развитии рельефа начинает приближаться к живописи" (Гегель... Т. XIV. М., 1958. С.63). Эта тенденция абстрагирования от сюжета ранее всего проявилась в рамках кубизма и футуризма. Абстрактный кубизм и футуризм дали в дальнейшем пищу абстрактному конструктивизму (Леже, Фейнингер и др.). Аналогично последнему тенденция к беспредметности стала намечаться и в экспрессионизме (Кандинский, Марк) и сюрреализме (Танги, М.Эрнст).

В-третьих, для понимания происхождения абстракционизма необходимо учесть появление в XX в. ещё одного художественного направления, которое сыграло в формировании зрелого абстракционизма примерно такую же роль, какую метафизизм сыграл в формировании зрелого сюрреализма. Речь идет о дадаизме (От франц. *da da* - детская лошадка, любимый конёк), возникшем, как уже упоминалось, в Цюрихе в 1916 г. Наиболее видными его представителями оказались в дальнейшем Миро и Клее. Специфика этого направления состояла в том, что оно балансировало на грани между предметностью и беспредметностью так, как это характерно для детских рисунков в определенном возрасте. Прекрасным примером такого стиля является картина Миро, которую можно было бы назвать "Ухаживание" (хотя сам автор не сделал этого). С первого взгляда может показаться, что у



картины вообще нет сюжета, вместо которого мы видим какой-то бессодержательный набор линий и цветовых пятен. Однако, как только зритель замечает сходство с детским рисунком, он начинает улавливать сюжет: мальчик пытается вручить девочке цветок с листком; действие происходит вне дома, из окна которого высовывается кто-то из родственников, кто следит за детьми; характерно, что косяк окна изображен отдельно. Все персонажи представлены сугубо схематично, так что предметное значение некоторых пятен и линий, как это и бывает в детских рисунках, может быть понятно только самому автору. Важно, однако, отметить, что именно балансирование на грани предметного о беспредметного и придает картине специфическое эмоциональное звучание, так характерное для детских рисунков с их наивностью, непосредственностью и неожиданностью восприятия окружающих предметов. Это "детское" настроение будет немедленно утрачено, если попытаться конкретизировать сюжет, устранив из него все неопределенные ("абстрактные") детали. Именно благодаря умению виртуозно балансировать на грани предметности и беспредметности Миро вошёл в первую пятерку наиболее выдающихся живописцев XX в. (Пикассо, Дали, Шагал, Кандинский, Миро). Таким образом, склонность к художественной абстракции имеет очень глубокие корни и заложена в нас оказывается, с детства.

Казалось бы, абстракционистский идеал должен дать, наконец, художнику давно желанную абсолютную свободу. Но посмотрим, что на этот счет говорит "отец абстракционизма" Кандинский: "...Величайшая свобода, являющаяся вольным и необходимым дыханием искусства, не может быть абсолютной. Каждой эпохе дана своя мера этой свободы. И даже наигениальнейшая сила не в состоянии перескочить через границы этой свободы. Но эта мера во всяком случае должна быть исчерпана и в каждом случае и исчерпывается" (Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С.34). Из сказанного однозначно следует, что у абстракционистского идеала должны существовать свои нормативы, определяющие меру его свободы.

I. Содержательные нормативы абстракционистского идеала. В основе содержательных нормативов этого идеала лежит принцип внутренней необходимости Кандинского. Теперь, в конце XX в. мы имеем возможность сформулировать его в строгой теоретической форме (в отличие от той несколько расплывчатой и недостаточно определенной формы, в которой он был сформулирован его автором в начале века): при создании художественного образа из множества возможных умозрительных моделей надо выбрать такую, которая наиболее точно передает эмоциональное отношение художника к духовной энергии космоса в одном из нюансов ее аспектов.

Таким образом, этот принцип определяет специфический круг эмоций, достойных выражения с точки зрения абстракционистского идеала (и той философии, которая его породила). Речь идет о переживаниях совершенно особого типа (Обратим внимание, что опять-таки с точки зрения самого художественного процесса совершенно несущественно, существует ли такая энергия "на самом деле" или она является только плодом воображения художника. Здесь ситуация вполне аналогична той, с которой мы встречались в случае трансцендентной реальности символизма и иррациональной сюрреализма. С научной точки зрения эмоциональное отношение к некоторой реальности или к представлению об этой реальности практически не различимы. Важно только, чтобы художник искренне верил в существование такой реальности, ибо лишь при этом условии у него могут появиться соответствующие переживания), которые не могут быть переданы с помощью предметных символов, а только с помощью абстрактных. Чтобы реализовать принцип внутренней необходимости на практике, надо руководствоваться следующими правилами:

1) изучение "беспредметных" (акцидентальных) явлений - переливы перламутра, игра красок на небе, рябь на воде, игра прожилок на минералах; прихотливое взаимоотношение линий на листьях, корнях, наростах и т.п.; абстрактной рисунок на лепестках цветов, крыльях бабочек, змеиной коже, чешуе глубоководной рыбы и т.д.;

2) установка на "улыбку Чеширского кота" (свойства предметов, абстрагированные от предметов) - цвет, линия, форма и т.д. как таковые;

3) изгнание сюжета как в элементах образа, так и в его структуре - гештальт тоже должен быть освобожден от предметности (ср. гл.I 2);

4) сближение живописи с непрограммной симфонической музыкой - аналогия живописного контраста с музыкальным контрапунктом, а живописного равновесия с музыкальным ритмом. Примером такого сближения могут служить известные композиции "Буги-вуги на Бродвее" Мондриана и "Ритм русской пляски" ван Десбурга. А вот, что пишет Кандинский по поводу музыкальности цвета: "Голубой цвет представленный музыкально, похож на флейту, синий - на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа" (Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С.69).

II. Формальные нормативы абстракционистского идеала.

В основе формальных требований, предъявляемых этим идеалом к умозрительной модели,

лежит принцип прибавочного элемента, разработанный Малевичем: "Под прибавочным элементом Малевич понимал возникающий в процессе развития искусства новый структурообразующий принцип, внедрение которого в сложившуюся живописно пластическую систему перестраивает её на новый лад" (Ковтун Е.Ф. Путь Малевича. Казимир Малевич /выставка/. Ленинград. 1988. С.166). Если опять-таки перевести этот несколько туманно сформулированный принцип на более строгий язык, то он означает систему формальных правил для выбора умопостигаемой модели, кодирующей указанные выше специфические "абстрактные" чувства. Соблюдение этих правил должно гарантировать как абстрактный характер элементов конструируемого художественного образа, так и абстрактный характер его структуры. Отметим, что подобно тому как сюрреалистический метод возник на основе синтеза определенных черт символистского и реалистического методов, точно так же абстракционистский метод объединяет определенные черты символистского и импрессионистического методов. Но делает он это в более органическом и глубоком смысле, чем это было характерно для экспрессионизма.

Правила, определяющие беспредметность элементов:

- 1) отказ от рисунка, светотени и предметного колорита;
- 2) набор чистых цветов;
- 3) набор основных линий и форм. В частности, выделение в качестве фундаментальных (например, у Кандинского) трех геометрических фигур - треугольника, четырехугольника и круга;
- 4) символика линий и форм - например, треугольник может быть символом троицы, квадрат - земной жизни, а круг - вечности;
- 5) символика цвета. Например, желтый цвет, по Кандинскому (Grohman W. Wassily Kandinsky. N.Y. 1958. P.83), "можно рассматривать, как красочное изображение сумасшествия... припадка бешенства, слепого безумия, буйного помешательства... Это похоже и на безумное расточение последних сил лета в яркой осенней листве..." Напротив, синий цвет содержит "элемент покоя". При сильном его углублении он "приобретает призыв нечеловеческой печали". Черный цвет "внутренне звучит... как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежности" (Кандинский В. О духовном... С.73).

Правила, определяющие беспредметность структуры:

- 1) отказ от классических композиционных правил (либерализация композиции) - в частности, отказ от стереоскопичности изображения, перспективы и симметрии ("Отходом от предметного и одним из первых шагов в царство абстрактного было исключение третьего измерения как из рисунка, так и из живописи..." /Там же. С.84-85/);

- 2) автономное взаимодействие линий и форм;

- 3) автономное взаимодействие цветов;

- 4) автономное взаимодействие цвета и формы (графических и цветовых элементов).

В полном соответствии с установкой абстракционистского идеала на "улыбку чеширского кота", формы и цвета рассматриваются в рамках этого идеала как самостоятельно "действующие существа" (Кандинский): "При этом легко заметить, что некоторые краски подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами и другими притупляются. Во всяком случае, острые краски по своему свойству сильнее в острых формах (например, желтые в треугольнике). Склонные к глубокому воздействию увеличиваются в своем воздействии круглыми формами (например, синие в кругу). Так как число красок и форм безгранично, то безграничны и сочетания, а в то же время и воздействия. Этот материал неисчерпаем" (Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). Труды Всероссийского съезда художников в Петербурге XII.1911-I.1912. Т.1. С.55-56).



Анализ содержательных и формальных нормативов абстракционистского идеала вплотную подводит к тому пункту, где они объединяются в нерасчленимое единство - закону специфической гармонии, диктуемой этим идеалом. Наиболее обстоятельно этот закон разработан третьим "отцом абстракционизма" голландским художником Мондрианом в его шести творческих принципах (Busignan A. Mondrian. London. 1968. P.24). Общий смысл этих принципов сводится к требованию сочетания контраста абстрактных элементов с равновесием абстрактной структуры. Гармония достигается только при условии соответствия характера абстрактных элементов характеру структуры.

Равновесие же элементов абстрактного образа в рамках его структуры может быть осуществлено с помощью тонкого взаимодействия цветов и форм. Например, согласно Мондриану, большая нецветная область должна уравниваться малой цветной. Другими словами, чтобы следовать закону абстракционистской гармонии, художник должен научиться "тончайшим образом взвешивать цвет" (Кандинский) и форму (Кандинский В. О духовном... С.87).

Итак, открытие закона абстракционистской гармонии показало впервые, что закон гармонии в общем случае не зависит от сюжета, автономен, т.е. имеет самостоятельное значение. В художественных образах, созданных в рамках других направлений, указанная автономия маскировалась и затемнялась присутствием сюжета. Здесь же впервые стало ясно, что впечатление, производимое художественным образом, определяется не сюжетом образа самим по себе (как это казалось ранее), а той гармонией, которая связана с этим сюжетом. Очень поучительно с этой целью сравнить сюжетную композицию Ван Лоо "Три грации" с одноименной бессюжетной композицией Северини. С первого взгляда кажется, что само название второй картины представляет собой не иначе как насмешку над здравым смыслом и употреблено в ироническом смысле. Однако, можно показать, что такое мнение является поспешным. Дело в том, что эстетическое чувство, испытываемое зрителем при созерцании первой картины, ассоциируется, с одной стороны, с системой контрастов (одушевленное - неодушевленное, ясное - расплывчатое, белое - зеленоватое, правое - левое, гладкое - шероховатое и т.д.), а с другой, с тем равновесием, которое существует между этими контрастами. Картина производит впечатление потому, что она связана с гармонией стиля рококо (диктуемой идеалом, лежащим в основе этого стиля). Не будь этой гармонии - подобный сюжет не вызвал бы никакого эстетического чувства (хотя мог бы вызвать у некоторых неустойчивых субъектов банальное эротическое чувство).

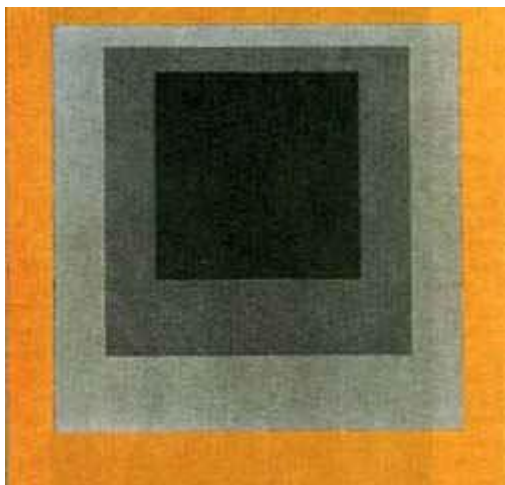
Обратимся теперь к правой картине. Несмотря на отсутствие сюжета (так сказать, полную беспредметность), сразу бросается в глаза резкий контраст между плоскими прямоугольниками и вязью ломаных линий; между черными фигурами и цветным фоном; между теплыми и холодными цветными пятнами в рамках этого фона; и т.д. С другой стороны, обращает на себя внимание тонкая уравновешенность всех этих элементов, достигнутая за счет искусного взаимодействия графических и цветовых элементов (как между собой, так и друг с другом).

Таким образом, и здесь мы встречаемся с гармонией, но иного типа, чем в первой картине. Поэтому с этой гармонией ассоциируются совсем иные чувства: эмоциональное отношение к космической энергии, рождающей порядок из хаоса, притом как некой универсальной силе, не связанной с какими-то конкретными (предметными) обстоятельствами, тут выражено достаточно осязаемо и зримо.

Из приведенного примера ясно, что "беспредметная" гармония является незаменимым средством выражения очень тонких и "абстрактных" чувств, ассоциируемых с очень абстрактными эмоциональными категориями философского характера. Чем абстрактнее объект эмоционального отношения, тем более "абстрактные" образы требуются для его успешного кодирования. В то же



время рассмотренный пример свидетельствует о том, что бессюжетная картина может быть отнюдь не менее содержательной, чем сюжетная: её содержание определяется гармонией образа и специфическими чувствами, возбуждаемыми этой гармонией. Из сказанного, однако, не вытекает, что между гармонией образа и его сюжетом, если таковой имеется, нет никакого



взаимовлияния. Напротив, впечатление от гармонии может существенно меняться в зависимости от интерпретации сюжета. Так, контрастное сочетание хорошо уравновешенных желтого и черного квадратов может производить одно впечатление при бессюжетной интерпретации и совсем другое, если зритель интерпретирует черный квадрат как окно из некоторого помещения в неведомый мир (быть может, открытый космос) или в таинственное темное помещение, в которое заглядывают снаружи, - "Безмолвный зал", что и соответствует авторской интерпретации (Это любопытный пример композиций, пограничных между бессюжетными и сюжетными).

Далеко не всегда абстракционистская гармония столь проста, как в случае "Безмолвного зала". Например, в "Поэтессе" Миро более сложная гармония основана на контрасте кружева линий и россыпи пятен, среди которых, в свою очередь, существует контраст

пятен черных и цветных, а среди цветных - теплых и холодных. И все эти контрасты ещё взаимодействуют друг с другом. Здесь абстракционистская гармония приобретает в буквальном смысле поэтический (и даже лирический) характер. Ещё сложнее дело обстоит в "Шагреневой коже" Хетца. Тут с первого взгляда даже не ясно, в чем состоит контраст. Однако внимательный анализ показывает, что вся композиция построена на противопоставлении закругленных и заостренных форм некоторой деформированной поверхности, которые, в свою очередь, деликатно и даже изысканно уравновешены (с учетом закона взаимодействия форм, который был указан в числе формальных нормативов абстракционистского идеала). Как символ зловещего объекта, описанного в одноименном романе Бальзака, эмоциональное содержание этого абстрактного образа становится достаточно прозрачным. Но это справедливо только для того зрителя, который уловил систему контрастов, заключенных в этом образе, и, следовательно, его гармонию.



Чтобы оценить абстракционистскую гармонию в полной мере, вспомним наше знакомство (гл. II) с изысканной композицией Кандинского "Несколько кругов". В ней философия абстракционизма получила, быть может, столь же яркое и недвусмысленное выражение, как философия сюрреализма у Дали в "Метаморфозе Нарцисса". Прежде чем попытаться проникнуть в гармонию абстрактного образа, материализованного в этом произведении, необходимо учесть символическое значение круга у Кандинского. Как уже отмечалось, в соответствии со старинной традицией круг всегда считался символом совершенства (порядка), бесконечности и вечности. Благодаря же такой интерпретации он приобретал и более глубокий аллегорический смысл

первоначала всего существующего - Единого, Дао, Абсолюта и т.п. Поэтому у Кандинского он символизирует ту духовную энергию, которая управляет космосом и творит порядок из хаоса. Не случайно Кандинский говорил о "романтизме круга": "Круг является синтезом величайших противоположностей. Он объединяет концентрическое и эксцентрическое в единой форме и в равновесии. Из трех первичных форм (треугольник, квадрат, круг) он указывает наиболее ясно на четвертое измерение (время. - В.Б.)" (Кандинский в письме к Грохману в 1930 г. /Brion M. Kandinsky. N.Y. 1961. P.72/).

В свете такой философской установки автора обсуждаемой картины, совершенно очевидно, что образ круга в ней имеет не только формальный, но и содержательный смысл. Сразу обращает на себя внимание основной, доминирующий контраст между красочной системой кругов и



бесформенным темным фоном, символизирующим мировой хаос. Таким образом, противопоставление порядка хаосу достаточно прозрачно. Причем оно во много раз усиливается благодаря тому, что Кандинский использует здесь свой любимый приём - противопоставление цветных пятен черному фону (Кандинский часто использовал этот приём, ибо черный фон усиливает цветовые контрасты, а белый - ослабляет). Однако в совокупности кругов просматривается новый контраст - большого круга с группой наслаивающихся на него кругов, с одной стороны, и множества меньших кругов, образующих как бы облако спутников, с другой. В каждой из этих подгрупп внимательный зритель обнаруживает новые контрасты: противопоставление концентрических и

эксцентрических, черных и цветных кругов в подгруппе большого круга и средних и малых, изолированных и связанных, монохромных и полихромных, теплых и холодных в подгруппе спутников.

Обращает на себя внимание и постоянно повторяющийся образ затмения, который наиболее четко представлен в подгруппе большого круга: с покрытого темным диском лучезарного светила сползает, с одной стороны, черный диск, а с другой - красный. В этом нельзя не видеть определенный намек на окончание "ночи" и пробуждение "дня". Этот образ расходящихся кругов, как бы символизирует окончание затмения ("прозрение" центрального круга); множество же кругов вокруг аллегорически описывает формирование порядка из хаоса. Последнее порождается центром энергии, излучаемой "прозревающим" большим кругом. Переплетение малых кругов, сопутствующих центральной группе, напоминает размножение пузырьков пены в процессе брожения в питательной среде. Вновь загорающиеся цветные огни как бы мерцают в хаосе мрака...

Разумеется, далеко не любая деталь в этой композиции имеет какой-то символический смысл. Не следует забывать, что для достижения гармонии надо уравновесить контрасты; для этого требуется тонкое взаимодействие фигур и красок, которое протекает по своим законам и не зависит от содержательной интерпретации. Поэтому неизбежно должны появиться и такие графические и цветовые детали, которые играют роль чисто формальных связей. Тем не менее, если мы вспомним (ср. гл.II), что картина была написана по свежим впечатлениям об окончании 1-ой мировой войны и перехода от порожденного войной хаоса к новому мирному порядку, то философский подтекст этой композиции вряд ли может ускользнуть от проницательного зрителя: художник вне всякого сомнения (ср. 1 гл.II) закодировал в ней своё эмоциональное отношение к духовной энергии космоса, ответственной за происхождение порядка из хаоса. Чувства, закодированные в картине, носят, так сказать, вселенский, общечеловеческий характер и выражают философию абстракционизма в целом, отнюдь не ограничиваясь какой-то узко мирской, земной ситуацией. Но в то же время вряд ли можно сомневаться, что поводом для художественного воплощения указанной философии через диктуемый ею эстетический идеал явились именно события 1-ой мировой войны и последовавшего за этим перехода к мирному

времени (Аналогия с "Герникой" напрашивается сама собой: там поводом для написания картины были события гражданской войны в Испании, хотя содержание картины, как мы видели, отнюдь не свелось к этим событиям).

Трудно придумать более удачную иллюстрацию абстракционистского идеала графически-цветового "поля", излучающего космическую энергию и заряжающего ею зрителя, чем этот блестящий образец утонченной абстракционистской гармонии. Именно подобная гармония дала повод Кандинскому в его книге "О духовном в искусстве" (явившейся фактически первым манифестом абстракционизма как нового художественного направления) писать о "золотых россыпях новой красоты": "Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости" (Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С.104). Это определение равносильно утверждению, что критерием прекрасного является общезначимая выразительность (ср. 2 данной главы). Абстракционистская красота является особым случаем такой выразительности: её специфика состоит в том, что она есть общезначимая выразительность беспредметности, подобно тому как сюрреалистическая красота есть общезначимая выразительность абсурдности. И точно так же, как не всякая абсурдность выразительна, а только та, которая соответствует нормативам сюрреалистического идеала, выразительна не всякая беспредметность, а только согласующаяся с требованиями абстракционистского идеала. Поэтому вседозволенность и здесь исключается. Возникает, однако, деликатный вопрос: а как же быть с "мазнёй"? Допустима ли она? Ответ на этот вопрос совершенно аналогичен ответу на вопрос о допустимости "грязи" в реализме. Он был дан в одном из предыдущих разделов этого параграфа, посвященных реализму: допустима выразительная "грязь", соответствующая реалистическому идеалу, и не допустима невыразительная, ему не соответствующая. Аналогично допустима выразительная "мазня", согласующаяся с абстракционистским идеалом, и не допустима невыразительная, не согласующаяся с ним. Прекрасным примером выразительной "мазни" может служить "Голова" Поллока; что же касается иллюстрации невыразительной мазни, то читатель легко может приготовить её сам. Лучше всего резюмировать пресловутую проблему "мазни" в живописи словами Кандинского, сказанными о "грязи":



"...В современной живописи избегание грязи так же несправедливо и односторонне, как вчерашний страх перед "чистой" краской. Не следует никогда забывать, что все средства чисты, если возникают из внутренней необходимости (т.е. обладают общезначимой выразительностью - В.Б.). В этом случае внешне грязное - внутренне чисто. В ином случае внешне чистое будет внутренне грязным" (Там же. С.76. В связи со сказанным может быть поставлен вопрос о том, совместима ли красота с "бессмыслицей". Если под последней подразумевать абсурдность или беспредметность, то на этот вопрос из изложенного выше следует такой ответ: выразительная бессмыслица будет обязательно казаться красивой).

Возникает вопрос: а что же дальше? Естественно, что дойдя до крайней степени абстракции живопись делает поворот назад и возвращается опять к предметности (вновь обретает сюжет). Наступает эпоха постмодернизма - поп-арт, неоизмы (неоклассицизм, неоромантизм, неореализм, неосимволизм и т.д.) и даже гиперреализм (фотографизм). Как и другие эстетические идеалы прошлого, абстракционистский идеал переживает периоды зарождения, подъема, расцвета, застоя, упадка и кризиса. В некотором смысле здесь тоже рано или поздно "все возвращается на круги своя" (Экклезиаст). Тенденция к периодическому отходу живописи от предметности (тяга к абстракции) и к периодическому возвращению к ней была отмечена ещё Воррингером в его известном трактате "Абстракция и чувство" (1908). Это подводит нас вплотную к очень сложному и деликатному вопросу о закономерностях эволюции эстетических идеалов, которым мы займемся в следующей главе.

Перед тем, как приступить к этому вопросу, посмотрим в заключение, какое значение имеет абстракционистский идеал в адекватном восприятии "абстрактных" произведений. Насчет нелестных эпитетов, раздающихся по адресу таких произведений при их восприятии через призму классических идеалов, хорошо известно. О ссылках на ослиный хвост и фокусы обезьяны уже говорилось (гл.II). Но очень поучительно совпадение таких оценок с оценкой, даваемой с позиций других модернистских идеалов, в частности, сюрреалистического: "Абстракционизм - унылейшее искусство, участь художника-абстракциониста плачевна, и тем плачевнее, чем сильнее он верует в абстрактное искусство, но хуже всего - я того и врагу своему не пожелаю - посвятить жизнь

- **Значение анализа художественных стилей для раскрытия сущности искусства**

История основных стилевых тенденций, рассмотренная выше, ясно показывает, каким образом функция философии в художественном процессе даёт ключ к пониманию природы художественного стиля и вкуса. В свете сказанного, стиль есть единство эстетического идеала и определяемого этим идеалом творческого метода художника, т.е. способа кодирования человеческих переживаний; вкус же есть единство эстетического идеала и определяемого идеалом интерпретационного метода зрителя, т.е. способа расшифровки художественного кода. Поэтому с точки зрения художественного процесса стиль и вкус являются своеобразными антиподами и в то же время двумя сторонами одной медали: стиль - это "вкус" художника, а вкус - "стиль" зрителя. Так как сопереживание (гл.II) обусловлено совпадением эстетических идеалов зрителя и художника, то отсюда следует закон соответствия стиля и вкуса: каждый стиль требует для своего понимания развития соответствующего вкуса, а каждый вкус требует для своего удовлетворения изобретения соответствующего стиля (Чтобы достичь в художественном творчестве общезначимого эффекта, а не остаться никому не интересным аутсайдером, надо изобрести соответствующий созревающему общественному вкусу новый стиль). Например, произведение, выполненное в ренессансном стиле, может быть понято лишь при наличии у зрителя ренессансного вкуса, а сюрреалистическое - сюрреалистического. И наоборот, романтический вкус требует изобретения романтического стиля, а абстракционистский - абстракционистского. Так что многообразие стилей стимулирует многообразие вкусов, а последнее, в свою очередь, - многообразие стилей. Насколько романтический стиль соответствовал романтическому вкусу, распространившемуся в Европе в первой трети XIX в., видно из популярности творчества немецких романтиков: "Они заполнили искусство и жизнь; они повсюду бросались в глаза, на стенах, картинах, гравюрах и литографиях, даже в раскрашенных дешевых картинках. На диванных полушках вышиты были влюбленные рыцарские парочки или молящиеся монахини. Ступая на ковер, нога попирала благородных охотников, верхом на лошади, с соколом в руках. Они же были изображены на портсигарах и платках, на дорожных мешках; путешественник возил их всюду за собою" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.1. С.156). Совершенно аналогично в конце XIX вв. после большой популярности творчества художников-реалистов объектом эмоционального отношения у которых часто выступала пышущая силой и здоровьем жизнь, в европейском обществе созревает тяга к символизму, т.е. символистский вкус: "Он (австрийский символист Г.Макс - В.Б.) придает действительности утонченность сновидений и его страдальческая нежность нравится лишь изысканному вкусу. Его творчество лишено силы и здоровья, но избыток нервной чувствительности и болезненность составляют как раз те качества, которые приближают его к усталым настроениям конца века" (Там же. С.3). Следует подчеркнуть, что несмотря на взаимовлияние, стиль и вкус в то же время обладают относительной самостоятельностью и в "затравочной" (зародышевой) форме возникают независимо друг от друга. Взаимодействие же между ними определяет не их возникновение, а их распространение (степень популярности, общезначимость).

Из анализа описанных стилевых тенденций так же следует, что эстетический идеал представляет собой содержательную сторону стиля, а творческий метод - его формальную сторону. Совершенно аналогично обстоит дело и со вкусом. Поэтому всякая попытка отождествить стиль только с творческим методом (Формалистическое истолкование стиля наиболее обстоятельно разработано Вёльфлиным: "Усвоенные художником и подвергнутые дальнейшей переработке приемы изображения /т.е. творческий метод - В.Б./ гораздо важнее, чем всё то, что он заимствует из непосредственного наблюдения /Вёльфлин. Основные понятия истории искусств. С.272/; "Выбор тех или иных правил творчества ... определяет стиль" /Моль А. Искусство и ЭВМ. М., 1975. С.83/), а вкус - только с интерпретационным методом, неизбежно придает стилю и вкусу односторонний (однобокий) характер и делает непонятным происхождение как того, так и другого. К каким печальным последствиям в понимании сущности искусства приводит такой взгляд, мы увидим несколько позднее.

Обилие стилей (и вкусов) и их фактическое равноправие может, с первого взгляда, породить иллюзию, будто альтернативы стилю в виде бесстилия (называемого обычно "отсутствием единства стиля") и вкусу в виде бесвкусицы (обозначаемой нередко немецким словом kitsch, что значит "дешёвка") не существует. Но история искусства и более глубокий анализ этого вопроса показывают, что ни релятивистский характер художественного произведения (гл.I 3), ни относительность различия между красивым и некрасивым, прекрасным и безобразным (гл.III 2)

отнодь не устраняют принципиального различия между стилем и бесстилем и вкусом и бесвкусицей. Из изложенного выше ясно, что умозрительная модель обладает "единством стиля" и отвечает "хорошему вкусу", если она выбрана из множества возможных на основе вполне определенного эстетического идеала; и она лишена "стиля" и отвечает "плохому вкусу", если её выбирали на основе смешения разных идеалов (Эти идеалы по некоторым нормативам могут даже противоречить друг другу, если, например, один идеал требует от модели как целого правдоподобия, а другой - неправдоподобия). Другими словами, истоком бесстиля и бесвкусицы является непоследовательность в реализации идеала (идеологический эклектицизм). Подчеркнем, что здесь существенна именно непоследовательность в руководстве тем или иным идеалом, а не характер последнего. Китч может возникать как на почве смешения ренессансного и барочного, так и классицистического и романтического; как реалистического и экспрессионистского, так и сюрреалистического и абстракционистского; и т.д. идеалов. Возможны и более сложные формы китча, когда в эстетическом винегрете участвуют не два, а три, четыре и более идеала. Обычно это происходит тогда, когда художник хочет максимально угодить примитивному вкусу зрителя. Так возникает т.н. коммерческое ("рыночное") искусство.

Одним из самых ярких примеров возникновения китча на государственном уровне является история создания знаменитого памятника Советскому воину-освободителю в берлинском Трептов-парке. Как известно, по поручению Сталина советский скульптор Вучетич выполнил подготовительную модель в виде советского солдата в военном обмундировании образца 1945 г. с ребенком в одной руке и автоматом в другой. При осмотре модели Сталин "посоветовал" заменить огнестрельное оружие XX в. рыцарским мечом средневековой эпохи. Этим мечом солдат должен был рубить свастику, иллюстрируя, тем самым, идею освобождения Советской армией будущих поколений от нацистского порабощения. Таким образом, последовательно реалистический образ воина-освободителя, соответствующий реалистическому идеалу, был заменен неким гибридным образом, противостоит естественному сочетавшим реалистическую традицию в изображении типического человека, с классицистической традицией, при которой идеализированный героический человек с его неизменным атрибутом в виде могучего меча выступает в качестве символа торжества над силами зла. Очевидно, что новая модель была выбрана из множества возможных на основе одновременного использования двух существенно различных идеалов, ни один из которых не был проведен последовательно. В результате возникло эклектическое произведение с явными признаками китча (Любопытно, что Сталин или не заметил или сознательно исключил возможность альтернативной модификации первоначальной модели Вучетича: можно было оставить автомат в руке солдата, но заменить солдатское обмундирование 1945 г. на рыцарские доспехи всё той же средневековой эпохи. От этого гибрид стал бы более монументальным, хотя, вероятно, ещё более бесвкусным. Между прочим, композиция сходного типа была осуществлена одним нацистским художником, изобразившим Гитлера в рыцарских латах и эклектически, соединившим, тем самым, эстетические идеалы реализма и барокко. Нетрудно заметить, что подобный стилизованный эклектицизм вполне аналогичен уже упоминавшемуся образу Христа на паровозе у Флобера).

Возникает вопрос: почему "Вождь народов", последовательно руководствовавшийся тоталитарным идеалом, допустил в данном случае такой идеологический эклектицизм, который мог бы привести в замешательство органы МГБ? Дело в том, что тоталитарный идеал требует от умозрительной модели не выражения человеческих переживаний (которые могут расходиться с интересами тоталитарного государства), а иллюстрации политической идеи, соответствующей интересам такого государства. Подобный норматив допускает любые заимствования из традиционных идеалов, если они способствуют решению этой задачи (Возможно, что упомянутый нами второй вариант китча был исключен Сталиным именно по этой причине. Он мог оказаться с пропагандистской точки зрения весьма рискованным: в нем зрители могли усмотреть нечто от технотронного человека, в мозг которого заложена программа служения тоталитарному государству. А это могло сделать сущность тоталитарного человека слишком прозрачной, и вместо идеи освобождения от нацистского порабощения пропагандировать идею приближения порабощения коммунистического). Таким образом, пропагандизм в искусстве, как правило, связан со стилизованным эклектицизмом, а, следовательно, с бесстилем и бесвкусицей. Причем с точки зрения тоталитарного идеала такой эклектицизм вполне логичен и оправдан.

Стилизованный эклектицизм, ведущий к китчу, не надо путать, с одной стороны, с требованием стиливого контраста у некоторых идеалов (например, в символизме [Достаточно вспомнить изысканное сочетание реализма и декоративизма в портретах декадентских дам из высшего венского общества, выполненных Климтом на рубеже XIX-XX вв. Эти произведения представляя собой по своей утонченности нечто прямо противоположное китчу] или сюрреализме), а с другой стороны - с существованием пограничных стилей. Прекрасной иллюстрацией последних могут служить романтический реализм (или, что то же, реалистический романтизм) немецкого художника Шпицвега (1808-1885), называемый обычно стилем бидермейер ("романтизация повседневности"); декоративный классицизм английского художника А.Мура (1841-1893) и абстрактный сюрреализм

французского художника Танги (1900-1955) (Существование пограничных стилей свидетельствует о том, что все грани в искусстве, вообще говоря, условны и подвижны. Это может создать впечатление, что сами границы между фундаментальными эстетическими идеалами являются расплывчатыми и неопределенными. Однако, как ясно из данного выше обзора, такое заключение было бы ошибочным: относительность граней не означает их исчезновения, а указывает на связь между идеалами и на их взаимодействие. Не следует забывать, что различие идеалов обусловлено различием мировоззрений. Все нормативы эстетического идеала характеризуют разные аспекты целостного предельного представления о художественном произведении, определяемого, как мы видели, весьма жестко соответствующим антропологическим идеалом). Как уже говорилось, стилиевой эклектицизм возникает там и тогда, где и когда смешиваются разные старые идеалы. Такое смешение приводит к выбору модели на основе противоречивого набора нормативов. В случае же стилового контраста, требуемого определенным идеалом, или пограничного стиля мы имеем дело с новым идеалом. Причем в основании пограничного стиля лежит новый пограничный идеал, являющийся результатом синтеза фундаментальных идеалов. Поэтому теперь модель выбирается с помощью непротиворечивой системы нормативов (Одним из них, как это мы видели в случае символизма, может быть требование стилового контраста как особого средства для выражения специфических переживаний). Но в данном случае никакой бесвкусицы не возникает, а формируется нечто такое, что требует для своего понимания развития нового вкуса. Причем пограничный стиль требует развития особого "пограничного" вкуса.

Выше мы рассмотрели основные стили в истории живописи, так сказать, в обобщенном виде. Однако практически каждый из этих стилей распадается на множество разновидностей, что создает значительные трудности на пути осознания общих закономерностей соответствующего стиля (и вкуса). Так, немецкий ренессанс отличается от итальянского; испанское барокко от фламандского; английский классицизм от французского; бельгийский сюрреализм от испанского; и т.д. Чтобы понять, почему единый стиль образует множество разновидностей, надо сравнить систему нормативов эстетического идеала с системой исходных постулатов (аксиом) научной теории. Как известно, аксиомы теории не должны противоречить друг другу, должны быть независимыми друг от друга и набор их должен быть полным. С нормативами же идеала дело обстоит иначе: они не должны противоречить друг другу, но некоторые из них нередко оказываются зависимыми, а сама система может обладать, вообще говоря, разной степенью полноты. Один художник может акцентировать внимание на одной группе нормативов данного идеала, а другой - на другой. Можно, например, подобно Делакруа, поставить во главу угла такой норматив романтического идеала как культ движения и борьбы, а можно, подобно Фридриху, выдвинуть на передний план другой норматив того же идеала - культ неопределенности и бесконечности. Уже одно это обстоятельство не может не привести к появлению разных вариаций романтического стиля. Не менее важным фактором, способствующем вариативности идеала, является разная степень конкретизации разными художниками одного и того же норматива. Так, характерное для того же романтического идеала требование экзотичности сюжета можно конкретизировать в пространственном смысле (например, посвятить свое творчество сюжетам из жизни современного Востока) или во временном (писать картины, посвященные европейскому средневековью).

Вариация полноты и общности нормативов неизбежно приводит к иерархии идеалов по степени общности - индивидуальные, групповые (элитарные) и общезначимые (массовые). А подобная иерархия порождает соответствующую иерархию творческого и интерпретационного методов, в результате чего возникает хорошо известная иерархия стилей и вкусов: индивидуальный стиль художника; стиль данной художественной школы, общий для группы художников; и стиль данного художественного направления, общий для группы художественных школ. Мы получаем соответственно стиль Леонардо, стиль школы Леонардо и ренессансный стиль; стиль Рубенса, стиль школы Рубенса и стиль барокко и т.д.

Как мы уже видели, история искусства - это история ожесточенной борьбы различных стилей и вкусов, доходящей подчас не только до взаимных оскорблений, но и до практического ущемления противника всеми доступными неэстетическими и неэтическими средствами. В связи с этим возникает старый вопрос об осмысленности и, тем самым, допустимости вообще дискуссии относительно стиля и вкуса. В истории философии этот вопрос давно принял форму дилеммы - "о вкусах не спорят" (Юм) и "о вкусах надо спорить" (Кант) (Этой дилемме можно придать эквивалентную форму - "о стилях не спорят" и "О стилях надо спорить"). В свете того анализа природы художественного вкуса, о котором шла речь выше, эта дилемма оказывается ложной: о вкусах не только можно, но и должно спорить в рамках фиксированного идеала (внутристилевой подход) и совершенно бессмысленно спорить за пределами этого идеала (внестилевой подход).

Хорошо известно, что в рамках одного и того же художественного направления выразительная умозрительная модель, выбранная с помощью данного идеала, может иметь разную степень выразительности. Не только в творчестве разных школ, но и у представителей одной школы и даже в творчестве одного художника иногда получаются образы более

выразительные, а иногда менее. При этом степень выразительности образа определяется степенью его соответствия идеалу, т.е. характером и числом нормативов того идеала, с которым этот образ сравнивается. Прогресс в выразительности образа, очевидно, зависит от расширения



требований к образу, а это означает учёт при его поиске все более широкого круга нормативов. Выбор художником с помощью данного идеала более выразительного образа соответствует более развитому вкусу, а менее выразительного - менее развитому. Стало быть, критерием зрелости вкуса является осознание и использование более или менее широкой системы нормативов данного идеала. В результате последовательного осознания и использования художником всё более широкого круга нормативов достигается та степень совершенства (рафинированности) образа, которая позволяет говорить о рафинированном (изысканном) вкусе. Так, наивысшая выразительность женских образов в рамках стиля бидермейер была достигнута на рубеже XIX-XX вв. американцем Сарджентом (1856-1925) и итальянцем Болдини (1842-1931): "Болдини вносит в дамские портреты всегда самые новейшие измышления вкуса и как бы предугадывает моду наступающего сезона. Его дамы в белых, очень

открытых платьях и в черных перчатках имеют вызывающе дерзкий вид и вместе с тем чаруют своим ультрапарижским изяществом" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.37-38); в его портретах "передано раздражающее обаяние и волнующая прелесть движений, взглядов изящной светской женщины, создающей ежедневно новые оттенки красоты своим изобретательным кокетством... В его очаровательной, хотя и граничащей иногда с непристойностью манере (Мутер поясняет это высказывание следующим образом: "Он пишет... пышных красавиц, которые кажутся голыми и в платье" /Там же/) сказывается чисто французский *esprit*, что-то пикантное, иногда двусмысленное". Итак, можно говорить о более развитом (зрелом) и менее развитом (незрелом) ренессансном, барочном, реалистическом, романтическом и т.д. вкусе. Но совершенно бессмысленно спрашивать, какой вкус "лучше" -



классицистический или романтический, реалистический или символистский, сюрреалистический или абстракционистский и т.п. (В связи с этим можно говорить только об одностороннем или многостороннем вкусе. Первый предполагает "зацикленность" на одном идеале; а второй - способность легко переключаться с одного идеала на другой /"всеядность"/) Несоответствие художественного образа какому-то идеалу не есть проявление бесвкусицы, ибо последняя связана не с несоответствием идеалу, а с частичным соответствием (и несоответствием) сразу нескольким идеалам. Отсюда, между прочим, следует, что, вопреки довольно распространенному мнению, безобразное и бесвкусное - совсем не одно и то же. Так, футуристическая картина безобразна с точки зрения реалистического идеала, а реалистическая - с точки зрения футуристического. Но они (под углом зрения каждого из этих идеалов) не бесвкусны. Напротив, картина, написанная с позиций одновременного использования этих идеалов и потому эклектически сочетающая черты реализма и футуризма, будет бесвкусной (китчем) с точки зрения каждого из упомянутых идеалов. Поэтому всякие разговоры о некоем "настоящем", или "подлинном" искусстве, которое противостоит мнимому искусству, или псевдоискусству (китчу) без указания эстетического идеала, играющего роль эталона для оценки художественных произведений, совершенно бессодержательны. Подлинным искусством (в отличие от китча) является любое произведение, в котором последовательно воплощены

эстетические принципы (нормативы) какого-нибудь эстетического идеала. "Голова" Поллока (рис. ) - столь же подлинное искусство, как и "Джоконда" Леонардо. Отметим, что псевдоискусство (китч) не следует смешивать ни с неискусством (простым мастерством, будь то натуралистическое или формалистическое творчество) ни с антиискусством. Если для неискусства и антиискусства характерно отсутствие эстетического идеала, то для псевдоискусства - неопределенность (неоднозначность) идеала.

Мы уже говорили в гл. I о том революционном перевороте, который произвело в XX в. искусство модернизма. С тех пор противопоставление последнего классическому искусству стало своего рода модой. Если мы теперь посмотрим на тот анализ ведущих стилевых тенденций, который был дан выше, то сразу столкнемся со следующим удивительным фактом. С одной стороны, существует громадная разница между классицистическими и конструктивистскими, романтическими и экспрессионистскими, реалистическими и абстракционистскими произведениями. Но, с другой стороны, закономерности художественного процесса, которым подчиняется любой художественный стиль, как это ни странно, совершенно одинаковы. Столь большая разница в результатах художественной деятельности и художественных впечатлениях объясняется всецело и исключительно различием эстетических идеалов и лежащих в их основе мировоззренческих установок участников художественного процесса. Поэтому всякое противопоставление классических стилей как "подлинного" искусства модернистским как "деградации искусства" или наоборот, модернизма как выражения "истинного" прогресса в искусстве классике - как безнадежно устаревшему "подражанию природе" - является совершенно бессмысленным.

Принципиальное значение модернизма заключается, однако, в том, что он освободил общие закономерности художественного процесса от ряда маскирующих и затемняющих факторов и благодаря этому представил их, так сказать, в обнаженном виде. Это явилось одной из причин того, что все исследователи природы искусства до XX в. (включая таких выдающихся специалистов в области эстетики как Шеллинг, Гегель и Тэн) не могли в полной мере раскрыть эти закономерности: их художественный опыт для этого был слишком беден.

Ключевую роль в понимании глубокого единства, существующего между классикой и модернизмом, играет искусство модерна (символизм, декоративизм и импрессионизм) и искусство маньеризма. Первое является прямым связующим звеном между классикой и модернизмом; без знания этого искусства, как ясно из данного выше обзора истории художественных стилей, полное понимание модернизма невозможно. У неискушенного в истории живописи зрителя многие модернистские картины потому вызывают часто недоумение и досаду, что он не знает естественного перехода от классики к модернизму. Он оказывается в положении ученика, которому предлагают изучать высшую математику без знания низшей.

Если модерн осуществляет связь между классикой и модернизмом в некотором смысле "внешним" образом (будучи неким подобием моста, соединяющего берега одной реки), маньеризм реализует эту связь ещё более глубоким ("внутренним") образом. Благодаря маньеризму классика и модернизм взаимопроникают друг в друга. Ведь маньеризм, как уже отмечалось, является не чем иным как "старинным модернизмом", т.е. модернизмом внутри самой классики. С другой стороны, будучи одним из классических стилей, он оказывается как бы посланцем классики ("современной классикой") внутри модернизма. Поэтому нет лучшего способа затруднить понимание модернизма и, тем самым, общих закономерностей художественного процесса как скрыть от зрителя модерн и маньеризм (чем, собственно говоря, и занимались апологеты тоталитарного искусствознания и тоталитарной эстетики).

Когда игнорируется связь стиля и вкуса с идеалом и мировоззрением, неизбежно создается впечатление, что понятия стиля и вкуса отражают исключительно формальную сторону искусства как совокупности художественных произведений, тогда как содержательной стороной искусства должно быть "отражение жизни". Последнее со времени Платона и Аристотеля обычно истолковывается как "подражание природе", а говоря попросту - как дублирование реальности (концепция мимесиса). Насколько этот взгляд на сущность искусства укоренился в сознании многих поколений, видно из той критики, которой подвергалось модернистское искусство на заре своего становления: "В подобное заблуждение впадают современные футуристы, которые средствами живописи пытаются выразить нечто, раз навсегда недоступное этому искусству, именно одновременную передачу преемственности различных моментов одного и того же процесса, например, все стадии движения танца... Пишут, например, танцовщицу с 6-8 ногами и 10-12 руками... Танцовщица с многочисленными руками и ногами в действительности не выражает никакого движения, члены тела её кажутся находящимися в покое, потому что как раз умножение членов тела мешает впечатлению движения каждого из них в отдельности, и потому такая танцовщица напоминает те чудовища буддийского искусства, у которых к одному телу приставлено множество рук и ног" (Проф. Мейман. Эстетика. М., 1919. С.101-102). Нетрудно заметить, что критик считает само собой разумеющимся, что целью футуристической картины является копирование реального движения. Между тем, как было показано в гл. I, её действительной целью

является отнюдь не копирование движения, а кодирование эмоционального отношения художника-футуриста к этому движению. Характерно, что даже такие выдающиеся исследователи эволюции искусства как, например, американский социолог русского происхождения П.А.Сорокин придерживались догмы мимесиса: "Дадаистская картина или кубическая скульптура вместо того, чтобы давать материальную субстанцию предмета, демонстрирует просто искаженный и бессвязный хаос поверхностей, противоречащий нашему нормальному... восприятию. В действительности, мы никогда не увидим предметы на картинах "Скрипка" или "Игрок на лютне" Пикассо такими, какими он их изображает" (Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С.457). Хотя концепция мимесиса была популярна на протяжении многих веков, но всегда оставались без убедительного ответа два вопроса: "Зачем такое дублирование реальности нужно?" и "Почему оно так непоследовательно?" Если на первый вопрос можно было дать некое подобие ответа (воспитание молодёжи на достойных примерах, увековечение предков, опознание преступников и т.д.), то на второй ответа вообще не было.

Дело в том, что бывают такие периоды, когда искусство как будто начинает сближаться с реальностью (например, барочный реализм XVII в. или ортодоксальный реализм XIX в.), а бывают и такие, когда оно начинает существенно удаляться от неё (например, символизм в конце XIX в. или сюрреализм в сер. XX в.) (Не только качественное, но и количественное описание этой закономерности дано П.А.Сорокиным в его "Социокультурной динамике" /Сорокин П.А. Указ. соч. С.444-446/). Особенно загадочны те фазы в развитии искусства, когда бурные общественные события не находят в нем сколько-нибудь заметного отражения. Так, весьма странным с точки зрения концепции мимесиса кажется распространение классицизма во Франции в период подготовки и проведения Великой Французской революции в конце XVIII в. Вместо того, чтобы отражать реальные события, Давид и его последователи обращаются к темам далекой античности. Совершенно аналогично в английской живописи в эпоху бурного промышленного развития Англии в XIX в. мы не встречаем особого интереса ни к индустриальным ни к урбанистическим темам, а вместо этого расцветает романтическая и символистская живопись прерафаэлитов, уводящая зрителя уже не в античность, а в Средневековье: "Это царство промышленности не создало картин, на которых изображался бы труд. Англия прорезана железными дорогами вдоль и поперёк, а на английских картинах никогда не был изображен поезд железной дороги (Мутер здесь слишком категоричен: М.Броун написал картину, посвященную труду, а Тернер изобразил (хотя и очень туманно) на одной из своих картин поезд железной дороги. Но он прав в том отношении, что такие сюжеты для английской живописи XIX в. совершенно не типичны). Даже лошади всё реже встречаются в английском искусстве, и никто из английских художников не изображает спорта. Англичане любят спорт из гигиенических соображений, но не считают его достаточно эстетичным для искусства. Бедных... в английской живописи нет. Когда живописцы изображают иногда быт бедных людей, то они выбирают местом действия образцово опрятные комнаты и стараются представить какую-нибудь трогательную или похвальную черту характера этих славных и в высшей степени порядочных людей" (Мутер Р. История... Т.3. С.94-95). Недоумение вызывает с точки зрения концепции мимесиса исчезновение во французской живописи в последней четверти XIX в. весьма популярной в середине века темы войны и труда (вытеснение реализма символизмом и импрессионизмом), в то время как в реальной жизни эта тема занимает видное место (Франко-прусская война и Парижская коммуна). Ещё более разительна ситуация в западноевропейском и американском искусстве во время 2-ой мировой войны и в послевоенный период (40-50-е гг.), когда, вместо реалистического изображения столь драматических событий, художники в своей массе уходят в область чистой абстракции.

Перед лицом этих фактов убежденный сторонник мимесиса может попытаться спасти свою концепцию единственным способом. Так как с его точки зрения сближение искусства с реальностью означает прогресс в развитии искусства, а отход от реальности - деградацию (упадок), то отмеченные колебания в сближении искусства с реальностью и удалении от неё можно объяснить чередованием периодов расцвета и упадка в развитии самого общества. Однако из истории искусства известно, что колебания в его развитии не стоят ни в каком соответствии с колебаниями в развитии общества (Об отсутствии строгого экономического и политического детерминизма в характере развития искусства см. Дворжак М. История итальянского искусства эпохи Возрождения. Т.1. М., 1978. С.8): сближение искусства с реальностью и удаление от нее может происходить в равной степени как в эпохи расцвета общества, так и его упадка. Более того, при одном и том же состоянии общества могут одновременно сосуществовать художественные направления как реалистического, так и антиреалистического характера.

Значение проведенного выше анализа основных художественных направлений состоит в том, что этот анализ дает очень простое и ясное объяснение описанного загадочного своеволия искусства в его поведении по отношению к развитию общества: искусство как совокупность художественных произведений отражает не реальность ("жизнь"), а идеалы, порождаемые противоречиями этой реальности ("жизни") (Идеал есть такое представление о реальности, при котором она мыслится свободной от известных противоречий. Сама потребность в идеале



возникает из-за стремления к освобождению от противоречий). Когда идеал требует правдоподобия художественного образа, искусство сближается с реальностью; когда же он настаивает на неправдоподобии, искусство отдаляется от реальности. Именно этим объясняется то странное обстоятельство, что искусство может расцветать в период жестоких политико-экономических кризисов и приходить в упадок в эпоху политико-экономического расцвета (Между прочим, указанной природой искусства объясняется парадоксальное увядание диссидентского искусства после предоставления свободы. Драматические переживания, связанные с удушением свободы, исчезают после предоставления её, ибо идеал освобождения оказывается реализованным, а нового идеала ещё нет). Этим же обусловлена и выразительная функция искусства: если бы оно отражало реальность, а не идеал (Напомним ещё раз, что идеал никоим образом не отражает реальность; как было показано ранее, он в определенном смысле, напротив, искажает её), оно (как ясно из предыдущих глав) не могло бы выразить никаких общезначимых переживаний. Самое удивительное состоит в том, что не только искусство классицизма или абстракционизма, но и реалистическое искусство (как это ни парадоксально звучит) отражает отнюдь не реальность, а реалистический идеал.

В противовес теории мимесиса, усматривающей сущность искусства в подражании природе, изложенный подход естественно назвать теорией инкарнации поскольку он видит сущность искусства в воплощении идеала. При учете данного выше обзора стилевых тенденций, очевидно, что теория мимесиса имеет дело с видимостью искусства (натуралистическим мастерством), тогда как его сущность раскрывается именно теорией инкарнации. Возникает вопрос: каким образом столь великое заблуждение древности как теория мимесиса сохранило свою жизнеспособность даже в XX в., после возникновения модернизма, обнажившего действительную сущность искусства до предела? Секрет такой жизнестойкости заключается в том, что в XX в. идея мимесиса получила мощную поддержку со стороны тоталитарных режимов. Как уже упоминалось, одним из нормативов тоталитарного идеала была "народность". Последняя предполагала построение только таких умозрительных моделей, которые считались "понятными народу" ("правдивость"). Другими словами, это означало, что народу могут быть понятны лишь правдоподобные модели. Таким образом, эффективность пропаганды (а, следовательно, и экспансии) тоталитарного идеала зависела от определенного рода "правдивости" художественных образов. Поскольку искусство должно было быть "правдивым", то это подразумевало, что и идеал человека, положенный в основу такого искусства, должен был быть тоже "правдивым". Но последнее, в свою очередь, предполагало, что идеал тоталитарного человека, безропотно исполняющего все требования тоталитарного государства и готового пожертвовать ради него даже собственной жизнью (пресловутый "образ положительного героя"), совпадает с реальным человеком тоталитарного общества (Идеал тоталитарного человека выступал в двух разновидностях - в виде т.н. советского человека и т.н. арийского человека /см. рис./). Тем самым, желаемое выдавалось за действительное.

Концепция мимесиса потому показалась столь привлекательной идеологам тоталитаризма, что она сразу решала две задачи: 1) давала теоретическое обоснование пропагандистскому характеру тоталитарного идеала (приписывая тоталитарному человеку реальное существование и призывая реального человека уподобляться этому образцу); 2) маскировала антиреалистический характер этого идеала (налажившего запрет на правдивое выражение антитоталитарных настроений). Это была исключительно хитроумная политика, которая до того запутывала действительную сущность художественного процесса, что всё становилось с ног на голову и нельзя было найти концов. Но она прекрасно решала главную задачу - сделать искусство послушной служанкой политики (политизация искусства). Поскольку модернистское искусство вообще (а модернистская живопись в особенности) явно несовместимы с концепцией мимесиса, оно представляло вполне реальную и притом очень серьезную угрозу для такой политики. Фактически оно срывало эффективную пропаганду тоталитарного идеала. В свете сказанного вполне понятно то резко негативное отношение к



модернизму, которое было характерно для немецкого и советского тоталитарных режимов. Поэтому непримиримая борьба, которую они вели, в частности, против особенно их раздражавшей модернистской живописи с помощью всех имевшихся в их распоряжении средств (от бульдозеров до "костров суеты"), какой бы странной и безумной эта борьба ни казалась с точки зрения здравого смысла, была по-своему вполне логичной и политически оправданной.

Нетрудно заметить, что концепция мимесиса связана с чисто формальным подходом к стилю и вкусу. Если отождествлять эти последние с методами кодирования и дешифровки соответствующих переживаний, тогда стиль и вкус теряют всякую связь с реальностью ("жизнью") и тогда для восстановления этой связи надо специально постулировать, что "искусство отражает жизнь". Но если стиль и вкус, наряду с указанными методами, включают содержательный источник этих методов в виде соответствующего идеала, тогда нет надобности в постулировании особой связи искусства с реальностью, независимой от стиля и вкуса. При учете того двойственного характера стиля и вкуса, о котором говорилось ранее (единство идеала и метода), связь художественного процесса с реальностью существует всегда, но она осуществляется не помимо стиля и вкуса, а через них. Такая связь оказывается гораздо более сложной, тонкой и глубокой, чем это всегда представлялось с точки зрения мимесиса.

Резюмируя критику ошибочного взгляда на сущность искусства как на мимесис, нельзя не согласиться с мнением Кандинского, что теория мимесиса фактически уподобляет деятельность художника деятельности обезьяны. Любопытно, что если теория инкарнации иногда поднимает обезьяну до уровня художника (гл. I 3), то теория мимесиса всегда низводит художника до уровня обезьяны.

В контексте сказанного легко понять, что вызвавшая столько споров в XIX в. пресловутая дилемма "искусство для народа" (Прудон) или "искусство для искусства" (Уайльд) является ложной. Первая формула акцентировала внимание на связи искусства с реальностью, но усматривала эту связь в "отражении жизни". Вторая, отрицая такое отражение, вместе с тем отрицала и всякую связь искусства с реальностью вообще. Между тем, "отражая" (воплощая) идеалы, рожденные противоречиями реальности, искусство, не отражая реальность, оказывается, тем не менее, очень прочно связанным с ней. Отметим также, что народ с развитым вкусом отнюдь не нуждается в натуралистическом подражании реальности (Мнение, что народу понятны лишь наглядные картинки, напоминающие что-то, виденное им в повседневной жизни, является типичным проявлением высокомерного, барского отношения к народу), а интересуется как раз воплощением своих идеалов. Отсюда само собой следует, что у такого народа натуралистическое воспроизведение реальности вызывает не больше энтузиазма, чем и воплощение в искусстве чуждых ему идеалов (которые могут оказаться по отношению к его идеалам антиидеалами). Но эти последние имеют, вообще говоря, такое же право на воплощение, как и первые. Поэтому некорректность сформулированной выше альтернативы очевидна. В настоящее время даже кажется странным, как умные люди могли так запутаться в столь элементарных вещах. Но это не покажется удивительным, если мы учтем, что эти вещи стали элементарными только благодаря великому уроку, преподанному в XX в. модернистской революцией в искусстве.

Однако ирония истории эстетической мысли состоит в том, что основоположники и активные деятели этой революции тоже основательно запутались, хотя и в несколько другом смысле. Как известно, главными идеологами модернизма в искусстве выступили в начале XX в. Кандинский, Малевич и Мондриан. Восприняв от своих предшественников и оппонентов старую традицию чисто формального истолкования стиля и вкуса, они противопоставили формальные закономерности художественного метода содержательным нормативам эстетического идеала. Это выразилось в двух моментах: 1) в противопоставлении Кандинским, пользуясь его терминологией, принципа внутренней необходимости принципу внешней необходимости, т.е. в отрицании связи эмоционального самовыражения художника с эстетическим идеалом, сформировавшимся у художника под влиянием его взаимодействия с определенной социокультурной средой (Непоследовательность Кандинского особенно отчетливо проявилась в том, что он, противопоставляя принцип внутренней необходимости принципу внешней необходимости, в то же время решительно выступал против формулы "искусство для искусства" /Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 14/); и 2) в аналогичном противопоставлении Малевичем, если придерживаться близкой ему терминологии, принципа прибавочного элемента принципу содержательного элемента, т.е. в отрицании связи формальных приемов творчества с эстетическими принципами, диктуемыми эстетическим идеалом (Бурсма Л.С. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: Теоретические таблицы Казимира Малевича. Казимир Малевич /выставка/. Leningrad. 1988. С. 222). Этим они создали повод для незаслуженных обвинений всех художников-модернистов со стороны художников, придерживавшихся классических традиций, в "формализме" и "деградации" искусства.

При содержательном истолковании стиля и вкуса, включающем в содержание этих понятий эстетический идеал (и при наличии, разумеется, достаточно развитой на основе обобщения истории искусства концепции такого идеала), подобные ошибки были бы невозможны.

Справедливости ради, следует, однако, отметить, что такое неприятие связи стиля и вкуса с эстетическим идеалом в то время подогревалось схоластическим характером многих эстетических концепций, отрывом последних от реальной практики художественного процесса.

Если кратко резюмировать содержание этой главы, то можно сказать следующее. Функция философии в художественном процессе состоит в конечном счете, в том, что мировоззрение участников художественного процесса (художника и зрителя) через посредство эстетического идеала определяет как их стиль, так и вкус и все формы взаимоотношения между стилем и вкусом. Отсюда следует, что эволюция стилей и вкусов должна определяться эволюцией эстетических идеалов ("...Самый этот факт развития... художественных идеалов мы считаем одним из важнейших предметов эстетического исследования". С этой точки зрения основная задача эстетики: "понять идеалы искусства и суждения вкуса и показать, от каких условий они зависят и как они возникают" /Мейман Э. Эстетика. М., 1919. Ч.II. С.25/). Но поскольку судьба последних определяется судьбой антропологических (этических) идеалов, то возникает мысль, что эволюция эстетических идеалов и художественных стилей и вкусов является только вершиной айсберга, в основании которого лежит эволюция других социальных идеалов и связанных с ними "социальных стилей" (Г.Рид) и вкусов, включая этические, политические и экономические стили и вкусы. Проблема судьбы идеала выводит на проблему смысла борьбы идеалов вообще. Но этот круг вопросов требует, так сказать, обращения той задачи, которой мы до сих пор занимались: теперь нас будет интересовать уже не влияние философии на искусство, а влияние искусства на философию (включая философию культуры, философию истории и философию жизни). Но это последнее влияние не может быть понято удовлетворительно без учета тех результатов, которые получены при анализе первого влияния.

#### Глава 4

#### РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

*Что такое абсолютная красота, я не знаю;  
никто этого не знает, кроме Бога  
Дюрер*

*Красота не только страшная вещь, но и  
таинственная. Здесь дьявол с Богом борется,  
а поле битвы - сердца людей  
Достоевский*

*Ученики подарили ему на прощание посох, на  
золотой ручке которого змея обвивалась  
вокруг солнца.  
Ницше*



#### 4а Место идеала в системе культуры

- Идеал как регулятор деятельности
- Формирование идеала
- Реализация идеала
- Взаимосвязь формирования и реализации идеалов
- Идеал как "золотая ветвь" культуры
- Идеал как регулятор деятельности

Анализ социальной жизни показывает, что в истории мировой культуры сформировались семь основных типов деятельности, между которыми имеется глубокая взаимосвязь и взаимозависимость. Самым элементарным и фундаментальным типом является производство материальных благ, делающее возможным физическое существование человека. Это производство предполагает распределение, обмен и потребление, что в своей совокупности образует так называемую экономическую деятельность. Последняя порождает потребность в управлении, которое в наиболее развитой форме представляет собой сочетание деятельности законодательной, исполнительной и судебной и образует, тем самым, то, что принято называть политической деятельностью (Сюда входит и военная деятельность, обеспечивающая в определенных ситуациях эффективность управления). Очевидно, что последняя в общем случае отнюдь не сводится к государственной политике, но включает в себя также политику

ведомственную (корпоративную), семейную и т.п. (Политика в самом общем смысле представляет собой не что иное как "искусство управления", /и искусство перехода от одной формы управления к другой, или, что то же, искусство изменения формы управления/. При этом под "управлением" подразумевается последовательность актов выбора из множества возможных действий некоторого социального учреждения (семьи, корпорации, государства и т.п.) на каждом этапе его деятельности вполне определенного действия /последовательность "принятия решений"/. Поэтому всякое управление предполагает существование "власти" - возможности управленческого выбора, или, что то же, возможности судьбоносных решений" /власть семейная, корпоративная, государственная и т.п./)

Управление, в свою очередь, требует подготовки таких членов общества, которые поддавались бы принятому стилю управления. Для достижения этой цели необходимо воспитание (включая образование) (Воспитание в широком смысле включает все виды деятельности, делающие человека пригодным для управления им, включая и такие виды как деятельность журналистская, спортивная, медицинская и т.п.), т.е. педагогическая деятельность. Последняя может быть успешной лишь при условии, что сообщаемые воспитуемому знания (в том числе о нормах поведения, требуемых данной системой управления) станут его убеждениями (знаниями, в "истинность" которых воспитуемый непоколебимо верит). Чтобы знания стали убеждениями, необходимо их рациональное и эмоциональное обоснование. Первое достигается с помощью прививки воспитуемым определенного мировоззрения (мировоззренческая деятельность) (Сюда относится деятельность философская и религиозная); второе - с помощью сопереживания (художественная деятельность). Дело в том, что воспитание требует создания специальных образцов для подражания, которые были бы привлекательны. А такие образцы должны быть выразительными. Для создания же выразительных образцов необходимо искусство (Характерно, что даже такая простая вещь как украшение домашней утвари /посуды, одежды, мебели, интерьера и т.п./ содержит в себе замаскированную воспитательную функцию: к выразительным предметам человек относится иначе, чем к невыразительным /например, он более осторожен в обращении с красивой посудой, чем с некрасивой/).

В развитом обществе, в котором разделение труда зашло так далеко, что сформировались все перечисленные типы деятельности, возникают ещё два дополнительных типа деятельности. Целью одного из них является установление в любых вопросах объективной истины. Поэтому она обслуживает все отмеченные выше типы деятельности и называется научной. Цель второго типа состоит в создании вспомогательных материальных средств для повышения эффективности любого из перечисленных типов деятельности (в том числе и научной). Такая деятельность получила название технической (О теории деятельности см., в частности, Каган М. С. Человеческая деятельность. М., 1974). Очевидно, что любой человек, произвольно выбранный из множества граждан данного общества, на вопрос анкеты: "Ваш род занятий" даст такой ответ, что обязательно попадет в одну из указанных рубрик.

Идеализация результатов любой деятельности приводит к заключению, что каждому из перечисленных типов деятельности соответствует свой идеал: экономической деятельности - экономический; политической - политический; педагогической - этический (нравственный); мировоззренческой - мировоззренческий (философский, религиозный и т.п.); художественной - эстетический; и т.д. Так как между указанными типами деятельности образующими как бы разные этажи социального здания, существует глубокая внутренняя связь, то перечисленные идеалы отнюдь не представляют собой хаотический конгломерат разных "воззрений" (как это кажется с первого взгляда). В действительности они образуют стройную самосогласованную систему, которую естественно назвать социальным идеалом.

Теперь нетрудно понять, почему многообразие художественных стилей и вкусов является только "вершиной айсберга": многообразие социальных идеалов неизбежно должно породить многообразие социальных стилей и вкусов, включая разные стили производства (соответственно распределения, обмена и потребления), управления и воспитания и соответственно разные экономические, политические и педагогические вкусы. Теперь наша задача состоит в том, чтобы исследовать подводную часть айсберга.

- **Формирование идеала**

Проблема происхождения эстетических идеалов в истории эстетических учений всегда считались одной из труднейших, а многим эстетикам она вообще казалась неразрешимой загадкой (В истории философии известны четыре основных подхода к объяснению происхождения идеалов: 1) приписывание идеалу иррационального происхождения путем апелляции к сверхъестественным факторам (мистицизм); 2) приписывание идеалу врожденного характера (априоризм); 3)

объяснение появления идеала другими идеалами (рационалистический идеализм); 4) объяснение появления идеала отражением объективной социальной реальности (исторический материализм). Очевидно, что (1) и (2) отказываются от рационального решения проблемы, заменяя последнее демонстрацией эмоционального отношения к ней; (3) имеет, в конечном счете, тавтологический характер и напоминает тот способ объяснения происхождения жизни на Земле, который объясняет её переносом с других небесных тел /гипотеза панспермии/. Только (4) дает нетавтологическое рациональное объяснение. Однако последнее неудовлетворительно потому, что идеалы, как было показано в гл. III п.1, никоим образом не являются отражением реальности. Напротив, они в известном смысле искажают реальность. Представление о подобном "отражении" основано на смешении идеалов с идеями, которые действительно могут отражать реальность. Повод для указанного смешения дало наивное понимание идеологии Дестютом де Траси как учения об идеях). Как ясно из предыдущего, трудности возникали из-за того, что хотели понять надводную часть айсберга, не исследуя его подводной части. Как было показано в предыдущей главе, мистический туман, окружающий происхождение эстетического идеала, существенно редееет, если мы учтем, что происхождение этого идеала нельзя рассматривать изолированно от проблемы происхождения социального идеала и идеала вообще, а последний как предельное представление всегда является продуктом идеализации (в строгом научном смысле этого термина; ср. гл.III п.1). Однако для полного рассеяния указанного тумана необходимо исследовать, во-первых, мотивы идеализации, а, во-вторых, вторичные процессы, связанные с формированием новых идеалов в ходе их "борьбы" со старыми идеалами.

Источником идеализации всегда является потребность в преодолении противоречий (Этим термином обозначают столкновение противодействующих факторов в рамках данной социальной системы. Система таких противоречий по отношению к сознанию конструктора идеала есть объективная реальность, независимо от того, нравится это кому-нибудь или нет. Более того, сам факт конструирования идеала свидетельствует о том, что эти противоречия являются неприятной, но упрямой реальностью, с которой приходится считаться. В противном случае не было бы никакой надобности конструировать идеал), возникающих на том или ином этапе социального здания. Именно социальные противоречия очень болезненно травмируют людей и поэтому возбуждают у них желание так преобразовать "противоречивый" объект, чтобы хотя бы мысленно очистить его от противоречий. Это и приводит к противопоставлению существующему должного (идеала). В развитом обществе, где всегда существуют уже готовые идеалы, процесс формирования новых идеалов значительно усложняется. Общеизвестно, что новые идеалы возникают на основе критического анализа старых. В предыдущей главе при рассмотрении генезиса конкретных эстетических идеалов было показано, что для образования нового идеала в результате критического пересмотра старых необходимо: 1) подвергнуть анализу старые идеалы, разложив их на отдельные компоненты, а, в конечном счете, на отдельные нормативы (фрагментация); 2) осуществить необычный синтез фрагментов принадлежащих разным идеалам; 3) из множества возможных комбинаций фрагментов старых идеалов выбрать одну предпочтительную. Особую роль в этой цепочке операций играет синтез. Не случайно, известный французский художник М.Дени как-то заметил, что "стиль - это синтез". Действительно, если внимательно присмотреться к истории мировой живописи (гл.III п.3), то обращает на себя внимание следующая закономерность: каждый новый стиль возникает, как правило, на основе синтеза старых стилей. Так, Рафаэль формирует стиль Высокого Возрождения (чинквеченто) путем синтеза античного и христианского стилей; Рубенс - стиль барокко путем синтеза чинквеченто (Тициан, Тинторетто) и маньеризма (П.Брейгель); Г.Рени закладывает основы классицизма с помощью синтеза фрагментов чинквеченто и барокко (ср. его картину "Гиппомен и Аталанта"); Гейнсборо создает своеобразный стиль барочного романтизма путем синтеза барокко (Ван Дейк) и рококо (Ватто); Жерико закладывает основы романтизма, синтезируя фрагменты классицизма и барокко; Шпицвег создает новый стиль бидермейер путем синтеза романтизма и реализма; академический символизм Беклина появляется в результате синтеза классицизма и романтизма его предшественников, а декоративный символизм М.Дени - в результате совершенно неожиданного и экстравагантного синтеза таких казалось бы совершенно чуждых друг другу стилей как классицизм и декоративизм; и т.д.

Универсальной описанной закономерности следует из того, что она в равной мере прослеживается как в истории классической, так и модернистской живописи. Так, уже в раннем модернизме у Гогена мы встречаемся с синтезом западного символизма (Пюи де Шаванн) и восточного декоративизма (изобразительное искусство Японии Юго-Восточной Азии) ("...Для него /Гогена - В.Б./ синтез и стиль были почти синонимами" /М.Дени; цит. по: Гоген П. Взгляд из России. М., 1989. С.55/). В экспрессионизме Гога осуществляется необычный синтез таких существенно разных направлений как символизм и импрессионизм, а в конструктивизме Пикассо - синтез кубизма и футуризма. В творчестве Фейнингера закладываются основы т.н. абстрактного экспрессионизма путем ещё более фантастического синтеза экспрессионизма и конструктивизма. В общем случае наблюдаются и более сложные формы синтеза, когда фрагменты для синтеза

Связь этического идеала с политическим

Таблица 6

Нормальные формы управления		Аномальные формы управления	
Идеал управления	Идеал человека	Антиидеал управления	Антиидеал человека
Монархия	Монархический человек	Тирания	Тиранический человек
Аристократия	Аристократический человек	Олигархия	Олигархический человек
Демократия	Демократический человек	Анархия	Анархический человек

нового идеала заимствуются не из двух, а из трех, четырех и более прежних идеалов. Например, в т.н. метафизической живописи Кирико символизм объединяется с кубизмом и фовизмом, а в сюрреализме Дали осуществляется синтез того же метафизизма (Кирико) с символизмом (Беклин), маньеризмом (Арчимбольдо) и реализмом (Веласкес, Вермеер, Милле, Мейссонье) ("Наша цель - реалистически изображать иррациональную мысль по неведомым законам воображения. Мгновенная цветная фотография и в то же время... экстравагантные... сверхнормальные... образы... конкретной иррациональности" /Дали С. Завоевание иррационального.

"Искусство". 1989. № 12. С.51/).

Существуют серьезные основания полагать, что и остальные элементы социального идеала (этический, политический и экономический) формируются сходным образом. Исследование в этом направлении представляло бы значительный интерес. Известно, что создание нового эстетического идеала, который оказался бы общезначимым, т.е. вызвал бы широкий общественный резонанс (отозвался бы эмоциональным "звоном" в душах многочисленных поклонников) - творческий подвиг, намного превосходящий создание отдельных выдающихся произведений в рамках старого идеала, заимствованного у предшественников. Ведь это равносильно созданию нового художественного направления. И здесь возникает решающий вопрос: каким образом из множества возможных вариантов синтеза фрагментов старых идеалов можно выбрать общезначимый вариант? Обзор основных стилевых тенденций в истории живописи показал, что для этого надо производить отбор с помощью нового общезначимого этического идеала. При этом очевидно, что из последнего нельзя вывести дедуктивным путем содержание нового эстетического идеала: это содержание формируется в результате стихийной игры творческого воображения художника (по выражению Моля, "пермутационной игры" со старыми эстетическими идеалами) и, ввиду множества возможных комбинаций, может быть чрезвычайно разнообразным (конструктивная роль случая). Следовательно, новый эстетический идеал не выводится из нового этического идеала, а выбирается с его помощью из множества возможных новых эстетических идеалов, возникающих в результате пермутационной игры. Стало быть, здесь мы встречаемся не с дедуктивным, а со своеобразным селективным детерминизмом (одна форма синтеза может соответствовать новому этическому идеалу, а другая нет; тогда первая выбирается, а вторая отбрасывается). Очевидно, что этический идеал в данном случае, грубо говоря, подобен ситу, сортирующему фрукты разного размера.

Таким образом, при формировании эстетического идеала этический идеал играет роль селектора. Это ключевой вопрос, которого не понимало большинство тех, кто философствовал по поводу взаимоотношения эстетики и этики (Принципиальное отличие нормального искусства от морализаторского /дидактического/ заключается не в отказе от связи эстетического идеала с этическим, а в характере этой связи. В первом случае речь идет о выборе эстетического идеала с помощью этического, а во втором - в выводе первого из второго). Но откуда берется этический идеал, необходимый для указанного выше отбора? История развития морали показывает, что механизм формирования этического идеала протекает в общем и целом по той же схеме, что и эстетического: пермутационная игра со старыми этическими идеалами и вновь отбор с помощью "смежного" идеала, т.е. идеала, формирующегося на соседнем этаже социального здания. Нетрудно догадаться, что в случае этического идеала роль селектора играет политический идеал: чтобы общество могло нормально функционировать (было жизнеспособным), новая система морали должна соответствовать новой системе управления; другими словами, идеал воспитания должен быть таким, чтобы он соответствовал идеалу управления. Если обобщить всё то, что писали по этому поводу философы и моралисты от Платона и Аристотеля до Монтескье и Гегеля, то получается следующая картина

В этой таблице отражена глобальная картина управления (управление на государственном уровне). Но управление обществом имеет иерархический характер: оно начинается с управления простейшей социальной ячейкой, каковой является семья, и затем через управление социальными институтами разной степени сложности завершается государственным управлением. Этой управленческой иерархии соответствует иерархия воспитания (осуществляемого той или иной корпорацией часто совершенно стихийно и не заметно по многим каналам), а в результате такой иерархии возникает и иерархия систем морали (мораль семейная, корпоративная,

государственная).

Связь нравственного стиля поведения членов некоторого коллектива по отношению к друг другу со стилем управления этим коллективом в простейшем случае легче всего поддается исследованию в таком простейшем социальном институте как семья. Если в семье царит культ порядка и всё строго регламентировано (тоталитарная семья), то и дети воспитываются в духе железной дисциплины ("скованные" дети). Напротив, если глава семьи руководствуется культом свободы и в семье нет никакого порядка (анархическая семья), то и дети полностью предоставлены себе и могут ходить на голове ("раскованные" дети). Между этими крайностями существует промежуточный случай: в одних семейных делах глава семьи требует строгого порядка, в других допускает полную свободу; в этом случае и дети сочетают в своем поведении регламентацию с либерализмом (либеральная семья).

Такая локальная зависимость стиля поведения от стиля управления приобретает на государственном уровне глобальный характер. История показывает - и уже Платон прекрасно осознал это в своем "Государстве", - что нельзя управлять сколько-нибудь долго с помощью бюрократических (деспотических) методов людьми, придерживающимися идеала свободного человека, который сам должен определять свою судьбу. В то же время можно отлично использовать эти методы для управления людьми, руководствующимися идеалом покорного человека, о котором должно заботиться государство. Напротив, можно успешно управлять демократическими методами обществом, состоящим из людей первого типа, и нельзя достаточно долго управлять такими методами, если общество состоит из людей второго типа (Не случайно Савонарола в своих страстных проповедях во флорентийской церкви Санта Мария делла Фьоре (15 в.) внушал 30-тысячной толпе мысль о том, что идеальная демократия возможна лишь в обществе, состоящем из идеально безгреховных людей). Поэтому глубокий смысл имеет старинный афоризм, что люди, в конечном счете, заслуживают то правительство, которое они имеют (как бы они его ни ругали), поскольку их правительство соответствует их морали (Поучительной иллюстрацией связи между управленческим и нравственным стилем может служить господство принципа бдительности /"будь осторожен"/ в условиях тоталитаризма и принципа гласности /"будь откровенен"/ в условиях демократии. Первый принцип обусловлен тем, что монопольное обладание властью требует монополии на информацию /и, следовательно, предотвращения ее утечки/. Напротив, отсутствие монополии на власть вызывает потребность отказаться от информационной монополии и делает утечку информации даже желательной).

Таким образом, старый политический идеал всегда соответствует старой господствующей морали, а новый - новой. Расхождение между политикой и моралью возникает тогда (и только тогда), когда новый политический идеал сталкивается со старой моралью или новый этический идеал - со старой политикой.

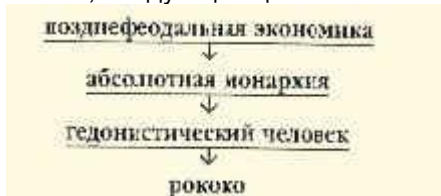
Итак, при формировании этического идеала роль селектора играет управленческий (политический) идеал. Что же является селектором в случае последнего? Как показали в XIX в. Сен-Симон и Маркс, эту роль берет на себя идеал экономический. То, что система управления существенно связана с системой производства, распределения, обмена и потребления, - это достаточно очевидно (Политическая организация возникает из потребности обеспечить выполнение законов, регулирующих экономическую жизнь; экономика не может быть стабильной без политической поддержки). Такую зависимость можно проследить в простейшей форме в той же семье, где характер трудовой деятельности и размеры и структура бюджета семьи сказываются самым непосредственным образом на стиле управления этой семьей. У читателя, однако, может возникнуть опасение, что следуя этим путем, мы попадем в сферу "дурной" бесконечности, ибо возникает новый вопрос - о выборе экономического идеала - и т.д. Однако такие опасения беспочвенны. Дело в том, что экономический этаж социального здания является последним, ниже которого в социальной области уже ничего нет. Новые экономические идеалы тоже возникают в результате пермутационной игры со старыми экономическими идеалами. Отбор же различных стихийно возникающих умозрительных комбинаций осуществляется теперь не с помощью очередного "смежного" идеала, а посредством учета тех новых экономических противоречий, которые зарождаются в результате преодоления старых противоречий. Выбирается та комбинация, которая помогает разрешить новые противоречия, и отбрасываются те, которые не позволяют этого сделать (Обратим внимание, что при этом несущественно, может ли новая комбинация действительно помочь в разрешении новых противоречий, или адепту нового идеала только кажется, что она на это способна).

На фоне интенсивной и относительно автономной пермутационной игры, идущей на всех этажах социального здания, вопреки противникам всяких схем, выстраивается селективная цепочка:



Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть некоторые хорошо известные из истории примеры.

Очень поучительно взять для моделирования такой цепочки формирования художественных стилей в одной стране, но в разные исторические периоды. Так, во Франции во 2-ой половине XVIII в. накануне революции 1789 г. четко просматривалась, в частности, в творчестве Буше и его школы, следующая цепочка:

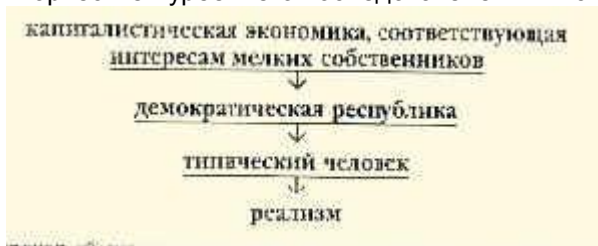


Постепенно накалявшаяся социальная атмосфера привела к тому, что стала формироваться совершенно новая цепочка, альтернативная первой:

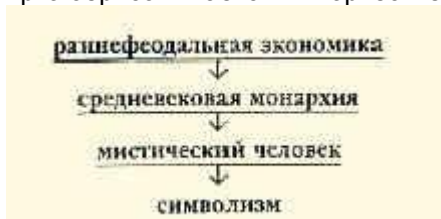


Она получила наиболее яркое выражение в творчестве Давида и его школы. В знаменитой "Клятве Горациев" (1784) Давид воплотил свой идеал героического человека, связанный с возрождением республиканского идеала античного Рима. Культ изнеженности, чувственности и сладострастной лени, столь характерному для пресыщенной аристократии эпохи рококо и с таким блеском выраженному в творчестве Буше и Фрагонара, был противопоставлен культ мужественности, целомудрия и героической активности: "В потоках крови потонули и художественные идеалы XVIII в. Революция стала могилой рококо" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.2. С.87).

Можно было бы подумать, что такая зависимость духовных (эстетического и этического) идеалов от утилитарных (политического и экономического) характерно только для указанной эпохи. Но перенесемся мысленно во 2-ую пол. XIX в. Та же Франция. С одной стороны, в творчестве Курбе и его последователей мы встречаемся с новой цепочкой:



Но наперекор ей складывается опять-таки альтернативная тенденция, которая наиболее ярко обрисовывается в творчестве Пюи де Шаванна и его школы:



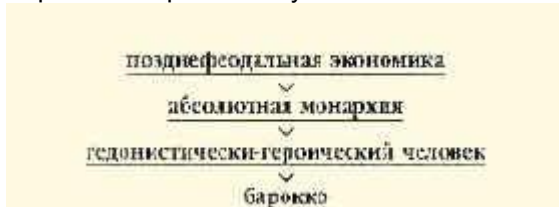
Более того, крупнейшие потрясения в развитии искусства в XX в. не выводят нас за рамки той же тенденции. С одной стороны в Зап. Европе в первой трети XX в. на фоне развития множества модернистских направлений легко прослеживается, в частности, такая цепочка:



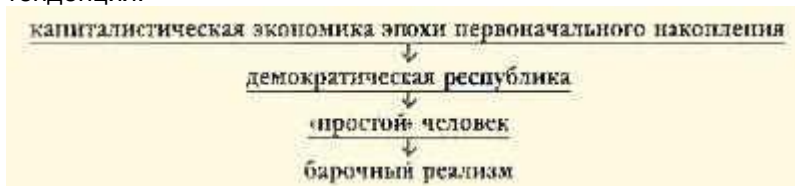
С другой стороны, как некая зловещая альтернатива в середине XX в. в Центральной и Восточной Европе на социальном горизонте появляется существенно иная тенденция:



Возникает, однако, следующий вопрос: если существует такая глубокая зависимость духовных идеалов от утилитарных, то как могла возникнуть концепция "искусства для искусства", согласно которой эстетические идеалы должны быть совершенно независимы от утилитарных. Это объясняется, главным образом, двумя причинами: 1) отсутствием непосредственной связи эстетического идеала с политическим; как видно из приведенных примеров, всегда существует промежуточное звено между эстетическим и политическим идеалами, роль которого играет этический идеал (Ярким примером игнорирования опосредованного характера связи искусства и политики является творчество бельгийского художника Виртца (1806-1865). Мечтая стать великим художником, он с целью вызвать большой общественный резонанс совершил роковую ошибку: дедуцировал свой эстетический идеал прямо из политического. В результате его картины из художественных произведений превратились в политические памфлеты: "Наполеон созерцает сатанинским взглядом тысячи людей, счастье которых он разрушил" /протест против войны/; "Мысли и видения отрубленной головы" /протест против смертной казни/; "Самоубийца" /протест против материализма/ и т.п.); 2) отсутствие однозначной связи эстетического идеала с политическим. История показывает, что в разных исторических условиях одни и те же утилитарные идеалы могут приводить к формированию разных духовных идеалов. Так, в XVII в. в той же Зап. Европе в творчестве Рубенса и его школы четко прослеживается следующая цепочка:



В то же время в освободившейся от испанского владычества Голландии наблюдается иная тенденция:



Если мы сравним эти цепочки с теми, которые были рассмотрены ранее (Франция конца XVIII и XIX вв.), то заметим, что те же утилитарные идеалы привели, вообще говоря, к иным духовным идеалам. Это становится особенно заметным, если сравнить две приведенные выше цепочки, одна из которых связана с творчеством Давида, а другая - с деятельностью Курбе, с цепочкой, прослеживаемой в творчестве Жерико и Делакруа:



Один и тот же политический идеал (образ республиканского строя) может привести, вообще говоря, и к эстетическому идеалу классицизма (Давид), и романтизма (Делакруа), и реализма

(Курбе). Подобное явление безусловно противоречит жесткому линейному детерминизму. Однако в нем нет ничего удивительного с точки зрения нелинейного детерминизма, каковым является селективный детерминизм: последний отнюдь не предполагает однозначной зависимости одного идеала от другого. Ведь конечный результат отбора однозначно определяется не одним, а двумя факторами - актуально существующим "смежным" идеалом и набором потенциальных вариантов искомого идеала (Этот набор и выражает специфику тех исторических условий, в которых соответствующий "смежный" идеал проявляет свою селективную функцию); другими словами, детерминирующим идеалом и набором возможных детерминируемых идеалов. Этот набор и вносит момент неоднозначности во взаимосвязь между утилитарными и духовными идеалами. Таким образом, селективный детерминизм, наряду с необходимостью, обязательно содержит в себе и момент случайности, являющийся результатом пермутационной игры при конструировании возможных идеалов данного типа (Указанная неоднозначность связи между утилитарными и духовными идеалами может иметь место и внутри самих утилитарных или духовных идеалов. Например, ею объясняется то известное обстоятельство, что одному и тому же экономическому идеалу могут соответствовать, вообще говоря, разные политические идеалы).

Насколько сложной и тонкой является описанная закономерность, видно из того, что селективная цепочка, при определенных обстоятельствах, может разветвляться, рождая вторичные (селективные же) цепочки. Дело в том, что духовная деятельность, в свою очередь, может потребовать для своего осуществления вспомогательной утилитарной деятельности. Например, художественная деятельность может побудить к производству специальных красок; последние, в свою очередь, вызывают потребность в новой управленческой деятельности; новое управление требует новой воспитательной деятельности, а та, опять-таки, новой сопереживательной. В свою очередь, каждый из этих вспомогательных видов деятельности может породить новую ветвь, в результате чего по мере развития общества первоначальный сравнительно простой "ствол", в утешение противникам упрощенных схем, обрастает пышной "кrownой". Так возникает своеобразное "дерево деятельности", которому соответствует "дерево идеалов".

- **Реализация идеала**

До сих пор мы рассматривали процесс формирования идеалов. Теперь же пришла пора проанализировать процесс, в определенном смысле, обратный обсуждавшемуся. При формировании идеала мы поднимались с земли на небо; теперь же спускаемся с неба на землю.

Преобразование объективной реальности в соответствии с нормативами идеала приводит к понятию ценности. Ценность есть не что иное как материальное воплощение идеала (Именно таково эмпирическое представление о ценности, как оно возникает в практической деятельности людей, далеких от схоластических словопроений). Идеал при этом играет роль стандарта, или критерия ценности: предмет, соответствующий идеалу, получает положительную оценку, а несоответствующий - вообще говоря, отрицательную (ср. гл. II). Эту роль идеала как критерия ценности в афористической форме превосходно выразил Ницше: "Если ты золотой человек (располагаешь соответствующим идеалом - В.Б.), то и явления жизни оттиснутся в твоей воспринимающей душе золотыми буквами (получат соответствующую оценку - В.Б.)" (Ницше Ф. Афоризмы, изречения и аллегории. М., 1903. С.52).

Если ценность есть результат реализации идеала, то в основу классификации ценностей должна быть положена данная выше классификация идеалов. Так как идеалы можно подразделить на утилитарные (экономические и политические) и духовные (этические, эстетические и мировоззренческие) (Для простоты мы отвлекаемся от научных и технических идеалов, ибо их учет в данном контексте не существенен. Поскольку научная и техническая деятельность обслуживает как утилитарную, так и духовную, то эта деятельность, строго говоря, находится за пределами как чисто утилитарной, так и чисто духовной деятельности), то и ценности, в полном соответствии с реальной практикой, бывают утилитарными (экономическими и политическими) и духовными (этическими, эстетическими и мировоззренческими). Из истории известно, что в роли экономических ценностей выступают главным образом товары (включая недвижимость), услуги и деньги, а в роли политических - юридические законы и акты по их исполнению (включая судебные постановления) фиксируемые в соответствующих документах (конституции, кодексы, уставы, указы, договоры и т.п.). Нетрудно заметить, что в основу утилитарных ценностей положен принцип полезности (социальной эффективности).

Напротив, для духовных ценностей характерен принцип выразительности. Так, нравственными ценностями являются т.н. добрые поступки - акты вежливости, гостеприимства, почта (общественного признания), милосердия, верности данному слову, мужества,

самопожертвования и т.п. В роли эстетических ценностей выступают художественные произведения (в частности, картины и статуи). Наконец, функцию мировоззренческих ценностей исполняют философские и религиозные трактаты, идеологические символы и т.п. (На публицистическом языке совокупность экономических ценностей обычно называют "богатством"; политических - "властью"; нравственных - "добром"; эстетических - "красотой"; мировоззренческих - "истиной")

Естественно, что при громадной сложности социальной жизни и ее постоянной изменчивости возможно возникновение различных комбинаций указанных ценностей (в том числе утилитарных и духовных). Так, знаменитые собрания коронных драгоценностей иранских шахов, британских королей и русских императоров с их мириадами искр, вспыхивающих в недрах уникальных алмазов, одновременно воплощают в себе все пять перечисленных выше идеалов. Как символ богатства такое собрание представляет собой ценность экономическую; как символ власти - политическую; как символ благородства - нравственную; как символ великолепия - эстетическую; как символ божественного волеизъявления - мировоззренческую.

Приведенная естественная классификация ценностей недвусмысленно свидетельствует о том, что любая ценность всегда представляет собой единство субъективного и объективного, идеального и материального. Поэтому духовные ценности имеют не менее прочную материальную основу, чем утилитарные. Перефразируя известные слова Гегеля, можно сказать: абстрактных ценностей нет - ценности всегда конкретны. Об абстрактных ценностях обычно рассуждает тот, кто не может или не хочет создавать конкретную ценность и поделиться ею с другими людьми (Особенно характерно в этом отношении поведение тех, кто любит высокопарные рассуждения о "добре вообще" как великой ценности, но палец о палец не ударит, чтобы совершить конкретный добрый поступок).

А вот что действительно существует, так это ценности прямые и косвенные, индивидуальные и общезначимые. В случае экономических ценностей прямой ценностью, например, является хлеб в осажденном городе, а косвенной - хлебная карточка; в случае политических ценностей прямой ценностью может оказаться указ Президента, а косвенной - оружие для его исполнения и орден как награда за исполнение. Индивидуальная ценность (например, успешное стояние на одной ноге в течение нескольких суток) является материальным воплощением индивидуального идеала (каким бы странным и абсурдным он ни казался с точки зрения общественного мнения); общезначимая же ценность (например, успешное пребывание в состоянии невесомости в течение нескольких месяцев, проводимая с целью развития космонавтики), есть воплощение идеала общезначимого.

Понятие ценности становится по-настоящему содержательным только после того, как установлена мера ценности. Как показывает история всех стран и эпох, эта мера определяется тремя главными факторами: 1) характером идеала; 2) степенью соответствия предмета идеалу, т.е. характером и числом нормативов идеала, которым соответствует предмет; 3) масштабом затрат, связанных с воплощением идеала; другими словами с масштабом жертвоприношения, необходимого для реализации идеала. В самом деле, хорошо известно, что более ценно то, что стоит больших затрат и серьезного риска. Ломтик черствого хлеба в осажденном городе гораздо ценнее роскошного пирожного в доме миллионера, а перстень с невзрачной крупницей вещества с поверхности Луны может оказаться более ценным, чем кольцо с крупным земным бриллиантом. Решающим, однако, является характер идеала: предмет, представляющий очень большую ценность ввиду его соответствия данному идеалу, может иметь нулевую ценность с точки зрения другого идеала. Так, мантия из перьев колибри, будучи огромной ценностью в глазах великосветской дамы, не представляет никакой ценности с точки зрения скромной труженицы крестьянских полей и даже более того - вызывает глубокое негодование и возмущение у членов Общества по защите животных. В последнем случае мы встречаемся с антиценностью, т.е. материальным воплощением антиидеала. Таким образом, относительность различия между идеалом и антиидеалом (гл.III \_ 2) ведет к относительности различия между ценностью и антиценностью, причем последняя относительность имеет совершенно общее значение, распространяясь не только на эстетические, но и на все остальные ценности. Высшего драматизма описанная относительность достигает в сфере ценностей политических. Если на военных парадах 3-его Рейха честь нести личный штандарт Гитлера представлялась особо отличившимся военнослужащим элитных частей СС, то во время парада Победы в Москве в 1945 г. с трудом удалось уговорить одного из наиболее представительных гвардейцев Советской армии взять в руки этот штандарт (специально доставленный из имперской канцелярии в Берлине), чтобы бросить его к подножию Мавзолея. Причем солдат согласится это сделать только в толстых перчатках... (Излагаемая здесь вкратце теория ценностей является результатом применения научной методологии к анализу практического употребления понятия ценности во всемирной истории. Если отойти от этой методологии и игнорировать значение идеала как критерия ценности, то нельзя избежать объятий той чудовищной схоластики, которая накручена вокруг понятия

ценности в мировой литературе. Эмоциональное отношение автора данной книги к этой схоластике очень точно передано в упоминавшейся уже картине Кирико "Великий метафизик").

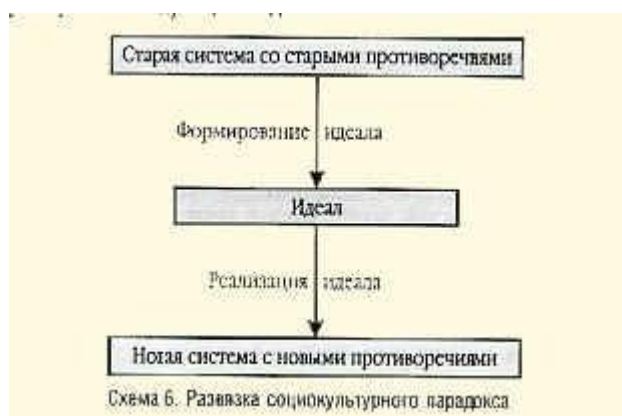
- **Взаимосвязь формирования и реализации идеалов**

Из того, что говорилось о происхождении идеалов, можно сделать только один вывод: научный подход к этому вопросу возможен только при допущении, что источником идеала является, в конечном счете, не другой идеал (или другие идеалы), а объективная реальность, т.е. нечто такое, что существует до, вне и независимо от этого идеала. Как известно, Маркс осознал это обстоятельство раньше всех и воплотил его в своем "материалистическом понимании истории" (В "Немецкой идеологии" (1844-45) Маркс и Энгельс писали: "Не сознание (в частности, идеал - В.Б.) определяет жизнь, а жизнь определяет сознание (в частности, идеал - В.Б.)" /Маркс К., Энгельс Ф. Избранные сочинения. Т.2. М., 1985. С.26/). Вскоре после смерти Маркса, английский социолог Гиддингс в своих "Принципах социологии" (1886) обратил внимание на возникающий при таком подходе неприятный парадокс (Барт П. Философия истории как социология. СПб., 1902. С.169-170). С одной стороны, бесспорно, что идеал, в конечном счете, порождается социальной системой, существующей до, вне и независимо от него, но, с другой стороны, столь же несомненно и то, что эта система сама является результатом реализации идеала:

**социокультурный парадокс : социальная система = идеал**

Многие критики историко-материалистического подхода к происхождению идеала использовали получающийся порочный круг в качестве одного из главных аргументов против материалистического понимания истории. Отмечалось при этом, что Маркс потому не заметил этого круга, что он недооценил творческую роль идеалов в истории (Там же. С.313-318) (приписав им пассивный характер как простым отражателям социальной реальности).

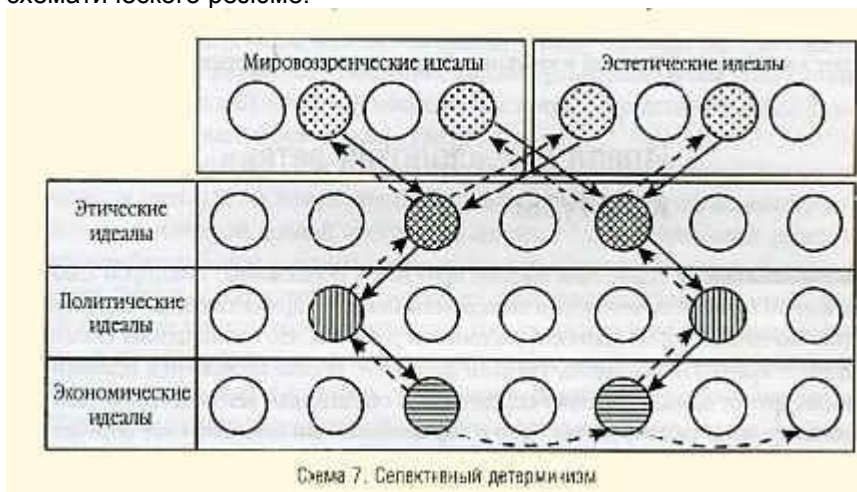
Между тем, нетрудно показать, что описанный парадокс, на самом деле, является мнимым и обусловлен недостаточно глубоким анализом проблемы. Как только принимается во внимание связь идеала с идеализацией социальной системы (в смысле мысленной очистки этой системы от присущих ей противоречий), ситуация приобретает следующий вид:



Развязка парадокса, наглядно изображаемая разведением стрелок, осуществляется путем четкого разграничения процессов формирования и реализации идеала: формирование идеала связано с одной системой, а реализация - с другой. Если формирование идеала, раскрывая социальные корни его происхождения, соответствует т.н. материалистическому пониманию истории, то реализация идеала, вызывая далеко идущие социальные последствия его применения, отвечает т.н. идеалистическому пониманию. С точки зрения теории идеала, развиваемой в этой книге, между этими казалось бы альтернативными подходами, в действительности нет противоречия: новые духовные идеалы всегда возникают под влиянием новых утилитарных; новые же утилитарные идеалы могут реализоваться лишь с помощью новых духовных. Поэтому в рамках научного подхода к этому вопросу, как подход Маркса (закон взаимодействия "общественного сознания" и "общественного бытия"), так и Конта (закон "трех стадий" общественного сознания) имеет свои основания.

В то же время, если исторический материализм недооценивал творческую роль идеалов в истории (Любопытно, что в марксизме, на что указал уже Барт, существовала странная непоследовательность: когда речь шла о происхождении коммунистического идеала,

использовалось "материалистическое понимание истории", а когда о его реализации - "идеалистическое понимание". Поэтому каждый марксист мог бы перефразировать известное высказывание Фейербаха: "идя назад - я с историческими материалистами; идя вперед - я не с ними". Прекрасной иллюстрацией такой установки может служить известный тезис Сталина о том, что "движущей силой развития советского общества стало морально-политическое единство советского народа"), то исторический идеализм явно переоценивал эту роль. Как ясно из предыдущего, действительное решение проблемы, по-видимому, может быть дано только на основе концепции селективного детерминизма. Чтобы читателю было легче уяснить смысл этого исключительно важного понятия, полезно представить чрезвычайную сложную и запутанную картину взаимодействия процессов формирования и реализации идеалов в виде следующего схематического резюме:



Кружки на схеме изображают возможные идеалы, возникающие в результате стихийной пермутационной игры на соответствующих этажах социального здания. Прямые пунктирные стрелки описывают формирование идеала более высокого этажа посредством выбора его из множества умозрительных вариантов с помощью "смежного" идеала на более низком этаже. Сплошные стрелки обозначают реализацию идеала на соответствующем этаже с помощью идеала с более высокого этажа. Изогнутые пунктирные стрелки демонстрируют специфику формирования экономических идеалов (выбор не с помощью идеалов, а путем учета реальных противоречий).

Схема наглядно показывает, каким образом утилитарные идеалы индуцируют возникновение духовных и как духовные провоцируют реализацию утилитарных. Это единство прямого (формирование) и обратного (реализация) процессов всё время воспроизводится потому, что его подпитывают новые противоречия, возникающие в результате реализации утилитарных (экономических) идеалов на нижнем этаже. При этом роль центрального связующего звена между утилитарными идеалами нижних этажей (экономическими и политическими) и духовными верхних (мировоззренческими и эстетическими) играют этические (нравственные, антропологические) идеалы, т.е. идеалы человеческой личности (предельные представления о том, каким должен быть человек). Они связывают предельные представления о том, каким должно быть производство и управление, с предельными представлениями о том, каким должно быть мировоззрение и сопереживание. Именно игнорирование или искажение этических идеалов разрушает естественную связь и взаимозависимость между утилитарным и духовным и делает непонятным их взаимодействие, как движущую силу истории. Таким образом, селективный детерминизм (схема 7) позволяет в необычайно сложной и запутанной картине увидеть за деревьями лес.

- **Идеал как "золотая ветвь" культуры**

Реализация идеалов приводит к образованию некоторой совокупности ценностей, которую (в первом приближении) принято называть культурой. Значение понятия ценности состоит как раз в том, что оно позволяет связать идеал с культурой. Очевидно, что если различные идеалы не являются независимыми друг от друга, а образуют определяемую селективным детерминизмом самосогласованную систему (схема 7), то и порождаемые ими ценности тоже образуют систему. Культура (в строгом понимании этого термина) есть система ценностей и навыков по их производству и потреблению, определяемая некоторым общезначимым идеалом. Из сказанного ясно, что специфика культуры заключается именно в единстве ценностей и навыков, которое

гарантируется определенным идеалом (Приведенное определение культуры является весьма тонким и деликатным и крайне чувствительно к малейшим искажениям. Между тем, существует множество иных определений культуры. Большинство из них страдает односторонностью, ограничивая это понятие сферой или ценностей или навыков. Однако следует иметь в виду, что вокруг понятия культуры, как и вокруг понятия ценности, накручено очень много схоластики. Последняя связана с резким противопоставлением философии культуры философии науки. Между тем, когда о культуре начинает рассуждать человек, не обладающий элементарной культурой научного мышления, у каждого подлинно культурного человека возникает здоровое желание последовать нездоровому примеру тех, кто при одном упоминании слова "культура" испытывал потребность "взяться за рукоять своего кольта"). Поскольку ценности бывают утилитарные и духовные, то и культура, естественно, подразделяется на утилитарную (экономическую и политическую) и духовную (нравственную, художественную и мировоззренческую). Утилитарную культуру, вслед за Шпенглером, нередко называют "цивилизацией", противопоставляя её духовной культуре. Важной компонентой последней является художественная культура. Она представляет собой совокупность художественных произведений вместе с навыками художественного творчества и восприятия (называемыми обычно развитым "чувством" стиля и развитым вкусом); причем эти произведения созданы, а навыки приобретены в результате руководства определенным эстетическим идеалом (культура ренессанса, барокко, классицизма и т.д.). Очевидно, что благодаря относительности различия между ценностью и антиценностью, система антиценностей вместе с соответствующими навыками по их производству и потреблению, диктуемыми антиидеалом, образует антикультуру (контркультуру). В частности, художественную антикультуру формируют художественные произведения, пропагандирующие антиобщественные действия (пропаганда порнографии, наркотиков, террористических актов, загрязнения окружающей среды, умышленной дезинформации и клеветы и т.п.).

С первого взгляда может показаться, что понятие культуры является столь же широким, как и понятие общества, и поэтому не дает ничего нового по сравнению с этим последним. Однако, можно показать, что это не так. Понятие культуры необходимо, чтобы выделить тот аспект (ракурс, срез) социальной жизни, который связан с определенным социальным идеалом (самосогласованной системой утилитарных и духовных идеалов). Поскольку в развитом обществе имеет место взаимодействие различных социальных идеалов (различных систем утилитарных и духовных идеалов), постольку общество, как правило, представляет собой переплетение и взаимовлияние разных культур (Социальный идеал, в конечном счете, задает представление о том, каким должен быть образ жизни носителя этого идеала в целом. Если общезначимость социального идеала связана с общностью происхождения его носителей, то такой идеал называется этническим, а множество его поклонников образует этнос. Этнический идеал включает и представление о том, на каком языке и в какой манере люди должны говорить друг с другом /общность языка/).

Прошло много лет с тех пор, как Тернер написал свою поэтическую картину "Золотая ветвь" (1834). Всякий, кто её видел, помнит, что на ней изображен окутанный романтической дымкой итальянский пейзаж с озером, священной рощей и храмом Дианы. В этой роще есть священный дуб, на котором произрастает золотая ветвь. Днем и ночью ходит вокруг него жрец, поблескивая обнаженным мечом, ибо он знает, что тот, кто, тайно подкравшись, сорвет золотую ветвь, займет его место ценой его жизни. Поэтому он понимает, что судьба золотой ветви - это его судьба. Когда художник решил посвятить свою картину сюжету, связанному со странным обрядом наследования в древней Италии должности немийского (Священная роща Дианы находилась у оз. Неми) жреца, никто не мог подозревать, какие исторические параллели этому сюжету могут возникнуть в будущем и какой неожиданный метафорический смысл, он может приобрести. А между тем, в XX в., особенно после работ Фрэзера (Фрэзер Д. Золотая ветвь. М., 1986. Гл.1 п.1), стало ясно, что именно такова судьба культуры. Она так же определяется судьбой идеала, образующего её душу ("прасимвол культуры", по выражению Шпенглера), и у этого идеала есть свой хранитель в виде соответствующего социального института (В случае культуры барокко, рококо и классицизма и положенных в её основу эстетических идеалов это были Королевские академии изящных искусств; в случае религиозной культуры и положенного в её основу религиозного идеала такими институтами были Духовные академии или собрания церковных иерархов; в случае советской культуры и положенного в её основу коммунистического идеала роль такого института играл Идеологический отдел ЦК КПСС и его дочерние учреждения - ИМЭЛ, АОН и ВПШ). С гибелью идеала должен погибнуть и этот институт, а с ним и вся основанная на этом идеале культура. Лишить культуру идеала - всё равно что сорвать со священного дуба золотую ветвь...

## Глава 4 РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

### 4b Закон дифференциации и интеграции идеалов. Смена идеалов и переоценка ценностей. Эсхатология и апокалиптика

- Общество как диссипативная система
- Развитие общества как процесс социального отбора
- Суперотбор как движущая сила истории
- Самоорганизация культуры и закон дифференциации и интеграции идеалов
- Социальные последствия дифференциации и интеграции идеалов
- Эмоциональное отношение к закону суперотбора
- Бифуркационное дерево стилевых тенденций в истории живописи
- Общество как диссипативная система



Прежде чем говорить о развитии художественного процесса, необходимо исследовать общую природу развития. Как мы увидим далее, решающую роль в прояснении этого понятия играет проблема взаимоотношения порядка и хаоса. Любопытно, что в многочисленных философских трудах, посвященных понятию развития, этот вопрос, как правило, игнорировался.

Уже в древнейших мифах о происхождении мира и его конце богатое воображение древних рисовало грандиозные картины рождения величественного космоса, олицетворявшего мировой порядок ("звездное небо надо мной" (Кант)), из мрачного хаоса и возвращение этого космоса после многих драматических перипетий к первичному хаосу. Эти представления со временем обрели научную форму, в частности, в гипотезах о происхождении солнечной системы из облака космической пыли или газа и о конечном превращении этой системы в подобное облако.

Примечательно, что понятиям порядка и хаоса всегда приписывался, с одной стороны, онтологический (объективно-универсальный) характер, а с другой они имели чисто эмпирическое происхождение, далекое от каких бы то ни было умозрительных спекуляций. В этом легко убедиться, сравнивая, например, такие объекты неживой природы как бушующее море и созвездие на ночном небе; такие объекты живой природы, как рой мошек, толкущихся в воздухе, и правильный треугольник, образуемый стаей перелетных птиц; наконец, такие социальные объекты как шумная толпа на восточном базаре и стройное каре солдат на военном параде.

Нетрудно заметить, что в общем случае "порядком" называется состояние материальной системы, при котором её элементы связаны повторяющимися (регулярными) отношениями (соответственно, движения элементов имеют регулярный характер). "Хаосом" же, или беспорядком обозначают такое состояние, при котором элементы системы связаны неповторяющимися (нерегулярными) отношениями (соответственно движения элементов имеют нерегулярный характер). Смысл обсуждаемых понятий можно передать и другими словами, говоря, что порядок - это пространственно-временная корреляция между элементами некоторого множества, а хаос - отсутствие такой корреляции (См., например, Карери Д. Порядок и беспорядок в структуре материи. М., 1985. С.13, 159; Эткинс П. Порядок и беспорядок в природе. М., 1987. С.183).

Упорядоченные структуры (Строгое понятие структуры состоит в том, что структура есть способ соединения элементов, независимо от того, являются ли эти отношения регулярными или нет) различного типа, в свою очередь, могут образовывать хаотические или упорядоченные совокупности. То же самое можно сказать и относительно неупорядоченных структур. Следовательно, в мире должна существовать иерархия порядка и хаоса различного ранга. Общеизвестно, что различные типы порядка и хаоса нестабильны и склонны переходить друг в друга: то там, то здесь упорядоченные структуры становятся неупорядоченными (порядок переходит в хаос), а неупорядоченные - упорядоченными (хаос превращается в порядок). Обратим внимание, что такие переходы имеют более фундаментальный характер, чем переходы одних упорядоченных структур в другие упорядоченные же структуры и, соответственно, одних неупорядоченных в другие неупорядоченные.

С точки зрения физики, смысл всех подобных переходов состоит в поиске устойчивости (достижении такого состояния, при котором переходы между состояниями системы прекращаются). Как известно из опыта, естественным свойством любой материальной системы является стремление к переходу от менее устойчивого к более устойчивому состоянию и, в конечном счете, к достижению максимально устойчивого (при данных условиях) состояния. Этот поиск проявляется в двух противоположных тенденциях: 1) стремление к максимально неупорядоченному состоянию (хаосу) в замкнутых (изолированных от внешних взаимодействий) системах; и 2) стремление к тем или иным формам упорядоченности (при определенных условиях) в открытых системах. Так как мерой беспорядка (дезорганизации) является величина, называемая в физике энтропией  $S$ , а мерой порядка (организации), естественно, отрицательная энтропия  $-S$ , называемая неэнтропией, или информацией  $I$ , то первая тенденция выражается в законе возрастания энтропии в изолированной системе, а вторая - в законе её уменьшения, т.е. увеличения информации в открытой системе (за счет работы, произведенной над системой внешней средой).

Ситуация, однако, осложняется тем, что грань между замкнутой и открытой системой не абсолютна: с одной стороны, замкнутая система может стать открытой вследствие нарушения её изоляции; с другой стороны, открытая система может стать замкнутой вследствие изоляции её от среды. Поэтому рост энтропии может смениться её уменьшением, а уменьшение - ростом. Таким образом, как стремление к хаосу, так и к порядку в мире обычных линейных (Линейная система отличается от нелинейной своим пассивным характером, т.е. неспособностью к самодействию /способностью испытывать лишь внешние воздействия/) систем оказывается, вообще говоря, неустойчивым.

Между тем, на протяжении первой половины XX в. был открыт ряд новых, т.н. диссипативных систем - от гидродинамических ячеек Бенара (1900) до химических часов Белоусова (1951), которые придали проблеме взаимоотношения порядка и хаоса совершенно новый смысл. В 1967-68 гг. бельгийский физико-химик русского происхождения Пригожин подвел под все эти открытия теоретическую базу, показав, что в природе существует совершенно иной способ стремления материальной системы к устойчивому состоянию - своеобразный синтез порядка и хаоса (вместо их замены друг другом). Он построил модель т.н. брасселятора (В честь брассельской школы физико-химиков, где впервые была разработана общая теория диссипативных систем. Описание брасселятора см. в: Николис Г., Пригожин И. Самоорганизация в неравновесных системах. М., 1979. С.102-103) - открытой (В систему постоянно вводятся исходные вещества и энергия необходимые для протекающей в системе химической реакции, и выводятся конечные продукты реакции) химической системы, в которой в ходе автокаталитической реакции спонтанно возникает неравномерное пространственное распределение концентраций реагирующих веществ, т.е. упорядоченная структура, характер которой не определяется внешним воздействием на систему.

Так возникло теоретическое представление о диссипативной системе (Определение диссипативной системы см.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986. С.197; Николис Г., Пригожин И. Самоорганизация в неравновесных системах. М., 1979. С.71-72). Специфика последней состоит в том, что её существование поддерживается постоянным обменом со средой веществом или энергией или тем и другим одновременно. Отсюда термин "диссипативный" (диссипация - рассеяние вещества и энергии). При прекращении такого обмена диссипативная структура разрушается и исчезает. Этим она существенно отличается от обычных "равновесных" (Пригожин) систем (например, кристаллы или жидкости), которые прекрасно существуют без подобного обмена (Например, памятник человеку тем дольше сохраняется, чем лучше он изолирован от внешних воздействий, тогда как человек, погребенный под руинами обрушившегося в результате землетрясения здания и лишенный поэтому воздуха, пищи и тепла, быстро прекращает своё существование). Одним из наиболее простых и эффектных примеров диссипативной системы являются уже упоминавшиеся химические часы - ритмическое изменение окраски однородного раствора в пробирке с голубой на розовую и обратно при условии постоянного притока одних веществ и оттока других. По прекращении такого притока и оттока химические часы останавливаются.

Самая важная особенность диссипативной системы состоит в том, что она сочетает порядок с хаосом. Возникновение порядка в такой системе с количественной точки зрения выражается в уменьшении её энтропии  $S$ , но последнее происходит за счет увеличения беспорядка в окружающей среде, т.е. за счет роста  $S$  среды. Система отдает часть своей  $S$  среде или, что то же, поглощает часть неэнтропии  $I$  среды. Она не только возникает, но и существует за счет поглощения порядка из среды (так сказать, "питается" порядком) и, следовательно, усиления там хаоса.

Таким образом, синтез порядка и хаоса, осуществляемый диссипативной системой, состоит в том, что теперь упорядоченная структура не может существовать без неупорядоченной, порядок без хаоса. Порядок и хаос, вместо того чтобы исключать друг друга, как это наблюдается в случае "равновесных" систем, теперь оказываются взаимосвязанными - дополняют друг друга так, что ни

порядок не может существовать без поддерживающего его хаоса ни хаос без порождающего его порядка: "Хаос и порядок сказались связанными совершенно неожиданным образом" (Ахромеева Т.С., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Парадоксы мира нестационарных структур. Новое в жизни, науке, технике. Математика, кибернетика. М., 1985. С.29).

Помимо указанного аспекта, синтез порядка и хаоса в диссипативной системе имеет и другой аспект: упорядоченная реакция этой системы на хаотические воздействия внешней среды. Разные диссипативные системы оказываются устойчивыми по отношению к разным (в количественном и качественном отношении) классам взаимодействий со средой. Это обстоятельство наряду с масштабами экспорта энтропии  $S$  (соответственно импорта информации  $I$ ) позволяет говорить о разных степенях синтеза порядка и хаоса.

Диссипативные системы различаются такими свойствами как открытость, неравновесность и нелинейность. Открытость означает способ обмена с внешней средой. Это может быть обмен веществом, энергией или информацией или тем и другим одновременно (в разных сочетаниях, например, веществом и энергией или энергией и информацией и т.п.). Неравновесность предполагает наличие макроскопических процессов обмена веществом, энергией и информацией между элементами самой диссипативной системы. Особое значение имеет нелинейность, т.е., как уже отмечалось, способность к самодействию. Из-за отсутствия такой способности линейные системы реагируют на внешние воздействия пропорционально последним: малые воздействия приводят к малым изменениям состояния, а большие - к большим (отсюда термин "линейность", подразумевающий линейный характер пропорциональной зависимости). Самодействие же нарушает указанную пропорциональность: малые воздействия теперь могут приводить к очень большим последствиям ("мышь родит гору"), а большие - к совершенно незначительным ("гора родит мышь").

Эта непропорциональность зависимости состояния системы от состояния среды делает такие системы, с одной стороны, исключительно устойчивыми по отношению к крупномасштабным неблагоприятным воздействиям, а с другой стороны - необычайно чувствительными к очень незначительным колебаниям состояния среды определенного сорта. Система может при этом испытывать глобальный качественный сдвиг в определенном направлении, причинно никак не связанный с характером тех малых воздействий, которые среда оказывает на систему. Одним из простейших примеров нелинейной системы является пригожинский брюсселятор с его способностью к автокатализу (роль катализатора реакции играют сами реагирующие вещества). Из сказанного ясно, что благодаря нелинейности диссипативные системы обладают очень своеобразным характером, резко отличающим их от обычных линейных систем.

Подобно тому, как разные виды хаоса и разные виды порядка могут образовывать неупорядоченные и упорядоченные структуры (иерархия хаоса и иерархия порядка), точно так же диссипативные системы, в свою очередь, способны формировать хаотические и упорядоченные структуры более высокого ранга. Причем упорядоченные системы, составленные из диссипативных систем, в свою очередь, могут существовать лишь за счет специфического обмена со средой, в общем случае, веществом, энергией и информацией. Из этих систем можно образовать диссипативные системы ещё более высокого ранга и т.д. При этом возможны и такие диссипативные системы у которых элементы периодически заменяются себе подобными (генерационные системы, связанные со сменой поколений). Нетрудно догадаться, что иерархия диссипативных систем создает почву для возникновения разных степеней синтеза порядка и хаоса. И подобно тому, как существуют переходы между разными видами порядка, разными видами хаоса и разными видами порядка и хаоса, аналогично возможны переходы между диссипативными системами с неодинаковой иерархической структурой. Не все из этих переходов обладают одинаковой устойчивостью (с точки зрения стремления к максимальной устойчивости). Есть, однако, среди них такой переход, который соответствует принципу максимальной устойчивости. Этот переход и образует то, что с точки зрения теории диссипативных систем естественно назвать развитием.

Итак, развитие как явление есть рост степени синтеза порядка и хаоса, обусловленный стремлением к максимальной устойчивости. Поэтому создатели теории диссипативных систем не случайно отмечали, что "эволюцию можно рассматривать как проблему структурной устойчивости" (Николис Г., Пригожин И. Самоорганизация... С.22). Очевидно, что понятие развития в указанном смысле имеет универсальный характер, будучи одинаково применимо как в сфере неорганических, так и биологических и социальных явлений. Общность этого понятия объясняется тем, что в его определении использованы понятия порядка, хаоса и устойчивости, универсальность которых не подлежит сомнению. На фоне необозримого океана взаимопереходов хаоса и порядка рождение простейших диссипативных систем как элементарной формы синтеза порядка и хаоса и их переход к более сложным формам синтеза (благодаря образованию диссипативных систем с более сложной иерархической структурой) есть, по-видимому, универсальный способ достижения объективной реальностью состояния максимальной устойчивости. Ввиду неустойчивости любых переходов от хаоса к порядку и обратно, максимальная устойчивость может быть достигнута лишь

путем преодоления самой противоположности между хаосом и порядком.

В свете сказанного, достаточно очевидно, что человек представляет собой (как и любой живой организм) типичную диссипативную систему, которая может существовать как физически, так и духовно только при условии постоянного обмена со средой веществом, энергией и информацией (питание, дыхание, теплообмен, выделение, размножение, познание, производство утилитарных и духовных ценностей, общение и т.п.). Множество таких систем образует ту или иную социальную организацию, или корпорацию (семья, школа, предприятие и т.п.). Подобная корпорация, в свою очередь, является диссипативной системой, ибо существует лишь за счет специфического обмена со средой веществом, энергией и информацией. Корпорации одного ранга образуют диссипативные системы более высокого ранга, в результате чего формируется иерархическая диссипативная структура, совпадающая, в конечном счете, с государством (в достаточно развитых обществах), которая тоже может существовать лишь при условии обмена с окружающей его природной и социальной средой веществом, энергией и информацией.

Таким образом, любое общество представляет собой диссипативную систему, причем с периодически сменяемыми себеподобными элементами, ибо диссипативная структура (социальный режим) здесь в определенных пределах существует независимо от смены поколений (элементарных диссипативных систем).

С первого взгляда может показаться, что описание общества на языке диссипативных систем есть лишь переформулировка давно известных истин. Однако вскоре мы убедимся, что применение к обществу "диссипативного" понятия развития приводит к весьма неожиданным и далеко идущим последствиям. Поэтому создатели теории диссипативных систем проявили должную проницательность, когда писали: "Теорию структурной устойчивости интересно применить к проблемам социальной и культурной эволюции" (Там же. С.488).

- ***Развитие общества как процесс социального отбора***

Мы видели, что с феноменологической точки зрения развитие представляет собой не что иное как процесс преодоления противоположности между порядком и хаосом ввиду принципиальной неустойчивости как упорядоченных, так и хаотических структур. Теперь предстоит найти ответ не на вопрос о том, как протекает развитие, а на вопрос, почему оно имеет место. Другими словами, следует раскрыть внутренний механизм развития, т.е. проникнуть в его непосредственно ненаблюдаемую сущность, которая всегда доставляла ученым и философам много хлопот.

Если предположить, что в основе развития лежит процесс отбора, то тогда для объяснения развития надо ответить на три вопроса: 1) из чего производится отбор; 2) кто его осуществляет; и 3) с помощью чего отбор осуществляется. Первый фактор удобно назвать тезаурусом; второй - детектором, а третий - селектором.

Тезаурус буквально означает "сокровищница". Такое название очень точно передает смысл обсуждаемого фактора - множество вариантов для отбора. Чем богаче множество, тем больше шансов найти что-нибудь действительно ценное (с точки зрения того, кто выбирает). Возникает вопрос: каким образом возникает это множество и какова природа его элементов? Ответ на этот вопрос даёт такое важное понятие теории диссипативных систем как бифуркация. Дело в том, что каждая диссипативная система имеет свои специфические величины ("управляющие параметры"), характеризующие фундаментальные свойства этой системы. Например, в случае брюсселятора роль подобных параметров играют концентрации реагирующих веществ. Каждый параметр имеет свое критическое (пороговое) значение, при достижении которого в количественной эволюции системы происходит качественный скачок - точка разветвления эволюционной линии, которая и получила название бифуркации (от англ. fork - вилка) (Хакен Г. Синергетика. М., 1980. С.138). Получается как бы разветвление исходного качества на новые качества. Число ветвей, исходящих из данной бифуркационной точки, определяет дискретный набор новых возможных диссипативных структур, в любую из которых скачком (сальтацией) может перейти данная (актуально существующая) структура. Каждая из таких структур соответствует возможным корреляциям между элементами системы. Эти корреляции способны возникать спонтанно в результате комбинирования внутренних взаимодействий в системе с внешними взаимодействиями системы со средой. Важно обратить внимание на то, что указанные структуры могут очень существенно отличаться от исходной. Диссипативная система в состоянии бифуркации напоминает васнецовского "Витязя на распутье", причем спектр возможных альтернатив может быть не менее экстравагантным и драматическим. Из сказанного ясно, что именно бифуркация определяет набор возможных путей развития, т.е. тезаурус для отбора.

С первого взгляда кажется, что выбор из указанных альтернатив является делом чистого



случая (или, как говорят физики, результатом случайной флуктуации). Создаётся впечатление, что бифуркационный скачок от одной диссипативной структуры к другой (Скачкообразное качественное изменение системы обычно называют мутацией) ничем не детерминирован. Однако при ближайшем рассмотрении такое мнение оказывается ошибочным: ответственность за выбор в действительности

ложится на внутреннее взаимодействие между элементами системы, которое и играет роль детектора. Подобное взаимодействие в общем случае представляет собой столкновение противодействующих причин, часть из которых находится в отношении конкуренции (А и В, С и D, G и E; А и С; В и E и т.д.), а другая - кооперации (А1 и А2; В1, В2, В3; и т.п.)

Конкуренция означает деятельность в различных и даже противоположных направлениях (Как видно из схема 8. конкуренция может быть антагонистической /А и В, С и D, G и E/ и неантагонистической /А и С, В и E и т.п./). В то же время следует подчеркнуть, что конкуренция является только одной компонентой внутреннего взаимодействия; второй не менее важной является кооперация), тогда как кооперация - деятельность в одном направлении, т.е. совместная деятельность. Поскольку деятельность по-древнегречески звучала как энергия, то совместная деятельность получила название синергия (Именно это обстоятельство дало повод назвать теорию диссипативных систем (структур) (Пригожин, 1968) синергетикой (Хакен, 1973), хотя первый термин, несомненно, является более точным). Нетрудно догадаться, что конечный результат отбора будет определяется в общем случае не какой-то одной из взаимодействующих причин, а равнодействующей их всех, или, другими словами, суперпозицией (наложением) всех этих причин. Ясно, что эта равнодействующая определяется не только качественным, но и количественным аспектом взаимодействия, т.е. соотношением "сил" между противодействующими причинами. Последнее же зависит от распределения кооперативных тенденций или "соотношения сил" ("синергетика") между указанными причинами. Отсюда ясно, что детектор, так сказать (перефразируя известное высказывание Эйнштейна), дьявольски "хитер", но не "злонамерен", ибо сам не знает заранее, каков будет окончательный итог отбора.

Одним из самых популярных сюжетов для передачи эмоционального отношения к поведению детектора всегда был "Суд Париса". Но тот случай отбора, с которым зритель встречается в этом поэтическом сюжете, созданном фантазией древних греков, имеет очень специальный характер: он наблюдается только тогда, когда одна из взаимодействующих причин настолько превосходит по силе все остальные, что последними можно просто пренебречь. В реальной же практике отбора Парису всегда кто-то мешает, кто-то вмешивается в его намерение остановиться именно на Афродите. Так что, в конечном счете, вопреки его первоначальному намерению, может быть выбрана вместо ветреной Афродиты слишком мудрая Афина или чрезмерно респектабельная Гера.

Мы говорим, что выбор одной из бифуркационных структур осуществляется внутренним взаимодействием в системе. Возникает деликатный вопрос: а от чего зависит это последнее? Из опыта известно, что взаимодействие между элементами системы зависит от трех факторов: 1) внешнего воздействия на систему со стороны среды (случайные флуктуации среды); 2) собственной активности элементов системы, которые в общем случае подобны лейбницевским монадам, а не пассивным демокритовским атомам (субвнутреннее взаимодействие); 3) всей истории взаимодействия между элементами в прошлом, а не только от состояния системы в предшествующий данному состоянию момент. Поскольку все эти обстоятельства одновременно учесть (при достаточно сложном характере системы) практически невозможно, то и создается впечатление, будто роль детектора играет некий "чистый" случай. Детектор не следует смешивать ни с дизайнером ни с демиургом. Разница между ними состоит в следующем. Дизайнер создает возможную структуру; демиург не только создает такую структуру, но и воплощает её в действительности; детектор же только превращает её в действительность. Это очевидно, ибо детектор только выбирает возможную структуру, но не конструирует её. Он реализует объективную возможность, возникшую до него в результате перехода количественных изменений в качественные (В основе бифуркаций и, следовательно, формирования тезауруса, в конечном счете, тоже лежит, вообще говоря, внутреннее взаимодействие /вкупе с внешним/, но это другое взаимодействие, которое не следует смешивать с тем, которое является детектором). Деятельность детектора напоминает деятельность фотографа, проявляющего пленку, в которой имеется скрытое изображение, сделанное не им; с той, однако, разницей, что таких изображений несколько (как минимум, два) и он должен выбрать из них одно и проявить. Таким образом, роль дизайнера играет бифуркация, а демиург, так сказать, попадает под сокращение штатов, ибо его функции распределяются между бифуркацией и детектором.



С первого взгляда, может показаться, что тезауруса и детектора уже достаточно для однозначного выбора. Более глубокий анализ, однако, показывает, что это не так. Дело в том, что (как следует из реальной практики отбора) один и тот же детектор может выбирать из одного и того же тезауруса совершенно разные элементы, если он руководствуется разной установкой; и, напротив, разные детекторы из, вообще говоря, разных тезаурусов могут выбрать один и тот же элемент, если их установки совпадают. Тот же Парис предпочтет Афродиту, если будет руководствоваться принципом женственности; Афины - если принципом мудрости; и Геру - если принципом респектабельности. С другой стороны, неуклюжий, старый и вечно пьяный Силен, будучи по внешности, возрасту и поведению прямым антиподом стройного, юного и физически трезвого Париса, тем не менее, тоже выберет Афродиту (даже при условии формирования тезаурусов из Афродиты, Артемиды и Прозерпины), если он будет ослеплен всё тем же принципом женственности ("седина в бороду - бес в ребро").

Итак, третий фактор отбора - селектор - представляет собой руководящее правило, на основании которого делается выбор. В случае произвольного внутреннего взаимодействия в диссипативной системе любой природы в качестве такого правила выступает объективный закон, которому подчиняется это взаимодействие (Из сказанного ясно принципиальное отличие отбора от перебора (в дарвиновской теории нет четкого разграничения этих понятий): первый предполагает закономерный поиск на основе определенного правила; тогда как второй - случайный поиск путем произвольного выбора варианта). Когда речь идет о диссипативных структурах таким законом, как ясно из вышесказанного, является соответствующий принцип устойчивости: в диссипативных системах "поиск устойчивости играет роль естественного отбора" (Николис Г., Пригожин И. *Познание сложного*. М., 1990. С.89). Бифуркация представляет собой неустойчивое состояние системы. При этом разные бифуркации порождают разные виды неустойчивости. В свою очередь разные типы внутренних взаимодействий могут быть связаны с разными критериями устойчивости. Поэтому принцип отбора (селектор) - это определение того состояния, в которое система должна перейти, чтобы её состояние стало (при данных условиях) максимально устойчивым ("Динамическая система, порождающая хаос /диссипативная система - В.Б./, действует как своего рода селектор, отбрасывающий огромное большинство случайных последовательностей (бифуркационных ветвей - В.Б.) и сохраняющий лишь те из них, которые совместимы с соответствующими динамическими законами /критериями устойчивости - В.Б./" Там же. С.224/).

Таким образом, необходимым и достаточным условием для однозначного (или, по крайней мере, близкого к однозначному) отбора является сочетание тезауруса, детектора и селектора (Обратим внимание, что если одного селектора не хватает для достижения полной однозначности выбора, то в принципе всегда можно ввести дополнительный селектор, который сделает выбор однозначным). Общая же картина действия отбора такова. Случайные количественные изменения, накапливаясь и достигая критического порога, создают для отбора новый в качественном отношении материал (бифуркационные структуры); взаимодействие ("борьба") противодействующих причин осуществляет саму процедуру выбора конкретных элементов из этого материала; а закон устойчивости, которому это взаимодействие подчиняется, производит предварительную сортировку материала, играя роль селекционного фильтра. Результатом отбора является мутация, или флуктуация ("Флуктуации являются физическим аналогом мутантов, в то время как поиск устойчивости играет роль естественного отбора" /Николис Г., Пригожин И. *Познание сложного*. М., 1990. С.89/), т.е. реализация одной из бифуркационных структур. Обращает на себя внимание необычайно сложный и тонкий характер механизма отбора, который маскируется тем, что все селекционные факторы (тезаурус, детектор и селектор) действуют совместно и сливаются в процессе отбора в нечто единое. Последнее придает всему процессу качественного новообразования в высшей степени загадочный вид. Поэтому неудивительно, что для того, кто не знает описанных факторов отбора и не представляет себе из взаимоотношения, рождение нового качества как виртуозной комбинации необычных элементов и хитроумной (замысловатой) структуры кажется настоящим "чудом", иррациональным актом, не поддающимся рациональному анализу (тайна эмерджентности, которой в XX в. уделяли так много внимания Бергсон, С.Александр и др. философы).

В свете сказанного "синергетику можно рассматривать как теорию образования новых качеств" (Хакен Г. *Информация и самоорганизация*. М., 1991. С.45. "Столь удивительные возможности материи при наличии как нелинейной динамики, так и неравновесных условий ... вызывают в нас чувство глубокого изумления" /Николис Г., Пригожин И. Указ. соч. С.212/). Основанием для этого является в частности, то немаловажное обстоятельство, что синергетика объясняет строго математически (с помощью систем нелинейных дифференциальных уравнений), каким образом происходит разветвление старого качества на новые (теория бифуркаций).

Механизм бифуркаций делает понятным, "как может чисто количественный рост приводить к качественно новому выбору" (Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986. С.269).

Механизм действия отбора ещё более усложняется, когда мы переходим от элементарных диссипативных систем к составным, элементами которых являются диссипативные же системы. Особый интерес представляют упоминавшиеся уже генерационные системы. Здесь надо различать бифуркации локальные, которые испытывают элементы системы (микроэволюция), и глобальные, испытываемые системой, как целым (макроэволюция). В ходе смены поколений происходит постепенное накопление локальных бифуркаций и на их основе локальных мутаций. При этом возникает новый управляющий параметр - число локальных мутаций, у которого имеется свое пороговое (критическое) значение. По достижении последнего нарушается соответствие структуры генерационной системы её элементам и возникает глобальная бифуркация - набор возможных новых структур системы как целого. Так формируется глобальный тезаурус. Выбор глобальной структуры из набора и её воплощение в действительности (глобальная мутация) осуществляется взаимодействием элементов системы между собой (глобальный детектор) с помощью глобального селектора - закона устойчивости системы как целого. Важно подчеркнуть, что процесс отбора и его следствие - качественное изменение генерационной системы - в конечном счете, существенно связаны со сменой поколений её элементов (Таким образом, в генерационной системе действует закон соответствия глобальной диссипативной структуры её диссипативным элементам. Хаотическое изменение элементов по достижении соответствующего порога периодически приводит к структурному "взрыву", в результате которого старая глобальная структура заменяется новой).

Спонтанное появление принципиально новых структур на каком-то этапе смены поколений подтверждается и современной математической теорией игр. Особенно замечательна в этой отношении знаменитая игра "Жизнь", исследованная английским математиком Конуэем (1969-70 гг.) (См., напр.: Гарднер М. Крестики - нолики. М., 1988. С.302. Также Gardner M. Mathematical Games. The fantastic combinations of John Conway's new solitaire game Life. "Scientific American". October 1970. Vol.223. № 4. P.120).

Возникает вопрос: каким образом можно проверить (верифицировать) изложенную выше теорию развития? Для этого надо прежде всего посмотреть, каковы главные феноменологические признаки развития, которые требуют рационального объяснения. Оказывается, что характерными чертами любой развивающейся системы являются сложность (внутренней структуры), разнообразие (форм проявления) и приспособленность (Приспособленность называют также адаптацией или "целесообразностью") (к внешней среде) (См., напр.: Грант В. Эволюционный процесс. М., 1991. С.13). Эти черты особенно подробно изучены у диссипативных систем в живой природе (Приводимые далее примеры из биологии имеют лишь иллюстративный характер и отнюдь не ограничивают общность рассматриваемых феноменологических признаков развития).

Что касается сложности, то здесь сразу привлекает к себе следующая иерархия:

#### **клетки -ткани -органы -организмы -биоценозы -биосфера**

Достаточно вспомнить, что только кора головного мозга человека состоит из ~100 млрд. нервных клеток (Каждая из 100 млрд. клеток образует примерно 1000 связей с другими нервными клетками. Поэтому общее число нервных связей достигает почти 100 триллионов !!). Это особенно поучительно, если учесть, что наша Галактика содержит "всего лишь" 150 млн. звезд. Не менее впечатляет то разнообразие форм, в которых появляются биологические диссипативные системы. Так, в настоящее время на Земле известно не менее 350 тыс. видов растений и 1,2 млн. видов животных. Только позвоночных насчитывается 42 000 видов, а цветковых растений 215 тыс. Даже среди относительно простых растений, каковыми являются водоросли, известно 28 900 видов, а среди относительно простых животных, таких как насекомые - 750 тыс. (!)

Однако самое сильное впечатление, даже на неспециалиста, производит невероятная приспособленность живых систем к среде обитания. Когда обнаруживается птичка, которая иллюминирует вход в гнездо светляками, чтобы легко найти его в темноте и одновременно отпугнуть опасных посетителей; когда цветок орхидеи имитирует самок одного вида ос с тем, чтобы самцы, совокупляясь с цветком, невольно переносили бы пыльцу с цветка на цветок; когда рыба ориентируется в пространстве, посылая радиосигнал из передатчика на спине и принимая отраженный сигнал с помощью приёмника на брюхе; наконец, когда жучок без клейких выделений строит гнездо из березового листа, сворачивая лист в трубку исключительно с помощью специального надреза, который предполагает решение задачи дифференциальной геометрии "построить эволюту по данной эвольвенте", - тогда даже убежденный рационалист приходит в некоторое замешательство...

Посмотрим теперь на те следствия, которые вытекают из изложенной выше синергетической теории развития. Прежде всего вышеописанный механизм отбора предполагает, что результат отбора должен обладать таким свойством как иерархичность. Последняя связана с тенденцией как

однородных, так и разнородных диссипативных систем при определенных условиях взаимодействия с внешней средой к объединению (интеграции) (Это особенно наглядно проявляется в структуре т.н. колониальных организмов, примером которых являются, в частности, сифонофоры, и в явлении симбиоза /например, лишайники/). Такое объединение дает системам определенного типа при указанных условиях преимущество с точки зрения принципа устойчивости по следующей причине: оно приводит к замене конкуренции между этими системами кооперацией, что ведет к более экономному обмену веществом, энергией и информацией. Другими словами, за счет создания "надстроечной" диссипативной структуры первоначальные диссипативные системы получают материальный, энергетический и информационный выигрыш в собственном диссипативном обмене. Принцип же максимальной устойчивости требует повторения такого объединения (интеграции) на более высоком уровне (интеграции систем, возникших в результате первичной интеграции). Многократное объединение систем разного ранга неизбежно придает структуре целого иерархический характер. Подчеркнем, что такая тенденция характерна именно для диссипативных систем, поскольку она имеет смысл только при наличии диссипативного обмена (Не только кооперация, но и конкуренция связана с существованием такого обмена).

Таким образом, отбор способствует иерархизации потому, что в бифуркационном наборе возможных структур иерархические структуры с точки зрения принципа устойчивости (селектор) оказываются предпочтительными. Тенденция же к иерархизации делает понятной, почему в процессе развития системы ее структура имеет склонность к усложнению (Иерархизация делает понятным и рост системы при усложнении ибо она обычно связана с пространственной экспансией).

С другой стороны, поскольку в процессе перехода случайных количественных изменений в качественные появляются самые разнообразные следующие друг за другом бифуркации, то возникает множество возможных направлений иерархизации. Стало быть, результат отбора должен обладать и таким свойством как ветвистость. Последняя означает, что при одних условиях взаимодействия со средой предпочтительным окажется одно направление иерархизации, а при других - другое. Такое разнообразие в направлениях иерархизации неизбежно внесет разнообразие в развитие даже одинаковых диссипативных систем, претерпевающих одинаковые бифуркации, но разные взаимодействия со средой. При этом внешнее взаимодействие будет иметь неспецифический характер в том смысле, что оно явится только поводом, но не причиной испытываемой системой иерархизации. Причиной последней будут специфические особенности самой системы.

Стало быть, наблюдаемое разнообразие в развитии диссипативных систем является естественным следствием механизма бифуркаций ("игры бифуркаций", по выражению Пригожина). Но, пожалуй, наиболее значительным результатом отбора является такое свойство как новая нелинейность, или новый тип обратной связи. Как уже отмечалось, диссипативная система способна к самодействию. Поэтому она может порой выкидывать такие фокусы, которые не снились самому экстравагантному и взбалмошному уму. Её реакция на внешнее воздействие может быть совсем неадекватной (чрезмерно большой или чрезмерно малой). Оказывается, что отбор может регулировать модификации (вариации) способности системы к самодействию, выбирая такие её формы, которые придают системе большую устойчивость в её взаимодействиях со средой. Это значит, что бифуркация, создающая достаточно богатый тезаурус, и детектор, пользующийся достаточно требовательным селектором, могут приводить к формированию принципиально новых типов обратной связи. Другими словами, появляются такие типы самодействия, при которых достигается реакция на внешние воздействия, обеспечивающая системе наибольшую устойчивость (Подчеркнем, что возможность для возникновения очень сложных форм обратной связи создается самой иерархизацией диссипативных систем, а разнообразие этих форм - разнообразием направлений иерархизации. В то же время бифуркационный механизм возникновения подобных форм придает их формированию дискретный /скачкообразный/ характер, исключая существование непрерывного ряда промежуточных форм). Очевидно, что при этом должно быть автоматически достигнуто максимальное соответствие поведения системы условиям среды (адаптация, "целесообразность", "разумность") (Обратим внимание, что с точки зрения синергетической теории развития нелинейность оказывается частным случаем целесообразности и разумности, а напротив, целесообразность и разумность - частным случаем нелинейности. Ведь человек - тоже диссипативная система и поэтому он тоже обладает нелинейностью. Но его нелинейность имеет свою специфику. Вот эту специфическую нелинейность и принято называть "разумностью").

Иерархизация, ветвление и формирование нового типа обратной связи образуют в совокупности то, что в теории диссипативных систем принято называть самоорганизацией (В простейших случаях под "самоорганизацией" имеется в виду спонтанное образование в диссипативной системе пространственной /брюсселятор/ или временной (химические часы) неоднородности). Этот процесс отличается от процесса организации тем, что его сущность объясняется природой самой системы (а не действием внешних факторов): "Мы называем систему

самоорганизующейся, если она без специфического воздействия извне (В.Б.) обретает какую-то пространственную, временную или функциональную структуру" (На языке старинной философии это называлось "генерацией" в отличие от "фабрикации" /Хакен Г. Информация и самоорганизация. М., 1991. С.28-29/). Очевидно, что теория самоорганизации на основе отбора дает исчерпывающее объяснение всех указанных выше феноменологических признаков развития (сложности, разнообразия, адаптации). Поскольку, однако, научная теория помимо объяснения, должна обладать и функцией предсказания, то для полной верификации указанной теории требуется на основе синергической концепции отбора предсказание новых (неизвестных ранее) типов иерархичности, ветвистости и нелинейности и обнаружение их на опыте. Впрочем, в области неорганической природы этот процесс уже идет. Крупным достижением было бы распространение этого процесса на сферу биологических систем.

Изложенная синергетическая теория отбора трактует отбор как универсальный механизм развития любой диссипативной системы (Отсюда ясно, что дарвиновская, а также модернизированная в XX в. т.н. синтетическая теория биологического отбора является лишь частным случаем этой общей теории). Поскольку общество является подобной системой, то эта теория не может не быть применимой и к развитию общества.

Социальный тезаурус (множество возможных социальных структур) создается социальными бифуркациями, в роли которых выступают периодически наблюдаемые в любых обществах социальные кризисы, связанные с революционными ситуациями. Общеизвестно, что общество как социальная система в этом случае находится в неустойчивом состоянии, чреватом, как обычно говорят, социальным взрывом (революцией). Такой кризис играет роль глобальной бифуркации, которая подготавливается обычно в течение кризисных ситуаций (локальных бифуркаций), затрагивающих отдельные социальные институты и даже отдельных людей. Происходит нечто подобное тому, что Маркс когда-то охарактеризовал словами: "ты хорошо роешь, старый крот". Такое хаотическое множество локальных кризисов, как правило бывает связано со сменой поколений (В частности, локальные очаги нового воспитания, присущего новым поколениям, обычно приходят в противоречие со старой системой управления, из-за чего в обществе множится число лиц, недовольных существующим режимом). Возникающее несоответствие старой социальной структуры (в общем случае, форма власти и собственности) новым социальным элементам (новые люди и новые корпорации) порождает в общественном сознании совокупность представлений о возможных вариантах ("сценариях") иного структурирования общества. Такие представления (или хотя бы часть из них) обычно отражают с той или иной степенью точности реальную возможность (Существенно, что эти представления отражают возможное, но не действительное состояние общества. Поэтому сказанное не противоречит тому, что говорилось об отношении идеалов к действительности в предыдущем параграфе) перестройки глобальной социальной структуры. Следовательно, кризисное состояние общества предполагает объективное возникновение набора новых возможных социальных структур, реализация каждой из которых может восстановить утраченное соответствие между глобальной структурой социальной системы и её элементами. Тогда возникает проблема выбора, причем теперь она затрагивает еще не бессознательные диссипативные системы, а такие деликатные создания как живые люди со всеми их идеями, мнениями и переживаниями.

Как показывает история, специфика социального детектора состоит в том, что его функцию играет, в конечном счете, борьба (взаимодействие) различных (в том числе альтернативных) социальных идеалов. Именно столкновение (подчас весьма жесткое) этих идеалов определяет то, какая именно из возможных структур социального устройства будет избрана и реализована: "Есть прелесть в том, когда две хитрости столкнуться лбом" (Шекспир). Здесь сразу обращает на себя внимание три момента. Во-первых, борьба идеалов отнюдь не сводится к чисто мысленному столкновению неких субъективных образов, в предполагает социальную конфронтацию их носителей в виде живых людей, готовых ради реализации своих идеалов пойти подчас на крайние жертвы. Следовательно, борьба идеалов практически проявляется, в конечном счете, в столкновении (коллизии) жертвоприношений (За идеалами, конечно, стоят интересы /утилитарные и духовные/, но столкновение идеалов более точно описывает суть борьбы, ибо идеал прямо показывает, как должен быть преобразован социальный режим, тогда как интерес - лишь косвенно /через диктуемый им идеал/). Во-вторых, результат социального отбора бифуркационных возможностей (или, как обычно говорят, исторических альтернатив) зависит, как и следовало ожидать, не только от качественного, но и количественного соотношения сил носителей разных идеалов (схема 8). Поэтому результат отбора может быть совершенно неожиданным для носителей всех идеалов, поскольку он в общем случае определяется равнодействующей всех



истории ("ирония метко охарактеризовал разума" (Одним из самых "иронии истории" военных планов командования в конце Советский план состоял в армии на Кавказе первым этапом которого сталинградской /операция "Уран"/. заключался в группировки /операция из сторон не знала о



социальных сил, участвующих во взаимодействии, и может не соответствовать вообще говоря ни одному из идеалов. В этом состоит одна из загадок истории"), которую Гегель как "хитрость мирового ярких примеров такой является столкновение советского и немецкого 1942 г. под Сталинградом. окружении немецкой /операция "Сатурн"/, было окружение группировки немцев Немецкий план деблокировании этой "Зимняя гроза"/. Каждая замысле другой.

Одновременное выполнение "Сатурна" и "Зимней грозы" привело к неожиданному для обеих сторон результату: немецкие войска не смогли деблокировать сталинградскую группировку, а советские - блокировать кавказскую). Именно эта несколько туманная и мистическая формула прекрасно описывает специфику социального детектора. Эмоциональное отношение к борьбе идеалов как неких умопостигаемых чудовищ, исход схватки которых непредсказуем, близко к тому настроению, которое Бёклин воплотил в своей "Борьбе кентавров".

В-третьих, то обстоятельство, что социальный отбор всегда осуществляется с помощью борьбы идеалов, ясно показывает его принципиальное отличие от биологического отбора: если всю ответственность за последний несет борьба за существование, то за первый - отнюдь не она, а борьба за преобразование (Поэтому синергетическая теория социального отбора принципиально отличается от социал-дарвинистских теорий. Последние просто распространяли теорию биологического отбора на общество, игнорируя специфику социальных закономерностей. Социальная же синергетика не только не игнорирует, но, напротив, акцентирует эту специфику) (или то, что Ницше называл "борьбой за господство"). Если борьба за существование нацеливает на конформизм (приспособление к среде), то борьба за преобразование - на трансформизм (изменение среды ср. гл.III п. 1). В случае борьбы за существование элементам генерационной системы, так сказать, "не до жиру - быть бы живу"; в случае же борьбы за преобразование эти элементы, что называется, "с жиру бесятся".

Что касается социального селектора, то в его роли выступает обычно один из принципов, которым руководствуются в борьбе носители идеалов: 1) принцип фундаментализма (непримиримости); 2) принцип компромисса; 3) принцип арбитража (нейтрализации); 4) принцип конвергенции (синтеза). Первый принцип проповедует культ победы ("никаких уступок противнику - борьба до победного конца!"). Полная победа предполагает полную и безоговорочную капитуляцию побежденного, причем не только в физическом, но и в духовном смысле. Духовное поражение побежденного означает отказ его от своего идеала, ради которого было принесено так много жертв, и принятие идеала победителя. Триумф победоносного полководца в древнем Риме с его разработанным до мелочей торжественным ритуалом воплощал этот культ победы в истории наиболее ярко и последовательно (Это как раз тот случай социального отбора, когда гегелевская формула неприменима, ибо соотношение сил складывается в пользу одного из участвующих в схватке идеалов).

Принцип компромисса предполагает поиск взаимных уступок и готовность в чем-то "поступиться принципами", т.е. отступить от каких-то нормативов борющихся идеалов. Принцип арбитража означает взаимную нейтрализацию альтернативных идеалов и передачу выбора "третьей силе" (постороннему идеалу, отличному от участвующих в борьбе). Наконец, принцип конвергенции требует для выхода из критической ситуации формирования нового идеала на основе синтеза борющихся идеалов и использование в качестве детектора этого синтетического идеала.

Нетрудно заметить, что успех в использовании того или иного принципа в качестве селектора зависит от соотношения сил между носителями враждебных идеалов. Если носитель идеала А значительно превосходит по силе носителя идеала В, то принцип непримиримости принесет ему полный успех, а принцип компромисса - по крайней мере, частичную неудачу. Напротив, для В пытаться делать выбор исторических альтернатив, руководствуясь принципом

непримиримости, равносильно самоубийству, тогда как принцип компромисса может позволить ему выйти из воды сухим. При одинаковой силе А и В принцип непримиримости становится бессмысленным (патовая ситуация) и даже опасным для обоих (взаимное истощение) и тогда надо обратиться к одному из трех остальных селекторов.

Описанная вкратце синергетическая теория социального отбора дает простое и ясное решение двух из наиболее значительных и трудных проблем философии истории - проблемы исторического детерминизма и проблемы социального прогресса. Рассмотрим их последовательно.

Результатом социального отбора становится социальная мутация - реализация одной из возможных социальных структур, которая незримо присутствовала в грозовой атмосфере социального кризиса, но о существовании которой никто из членов данного общества не мог даже подозревать. И тут сразу поднимается на ноги старый и "больной" вопрос: а не могло ли быть иначе? Причем этот вопрос могут задавать не только побежденные, но и победители, а если не оказалось ни тех, ни других, то вообще все члены новой социальной системы. Поставленный вопрос образует самую сердцевину проблемы исторического детерминизма. Казалось бы, вопрос допускает только два ответа: утвердительный (волютаризм) и отрицательный (фатализм). Вопреки ожиданию, синергетическая теория отбора показывает, что существует третий ответ, исключаящий эту дилемму.

Как было показано, выбор соответствующей бифуркационной структуры однозначно определяется социальным детектором и социальным селектором, т.е. соотношением сил взаимодействующих идеалов и принципом, которому подчиняется их взаимодействие. Поэтому если соотношение сил и указанный принцип фиксированы (заданы), то выбор исторического пути не может быть иным. Напротив, если они не фиксированы, то поскольку социальный тезаурус (порождаемый бифуркацией) содержит несколько альтернативных структур, то в этом случае история может пойти вообще говоря "и так и иначе" (Аристотель). Но тут сразу возникает новый вопрос: а кто определяет соотношение сил и принцип их борьбы? История возлагает ответственность за это на три фактора: 1) современное событию взаимодействие с внешней средой (как природной так и социальной); 2) современная событию собственная активность (монадный характер) взаимодействующих элементов социальной системы, обусловленная взаимодействием их субэлементов; 3) предшествующая рассматриваемому событию история взаимодействия между элементами системы {немарковский (Как известно, стохастические процессы /т.е. процессы подчиняющиеся закономерности, образуемой взаимодействием множества случайностей/ бывают марковскими и немарковскими. У марковского процесса изменение состояния системы в данный момент определяется его состоянием только в предшествующий момент и не зависит от того способа, каким это состояние было достигнуто) характер исторического процесса}. Указанные факторы придают проблеме исторического детерминизма совершенно разный смысл в зависимости от того, по отношению к прошлому или будущему она ставится. Если бифуркационное событие уже произошло, т.е. выбор исторического пути сделан, то это значит, что все три фактора заданы, а потому и соотношение сил вкупе с их принципом также задано. Поэтому по отношению к прошлому вопрос "а могло ли быть иначе?" лишен смысла, ибо история уже совершилась, а на прошлое воздействовать невозможно. Хотя эта история всегда является не чистой необходимостью, а единством (сплавом) необходимости и случайности, но в прошлом мы всегда имеем дело с действительным (реализованным) единством того и другого, в котором решительно ничего изменить нельзя, как бы нам, например, ни хотелось, чтобы Клеопатра обольстила будущего римского императора Августа, Наполеон не доверил бы свои резервы под Ватерлоо генералу Груши, а Сталин после 2-ой мировой войны отказался бы от концепции мировой революции.

Совсем иначе обстоит дело по отношению к будущему. Здесь все три указанных фактора, от которых зависит соотношение сил и принцип их взаимодействия, ещё не сработали, а поэтому и соотношение сил и его принцип однозначно не определены. Если при этом исследователь общества сам является элементом этого общества, то он своей деятельностью может повлиять (прямо или косвенно) на формирование того или иного соотношения сил и на принятие того или иного принципа их взаимодействия. Ввиду социальных бифуркаций однозначное предсказание будущей социальной мутации тут невозможно, а может быть дан лишь вероятностный прогноз (обзор возможных сценариев развития событий и оценка вероятности таких сценариев). Однако существует возможность превратить прогноз в предсказание и подтвердить это предсказание, говоря физическим языком, экспериментально. Для этого надо так повлиять на соотношение сил борющихся идеалов и на принцип их борьбы, чтобы сложилось соотношение сил и был принят принцип взаимодействия, которые бы обеспечили выбор желательной исследователю бифуркационной структуры (предпочтительного для него сценария развития событий). Если теория и практика совпадут, то можно будет сказать, что предсказание подтвердилось. При этом никто не посмеет утверждать, что это случайное совпадение. В этом и состоит социальный эксперимент. И вся мировая история представляет собой цепочку таких экспериментов (Отсюда,

между прочим, ясно, что призывы к отказу от социальных экспериментов равносильны призывам к отказу от социального выбора. Последнее же эквивалентно требованию "остановить историю").

Ситуация здесь, конечно, существенно иная, чем в случае, например, предсказания в физике: там такая "подгонка" данных эксперимента под теоретическое предсказание является совершенно недопустимой. В связи с этим один известный физик как-то сказал, что нет ничего опаснее совпадения предсказаний плохой теории с "грязным" экспериментом. Однако из сказанного выше вытекает, что то, что считается "грязным" экспериментом в физике, является вполне "чистым" экспериментом в истории. Почему же нет никакого противоречия между бессмысленностью вопроса "А могло ли быть иначе?" по отношению к прошлому и его осмысленностью по отношению к будущему ("Может ли быть иначе?")? Потому что в первом случае мы ставим вопрос относительно действительного единства необходимости и случайности, которое уже реализовано, а во втором - относительно возможного единства необходимости и случайности, которое ещё не реализовано (Ввиду того, что будущее переходит в прошлое, нет ничего удивительного в том, что осмысленный по отношению к будущему вопрос со временем становится бессмысленным. И тогда торжествует жестокая для побежденных истина - "победителей не судят" /Сталин/. Всегда, конечно, можно сказать, что при ином соотношении сил в прошлом выбор мог бы быть иным. Но весь фокус состоит в том, что при реализованном единстве необходимости и случайности не может быть иного соотношения сил).

Таким образом, только синергетическая теория отбора дает такое решение проблемы исторического детерминизма, которое позволяет совместить этот детерминизм с ответственной социальной активностью, избегая крайностей как слепого фатализма ("всё предопределено"), так и безответственного волюнтаризма ("всё дозволено").

Синергетическая теория отбора дает не менее убедительный ответ и на вопрос о существовании и критериях социального прогресса. С точки зрения этой теории последний представляет собой цепь таких мутаций социальной системы, при которых достигается большая степень реализации некоторого общезначимого идеала. Именно степень реализации идеала и есть критерий перехода от менее "совершенного" к более "совершенному" состоянию общества, или, как обычно говорят, от "низшего к высшему". Отсюда сразу становятся очевидными две вещи.

Прежде всего, ясно, что не может быть никакого "объективного" (Представление о существовании такого критерия характерно, в частности, для исторического материализма) критерия социального прогресса, независимого от социальных идеалов. Если, например, экономический идеал состоит в создании индустриального монстра, способного наводить страх на весь мир, то экономический прогресс может заключаться в преимущественном развитии тяжелой промышленности в ущерб сельскому хозяйству. Напротив, если этот идеал состоит в достижении изобилия дешевой отечественной сельхозпродукции, то прогресс может усматриваться в интенсивном развитии сельского хозяйства за счет ограничения развития тяжелой промышленности (Само собой разумеется, что если экономическим идеалом является сбалансированное состояние экономики, то экономический прогресс будет усматриваться в равномерном развитии как тяжелой промышленности, так и сельского хозяйства). Если политическим идеалом для граждан данного общества является республика, то политическим прогрессом будут считать переход от монархии к республике; а если идеалом является монархия, то тот же политический прогресс будут видеть в переходе от республики к монархии. Аналогично в этической области, если идеалом является спартанский режим, то этический прогресс будет состоять в более строгом следовании этому режиму, а если эпикурейский - то тот же прогресс будет усматриваться как раз в отклонении от этого режима.

Совершенно аналогичная картина наблюдается и в эстетической сфере, где понятие прогресса в указанном смысле столь же хорошо работает, как и на остальных этажах социального здания. Когда эстетическим идеалом является художественное произведение, соответствующее идеалу типического человека, тогда художественный прогресс усматривается в совершенстве воспроизведения тех или иных черт реальных предметов; а когда этим идеалом становится произведение, соответствующее идеалу спиритуалистического человека, то художественным прогрессом будет считаться последовательное изгнание предметности (стремление к "абстракции"). Очевидно, что если критерием художественного прогресса считать большую степень реализации некоторого общезначимого эстетического идеала, то никаких трудностей с понятием прогресса в истории искусства не возникает (Трудности, связанные с употреблением понятия "художественный прогресс", о которых в своё время писали Кроче, Т.Манро и др., были обусловлены игнорированием связи этого понятия с понятием эстетического идеала).

Во-вторых, синергетическая теория отбора делает понятным, почему в обществе периодически утрачивается вера в прогресс. Дело в том, что для "прогрессивного" развития общества требуется реализация в процессе социального развития определенного социального идеала. Но это возможно только тогда, когда во взаимодействии идеалов появляется наиболее влиятельный, доминирующий идеал, накладывающий свой отпечаток на все общественное развитие. В случае же некоторой равнодействующей множества идеалов, говорить о реализации

определенного идеала не приходится и критерий прогресса становится размытым и неопределенным. Ну, а там, где нет четкого критерия, говорить о прогрессе, естественно, затруднительно. Но когда относительное равновесие идеалов нарушается и появляется новый доминирующий идеал, вера в прогресс восстанавливается с той же силой, с какой она была утрачена в "смутное" время.

- **Суперотбор как движущая сила истории**

Как показывает опыт, иерархизация не может продолжаться безгранично и на каком-то этапе останавливается. Предельное состояние, которого может достичь система, подвергающаяся иерархизации, однозначно определяется природой самой системы и характером среды, с которой система взаимодействует. В среде с определенными свойствами система, достигшая критического (порогового) состояния иерархизации, становится неустойчивой, и тогда начинается обратный процесс - деиерархизация - постепенный (позапный, ступенчатый) распад сложной системы на более простые, причем в общем случае последние не совпадают с первоначальными элементами, из которых образовалась система. В результате этого процесса упорядоченная иерархическая структура превращается в хаотический конгломерат более простых структур (разрушение системы, коллапс, катастрофа). Деиерархизация, однако, тоже имеет предел. По достижении последнего неустойчивой оказывается уже не первоначальная упорядоченная система, а тот хаотический конгломерат, в который она превратилась. И тогда вновь начинается процесс иерархизации. Но это уже не тот процесс, который был ранее, ибо речь идет о поэтапном (ступенчатом) объединении новых элементов, образовании новых структур и появлении совершенно новых взаимодействий.

Из сказанного ясно, что должны существовать предельные состояния системы как по отношению к иерархизации, так и деиерархизации. Первое естественно назвать простым аттрактором, а второе - странным (от англ. attraction - притяжение, привлечение). Такой термин связан с тем, что указанные предельные состояния как бы притягивают к себе остальные. Выразаясь фигурально, можно сказать, что простой аттрактор - это предельное состояние, к которому тяготеет ("стремится") порядок, а странный - предельное состояние, к которому тяготеет хаос.

Таким образом, процесс развития системы, если его наблюдать достаточно долго, в общем случае не сводится только к иерархизации (переход от простого к сложному), а представляет собой крайне сложный и запутанный процесс поэтапного (многоступенчатого) чередования процессов иерархизации и деиерархизации (переход от сложного к простому)

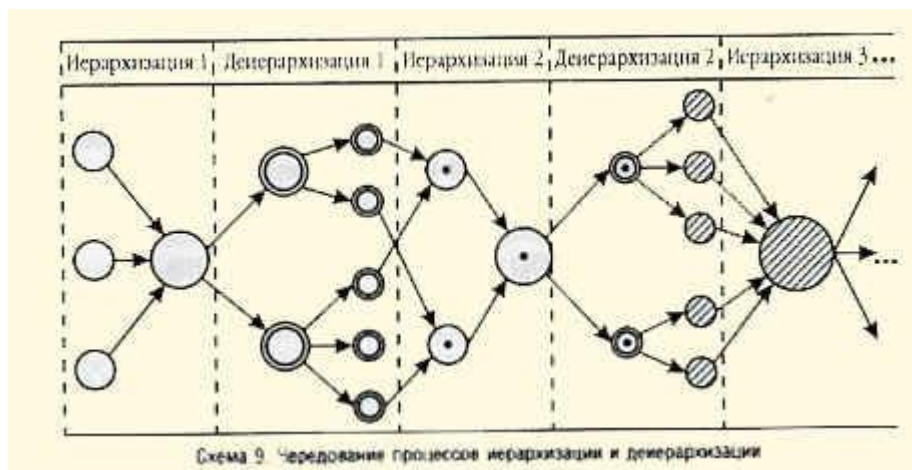


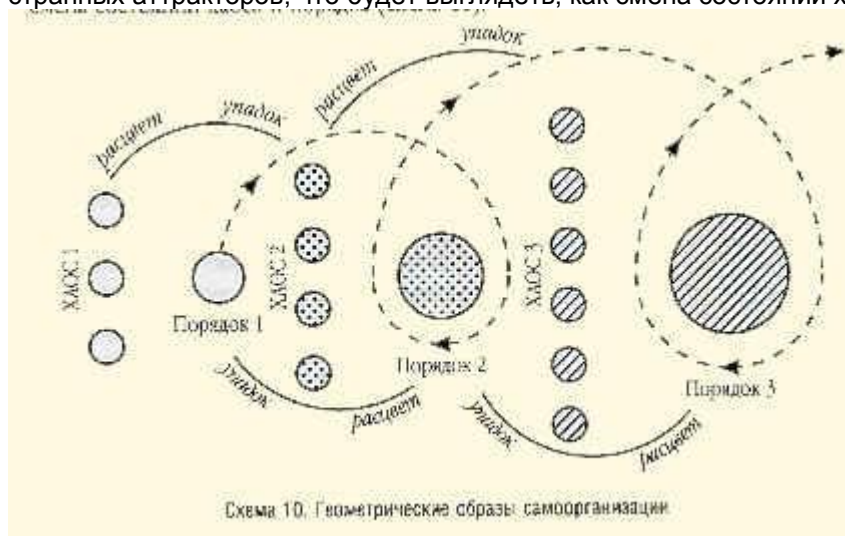
Схема 9. Чередование процессов иерархизации и деиерархизации

Причем детальная специфика такого чередования зависит от сочетания особенностей развивающейся системы и особенностей внешней среды. Возникает вопрос: какова сущность этого процесса? Имеет ли он какой-нибудь особый, скрытый от постороннего взора, непосредственно ненаблюдаемый смысл? С первого взгляда, подобный процесс может показаться совершенно бессмысленным: всё то, что создается во время иерархизации, затем разрушается; тем самым развитие становится подобием "толчеи воды в ступе" (своего рода "сизифова труда"). Создается впечатление, что тот самый отбор, на который было возложено так много надежд, как будто не приближает систему к устойчивому состоянию, а удаляет её от него. Отбор как бы работает вхолостую.

Между тем, в теории отбора существует один вопрос, который в начальный период развития

теории всегда остается в тени, но в зрелый период выходит на передний план: существует ли обратная связь между результатами отбора и его механизмом? Или, другими словами, какое влияние оказывают те или иные результаты отбора на факторы отбора? (Характерно, что в дарвиновской теории этот вопрос вообще не возникал, а в современной теории биологического отбора только начинает ставиться: "Высший уровень интеграции выражается в эволюции самих механизмов эволюции - проблема, которая только начинает вырисовываться в современном эволюционном учении" /Яблоков А.В., Юсуфов А.Г. Эволюционное учение. М., 1989. С.237. См. также Завадский К.М., Колчинский Э.И. Эволюция эволюции. Л., 1977/) Как станет ясно из дальнейшего анализа, сущность процесса чередования иерархизации и деиерархизации, стремления к всё более интегрированным формам порядка и к все более дифференцированным формам хаоса заключается в осуществлении суперотбора (Из сказанного ясно, что надо различать перебор, отбор и суперотбор) - отбора самих факторов отбора. Это означает поиск совершенно новых тезауруса, детектора и селектора. Очевидно, что результат отбора в решающей степени зависит от этих последних. Если в тезаурусе оказываются гораздо более сложные структурные образования, а в роли детектора начинает выступать более "квалифицированное" взаимодействие, подчиняющееся более "мудрому" закону, то результат отбора не заставит себя ждать: он будет резко отличаться по своему качеству. Ситуация здесь напоминает ту, когда ставится задача найти, например, новый минерал с новыми уникальными свойствами. Очевидно, что вероятность нахождения такого минерала резко возрастает, если поиск ведется в более богатом минералами районе, поиском занимается более квалифицированный специалист, и приборы, которыми он пользуется, обладают более совершенной конструкцией. Теперь ясно, для чего нужна с первого взгляда такая неприятная процедура как деиерархизация: она создает совершенно новые элементы, на базе которых может возникнуть спектр совершенно новых возможных структур (новый тезаурус). Последние были невозможны в рамках прежних элементов. Кроме того, взаимодействие этих элементов протекает теперь по новому закону (новые детектор и селектор). Следовательно, именно деиерархизация придает переменам в развитии системы радикальный (а не косметический) характер. Вот почему в синергетической теории развития отношение к хаосу оказывается существенно иным, чем оно было в классических теориях развития: "Создание хаоса оказывается иногда очень полезным" (Ахромеева Т.С., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Парадоксы мира нестационарных структур, там же, с.47. Речь, разумеется, идет не о каком-нибудь хаосе, а о конструктивном хаосе (который не следует смешивать с хаосом деструктивным). Конструктивный хаос создает почву для нового развития; деструктивный ведет систему к гибели. "Конструктивный хаос конструктивен через свою разрушительность и благодаря ей, разрушитель на базе конструктивности и через неё. Разрушая, он строит, а строя, приводит к разрушению" /Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И.Пригожиным. "Вопр. философии", 1992. № 12. С.18/).

Отвлечемся теперь от детального механизма иерархизации и деиерархизации (как он представлен на схеме 9) и будем его рассматривать в сокращенном и "сглаженном" виде, отмечая лишь фундаментальные вехи. Тогда картина развития сведется к чередованию простых и странных аттракторов, что будет выглядеть, как смена состояний хаоса и порядка (схема 10).



Если мы внимательно присмотримся к этой упрощенной модели, то перед нашим взором поплывут как бы из тумана знакомые образы. Здесь будет и шпенглеровская парабола, и ницшеанское "кольцо возвращения", и гегелевская спираль (пунктирная кривая) (В п.4 гл.IV будет показано, что спиралевидный характер развития проявляется и в более глубоком смысле, т.е. внутри описанной "внешней" спирали обнаруживается более глубокая "внутренняя" спираль). В

очертаниях парабол нетрудно будет заметить намек на миф об Икаре, а в линиях гипербол - на миф о Фениксе. Более того, здесь будет просматриваться образ синусоидальных волн (своего рода "волны самоорганизации"), до которого, кажется, ни один достаточно известный философ не додумался. Все подобные образы, однако, отражают лишь отдельные феноменологические закономерности развития и совсем не затрагивают его сущность - суперотбор. Они совершенно маскируют конструктивную роль в развитии хаоса и случая. Поэтому есть доля истины в следующих словах поэта:

Похоже, что ученые наврали,  
 Прокол у них в теории, порез;  
 Развитие идёт не по спирали,  
 А вкривь и вкось, вразнос, наперерез (Стихи В.Высоцкого).

Действительно, стройные феноменологические закономерности, полученные путем опускания промежуточных звеньев и сглаживания всех "шероховатостей" и зигзагов суперотбора, скрадывают, тем самым, "подводный" механизм процесса и благодаря этому затрудняют его рациональное понимание. Тем не менее, они правильно фиксируют общие тенденции, к которым приводит суперотбор на поверхности явлений (Любопытно, что в процессе самоорганизации можно без труда заметить аналоги как известных четырех причин Аристотеля, так и не менее знаменитых трех диалектических законов Гегеля. Так, в роли аристотелевской материальной причины выступает тезаурус, действующей - детектор, формальной - селектор и целевой - аттрактор; соответственно, в роли гегелевского закона перехода количественных изменений в качественные - закон бифуркаций закона единства и борьбы противоположностей - закон взаимодействия противодействующих причин; закона отрицания отрицания - закон чередования хаоса и порядка. Более того, реальная связь между подобными законами может быть нащупана, по-видимому, только на основе идеи отбора и суперотбора. В противном случае эти законы (как и эти причины) могут дать пищу для совершенно бесплодных спекуляций).

Главный результат суперотбора состоит в качественном углублении и количественном ускорении отбора. Именно благодаря этому обстоятельству отбор приобретает ту силу, которая дает ему возможность творить "чудеса" (Нетрудно заметить, что на языке синергетики суперотбор выглядит как положительная обратная связь, инспирирующая режим с бесконечным временем обострения /Ср. Князева Е.И., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение. "Вопр. философии", 1992. № 12. С.11-15/). Как известно, важнейшее открытие теории диссипативных систем состоит в следующем (Николис Г., Пригожин И. Самоорганизация в неравновесных системах. С.287): в отличие от замкнутых физических систем в равновесном состоянии, вероятность образования в которых упорядоченных структур макроскопического масштаба исчезающе мала, в открытых системах в состоянии, далеком от равновесия, вероятность образования таких структур может быть сколь угодно большой. Если даже вначале она была небольшой, то нахождение в результате суперотбора новых тезауруса, детектора и селектора может сделать её сколько угодно большой (Это решающий аргумент против креационистских нападок на эволюционную теорию). Но это значит, что суперотбор раскручивая маховик роста вероятности, в состоянии настолько повысить эффективность отбора, чтобы последний в исторически ограниченный срок мог достичь бифуркационной ветви с существенно новым типом обратной связи (схема 11).

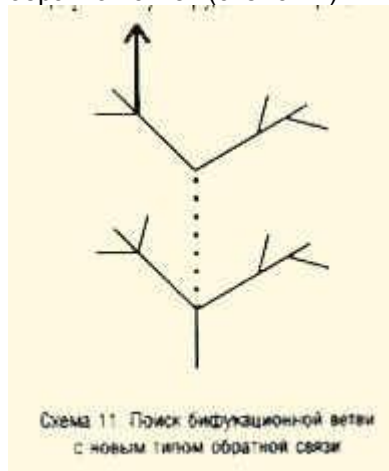


Схема 11. Поиск бифуркационной ветви с новым типом обратной связи (сплошные линии соответствуют процессу иерархизации; пунктирная - промежуточным этапам деиерархизации и иерархизации; бифуркационная ветвь с новой обратной связью изображена жирной стрелкой).

Следовательно, главный секрет действия суперотбора заключается, по-видимому, в создании благоприятных условий для бифуркации обратной связи. В результате такой бифуркации

происходит скачкообразное расщепление существующей формы обратной связи на несколько новых (Случайные количественные изменения в существующей системе обратной связи, достигнув критического порога, приводят к разветвлению петли обратной связи на несколько новых петель); последние качественно отличаются от исходной формы и это качественное отличие имеет дискретный характер (нет промежуточных форм). Таким образом, деятельность суперотбора напоминает поведение греческого философа Диогена, ходившего днем с зажженным фонарем и на вопросы недоумевающих прохожих отвечавшего: "Ищу Человека". Нетрудно догадаться, что последовательно наращивая вероятность образования (путем серии бифуркаций) всё более хитроумных бифуркационных структур со всё более сложными типами обратной связи на каком-то этапе этого процесса можно достичь такой структуры, по сравнению с которой рыба-радиофизик и жук-математик покажутся сущими безделушками.

Конечным результатом суперотбора является последовательный (позаппный) синтез порядка и хаоса. Наглядное представление о таком синтезе в простейшей форме можно получить, рассматривая периодические колебания (пульсации) энтропии в системе, поддерживаемые в течение определенного времени обменом со средой веществом (М), энергией (Е) и информацией (I). (Схема 12).

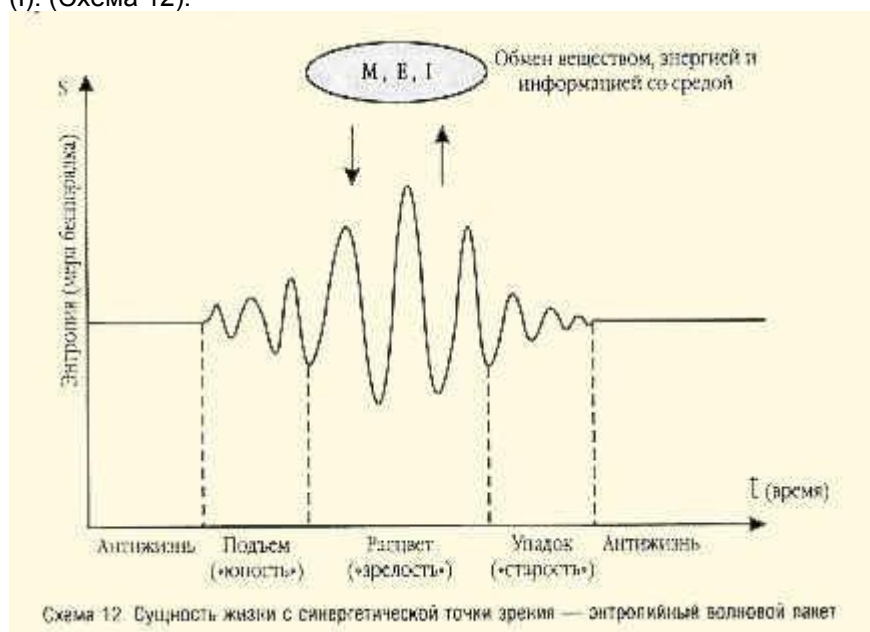


Схема 12. Сущность жизни с синергетической точки зрения — энтропийный волновой пакет

Схема 12. Сущность жизни с синергетической точки зрения (энтропийный волновой пакет)  
Как известно, в замкнутой системе энтропия  $S$  монотонно стремится к некоторому максимуму; в открытой она может стремиться, вообще говоря, столь же монотонно к некоторому минимуму. Но в открытой системе возможен и промежуточный случай, когда  $S$  периодически стремится то к максимуму, то к минимуму. Это осуществимо только за счет определенного обмена со средой  $M$ ,  $E$  и  $I$ . Мы видим, что, с одной стороны,  $S$  есть мера беспорядка (дезорганизованности) системы; а с другой стороны, её изменение протекает упорядоченным образом (волновой пакет). Если обмен со средой ограничивается веществом и энергией, то мы имеем дело, так сказать, с преджизнью; а если к обмену  $M$  и  $E$  присоединяется еще и обмен информацией  $I$ , тогда можно говорить, по-видимому, о простейшем проявлении жизни (протожизни) (Под "обменом информацией" имеется в виду восприятие структур (порядка) из среды и передача структур среде. Первый процесс предполагает такую функцию у системы как "познание", а второй - такую, как "размножение"). Таким образом, жизнь начинает теплиться там и тогда, где и когда появляется колебательный энтропийный процесс, поддерживаемый информационным процессом, и угасает там, где этот процесс прекращается.

Итак, в результате суперотбора выявляются основные ступени синтеза порядка и хаоса, представленные на схеме 13:

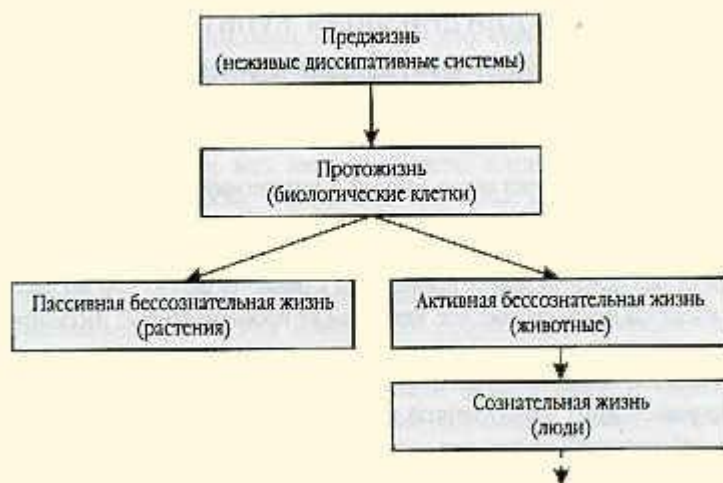


Схема 13. Основные формы жизни

Последовательное "сближение" порядка и хаоса достигается за счет последовательного усложнения обратной связи: преджизни соответствует обратная связь без "памяти" (без кодирования и декодирования информации); протожизни и бессознательной жизни - обратная связь с "памятью" (процессы приема, хранения, преобразования и передачи констатирующей информации); сознательной жизни - обратная связь с оценкой (процессы приема, хранения, преобразования и передачи оценивающей информации). Следует различать суперотбор на уровне констатирующих и оценивающих информационных процессов. Развитие обратной связи в первом случае проявляется в переходе от кодирования 1-го ранга к кодированию 2-го ранга, т.е. кодированию самого первичного кодирования и т.д. (метакодирование). Благодаря развитию обратной связи констатирующий процесс поднимается на все более высокие ступени абстракции. Такой процесс, по-видимому, имеет место уже на участке цепи **протожизнь - сознательная жизнь**. На участке **бессознательная жизнь - сознательная жизнь** к этому процессу присоединяется новый: появление оценки констатирующей информации, а затем переход от оценки 1-го к оценке 2-го и т.д. ранга, т.е. к оценке самой оценки (метаоценка) (Здесь уместно напомнить /гл. II п. 3/ о том, что каждому рецензенту не следует забывать, что его рецензия, в свою очередь, подлежит рецензированию). Если констатирующие информационные процессы лежат в основе того, что мы называем "разумностью" (интеллект), то оценивающие составляют базис того, что принято называть "духовностью" (идеал).

Любопытный факт состоит в следующем. Мы пока не знаем, как конкретно протекал суперотбор при переходе **преджизнь - протожизнь** (суперотбор на уровне макромолекулярных соединений) и **протожизнь - бессознательная жизнь** (суперотбор на уровне биологических существ) (Не только биохимический, но и биологический суперотбор пока остается "тайной за семью печатями" /ср.: Моисеев Н.Н. Человек и ноосфера. М., 1990. С.88/), но знаем его конечный результат (биологическая клетка в первом случае и человек во втором). Напротив, мы не знаем конечного результата суперотбора в социальной сфере, но зато мы хорошо осведомлены о механизме его действия в этой области. Особенно наглядно и особенно драматически он проявляется в борьбе двух противоположных тенденций, наблюдаемых на протяжении всей истории человечества - тенденции к объединению социальных институтов и тенденции к их распаду. В политической области эта борьба нередко принимает форму периодического образования грандиозных империй и их катастрофического разрушения. Империалистический лозунг "Расширение - это всё" (С.Родс) и анархистский "Разрушение - тоже творчество" (М.Бакунин) прекрасно выражают суть этой коллизии (Нетрудно заметить, что синергетическая теория отбора существенно отличается от дарвиновской /как в её классическом, так и модернизированном вариантах/: 1) материал для отбора создается бифуркацией /дискретный набор возможных структур/; 2) учитывается двойственный характер детектора как единства конкуренции и кооперации; 3) четко разграничиваются такие понятия как детектор и селектор; 4) понятие отбора связывается с понятием суперотбора. Все выделенные курсивом понятия у Дарвина отсутствуют).

- **Самоорганизация культуры и закон дифференциации и интеграции идеалов**

Возникает очень важный и интересный вопрос: как проявляет себя суперотбор в сфере развития культуры? Следует сразу же отметить, что это наиболее сложная и трудная из всех проблем, с которыми сталкивается синергетическая теория развития при её применении к обществу. До сих пор мы рассматривали идеал как нечто статическое. Указанная же проблема требует рассмотрения идеалов в динамике.

При анализе селективного детерминизма (гл.IV п. 1) мы исследовали взаимодействие разнородных (разнотипных) идеалов; при обсуждении социального детектора, действующего на том или ином этапе социального здания, речь шла о взаимодействии однородных (однотипных) идеалов. Но пока оставался в тени вопрос о том, какое влияние реализация идеала оказывает на него самого (проблема самодействия идеалов). На языке синергетики это называется включением нелинейного механизма, или исследованием петли обратной связи в области культуры. А на обычном языке мы должны будем заняться изучением взаимодействия идеалов и продуктов их реализации, т.е. ценностей.

Как уже отмечалось (гл.III п. 1), идеализация любого объекта всегда предполагает освобождение его от присущих ему противоречий (в смысле столкновения противодействующих факторов). Поэтому само понятие идеала существенно связано с представлением о том, что лишено каких бы ни было противоречий. Между тем, реализация идеала, даже адекватно отражающего реальные возможности развития объекта, устраняя одни противоречия, неизбежно порождает другие. Поэтому любая система ценностей содержит в себе некую скрытую (замаскированный) "порок" (Например, социалистический идеал требует ликвидации социального неравенства, но когда его стали воплощать на практике, оказалось, что на смену ликвидируемому имущественному неравенству приходит неравенство корпоративное /место, занимаемое в государстве/ и ликвидация одних классов /буржуазии и пролетариата/ ведет к возникновению новых /номенклатуры и трудящихся/. Когда последняя осознается, начинаются попытки избавиться от нее с помощью того самого идеала, который её породил. Однако при этом выясняется, что в существующем (традиционном) виде он устранить её не в состоянии. Тогда идеал подвергают различным (вначале незначительным) модификациям - производят, так сказать, косметический ремонт идеала. Все это выглядит вначале совсем безобидно; речь идет как-будто лишь о различных толкованиях одного и того же символа веры. Однако не случайно догматики всех времен были столь бдительны: они понимали, что рано или поздно такой процесс неизбежно приведет к тому, что можно было бы назвать эрозией идеала.

Так возникает серия оппортунистических, или "еретических" версий первоначально монолитного идеала. Каждая из этих версий предлагает свой способ очистки существующей системы ценностей от "червоточины". Борьба указанных версий разрастается, различия между ними усиливаются и постепенно версии становятся самостоятельными идеалами. Реализация последних ведет к распаду первичной единой системы ценностей на несколько самостоятельных подсистем, между которыми возникает антагонизм, - скрытые противоречия становятся явными. Обострение борьбы, дальнейшая дифференциация идеалов и приобретение ими одинакового веса ввергает общество, в конечном счете, в состояние глубокого кризиса: любые мероприятия срываются, ибо люди руководствуются диаметрально противоположными системами ценностей и потому не могут найти общий язык. Естественно, что в этой грозовой обстановке рождается потребность в новом глобальном идеале, который позволил бы преодолеть возникший кризис ("рождество" идеала). Этот новый идеал получается путем мысленного освобождения общества от новой системы противоречий. А дальше весь процесс повторяется. Реализация нового глобального (доминирующего) идеала приводит к устранению системы противоречий, породивших кризис, и, тем самым, выводит общество из кризиса, но одновременно вносит в новую монистическую систему ценностей бациллу новых противоречий и зародыш будущего нового раздора.

На схеме 13 приведена упрощенная картина взаимодействия идеалов и ценностей, описывающая реальную закономерность самоорганизации культуры. Чтобы облегчить читателю понимание этой закономерности, сделаны следующие упрощающие предположения: 1) исходный идеал расщепляется только на два оппортунистических варианта (в общем случае их может быть несколько) и расщепление имеет одноступенчатый характер (в действительности оно может быть многоступенчатым, когда одни и те же еретические версии, в свою очередь, расщепляются на дополнительные разновидности); 2) новый глобальный идеал возникает на основе идеализации противоречивой ситуации, созданной только двумя еретическими идеалами и эта идеализация (синтез) тоже считается одноступенчатой; 3) отсутствует разветвление анализа и синтеза (образование параллельных аналитических и синтетических ветвей) и нет тупиковых ветвей

(анализ, не завершающийся синтезом, и синтез, не заканчивающийся анализом). Если отвлечься от этих усложняющих деталей, то сущность самоорганизации культуры (Этот замечательный механизм делает понятным, почему вообще возникает борьба между идеалами и как она воспроизводится. Здесь спинозовская *causa sui* ("причина самой себя") становится почти что зримой и осязаемой. Из схемы 13 видно, что именно реализация монолитного идеала способствует расщеплению его на "еретические" идеалы, а реализация последних, в свою очередь, способствует формированию нового монолитного идеала) такова (см. Схему 14):

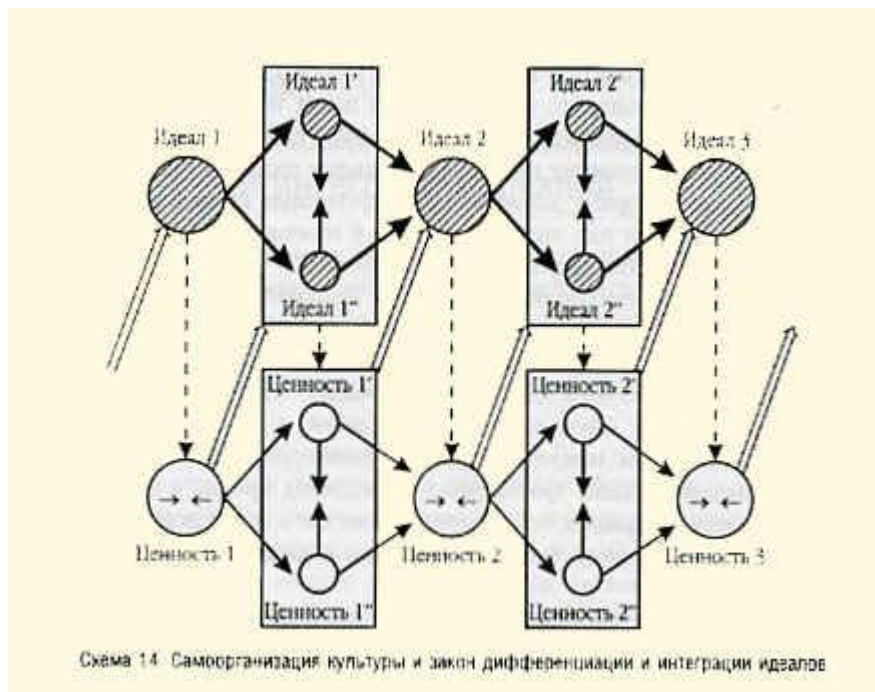


Схема 14. Самоорганизация культуры и закон дифференциации и интеграции идеалов

Жирные светлые стрелки описывают обратную связь (влияние реализации идеала на сам идеал); стрелки внутри кружков обозначают противоречивость ценностей (новые противоречия); стрелки внутри прямоугольников символизируют борьбу между идеалами и столкновения ценностей (Ярким проявлением такого столкновения является конфликт между вандализмом и идеологической санацией). Из схемы 13 видно, что специфика действия суперотбора в развитии общества заключается в материальной сфере - в дифференциации и интеграции ценностей, а в духовной - в дифференциации и интеграции идеалов, образующих фундамент этих ценностей. Именно закон дифференциации и интеграции идеалов, который висит как дамоклов меч над всеми социальными устремлениями, делает понятным, почему периодическая смена идеалов и обуславливаемая ею переоценка ценностей являются исторически необходимым процессом. Согласно этому закону, идеологический монизм неизбежно сменяется со временем идеологическим плюрализмом, но столь же закономерно имеется тенденция к преодолению этого плюрализма новым монизмом и т.д. (Следует учесть, что конкретный механизм действия этого закона (с учетом всех усложняющих его деталей, о которых упоминалось выше) зависит не только от природы рассматриваемой социальной системы, но и от состояния внешней социальной среды и характера взаимодействия системы с этой средой) Идеалам трудно избежать эрозии, а идеологическому кризису - пришествия нового доминирующего идеала, осуществляющего смелый идеологический синтез (Один из самых известных примеров такого синтеза был продемонстрирован христианским идеалом в период кризиса Римской империи: "Слияние разных богов (Зевса, Озириса, Меркурия, Митры и др.) в одно верховное божество символизировало союз всех наций под властью одного верховного правителя" /Т. Munro. *Evolution in the Arts and other theories of culture history*. N.Y. 1963. P.473/). Очевидно, что требуемое обсуждаемым законом чередование идеологического монизма и плюрализма эквивалентно переходу от идеологического порядка к идеологическому хаосу и обратно.

Как известно, закон дифференциации и интеграции реальности обсуждался ещё в философских трудах Гегеля и Г. Спенсера, а закон дифференциации и интеграции общезначимых знаний - в работах многих историков науки. Очень любопытно, однако, то, что теоретики до недавнего времени проявляли странную непоследовательность, не решаясь на последний шаг - признание того, что, наряду с законом дифференциации и интеграции знаний, должен существовать и закон дифференциации и интеграции общезначимых желаний.

- ***Социальные последствия дифференциации и интеграции идеалов***

Итак, мы видим, что в каждом идеале как бы прячется некий червь, который подтачивает его изнутри. Поэтому избежать смены идеала достаточно длительное время невозможно, какие бы суровые меры идеологической защиты при этом ни применялись (Убедительным тому примером является деятельность Идеологического отдела ЦК КПСС и контролировавшихся им Главлита, спецхрана, ПЭК`а и системы радиоглушения: никакие интеллектуальные усилия и материальные средства не смогли спасти коммунистический идеал от постепенной эрозии). Если даже найдется немийский жрец, который сможет предохранить идеал от посторонних злоумышленников, то он ни при каких условиях не сможет защитить этот идеал от него самого. Смена идеала несопоставима по своим последствиям даже со сменой фундаментальных идей и вообще каких-то важных социальных воззрений. Ведь идеал является результатом жизненного опыта целого поколения, а то и нескольких поколений. Поэтому изменение идеала равносильно изменению основного ориентира в жизни и деятельности ("смысла жизни").

Естественно, что это очень мучительный процесс, ведущий к очень тяжелым последствиям. Одним из них является отказ от перемены идеала, когда социальная обстановка настоятельно требует такой перемены, и готовность сохранить ему верность любой ценой. В большинстве случаев такая позиция приводит сторонника идеала к социальному самоубийству, ярким примером которого может служить чаша цикуты, выпитая Сократом, или костер, охвативший тело Д.Бруно. Известно так же, какие страдания испытывали многие религиозные люди, когда им приходилось по тем или иным причинам менять своё вероисповедание. Когда же от перемены символа веры отказываются целые народы, человечество сталкивается с фактами чудовищного геноцида (например, судьба евреев в Испании XVI в. или армян в Турции в 1915 г.). Однако не менее сложной оказывается ситуация и в том случае, когда сторонник старого идеала легко с ним расстается. Парадоксально, но общественное мнение, определяемое победившим идеалом, обычно рассматривает такой шаг как идеологическое предательство независимо от того,



достаточно ли старый идеал себя скомпрометировал или нет. Преданность идеалу так высоко ценится всегда потому, что она связана с готовностью жертвоприношения. А это необходимо для реализации любого идеала. Человек, который идет на жертвы во имя старого (пусть обанкротившегося) идеала, выглядит в глазах общественности предпочтительнее того, кто служит новому идеалу только потому, что это позволяет избежать сколько-нибудь значительных жертв. В последнем случае мы имеем дело в духовным малодушием, а также страхом расстаться с привычными утилитарными ценностями. Всегда следует помнить, что легко расстается с идеалом только тот, кто никогда серьезно ему не был предан. Но отсюда следует очень тревожный вывод: тот, кто предаёт один идеал, с такой же легкостью рано или поздно предаст и другой. Поэтому с моральной точки зрения тому, кто потерял веру в старый идеал, надо мужественно уйти с исторической сцены, передав эстафету новому поколению. А не заниматься неуклюжим самоутверждением на новой идеологической ниве.

Существует, однако, особый случай, когда перемена идеала может быть оправдана: это имеет место тогда, когда поддержка нового идеала требует

больших жертв, чем защита старого.

Не менее важен и вопрос о смене эстетических идеалов. Дело в том, что существуют художники, которые всю жизнь пишут картины, руководствуясь одним и тем же эстетическим идеалом. И в то же время встречаются такие, которые на протяжении жизни меняют этот идеал (иногда даже несколько раз). Например, Мейссонье всю жизнь писал в реалистической манере; Галлен-Каллела - первую половину жизни в реалистической, в затем -- в символистской; а Пикассо поставил своеобразный рекорд перемены эстетического идеала: **реализм - импрессионизм - формистский экспрессионизм** (экспрессионистический формизм) (Имеются в виду работы "голубого" и "розового" периодов) - **аналитический кубизм - синтетический кубизм -**

### неоклассицизм (энгризм) - конструктивизм (монстризм) - конструктивистский дадаизм

(дадаистический конструктивизм). Сопоставление портрета рыбака, написанного им в 14 лет, с



портретом его жены Д.Маар, который он написал в 56 лет, показывает наглядно всю пропасть, отделяющую реалистический идеал раннего Пикассо от конструктивистского позднего. Трудно поверить, что эти портреты написаны одним и тем же художником. Пожалуй, во всей истории живописи мы не встретим столь радикального изменения эстетического идеала.

Самым интригующим является, конечно, вопрос о причине такого перелома. Ответ на него, очевидно, надо искать в том разделе данной книги, который посвящен развитию стилевых тенденций в живописи (гл.III \_ 3). Поскольку в основании любого эстетического идеала лежит определенный идеал человека, то причиной изменения эстетического идеала должно быть изменение такого антропологического (этического) идеала. Факторы же, ответственные за изменение последнего, надо искать, как мы видели, в общем механизме селективного детерминизма (схема 7). Разумеется, когда речь идет об определенном художнике, для выяснения конкретных причин перемены в его идеалах требуется тщательное исследование его творческой биографии. Но это исследование надо

проводить под углом зрения той методологии, которая очерчена селективным детерминизмом.

Поскольку идеал лежит в основании ценности (гл. IV \_ 1), то перемена идеала неизбежно должна привести к тому, что Ницше назвал "переоценкой ценностей". Символом такой переоценки могут служить, с одной стороны, золотые кандалы у преступников в "Утопии" Т.Мора (1516) - в знак презрения граждан идеального общества к металлу, столь ценному в реальных обществах, а, с другой - железный браслет на тонкой аристократической руке польской красавицы на портрете работы Винтергальтера - в знак солидарности с польскими повстанцами 1863 г., которым был пожертвован золотой браслет. Указанная переоценка принимает особенно драматический характер, когда новый идеал не просто отличается от старого, а становится его прямой противоположностью (антиидеал). Тогда то, что было ценностью с точки зрения старого идеала, становится антиценностью с точки зрения нового. Но антиценность в отличие от ценности, являющейся источником положительных эмоций, становится постоянным источником отрицательных эмоций. Это требует, с точки зрения нового идеала, идеологической санации, т.е. очищения общества от рассадника идеологической инфекции. Именно таковыми были мотивы уничтожения ранними христианами сочинений многих античных авторов при разгроме Александрийской библиотеки в 391 г. и сожжения на "кострах суеты" ренессансных произведений Савонаролой (90-е годы XV в.). Подобными же мотивами руководствовались, с одной стороны, советские коммунисты, разрушая в 30-х годах XX в. в СССР христианские храмы, а с другой - немецкие нацисты, сжигая тогда же на кострах коммунистическую литературу. Важно понять, что сочинения Демокрита, Гольбаха, Ницше и Сартра с точки зрения христианского идеала являются таким же "опиумом для народа", каким являются Библия и жития святых с точки зрения коммунистического идеала. Но то, что является санацией с точки зрения одного идеала, неизбежно становится вандализмом с точки зрения альтернативного ему идеала. Следовательно, вандализм отнюдь не является случайным проявлением злой воли неких варваров: в действительности это оборотная сторона идеологической санации, без которой не может обойтись ни один тоталитарный режим, независимо от того, светский или религиозный идеал является его краеугольным камнем (Примером тоталитарного режима, основанного на христианском идеале, было государство иезуитов в Парагвае /XVII-XVIII вв./). Таким образом, любая достаточно радикальная смена идеалов и обусловленная ею столь же радикальная переоценка ценностей неизбежно создают угрозу вандализма в любых самых цивилизованных обществах.

Очевидно, что причина вандализма заключается не в самой санации, а в конкретном способе её осуществления. Дело в том, что очищение общества от антиценностей считается наиболее надежным, если антиценности просто ликвидируются, причем так, чтобы от них не оставалось никаких следов. Стремление замести даже следы объясняется наивной верой в возможность таким способом предотвратить возвращение ненавистного антиидеала. Наиболее экстремистской формой такого вандализма является борьба с мемориалами, которая, однако, отнюдь не бессмысленна: её идеологический смысл заключается в уничтожении следов, оставленных носителями антиидеала. Рекорд в этом отношении поставлен римским императором Каракаллой, который велел развеять по ветру прах всех антиохийских царей. Нечто подобное совершили и французские санкюлоты, выбросившие во время революции 1789-93 гг. на свалку останки французских королей и других видных деятелей эпохи абсолютизма. Чудом удалось предотвратить подобную же участь, которая могла постигнуть гробницы русских императоров в



революционном Петрограде 1917 г.

Между тем, история показывает, что никакое стирание следов старого идеала не может предотвратить его возвращения, если для этого созревают соответствующие условия. В то же время ясно, что без идеологической санации тоже не обойтись, ибо общество не может постоянно терпеть неиссякаемые источники отрицательных эмоций и ослаблять свои идеологические ориентиры. В свете сказанного, существует, по-видимому, только один способ лечения общества от вандализма: перевод старых ценностей, ставших с точки зрения нового идеала антиценностями (Подчеркнем, что речь не идет о всех старых ценностях, а только о тех из них, которые стали антиценностями. Многие из старых ценностей сохраняют свой ценностный характер и с точки зрения нового идеала по той причине, что между новым и старым идеалом имеются, конечно, и какие-то точки соприкосновения. Поэтому и в мире ценностей наряду с изменчивостью есть и преемственность), из житейской сферы в музейную (т.е. в область социальной "памяти") с перспективой восстановления их прежнего статуса, если в этом возникнет общественная потребность.

Смена идеалов и переоценка ценностей, зашедшие достаточно далеко, как уже отмечалось, создают в обществе атмосферу идеологического кризиса. Последний заключается в умножении социальных идеалов, их измельчании и исчезновении доминирующего идеала (такого, в который верит большинство). Это создает обстановку идеологического хаоса. Такая ситуация является естественным следствием прогрессирующей дифференциации идеалов (распада их на многочисленные разновидности и "борьбы всех против всех"). В этом состоянии общество напоминает странное существо, с мазохистским сладострастием раздирающее себя на части. Эмоциональное отношение к такому обществу прекрасно передано Дали в его знаменитой картине "Предчувствие гражданской войны". Конечным итогом развития идеологического кризиса является достижение состояния идеологического вакуума. Здесь наблюдается равенство сил между идеалами и антиидеалами, в результате чего ни один из них не может быть реализован, все мероприятия взаимно блокируются и общество оказывается парализованным, так сказать, с головы до ног. Такая обстановка приводит к компроментации идеалов вообще, превращению борьбы за преобразование (трансформизм) в борьбу за существование (конформизм) и возвращению, тем самым, в животное состояние. В этом состоянии людям уже не до преобразования мира (как говорится: "не до жиру - быть бы живу"): они заняты исключительно проблемой выживания, когда единственный интерес состоит в сохранении прежних экономических ценностей, а все другие ценности вообще теряют смысл. Утрата веры в идеалы и ценности приводит к полной бездуховности, когда смысл жизни сводится к разнузданному гедонизму (на уровне примитивных физиологических потребностей). Возникшая бездуховность, связанная не только с исчезновением потребности создавать новые духовные ценности, но и с утратой всякого интереса к духовным ценностям прежних эпох, и дает основание назвать эти сумерки социальной жизни "идеологическим вакуумом".

Но тот же закон, который подобно некоей злобной химере увлекает общество в бездну, - он же помогает этому обществу и выбраться из неё. Именно потребность в преодолении экономического кризиса стимулирует разработку нового синтетического (Поскольку синтетический идеал указывает способ преодоления конфронтации между аналитическими идеалами, он формируется всегда с учетом последних) экономического идеала, который в свою очередь, благодаря селективному детерминизму вызывает цепную реакцию формирования синтетических идеалов на более высоких этажах социального здания (политическом, этическом и т.д.). Эта интегративная тенденция становится антиподом той деструктивной тенденции, которая привела к идеологическому хаосу. Она ведет, в конце концов, к рождению нового доминирующего социального идеала, а тем самым, к формированию новой духовности и установлению нового идеологического порядка. С первого взгляда, такой неожиданный поворот событий может показаться неким социальным "чудом". Но с точки зрения общего закона самоорганизации культуры, в таком повороте событий нет ничего удивительного: речь идет о естественной защитной реакции социальной системы от обрушившихся на неё деструктивных тенденций. В этом проявляется нелинейный характер такой диссипативной системы, какой является общество. В указанной реакции просто обнаруживается способность такой системы к самодействию. Причем со временем выясняется, что хаос, в который общество оказалось вовлеченным как будто против своей воли, в действительности имел и свою конструктивную функцию: он подготовил новые элементы, синтез которых и позволил преодолеть кризис.

Описанная картина выглядит со стороны как проявление новой "воли к власти" (Ницше), т.е. нового общезначимого самовыражения и самоутверждения. Другими словами, речь идет о таком самовыражении и самоутверждении, которое ставит под духовный контроль творца нового синтетического идеала большие массы людей (харизматический эффект). При этом намечается



тенденция возврата к идеологическому монизму. Однако этот новый монизм отличается от старого своим "плюралистическим" характером (творческим обобщением множества аналитических идеалов). Поэтому он выглядит свежим, революционным и далеким от догматизма. Так всегда бывает с молодым идеалом, только что пережившим свое "Рождество". Нетрудно заметить, что мы имеем здесь дело со своеобразным "кольцом возвращения" (Ницше) и новым пробуждением веры в некий грандиозный идеологический синтез, который должен избавить общество от всех бед и позволить ему достичь всеобщего

безмятежного счастья (Из сказанного ясно, что закон, суперотбора объясняет главное - наблюдаемую в объективном мире тягу к совершенству (тенденцию к прогрессу в области полезности и выразительности). Понятие суперотбора позволяет избежать логический круг, который неизбежно возникает при попытке объяснить появление в природе дизайнера с помощью существования вне природы другого дизайнера /антропоморфный метод/).

- **Эмоциональное отношение к закону суперотбора**

Итак, суперотбор в социальной области осуществляется через посредство дифференциации и интеграции идеалов. Эта дифференциация и интеграция оказывается тем духовным орудием, с помощью которого суперотбор проводит свое материальное воздействие на социальную систему. Эрозия идеала ведет к распаду монолитной социальной системы на множество автономных подсистем, а новый идеологический синтез приводит к интеграции общества в новое единое образование. При этом в действии закона дифференциации и интеграции идеалов можно заметить две взаимоисключающие и взаимодополняющие тенденции - стремление к глобальному синтезу, или глобальному созиданию (эсхатологический эффект) и глобальному анализу, или глобальному разрушению (апокалиптический эффект). Подчеркнем, что глобальную тенденцию не следует смешивать с локальной, ибо она предполагает синтез результатов всех предварительных локальных синтезов или, соответственно, анализ результатов всех локальных анализов. Тем самым, глобальный синтез и анализ предполагают доведение соответствующих операций до их естественного конца (без остановки на пол-пути, что подразумевает крайний радикализм, свободный от какого бы то ни было оппортунизма). Сказанное делает понятным всю многозначительность и глубину старого библейского изречения - "в великой мудрости много печали" (Экклезиаст) ("Кто умножает познания - умножает скорбь" /Библия. М., 1904. С.161/, т.е. переходит от единства к многообразию, от порядка к хаосу, от эйфории абсолютной мировой гармонии к "червю" раскола, "жалу" сомнения и распада). Этот афоризм является прекрасным комментарием к неминуемому распаду синтетического идеала, с которым было связано столько надежд и которому доверили свою судьбу миллионы людей, на апокалиптические: эсхатологическая эйфория несет в себе зародыш тревожного ощущения надвигающейся апокалиптической катастрофы, наступающих "сумерек богов" (Ницше).

Но Экклезиаст не заметил обратную сторону медали, а именно, что столь же справедлива и обращенная формула - "в великой печали много мудрости". В образовавшемся идеологическом хаосе, когда общество ввергнуто в жестокий кризис, когда, казалось бы, рухнули все старые ценности и всё потеряно, под пеплом пожарищ тлеют искры надежды и уже зреют ростки нового синтеза: "когда закатывается солнце - богатейшее светило - даже беднейший рыбак гребет золотым веслом" (Ницше). История сопровождает крушение старого эсхатологического идеала траурным маршем, напоминающим траурный марш из оперы Р.Вагнера "Гибель богов". Но она же внезапно обрывает звуки этого марша сухой барабанной дробью, возвещающей скорое пришествие нового эсхатологического идеала, уже расправляющего свои крылья...

Эмоциональное отношение к эсхатологической и апокалиптической тенденции в истории получило очень яркое воплощение в творчестве многих выдающихся художников. Именно в Библии они нашли исключительно выразительные модели для передачи этого отношения - образ величественно поднимающейся над бескрайней равниной Вавилонской башни и образ мчащихся как вихрь вестников беды - апокалиптических всадников. Сооружение Вавилонской башни - храма, объединившего усилия всего человечества в его намерении достичь в своей деятельности небесных высот (подняться фигурально говоря, с земли на небо) (В древнем Вавилоне священные башни (зиккураты) имели именно такой символический смысл /H.Read. Icon and Ideal. N.Y. 1967. P.69/) - явилось превосходной аллегорией стремления к реализации эсхатологического идеала. Питер Брейгель нашел удивительно точное воплощение этой аллегории: сила и энергия глобальных человеческих устремлений символизируются циклопической мощью грандиозного

архитектурного сооружения, над которым, однако, нависает, как дамоклов меч, в виде тревожно насупившихся грозных облаков неумолимая формула "в великой мудрости много печали". Не менее выразителен и Джулио Романо в передаче эмоционального отношения к апокалиптической тенденции. Вместе с тем, во многих картинах изображающих 4-х апокалиптических всадников имеется важное дополнение: над апокалиптическим видением Иоанна Богослова, автора библейского "Апокалипсиса", предвещающим глобальную катастрофу, поднимается эсхатологическое видение, вселяющее надежду на спасение - "в великой печали много мудрости" (Чередование эсхатологической и апокалиптической тенденций может быть истолковано как борьба двух противоположных космических начал - созидательного /рационального, "доброго"/ и разрушительного /иррационального, "злого"/ - Ормузд и Ариман, Аполлон и Дионис, Ангел и Дьявол, Эрос и Танатос и т.п. Из изложенного, однако, ясно, что за этими мистическими силами скрываются силы вполне реалистические - идеалы и антиидеалы, борьба которых, провоцируя суперотбор, определяет, в конечном счете, весь ход мировой истории).

Эсхатологические и апокалиптические тенденции являются частным проявлением закона дифференциации и интеграции идеалов. Сам же этот закон является, в свою очередь, специфическим проявлением в социальной области закона суперотбора. Поэтому представляет особый интерес рассмотреть эмоциональное отношение к этому фундаменту всемирной истории как таковому. Естественно, что такой закон должен возбуждать ещё более фундаментальные и глобальные чувства, чем его частное проявление. Суперотбор может быть интерпретирован как особый род игры. Но эта игра имеет две особенности. Во-первых, в ней игрок играет с самим собой. Во-вторых, она не является ни детерминистской, где все однозначно диктуется определенными правилами, а роль случая сведена к нулю, ни азартной, где всё решает чистый случай. В отличие от этих двух типов, она относится к классу т.н. стратегических игр, где результат игры определяется взаимодействием правил и случая (Эйген М., Винклер Р. Игра жизни. М., 1979. С.37. "Случайность и необходимость. Реальный мир нуждается и в том и в другом" /Хакен Г. Синергетика. М., 1980. С.178/). По этой причине реальность, претерпевающая действие суперотбора, не похожа ни на жестко детерминированный механизм (Несущественно, из чего сконструированный - вещества, поля или какого-либо иного типа материи, не сводящегося ни к веществу, ни к полю), ни на антропоморфное существо, преследующее какие-то цели. Более того: и такой механизм и подобное существо могут при определенных условиях оказаться продуктами этой реальности. Но невозможно понять её природу, беря за основу или то или другое.

Поскольку закон суперотбора составляет сущность развития, постольку эмоциональное отношение к нему эквивалентно эмоциональному отношению к этой сущности. Для обозначения комплекса переживаний, возбуждаемых этой загадочной сущностью, в истории культуры использовались разные термины. Древнейшим из них была, несомненно, судьба. Как известно, последняя считалась страшной силой, стоящей выше не только людей, но и богов (Любопытно, что закону дифференциации и интеграции идеалов /а, следовательно, и закону суперотбора/ подчиняются как светские, так и религиозные идеалы. Именно этим объясняется существование множества конфессий, а также периодическое возникновение еретических и экуменических движений), и представлялась в античном варианте в образе трех сестер-моир, а в скандинавском - трех норн, плетущих нить человеческой жизни и внезапно обрывающих её, не давая никому в этом отчета : "Вертится, легко и плавно, веретено грозных сестер. Медленно, неотвратно свивается страшная нить - участь всего живущего. Прошедшее, настоящее и грядущее прядут вечные норны - радость и горе, благо и зло, бесстрастно свивают их руки. От них нет пощады, против них нет защиты, к ним нет мольбы; им равно безразличны благословения и проклятия. Послушно совершают они предначертания вечного рока..." (Свириденко С. Трилогия Кольцо Нибелунга. СПб., 1907. С.63) Так "нить" иерархизации внезапно прерывается катастрофическим обвалом деиерархизации.



У стоиков тот же комплекс переживаний связан с понятием логоса, которому придают образ мирового огня, закономерно воспаляющегося (иерархизация) и закономерно угасающего (деиерархизация). Образ огня прекрасно символизирует двойственный (противоречивый) характер сущности развития, сочетающей созидательное и разрушительное начала. Действительно, огонь, с одной стороны, приносил человеку большую пользу, а с другой - большой вред. Этот противоречивый характер огня получил своё символическое выражение в образе свастики - стилизованного пересечения струй белого и черного дыма, исходящих от жертвенника с дымящимся мясом жертвенного животного (Свастика как древний символ огня становится, тем



самым, символом борьбы созидательного /"доброго"/ и разрушительного /"злого"/ начал в мире. Нацистская интерпретация свастики /символ борьбы высшей расы за господство над миром/ получается тогда и только тогда, когда созидательное и разрушительное начала истолковываются в духе расовой теории /борьба высшей и низшей рас/. В древней Индии образ свастики возник как стилизованный солярный символ /пересечение искривленных в форме латинской буквы S солнечных лучей/, а в древней Скандинавии - как атрибут скандинавского бога грома и молнии Тора /скрещенные молнии на молоте Тора - символы силы и власти/. В новоевропейской культуре комплекс переживаний, возбуждаемых сущностью развития, вызывает к жизни самые различные наименования: жизненный порыв, универсальная воля, мировой дух,

таинственная суперсила и т.п. Принципиальное значение имеет, однако, не то, каким термином обозначается сущность развития, а то, накладывается ли запрет на её рациональный анализ или нет. Если подобный запрет постулируется, тогда эта сущность становится абсолютной тайной, а последняя, как уже отмечалось (гл.III п. 4), неизбежно вызывает мистическое чувство. Такое чувство стимулирует очень важный и интересный художественный процесс, но к вопросу о познании указанной сущности не имеет никакого отношения. Усматривать в подобном чувстве постижение действительной сущности развития - это то же, что заменять решение проблемы демонстрацией своего эмоционального отношения к ней (Нередко, чтобы оправдать запрет рационального анализа сущности развития, ссылаются на откровение как на автономный /самостоятельный/ источник и критерий истины. Такой аргумент, однако, не выдерживает критики по той причине, что он: 1) смешивает истину с идеалом; и 2) игнорирует то обстоятельство, что у каждого идеала своё откровение. Откровение может быть источником истины, если его результат совпадает с результатом научного или метанаучного исследования, но оно (в силу указанных причин) не может быть критерием истины. Поэтому ссылки на откровение только иллюстрируют веру в идеал, но ничего не доказывают и ничего не опровергают).

#### • ***Бифуркационное дерево стилевых тенденций в истории живописи***

До сих пор речь шла о законе дифференциации и интеграции социальных идеалов вообще. Но это, естественно, подводит к вопросу о применении этого закона к каждой компоненте социального идеала, т.е. к рассмотрению его действия на всех этажах социального здания (экономическом, политическом, этическом и т.д.). Легко понять, сколь грандиозной является такая проблема и как далеко она могла бы увести читателя за пределы проблем, обсуждаемых в этой книге. Есть, однако, один этаж социального здания, который мы здесь не вправе обойти: это действие закона дифференциации и интеграции идеалов в применении к эстетическим идеалам.

Поскольку эстетический идеал лежит в основе художественного стиля и вкуса (гл.III \_ 4), то дифференциация и интеграция таких идеалов должна повлечь за собой дифференциацию и интеграцию стилевых тенденций, в частности, в истории живописи. Если дифференциация последних будет проявляться в стилевых бифуркациях, то интеграция - в стилевых триадах. Если первые предполагают расщепление единого стиля на два или несколько новых, то вторые - возврат при формировании нового стиля к одному (или даже нескольким) из прежних стилей, причем такой, который подразумевает синтез двух или нескольких старых стилей. Внимательное исследование истории живописи убедительно свидетельствует в пользу того, что такие бифуркации и триады действительно наблюдаются, причем возникают они совершенно стихийно, без всякого сознательного умысла со стороны художников (схема 14). Художники обычно даже не подозревают, в каком странном с эстетической точки зрения процессе они участвуют. Открытие этого процесса - дело рук искусствоведов. Значение т.н. научной истории искусств (Вёльфлин, Кон-Винер, Панофский и др.) состоит в выявлении тех феноменологических закономерностей в развитии стиля, которые ускользают при поверхностном подходе к истории живописи и становятся ощутимыми только после scrupulous искусстваведческого анализа. Впрочем, их замечают не только высококвалифицированные искусствоведы, но и многоопытные знатоки искусства, которые улавливают эти закономерности, опираясь на многолетний опыт чисто интуитивного восприятия многих тысяч художественных изображений.

Чтобы облегчить читателю восприятие важнейших закономерностей в развитии стилевых тенденций, на приведенной схеме сделаны следующие упрощающие предположения: 1) развитие художественных направлений рассматривается, так сказать, в крупном масштабе, т.е. отвлекаемся

от их разновидностей; 2) следуем принципу близкодействия, т.е. опускаем связи между отдаленными во времени направлениями; 3) отвлекаемся от промежуточных стилевых тенденций, т.е. принимаем во внимание только "чистые" направления (например, опускаем такие художественные направления как абстрактный экспрессионизм или сюрреалистический конструктивизм). Указанные упрощения несколько не искажают действительную картину развития живописи, а помогают отделить в ней главное от второстепенного. Мелочный педантизм в описании стилевых тенденций может только помешать читателю увидеть за деревьями лес.

Присмотримся теперь к схеме 14 более внимательно. Тенденция к расщеплению художественных направлений на два или несколько других очевидна. Это, конечно, не исключает возможности как чисто линейного развития, так и тупиковых ситуаций (остановка развития в боковых ветвях и отсутствие дальнейшего расщепления). Наряду с бифуркационной тенденцией наблюдается и противоположная ей тенденция к интеграции (слиянию, синтезу). Эта интеграция может касаться как современных направлений, так и направлений, разделенных во времени. Последняя форма синтеза проявляется в появлении то здесь, то там своеобразных триад. Первая из таких триад, наиболее подробно исследованная Вёльфлиным (Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.-Л., 1930), может быть представлена в следующем виде:

#### **чинквеченто - барокко - классицизм**

. Вёльфлин показал, что классицизм, возникая как реакция на барокко, возвращает нас к некоторым нормативам эстетического идеала чинквеченто. Если внимательно проанализировать эстетические идеалы, лежащие в основе соответствующих направлений, то на схеме 15 можно заметить, в частности, такие триады:

**барочный реализм - (классицизм и романтизм) - реализм** (триада Курбе);

**романтизм - реализм - символизм** (триада Бёклина);

**рококо - (классицизм, романтизм и реализм) - импрессионизм** (триада Ренуара).

Характерно, что аналогичные триады наблюдаются и в сфере различных направлений модернизма. После сравнительного анализа нормативов соответствующих эстетических идеалов сразу привлекает внимание триада, обнаруженная в свое время (1911) Кон-Винером (Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. ГИИИ. 1936. С.216-217):

**реализм - импрессионизм - формизм.**

Особого внимания заслуживают следующие триады:

**кубизм - футуризм - конструктивизм** (триада Пикассо);

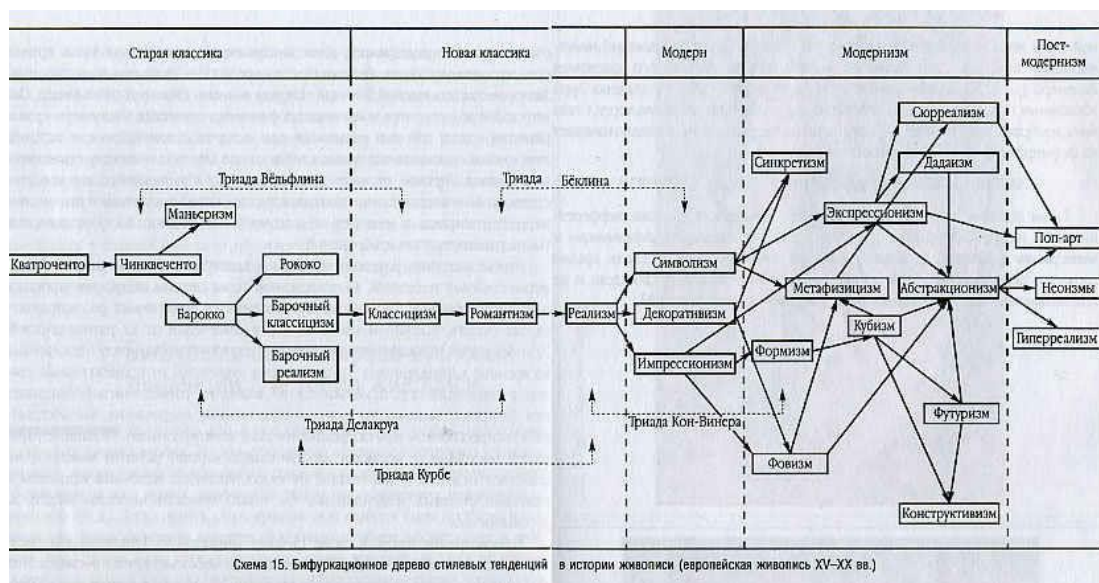
**реализм - (символизм, экспрессионизм и метафизизм) - сюрреализм** (триада Дали);

**экспрессионизм - абстракционизм - поп-арт** (триада Раушенберга).

Существуют и более глобальные триады. Примером может служить следующая:

**маньеризм - ( новая классика и модерн) - модернизм.**

Следует подчеркнуть, что все указанные бифуркации и триады не являются плодом чьей-то произвольной умозрительной игры, а получаются в результате тщательного обобщения реальной истории развития стилевых тенденций в живописи на основе изучения многих тысяч художественных изображений (гл.III п. 3).



Поэтому схема 15 дает приближенное описание реальных эмпирических закономерностей, которые действуют совершенно независимо от того, нравятся они художникам, искусствоведам и

эстетикам или нет.

Любопытно, что бифуркационное дерево, изображенное на схеме 15, показывает со всей очевидностью полную беспочвенность и нелепость противопоставления модернизма классике. История живописи без модернизма - это дерево без кроны, у которого остается только один ствол. Их схемы 15 видны, что всю ответственность за модернистскую революцию XX в. несет развитие самой классической живописи: модернистская крона пышно распустилась под влиянием тех живительных соков, которые поступали по классическому стволу.

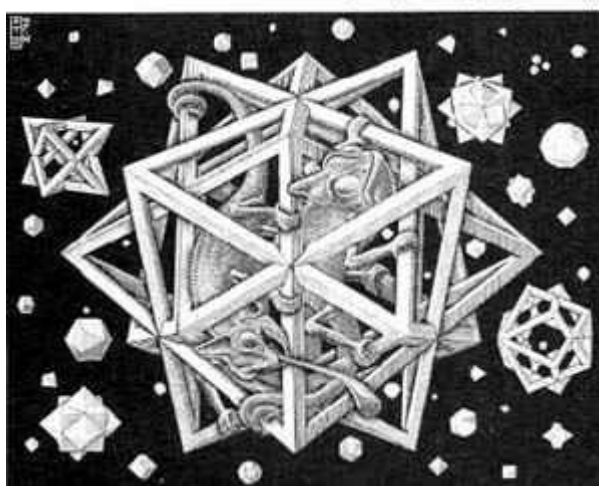
Таким образом, на вершине социального здания действие закона дифференциации и интеграции идеалов проявляется в форме закона дифференциации и интеграции эстетических идеалов, который слабо просвечивает сквозь крайне сложную, запутанную и странную паутину спокойно делающих своё дело и не подозревающих о его существовании художественных направлений (Следовательно, непосредственную причину расцвета и упадка художественной культуры следует искать исключительно и всецело в динамике эстетических идеалов. Иное дело зависимость этой динамики от множества неэстетических факторов /ср. селективный детерминизм; гл.IV п. 1/. Но не видеть определяющей роли эволюции эстетического идеала в эволюции художественной культуры - значит не видеть за деревьями леса).

#### Глава 4

#### РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

##### 4с Абсолютное художественное произведение как суператтрактор. Загадка и смысл мировой истории

- Проблема существования предела сложности
- Абсолютное произведение и абсолютная красота
- Проблема смысла истории
- Связь смысла индивидуальной жизни со смыслом истории
- Проблема существования предела сложности



Мы уже видели, что суперотбор предполагает существование множества простых аттракторов (предельных состояний иерархизации диссипативной системы). Каждый такой аттрактор представляет собой локальный (местный, относительный) предел сложности, т.е. такую степень синтеза порядка и хаоса, которая превосходит все известные на данном уровне развития системы степени сложности. Возникает, однако, естественный вопрос: куда всё это идет? Существует ли глобальный предел усложнения диссипативных систем, или, говоря ученым языком, глобальный (абсолютный) аттрактор? В своём известном футурологическом сочинении "Сумма технологии" польский писатель-фантаст С.Лем сформулировал это вопрос в следующей форме: "Существует ли потолок сложности систем?" (Лем С. Сумма технологии. М., 1968. С.239) А создатель теории диссипативных систем И.Пригожин дал на него хотя и несколько уклончивый (Пригожин И., Николис Г. Познание сложного. М., 1990. С.276), но, в общем, отрицательный ответ: "Сложность в природе невозможно свести к некоторому принципу глобальной оптимальности" (Там же. С.88); поэтому "пределов для структурной устойчивости (т.е. для системы аттракторов у диссипативных систем - В.Б.) не существует" (Пригожин И. От существующего к возникающему. М., 1985. С.137).

Действительно, в рамках обычного отбора нет никаких оснований для существования предела сложности. Всегда могут найтись такие тезаурус, детектор и селектор, при которых станет возможным выбор ещё более сложного образования, чем все известные до сих пор. Однако совсем иная ситуация складывается в случае суперотбора. Именно потому, что суперотбор производит отбор самих факторов обычного отбора, он отбирает, в частности, селекторы по степени устойчивости (переход от принципа менее жесткой устойчивости к принципу более жесткой устойчивости), а у последовательности таких селекторов существует предел в виде принципа абсолютной устойчивости. В соответствии с этим принципом производится и отбор тезаурусов и детекторов. Таким образом, предел сложности формируется суперотбором именно

потому, что отбор факторов отбора идёт в направлении полного синтеза порядка и хаоса. Собственно говоря, глобальный предел сложности и есть не что иное, как такой синтез. Реальные процессы развития в неорганической и органической природе подтверждают подобный взгляд на вещи. Так, совершенно очевидно, что пределом сложности в неорганической природе является биологическая клетка (с её генетическим кодом), а пределом сложности в живой природе - человек (с его обладающим сознанием мозгом) (То обстоятельство, что биологическая клетка, строго говоря выходит за рамки неживой, а человек - живой природы, не противоречит сказанному, ибо живая природа является пределом развития неживой природы, а общество - пределом развития живой природы). Возникает, однако, вопрос: существует ли аналогичный предел в развитии социальных систем? Или, другими словами, существует ли предел культурного развития человечества (Характерно, что на этот вопрос Пригожин тоже дает, хотя и с меньшей уверенностью, отрицательный ответ: "Способна ли эволюция в целом привести к ... глобальному принципу /устойчивости - В.Б./ или же, напротив, каждая гуманитарная система представляет собой уникальную реализацию некоторого сложного стохастического процесса, для которого никоим образом невозможно установить правила заранее?" Пригожин полагает, что более справедливо второе. /Пригожин И., Николис Г. Познание сложного. М., 1990. С.276/)?

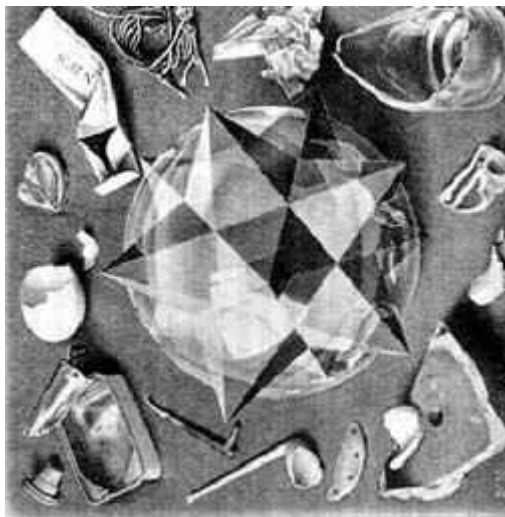
Чтобы ответить на этот вопрос, надо более пристально приглядеться к закону суперотбора. Дело в том, что этот закон как было показано ранее, предполагает две противоположные тенденции в развитии общества: 1) стремление социальных систем к устойчивости (равновесию); и 2) постоянное стремление к изменчивости (нарушению равновесия). Если первая тенденция обусловлена связью социального отбора (как и всякого отбора) с принципом устойчивости, то вторая - порождением в результате преодоления старых социальных противоречий новых противоречий, дающих новый импульс к развитию. С первого взгляда, такое сочетание в одной системе взаимоисключающих тенденций кажется невозможным. Однако существует один способ развития, при котором оно становится возможным. Это происходит тогда (и только тогда), когда в процессе развития имеет место "затухание", или "смягчение" (уменьшение остроты) противоречий. Понятие "затухания" противоречия имеет следующий смысл: 1) новые противоречия возникают на основе более глубокого единства элементов системы, т.е. более высокой интеграции их в целое; 2) уменьшается степень противоположности между противодействующими причинами (сокращается антагонизм между ними); 3) уменьшается масштаб тех жертв, которые необходимы для разрешения противоречий.

Указанное "затухание" противоречий становится понятным и естественным, когда принимают во внимание ту истину, что закон суперотбора действует в обществе не непосредственно, а (в отличие от природы) через закон дифференциации и интеграции идеалов.

При обсуждении этого закона в предыдущем параграфе у читателя, естественно, должно было возникнуть любопытство по поводу того, куда всё это ведёт. Существует ли предел самой дифференциации и интеграции идеалов или нет? И здесь мы подходим, пожалуй, к наиболее драматическому и интригующему вопросу: есть ли в этих процессах какой-то скрытый смысл, какой-то тайный подтекст, или же их надо описывать чисто феноменологически, принимая за некий хоть и странный, но упрямый эмпирический факт?

Как мы видели в гл.III п. 1, идеалы являются продуктом идеализации образов реальных вещей. Напомним, что идеализация заключается в устремлении к нулю каких-то черт предмета, что сопровождается стремлением остальных его черт к предельным значениям. Если посмотреть на процессы дифференциации и интеграции идеалов с исторической точки зрения, то нетрудно заметить тенденцию к взаимопогашению (устранению) специфических для этих идеалов черт и выделению того общего, что в них имеется. Происходит как бы "вышелушивание" общечеловеческого ядра из частночеловеческой скорлупы (так сказать, отделение пшеницы от плевел). Таким образом, закон дифференциации и интеграции идеалов постепенно сводит к нулю частночеловеческие черты и осуществляет предельный переход к содержащемуся в них общечеловеческому началу. Действие этого закона можно интерпретировать как идеализацию самих частно-человеческих ("относительных") идеалов. Очевидно, что продуктом такой метаидеализации должен быть общечеловеческий ("абсолютный") идеал (Понятие абсолютного идеала подсказывается уже самой природой философского знания (гл.III п.1): если с онтологической точки зрения надо различать относительную и абсолютную реальность (предел реального), а с гносеологической - относительную и абсолютную истину (предел знаний), то с аксиологической, рассуждая последовательно, следует разграничить также относительный и абсолютный идеал /предел желаний/).

Нетрудно понять, что как раз тенденция к формированию и реализации такого идеала и



должна порождать тенденцию к "затуханию" и постепенному исчезновению социальных противоречий. Ведь существование противодействующих социальных факторов связано с существованием противоположных идеалов (борьбой идеалов и антиидеалов). Абсолютный идеал не может не приводить к повсеместному вытеснению конкуренции кооперацией (см. схему 8). Разумеется, речь идет только о тенденции, т.е. некой стохастической (вероятностной, статистической) закономерности, которая не исключает местных (локальных) отклонений от указанного процесса (флуктуаций).

Реализация абсолютного идеала должна привести к образованию некой предельной диссипативной системы, которую естественно назвать суператтрактором. Для последнего характерны следующие черты:

1. Полный синтез порядка и хаоса, т.е. такой порядок, который устойчив относительно абсолютного

хаоса. Это означает, с одной стороны, полное единство действий элементов системы - глобальная кооперация вместо того сочетания локальной кооперации с локальной конкуренцией, с которой мы встречались ранее (схема 8). Тем самым, казалось бы, в системе устанавливается абсолютный порядок, а хаос исчезает вообще. Но с другой стороны, глобальная кооперация сама приобретает хаотический характер в том смысле, что она непредсказуемым образом меняет своё направление для компенсации хаотических воздействий внешней среды.

2. Суператтрактор не может быть отнесен к разряду простых ни странных аттракторов, ибо он преодолевает саму противоположность между этими полярными типами аттракторов. Поэтому его уместно назвать сверхстранным аттрактором. Это соответствует не только рациональной, но и эмоциональной стороне дела: ведь создаваемое им эмоциональное настроение не похоже ни на какие другие переживания. Чувства, возбуждаемые единством порядка и хаоса совершенно специфичны и трудновыразимы. Тем не менее, в XX в. нашелся художник, который с удивительным мастерством стал их выражать в своих графических работах. Им оказался голландский мастер сюрреалистической графики М. Эшер (1898 - 1972). На следующих рисунках предстали некоторые образцы его творчества.



3. Поскольку суператтрактор является материальным воплощением абсолютного идеала, а этот идеал представляет собой абсолютное единство в абсолютном многообразии желаний, то и суператтрактор оказывается воплощением такого единства. Вот почему путь к нему лежит через последовательное разворачивание всего многообразия желаний. Как показывает история фундаментальных научных теорий, чем фундаментальнее единство, тем уже круг разнообразия. Поэтому естественно ожидать, что чем шире интеграция идеалов (чем фундаментальнее интегративное единство), тем уже окажется спектр дифференциации интегративного идеала. А это значит, что в пределе такая дифференциация должна вообще исчезнуть.

4. В отличие от биохимической и биологической эволюции, у которых предел сложности достигается за конечное время, суператтрактор за конечный период времени в принципе недостижим. К суператтрактору, если воспользоваться математическим языком, можно асимптотически приближаться сколь угодно долго, не достигая его полностью (за конечный отрезок времени) никогда. В этом отношении такая система напоминает т.н. предельную точку в математике. Бесконечность движения к суператтрактору, в конечном счете, обусловлена его связью с преобразованием объекта субъектом (трансформизм), составляющим саму специфику социальной деятельности. Биохимическая и биологическая эволюция потому конечна, что она основана на приспособлении к объекту (конформизм). При приспособлении (адаптации) меняется только субъект, а объект остается неизменным. В противном случае само приспособление потеряло бы смысл. Напротив, при преобразовании объекта начинается взаимодействие между

изменениями объекта и изменениями субъекта, а этот процесс потенциально бесконечен.

Таким образом, теория социальной самоорганизации приводит к заключению о необходимости существования в потенциально бесконечном процессе развития конечного предельного состояния с уникальными свойствами. Причем причиной стремления системы к суператтрактору является естественный процесс суперотбора.

- **Абсолютное произведение и абсолютная красота**

В истории человечества давно наметились две метатенденции - тенденция к всеобщей эстетизации и, казалось бы, противостоящая ей тенденция к всеобщей технизации. Простейшим проявлением первой является то, что принято называть художественным бумом. Последний предполагает вовлечение в художественный процесс все большего числа членов данного общества. Например, характеризуя художественное развитие американского общества, Мутер в своё время писал: "До объявления независимости США (1776) в Америке не было ни живописи, ни скульптуры. Люди ели и пили, строили дома и множились. Кусок железа имел большую ценность, чем лучшая статуя, аршин хорошего сукна предпочитался "Преображению" Рафаэля... Все были бедны и слишком заняты добыванием хлеба, картофеля и рыбы, чтобы интересоваться задачами колорита" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.237). В противовес сказанному между 1960 и 1980 гг. численность рабочих и служащих США выросла на 43%, тогда как количество художников, писателей и артистов эстрады на 144%. Посещаемость музеев в США росла следующим образом:

1965 - 200 млн

1984 - 391 млн

1987 - 500 млн

В 1988-89 гг. совокупный объем продаж художественных произведений на всемирно известных аукционах Сотби и Кристи превысил 4 млрд. долл., что больше валового национального продукта Ямайки (Нэбитт Д., Эбурдин П. Что нас ждет в 90-е годы. Метатенденции. Год 2000. М., 1992. С.78-88).

Но эстетизация общества отнюдь не ограничивается художественным бумом.



У этого процесса наряду с указанным количественным есть и гораздо более важный качественный аспект. Во-первых, все большее количество утилитарных (нехудожественных) предметов начинает приобретать художественную окраску благодаря тому, что всякая достаточно развитая утилитарная деятельность приобретает художественный характер (из мастерства становится искусством). Это начинается с таких элементов быта как пища (гастрономическое искусство), одежда (искусство моделирования одежды), жилище (искусство оформления интерьера) и заканчивается сколь угодно сложными формами экономической и политической деятельности (например, использование искусства в коммерческой рекламе или в политической пропаганде). Во-вторых, из существующих разрозненных художественных произведений путем художественного монтажа можно создавать новые более сложные, но не менее цельные произведения.

Речь пока идет о произведениях, принадлежавших к одному типу художественной деятельности; например, объединение разных картин в единый цикл. Достаточно вспомнить столь популярные в эпоху Ренессанса, маньеризма и барокко триптихи.

Можно, однако, пойти еще дальше и синтезировать произведения, взятые из разных типов изобразительного искусства - живописи, скульптуры и архитектуры. Великолепные образцы такого синтеза даны художниками Ренессанса, особенно Микеланджело.

Наконец, можно сделать на пути синтеза последний шаг, объединяя произведения изобразительного искусства с музыкальными, хореографическими и литературными произведениями. Блестящим образцом такого глобального синтеза явилась в XIX в. грандиозная музыкальная драма Р.Вагнера "Кольцо Нибелунга", состоящая из четырех опер ("Золото Рейна", "Валькирия", "Зигфрид" и "Гибель богов") и требующая для своего исполнения многочасовой игры

актеров в течение четырех дней.

Синтез искусств дает возможность перейти к созданию художественных ансамблей. Под таким ансамблем подразумевается социальное образование со всеми признаками социальной жизни, являющееся целостным и законченным художественным произведением. Простейшим примером таких ансамблей были элитарные (аристократические и богемные) салоны, где оформление интерьера, наряды гостей, их движения, музыкальное сопровождение и словесное общение создавали единое настроение, подчиненное определенному эстетическому идеалу. В конце XIX в. английский символист Моррис ("Моррис мечтал об искусстве, становящемся повседневной жизнью, и о жизни, приобретающей стройную гармонию искусства" /Иконников А.В. Зарубежная архитектура. От новой архитектуры до постмодернизма. М., 1982. С.26/) и бельгийский декоративист Ван-де Вельде создали своеобразные модели таких локальных художественных ансамблей ("Редхаус" в Лондоне и "Блуменверф" около Брюсселя). Они явились образцами при формировании элитарных салонов в стиле декоративного символизма. До какой степени доходила эстетизация в подобных салонах видно из той гармонии форм и красок, которая практиковалась в это время. Так, кровать в спальне имела форму раковины на паркете, передававшем зыбь моря; ванная комната была выдержана в тонах давленной клубники, чтобы гармонировать с цветом волос хозяйки, которая была блондинкой; во время приема пищи желтые яйца подавались обязательно на фиолетовом блюде, а зеленые бобы - на красном, чтобы создать гармонию дополнительных цветов; и т.д. и т.п.

Более развитой формой художественного ансамбля исторически явился городской и дворцово-парковый ансамбль. Одними из древнейших художественных городских ансамблей были Афинский акрополь во времена Перикла и Римский форум Императорской эпохи. В дальнейшем прекрасной моделью развитых художественных ансамблей становятся королевские резиденции, начиная от резиденции арабских халифов в Багдаде ("Тысяча и одна ночь" Гаруна аль Рашида) и Великих моголов в Дели ("Если есть рай на земле - он здесь, здесь, здесь") до дворцово-паркового ансамбля Людовика XIV в Версале: "Ни одно время до такой степени не культивировало понятие о "соединенном действии всех искусств". Стиль Людовика XIV орудует с зданиями, с садами, с деревьями, с водой. Дворец со своими разукрашенными залами, своими дворами и лестницами, с насаженным парком, каскадами и статуями - только всё это вместе взятое (В.Б.) составляет произведение искусства, всё остальное в нем - только декоративный элемент" (Мутер Р. История живописи в XIX в. Т.3. С.34).

Нетрудно понять, что процесс эстетизации не может остановиться на городском ансамбле и должен рано или поздно охватить весь город. Характерно, что, согласно преданию, решение Нерона сжечь большую часть Рима было продиктовано стремлением превратить столицу Империи в единый художественный ансамбль. В XVIII в. французский архитектор Леду составил проект идеального города, сама структура которого в целом должна была производить сильное эмоциональное впечатление на тех, кто рассматривал её через призму классицистического идеала. В XX в. появились ещё более смелые проекты эстетизации городов и даже целых мегаполисов (Гропиус, Мундриан, Певзнер, Габо, Корбюзье, Нимейер и др.). Такая грандиозная эстетизация мыслилась как сооружение своего рода "хрустального здания будущего" ("Вавилонской башни" XX века). Немецкий художник Фейнингер даже выразил обобщенное эмоциональное отношение к подобным проектам в гравюре "Собор социализма" (1919), которая явилась эмблемой художественного объединения "Баухаус", созданного Гропиусом для разработки и реализации "конечной цели искусства - созидательной концепции собора будущего" (Иконников А.В. Зарубежная архитектура. М., 1982. С.59-60).

Нетрудно понять, что сама логика всеобщей эстетизации не позволяет остановиться на стадии мегаполиса и требует двигаться дальше - к превращению в художественное произведение некоторого географического региона (Такой регион может включать особые заповедные зоны - природный ландшафт, который с точки зрения того или иного эстетического идеала рассматривается как художественное произведение), страны в целом, группы стран и, наконец, Земного шара. Поверхность последнего преобразуется таким образом, что из космоса наша планета может выглядеть наподобие пасхального яйца Фаберже. Но это отнюдь не предел. Выход человека в космос ставит человечество перед совершенно новой проблемой, неизвестной прошлой истории - космической экспансией искусства. Смысл последней, какой бы фантастической на современной стадии социального развития она ни казалась, состоит в последовательном превращении в художественное произведение сначала солнечной системы, затем нашей Галактики и наконец Метагалактики (Таким образом, тенденция к всеобщей эстетизации свидетельствует о том, что развитие человечества не может ограничиться только утилитарным антропокосмизмом /см., в частности, Урсул А.Д. Путь в ноосферу. М., 1993/, а должно привести, в конце концов, и к художественному антропокосмизму /"Путь в артосферу"/).

Итак, всеобщая эстетизация при ее последовательном развитии неизбежно приводит к тому, что называется художественной утопией. При этом, как ясно из сказанного, граница между утопической и прагматической сферой эстетизации зависит от уровня социального развития и

потому очень условна и подвижна. Одним из самых очевидных проявлений тенденции к всеобщей эстетизации является т.н. концептуальное искусство. Оно возникло в XX в. как естественное развитие такого постмодернистского направления в живописи как поп-арт (схема 14) и представляет собой создание выразительных ансамблей из предметов повседневной жизни (куда могут выходить и традиционные художественные произведения - картины, скульптуры, тексты и т.п.). Прекрасным образцом такого искусства может служить упоминавшийся уже (гл.III п. 3) экстравагантный художественный ансамбль во внутреннем дворе Театра-музея Дали в Фигуэросе. Как показывает (вслед за театральным и киноискусством) концептуальное искусство, синтез искусств (живописи, графики, скульптуры, архитектуры, различных видов прикладного искусства, литературы, музыки и т.п.) ведет к возникновению всё более сложных видов синтетического искусства, захватывающего шаг за шагом всё новые области социальной жизни. В результате такой тенденции намечается слияние множества локальных синтезов в единый глобальный синтез.

Но то же концептуальное искусство создает благоприятную почву для тенденции, противоположной всеобщей эстетизации, именно: становлению и развитию антихудожественной деятельности. Последнюю не следует смешивать с псевдохудожественной или просто нехудожественной деятельностью (ср. гл.I п. 3). Любопытно, что традиционная эстетика теорией такой деятельности вообще не занималась. И это понятно, поскольку антихудожественная деятельность как самостоятельная область деятельности расцвела по-настоящему только в XX в. В отличие от художественной деятельности, целью которой является создание художественного произведения, целью антихудожественной деятельности оказывается антихудожественное произведение. Если с помощью художественного произведения достигается сопереживание, то с помощью антихудожественного - контрпереживание (гл.II п. 1). Если художественное произведение является материальным воплощением художественного образа, то антихудожественное - антихудожественного образа. И вот тут мы подходим к самому "крутому" вопросу: чем отличается антихудожественный образ от художественного? В гл.II было показано, что статус антихудожественного образа нередко приписывается любому художественному образу, созданному на основе альтернативного эстетического идеала, т.е. антиидеала. Мы видели, однако, что такое обвинение в "антихудожественности" неправомерно, ибо благодаря относительности различия между идеалом и антиидеалом, нельзя считать образ антихудожественным только потому, что он противоречит моему идеалу.

Подлинно антихудожественный образ представляет собой выразительную умозрительную модель, выбранную из множества возможных не с помощью идеала, а при содействии эпатажа (от эпатировать, т.е. шокировать публику). Этим термином удобно обозначить представление о крупномасштабном общественном скандале, который можно вызвать, оскорбляя какой-нибудь общезначимый идеал. Настоящее антихудожественное произведение потому и возбуждает всеобщее контрпереживание (раздражение, возмущение, негодование, издевательский смех, ярость, неистовство и т.п.), что оно ставит своей целью разрушить старые идеалы, не предлагая взамен никаких новых.

Таким образом, не следует смешивать антиидеал с эпатажом. Первый всегда конструктивен, второй же исключительно деструктивен. Между прочим, по этой причине переход от реалистического идеала к кубистскому или дадаистскому отнюдь не был "дегуманизацией искусства" вопреки тому, что утверждали по этому поводу многие видные последователи классических традиций (Шпенглер, Бердяев, Ортега и Гассет и др.). Не представляли собой "дегуманизации" и самые чудовищные "монстры" Пикассо. А вот упоминавшиеся в гл.I п. 3 кирпичи Андре (1976) и псевдогугалиновые баночки Манцони (1961) действительно являются такой "дегуманизацией", притом не в расплывчатом публицистическом, а в строго научном смысле (отказ от идеала вообще, стирающий различие между человеком и животным) (Поэтому нельзя согласиться с утверждением, что "антиискусство оказывается только другим видом искусства". /Munro T. Evolution in the Arts and other theories of culture history. Abrams. N.Y. 1963. P.347/).

Нетрудно догадаться, что антихудожественное творчество предполагает и антихудожественное восприятие. В результате возникают такие своеобразные явления как антистиль (единство эпатажа и творческого метода) и антивкус (единство эпатажа и интерпретационного метода). Последний отнюдь не совпадает с бесвкусицей (гл.III п. 3), а представляет собой нечто гораздо худшее. Если бесвкусица характерна для зрителей с ограниченным художественным опытом, то антивкус - это вкус эстетствующих снобов, которые из-за пресыщения разными стилями жаждут "для разнообразия" отказаться вообще от стиля, художественного образа и эстетического идеала. Нервы таких зрителей может расшевелить только хорошо организованный и притом обязательно крупномасштабный эстетический скандал. То, что соответствует их эпатажу, вызывает у них своеобразное псевдоэстетическое (Это чувство вызывает у эстетствующих снобов не антихудожественное произведение, а реакция на него оскорбленных зрителей /т.е. вызываемый этим произведением скандал/) чувство, которое уже было описано в гл. II. Именно эти люди могут без колебания уплатить 80 тыс. долларов за

псевдогугалиновые баночки Манцони с их антиэстетическим содержанием. Конечно, они платят такие деньги не за это содержание, а за "эффект знаменитости", который всегда придает автору антихудожественного произведения крупный скандал. Не следует, однако, думать, что только утилитарные соображения заставляют некоторых художников удовлетворять антивкусы эстетствующих снобов. Дело в том, что выдвинуть новый идеал и с его помощью создать художественные произведения нового стиля, как мы уже видели (гл. III п. 3), очень трудно. Для этого необходимы уникальные способности. Между тем, существует немало художников, у которых очень ограниченные способности самовыражения сочетаются со слишком развитыми потребностями самоутверждения. Антихудожественная деятельность и позволяет разрешить указанное противоречие.

Если заглянуть в основания этой деятельности ещё глубже, то нельзя не заметить её связи с определенной философией. Из изложенного ясно, что в основе как антихудожественного творчества, так и антихудожественного восприятия лежит не идеал, а эпатаж. Последний же, как легко понять, диктуется той философией свободы, которая отождествляет свободу с безответственным произволом (принцип анархистского индивидуализма). Образ Герострата, не создающего, а сжигающего храм Дианы - одно из семи чудес света - репрезентирует практические последствия такой философии с исключительной ясностью.

Таким образом, тенденция к всеобщей эстетизации протекает отнюдь не гладко: это есть переплетение художественной и антихудожественной деятельности, благодаря которому указанная тенденция иногда дает сбой, замедляется и даже временно вообще приостанавливается.

Наряду с описанной метатенденцией, как уже отмечалось, наблюдается и совсем другая, к описанию которой мы переходим. Сущность технизации человеческой деятельности заключается в последовательном осуществлении трех процедур - регламентации, алгоритмизации и автоматизации (Речь идет о технизации в её развитой форме. Более примитивные формы технизации не предполагают использования автоматов). Первая предполагает разложение деятельности на элементарные операции и установление оптимальной последовательности этих операций для наибольшей эффективности деятельности. Вторая требует записи оптимальной последовательности элементарных операций на искусственном языке (алгоритм). Третья состоит в создании специального устройства, позволяющего самостоятельно выполнять заданные операции, следуя алгоритму. Основная идея технизации сводится к замене человека автоматом для существенного повышения эффективности деятельности (ее "полезности"). В технизации следует различать "горизонтальную" и "вертикальную" тенденции. Простейшим проявлением "горизонтальной" тенденции является автоматизация производственной (и вообще экономической) деятельности. Более сложной формой технизации является автоматизация управленческой (политической) деятельности. Дальнейшее развитие технизации неизбежно требует автоматизации педагогической, художественной, научной и даже мировоззренческой деятельности. Изобретение автоматов с искусственным интеллектом (компьютеризация) в принципе решает эту проблему, хотя до её последовательной практической реализации на современном этапе социального развития ещё очень далеко.

Создание производственных, управленческих, воспитательных (вплоть до "детектора совести") и т.п. автоматов порождает совершенно новую деятельность, связанную с производством, обслуживанием и управлением этими автоматами. Даже если технизация достигает такого уровня, тогда создаются автоматы, способные к самовоспроизведению, самообучению и самосовершенствованию, то и в этом случае возникает потребность в особой деятельности по координации их действий. Такая деятельность, в свою очередь, может быть автоматизирована, но создание подобных автоматов, так сказать, 2-го ранга вновь требует управления ими и т.д. Так возникает "вертикальная" технизация, которая, подобно "горизонтальной", может зайти очень далеко.

Синтез технических устройств разного типа позволяет, в конце концов, формировать технические ансамбли различной сложности от скромных мануфактур XVIII в. до машинных фабрик XIX в. и далее вплоть до ядерных и космических центров XX в. Подобно эстетизации, технизация тоже склонна к экспансии, охватывая всё более широкие регионы и вовлекая в технический процесс всё более широкие массы людей (технический бум).

Как было показано ранее (гл. III п. 1), за эстетическим идеалом всегда скрывается некий этический (нравственный) идеал. Поэтому эстетизация связана так или иначе прямо или косвенно с гуманизацией реальности, т.е. преобразованием этой реальности в соответствии с тем или иным идеалом человека (антропологическим идеалом). Аналогично этому развитию технизация требует определенной реорганизации социальной структуры, т.п. изменения отношений между вещами; вещами и людьми и между самими людьми. Такая реорганизация предполагает воплощение определенных утилитарных (производственных и управленческих) идеалов.

Таким образом, подобно тому как всеобщая эстетизация приводит рано или поздно к художественной утопии, всеобщая технизация ведет к утилитарной утопии. Специфика последней

состоит в том, что она устраняет те недостатки реального общества, которые создают различные житейские неудобства (причиняют вред). В результате устремления недостатков к нулю достоинства общества (с точки зрения разделяемого его членами утилитарного идеала) стремятся к некоторому пределу. Благодаря этому получаемое таким способом идеализированное общество с утилитарной точки зрения становится крайне привлекательным. Так приятно, например, многим работать как можно меньше, а получать как можно больше. Поэтому освобождение членов общества от труда и связанных с ним забот с помощью разветвленной иерархии сверхмудрых автоматов кажется прообразом некоего земного рая. Следует отметить, что утилитарная утопия не обязательно связана с всеобщей технизацией, а может ограничиваться только социальной реорганизацией. Именно такими были утопии Платона, Т. Мора и Кампанеллы. Однако последовательная утилитарная утопия обязательно должна базироваться на всеобщей технизации, к чему и пришли социалисты и коммунисты XIX-XX вв.

Почему всеобщая эстетизация с её художественной утопией и всеобщая технизация с её утилитарной утопией являются антиподами? Это связано с тем обстоятельством фундаментального значения, что обе метатенденции основаны на альтернативных принципах - первая на принципе выразительности ("духовности"), а вторая на принципе полезности ("утилитарности"). Первый принцип связан с реализацией духовных (этических и эстетических) идеалов. Он требует принимать во внимание при преобразовании реальности (общества и природы) только художественную и нравственную целесообразность, отвергая какие бы то ни было экономические и политические соображения. Это принцип полного бескорыстия. Напротив, принцип полезности связан с реализацией утилитарных (экономических и политических) идеалов. Поэтому этот принцип при преобразовании реальности настаивает на учете только экономической и политической целесообразности, игнорируя, в свою очередь, эстетические и нравственные аргументы. Это принцип воинствующей корысти (Это соответствует двум типам гостеприимства: прием гостя ради удовольствия общения с ним или же ради получения от него какой-то услуги). Таким образом, через всю историю красной нитью (красной не только в переносном, но и в прямом смысле) проходит глубочайший конфликт между двумя диаметрально противоположными установками человеческого поведения - спиритуализмом ("даю, чтобы ты взял") и утилитаризмом ("даю, чтобы ты дал" - как говорили древние римляне) (Если техницизм связан с рационализмом и культом дисциплины, то эстетизм - с иррационализмом и культом свободы). Возникает вопрос: каким образом может быть разрешен такой конфликт? Чтобы ответить на этот вопрос, надо вначале посмотреть, к каким последствиям приводит каждая из метатенденций при её последовательном развитии изолированно от другой.

Поскольку общество является диссипативной системой, то его упорядоченная структура может существовать только за счет постоянного обмена с окружающей средой (природной и социальной) веществом, энергией и информацией (констатирующей и оценивающей). Другими словами, это означает, что определенному типу обмена веществом, энергией и информацией соответствует определенный тип согласованности элементов общества и его структуры (системы отношений между элементами). Так как важнейшими элементами общества являются люди, а важнейшей структурой - система отношений между людьми, то диссипативный характер социальной системы предполагает следующее: должно существовать соответствие между типом обмена веществом, энергией и информацией, с одной стороны, и между духовным обликом людей и тем социальным режимом, в условиях которого они живут, с другой. Подчеркнем, что с чисто эмпирической точки зрения, сказанное совсем не очевидно и является следствием нетривиального синергетического подхода к социальным явлениям. Описанная закономерность может быть выражена и иначе: определенный тип обмена веществом, энергией и информацией требует определенной согласованности при изменении системы духовных ценностей (гуманизация и эстетизация) и системы утилитарных ценностей (реорганизация и технизация) (Связь и взаимозависимость между духовным обликом членов общества и тем режимом, при котором они живут, была известна уже давно, но то, что эта связь, в свою очередь, зависит от специфического обмена веществом, энергией и информацией, стало очевидным только после возникновения теории диссипативных структур).

Что же произойдет, если такая согласованность будет нарушена? Для ответа на этот вопрос, надо обратить внимание на то, что сформулированная закономерность допускает обращение (Это возможно потому, что данная закономерность имеет не причинный (генетический), а коррелятивный характер): специфическое соответствие системы духовных и системы утилитарных ценностей в данном обществе определяет специфический обмен этого общества со средой веществом, энергией и информацией. Очевидно, что если указанное соответствие будет нарушено, то будет нарушен и нормальный обмен, в результате чего на социальном горизонте появятся четыре "апокалиптических всадника": 1) нехватка полезных и избыток вредных веществ (материальный (Материальный кризис включает в себя сырьевой, финансовый и т.п. кризисы. В случае финансового кризиса роль вредного "вещества" играет государственный долг) кризис); 2) нехватка полезной и избыток вредной энергии (энергетический кризис); 3) нехватка полезной и

избыток вредной констатирующей информации (информационный кризис); 4) нехватка полезной и избыток вредной оценивающей информации (экспертный кризис) (Материальный и энергетический кризисы обычно отвлекают внимание от информационного и экспертного. Между тем, последние могут быть даже более опасными, ибо предполагают широкое распространение ложной и социально опасной информации, а также несправедливых и дезориентирующих оценок). Эти аномалии в совокупности образуют точное содержание понятия "социальный кризис". Из сказанного ясно, что путь выхода из такого кризиса может быть только один - восстановление согласованности (гармонии) между духовными и утилитарными ценностями.

История показывает наглядно, как действует "нелинейный" механизм социального саморегулирования, который периодически выводит общество из кризиса с тем, чтобы позднее ввергнуть его в новый кризис. Чтобы уловить общую закономерность такой саморегуляции, достаточно теоретически рассмотреть два альтернативных сценария идеализированных моделей. Всеобщая эстетизация при отсутствии технизации, как нетрудно представить, неизбежно должна привести к чудовищной эксплуатации членов данного общества и сокращению их потребительских возможностей ниже прожиточного минимума. В результате большинство членов такого общества должно стать скоплением изможденных пауперов, идеологией которых может быть только аскетический спиритуализм ("не хлебом единым"). Напротив, всеобщая технизация при отсутствии эстетизации должна вести к чудовищному безделью и росту потребительских возможностей сверх всякой меры. В этом случае общество в своем большинстве становится собранием пресыщенных филистеров, придерживающихся идеологии гедонистического утилитаризма ("не духом единым"). Если воспользоваться биологическим языком, то первый сценарий следовало бы назвать пауперогенезом, а второй - филистерогенезом. Таким образом, при нарушении принципа "гармонии" (согласованности) духовных и утилитарных ценностей возникает своеобразная социокультурная дополнительность: либо непомерная интенсификация труда и резкое сокращение потребления его плодов - либо сокращение до минимума самого труда и рост сверх меры потребления его плодов. Хотя в реальной истории такие идеализированные сценарии и не реализуются, тем не менее, в ней периодически возникают ситуации, приближающиеся в той или иной степени к описанным сценариям (Первый сценарий напоминает историю сооружения грандиозных художественных ансамблей при некоторых деспотических, авторитарных и тоталитарных режимах; второй - историю использования техники для формирования "общества всеобщего потребления" в некоторых странах в XX в.: "Если идеал совершенства находится там, где все максимально облегчено, то хотя философ Панглосс, быть может, и не был прав двести лет назад, мы в настоящее время со скоростью пушечного снаряда приближаемся к лучшему из миров. В "аптеке" этого мира можно будет получить знания без учения, миотические состояния без веры и наслаждения без угрызения совести" /Лем С. Сумма технологии. М., 1968. С.507-508/).

Из сказанного ясно, что как постулат о приоритете утилитарных ценностей над духовными, так и альтернативный постулат, вообще говоря, одинаково несостоятельны и опасны. Только взаимно согласованное, или гармоническое развитие обеих систем эстетизации и технизации может избавлять от описанных выше кризисных явлений. Однако это движение идет не прямо, а окольным зигзагообразным путем через случайные отклонения в сторону то гипертрофированного спиритуализма (эстетизма), то гипертрофированного утилитаризма (технизма). Поэтому в тот период, когда допущен односторонний крен в направлении духовных ценностей, требование приоритета утилитарных ценностей объективно может сыграть позитивную роль; тогда как при чрезмерном крене в сторону утилитарных ценностей аналогичную роль может сыграть требование приоритета духовных ценностей. В этих колебаниях из одной крайности с другую и проявляется упоминавшийся выше "нелинейный" механизм саморегулирования социальной системы.

Как практически может быть реализовано это единство (взаимосвязь и взаимодействие) эстетизации и технизации? Очевидно, что проблема всеобщей эстетизации связана с развитием художественной технетики, т.е. художественной техники (совокупности технических устройств для художественного преобразования реальности) и технологии в широком смысле - таких способов производства и употребления этих устройств, которые позволяют осуществить максимально выразительное преобразование мира при минимальной затрате утилитарных средств (Обратим внимание на сходство предмета технетики с предметом эстетики. Подобно тому как эстетика есть наука о природе художественного произведения и общих закономерностях его производства (художественного творчества) и потребления /художественного восприятия/, технетика должна быть наукой о природе технического произведения /"техника"/ и общих закономерностях его производства /технология в узком смысле/ и использования /технический инструментарж/. Правда, при этом возникает угроза внести диссонанс в художественную картину преобразованного мира благодаря включению в неё нового не эстетического фактора (художественной техники, которая сама по себе отнюдь не выразительна и может казаться даже безобразной). Но эта проблема разрешима с помощью технической эстетики. Последняя придает выразительность самой художественной технике благодаря чему круг замыкается и эстетизация мира приобретает законченный характер. Взаимодействие эстетизации и технизации проявляется не только в

развитии художественной техники и технической эстетики. Подобно тому как всеобщей эстетизации сопутствует развитие антихудожественной деятельности, всеобщая технизация сопровождается не менее негативным явлением - антиэкологической деятельностью, обуславливающей загрязнение окружающей среды. Замечательная особенность взаимодействия всеобщей эстетизации с всеобщей технизацией заключается в том, что эти процессы взаимно нейтрализуют "присосавшиеся" к ним "паразитические" формы деятельности: всеобщая эстетизация с её культом красоты как общезначимой выразительности порождает тенденцию к свертыванию антиэкологической деятельности; а всеобщая технизация с её культом порядка как социальной регламентации дискредитирует отождествление свободы с безответственным произволом и этим стимулирует тенденцию к угасанию основанной на таком отождествлении антихудожественной деятельности (Чтобы нагляднее представить, что может дать всеобщая технизация для всеобщей эстетизации общества, укажем на следующее. Генная инженерия в принципе позволяет так модифицировать обмен веществ в человеческом организме, чтобы уподобить будущего человека тому жуку на Земле, из анального отверстия у которого исходит аромат розы !!).

Поскольку всеобщая эстетизация ведет к художественной, а всеобщая технизация - к утилитарной утопии, то естественно, что конечным итогом их совместного действия должен стать синтез обеих утопий - их полное слияние в целостное единство. Чтобы представить себе яснее характерные черты такого синтеза, надо вспомнить, что такое художественный процесс. Как было показано в гл. I и гл. II, его можно условно представить в следующем виде:

**художник - эстетический идеал - художественный образ - художественное произведение - сопереживание**



Из закона дифференциации и интеграции идеалов следует, что в ходе борьбы обычных (частночеловеческих или относительных) идеалов формируется общечеловеческий, или абсолютный идеал. Он отличается от обычных идеалов главным образом в двух отношениях. Во-первых, в отличие от обычных идеалов, у абсолютного идеала пропадает различие между утилитарной и духовной, неэстетической и эстетической компонентой. Абсолютный идеал всегда эстетичен. Во-вторых, если у относительных идеалов формирование идеала всегда предшествует его реализации, то у абсолютного идеала эти процессы совпадают (Это происходит потому, что в каждом относительном идеале содержится какая-то "доля" (аспект) абсолютного идеала. Поэтому при реализации относительного идеала реализуется и эта "доля". Борьба относительных идеалов ведет к постепенному накоплению таких реализованных "долей").

При учете этой специфики сразу возникают два вопроса: кто является носителем такого идеала и что из себя представляет конечный итог реализации этого идеала? На первый вопрос ответ напрашивается сам собой. Подобно тому как в роли носителя обычного идеала выступает реальный исторический человек, в роли носителя абсолютного идеала должен фигурировать абсолютный человек. Таким термином принято обозначать духовную общность людей прошлого, настоящего и будущего. Нет сомнения в существовании подобной общности, хотя её конкретное содержание в полном объеме не дано ни одному реальному историческому поколению. Оно может быть раскрыто лишь в "конце" всемирной истории (об этом см. дальше). Для каждого поколения и каждой эпохи это содержание в некотором смысле есть "тайна". Именно борьба относительных идеалов на протяжении всей истории человечества и является тем скульптуром, который "лепит" это содержание (это общечеловеческое начало), убирая, в соответствии с рекомендацией Родена одного из самых выдающихся скульптуров - всё лишнее ("частночеловеческое") и оставляя только необходимое ("общечеловеческое"). Таким образом, абсолютный человек выступает в некотором смысле в роли абсолютного художника, а борьба относительных идеалов может быть интерпретирована как абсолютная художественная деятельность. Подчеркнем, что речь идет не о фигуральном, а о буквальном употреблении этих терминов, ибо абсолютный идеал, с формированием и реализацией которого связана эта деятельность, обязательно является эстетическим.

Теперь можно дать ответ и на вопрос о конечном результате указанной деятельности. В случае обычной художественной деятельности мы имели множество умозрительных моделей, из которых художник, руководствуясь своим эстетическим идеалом, выбирал модель, соответствующую этому идеалу. А затем он создавал материальную копию такой выразительной модели. Естественно ожидать, что нечто подобное имеет место и в данном случае. Под "моделью" здесь подразумевается объективная возможность преобразования социальной системы и

окружающей её природной среды. Выбор же из множества таких возможностей осуществляется не обычным человеком, а неконтролируемым взаимодействием множества людей, стимулируемых их относительными идеалами. Критерием отбора является соответствие не относительному эстетическому идеалу, а абсолютному идеалу. И всё это происходит спонтанно, независимо от воли и желания носителей относительных идеалов, которые, следуя нормативам этих идеалов, могут не иметь ни малейшего представления об абсолютном идеале. Специфика ситуации, однако, состоит в том, что в отличие от обычной художественной деятельности, в которой формирование множества моделей, эстетического идеала, выбор выразительной модели и её материальное воплощение производятся последовательно, в абсолютной художественной деятельности всё это осуществляется одновременно.

Естественно ожидать, что конечным результатом такого процесса будет абсолютное художественное произведение. В нем воплощается абсолютный художественный образ и кодируются общечеловеческие переживания. При восприятии подобного произведения у того, кто его воспринимает, должны возникнуть именно такие переживания. Таким образом, появляется эмоциональное состояние, которое естественно назвать абсолютным сопереживанием. Резюмируя, абсолютный художественный процесс можно условно представить в следующем виде:

**абсолютный человек - абсолютный идеал - абсолютный образ - абсолютное художественное произведение - абсолютное сопереживание**

Итак, к представлению об абсолютном художественном процессе можно придти путем строгого научного анализа конкретных художественных процессов, имевших место в истории искусств, и их аккуратного теоретического обобщения. Здесь не требуется никаких умозрительных спекуляций и никакой мистики. В то же время любопытно, что, присматриваясь к отдельным звеньям подобного процесса, мы находим что-то очень знакомое, с чем встречался всякий, кто внимательно изучал историю философии. В самом деле, понятие абсолютного человека было разработано впервые Л.Фейербахом, абсолютного идеала - Платоном (в форме "всеобщего блага"), абсолютного образа - Вл.Соловьевым (в форме представления о "Софии") абсолютного художественного произведения - Шеллингом, абсолютного сопереживания - Аристотелем (в форме учения о "высшем блаженстве"). Что касается абсолютного художественного процесса в целом, то это понятие, как нетрудно заметить, оказывается довольно близким к гегелевской "абсолютной деятельности" ("абсолютный дух" Гегеля). Итак, анализ развития художественного процесса не оставляет никаких сомнений в том, что взаимодействие всеобщей эстетизации и всеобщей технизации, т.е. говоря более простым языком, художественной и технической экспансии человечества должно завершиться образованием абсолютного художественного произведения (Такое произведение будет вместе с тем, и абсолютным техническим произведением. Формирование абсолютного художественного произведения свидетельствует о том, что стохастическое нарушение гармонии между утилитарными и духовными ценностями, наблюдаемое в истории, имеет тенденцию к "затуханию". Последнее должно произойти потому, что абсолютное художественное произведение является результатом реализации абсолютного идеала. А в абсолютном идеале пропадает различие между утилитарными и духовными идеалами).

Понятие абсолютного художественного произведения вплотную подводит к расшифровке тайны абсолютной красоты. Как известно, мечта о таком произведении не давала покоя одному из самых великих художников прошлого А.Дюреру. В конце концов, он выразил свои мучительные переживания, связанные с безуспешными попытками расшифровать загадку абсолютной красоты, в знаменитой аллегории "Меланхолия I" (1514). Уже при беглом взгляде на эту гравюру поражает зримое, почти осязаемое присутствие тайны во всем: загадочна центральная фигура, загадочны окружающие её предметы, загадочен странный беспорядок в их расположении, загадочен общий сюжет изображенной сцены, наконец, загадочно само название гравюры и странная римская цифра I, сопровождающая название. На зрителя веет средневековой магией, каббалой, кухней ведьмы и другими раритетами далекого прошлого. Вплоть до середины XX в. скрытый смысл этой композиции оставался неизвестным, несмотря на обилие различных гипотез. Убедительная расшифровка дюреровской аллегории дана известным искусствоведом Э.Панофским (Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Durer. Princeton University Press. 1955. P.165-167). Она, несомненно, является одним из наиболее выдающихся достижений искусствознания XX в. Следует ожидать, что ключ к расшифровке заключается в женской фигуре, образующей композиционный центр. В сочинениях новоевропейских последователей неоплатонической философии Панофский нашел указание на аллегорическую трактовку меланхолии в эпоху Ренессанса. Тогда меланхолия рассматривалась как свойство высокоодаренной натуры подвергать организм духовной разрядке для нового творческого подъема. Тенденция периодически впадать в состояние меланхолии истолковывалась как "божественная одержимость" гениев. Действительно, выдающимся натурам

свойственно периодически впадать в такое состояние; но у них оно означает нечто совсем другое, чем у рядовых людей: это временное "помешательство" для нового "просветления" и озарения. В эпистолярном наследии Дюрера имеются прямые указания на то, какие чувства он испытывал при стремлении преодолеть различные формы относительной красоты с тем, чтобы достичь красоты абсолютной.

Таким образом, фигура женщины является аллегорией "божественной одержимости" художника, стремящегося к абсолютной красоте. Мрачная тень на лице женщины и ослепительные белки её глаз подчеркивают ужас, охватывающий художника при мысли о недостижимости такой красоты, от которой можно впасть в отчаяние, покончить с собой, сойти с ума. Кошелек и ключи символизируют ничтожность утилитарных ценностей в виде богатства и власти по сравнению с абсолютной ценностью, а венок из водяных растений и магический квадрат играют роль магических средств, предотвращающих разрушительное действие на психику тщетности творческих усилий.

Расшифровка аллегорического смысла предметов переднего плана открывает путь для раскрытия смысла и остальных образов. Так, комета, устремленная к звезде, является аллегорией божественного характера абсолютной красоты; сопровождающая её радуга - символ надежды, а летучая мышь - напротив, - посланец дьявола, символизирующий безнадежность стремлений к такой красоте.

Ту же мысль развивает недостроенное здание с лестницей и камнем - аналог Вавилонской башни и сизифова труда. Разбросанные инструменты - аллегория недостижимости абсолютной красоты рациональными методами как теоретическими (циркуль и линейка), так и практическими (рубанок, пила, щипцы, плавильный тигель и т.п.). В контексте сказанного пропадает и загадочность образов рисующего ангелочка и свернувшейся собаки. Первый образ является аллегорией начинающего художника, с детской непосредственностью занятого относительной красотой и не подозревающего о существовании красоты абсолютной; второй символизирует многоопытного мастера, измотанного вечным стремлением к абсолютной красоте и впадающего в оцепенение из-за безрезультатности своих усилий. Клепсидра и колокольчик являются классическими аллегориями краткосрочности человеческого существования, а весы - символом моральной ответственности, связанной с этим существованием.

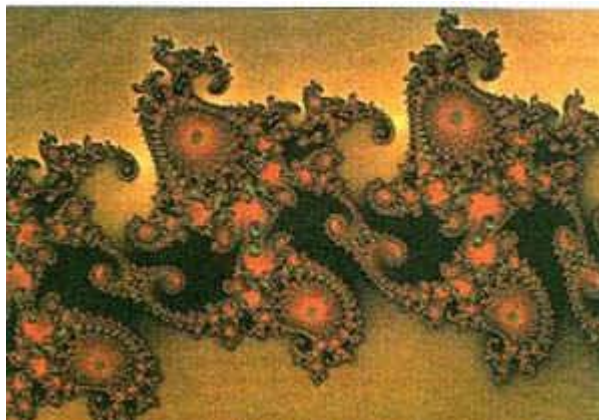
Последний штрих в эту сложную композицию вносит образ шара. Это аллегория ограниченности творческой деятельности художника рамками пространства, тогда как абсолютная красота (в отличие от относительной), по мысли Дюрера, находится за пределами вселенского пространства (принадлежит, так сказать, интеллигибельному миру). Шар является символом вселенского пространства, за пределы которого художник по роду своей деятельности не может вырваться, а это и лишает его возможности достичь абсолютной красоты (Вполне возможно, что сам автор "Меланхолии I" не смог бы так четко определить аллегорический смысл элементов своей композиции. В этом случае данная интерпретация представляла бы собой



сверхпереживание (гл. II п. 1), которое не только не противоречит замыслу автора, но содержит его как момент. Важно одно: данная интерпретация является самосогласованной системой, подчиненной одной задаче - раскрытию эмоционального отношения художника к загадке абсолютной красоты). Что касается цифры I в названии гравюры, то она теряет свою загадочность, когда зритель принимает во внимание следующее. Помимо творческой одержимости, связанной с поиском абсолютной красоты (I), различалась также одержимость, связанная со стремлением к абсолютной истине (II), и к абсолютному добру (III).

Итак, Дюрер поставил задачу отыскания абсолютной красоты, хотя сам (подобно всем другим даже самым великим художникам) всегда имел дело в относительной красоте, определяемой эстетическим идеалом соответствующей эпохи. Несколько столетий спустя, в совсем другой области человеческой деятельности, а именно, в такой формальной науке как математика - была обнаружена связь красоты с аттракторами (Peitgen H.-O., Richter P.H. The

Beauty of Fractals. Berlin. 1986). Наиболее впечатляющее открытие здесь было сделано американским математиком Мандельбротом в 1980 г. Он открыл математическое множество, которое было занесено даже в книгу рекордов Гиннеса как самый сложный из известных математических объектов. Затем были открыты и другие множества сходного типа. Оказалось, что такие множества описывают странные аттракторы динамических систем, т.е. предельные состояния динамического хаоса, к которым стремятся эти системы. Хотя такие состояния достижимы лишь в результате бесконечного предельного перехода (как это принято в математике), тем не менее, уже промежуточные состояния приводят к появлению удивительной гармонии (системы контрастов и равновесий). Эта гармония становится непосредственно наблюдаемой, когда элементам такого множества придают некую условную окраску. По мере перехода к более высоким ступеням приближения к аттрактору, описываемая гармония становится все более сложной и впечатляющей. Не следует, однако, забывать, что гармония, присущая многим странным аттракторам, становится "красотой" только при соотношении её с эстетическим идеалом, требующим такой гармонии (гл.III п. 2). Поэтому красота странных аттракторов, вообще говоря, тоже относительна.



Таким образом, эволюция как в направлении к простым, так и к странным аттракторам приводит к появлению всё более сложных и изысканных форм гармонии и относительной красоты. Те формы гармонии, которые появляются при эволюции к странным аттракторам, могут дать некоторое (приближенное) представление о той гармонии, которая должна появиться в недрах суператтрактора в соответствии с требованиями абсолютного идеала. Великолепное кружево узоров, изображенное на рис. , как бы намекает на ту ослепительную красоту, которая скрыта в структуре сверхстрannого аттрактора и чей блеск не может выдержать взгляд обычного исторического человека. Эмоциональное отношение к суператтрактору как источнику абсолютной красоты великолепно передано в следующих бессмертных строках Данте (14 в.):

И я, - невольно зренье обращая,  
К тому, что можно видеть в сфере той,  
Её от края оглянув до края, -  
Увидел Точку, лившую такой  
Острейший свет, что вынести нет мочи

Глазам, ожженным этой остротой (Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1982. С.490. Ослепительная Точка, которую Данте видит в райских сферах, яркость которой намного превосходит яркость любых звезд, а благоухание - аромат любых цветов, представляет собой не что иное как метафорический образ суператтрактора, мыслимого в виде своеобразной предельной "точки" в общественном развитии).

Итак, из сказанного следует, что абсолютная красота есть не что иное как соответствие умозрительной (а, следовательно, и материальной) модели абсолютному идеалу. Другими словами она есть соответствие гармонии умозрительного образа или материального объекта требованиям, предъявляемым к гармонии абсолютным идеалом. Отсюда ясно, что абсолютной красотой может обладать только абсолютный художественный образ, воплощенный в абсолютном художественном произведении. Объясняется это тем, что только абсолютное художественное произведение совпадает с суператтрактором. Самоорганизующаяся социальная система стремится стать абсолютным художественным произведением в силу своего нелинейного характера: она формирует абсолютный идеал и настраивает себя на этот идеал ("подгоняет" себя к нему).

Не следует думать, что выражение "абсолютное художественное произведение" является лишь поэтической метафорой для обозначения чего-то совершенно неопределенного и крайне туманного. Утопии обычно производят неприятное впечатление своим искусственным и надуманным характером. Хотя в данном случае речь идет о синтезе утилитарной и художественной утопии, т.е. мы имеем, так сказать, утопию в квадрате ("суперутопию"), тем не менее, как это ни парадоксально, именно здесь появляется возможность устранить эту искусственность. Дело в том, что синтез утилитарной и художественной утопии накладывает существенные ограничения на возможные умозрительные построения. Поэтому речь идет уже не о произвольной, а о такой фантазии (идеализации), которая закономерно диктуется всем предшествующим развитием. Для однозначного определения характерных черт такой суперутопии

надо достаточно аккуратно и последовательно провести идеализацию современного общества с учетом описанных ранее метатенденций. Такая идеализация должна ответить на один вопрос: как будет выглядеть общество, если оно станет абсолютным художественным произведением?

Чтобы представить себе такое общество, надо прежде всего уяснить принципиальное различие между абсолютным и обычным художественным произведением. Если обычный художественный процесс состоит из трех самостоятельных звеньев:

**художник - произведение - зритель,**

- то всеобщая эстетизация в пределе приводит к тому, что пропадает различие между этими звеньями и они сливаются в нечто единое. Это происходит потому, что как художник, так и зритель сами оказываются элементами художественного произведения. Более того, все члены общества становятся как "художниками" (в обобщенном смысле, имея в виду не только изобразительные искусства, но и музыку, литературу и т.д.), так и "зрителями" (тоже в обобщенном смысле) благодаря тому, что в таком обществе исчезает вообще различие между утилитарной и духовной, нехудожественной и художественной деятельностью. Все общество превращается в единый художественный ансамбль, в котором образующие его люди, вещи и отношения между теми и другими, фиксируемые в соответствующих социальных учреждениях (институтах), представляют из себя самостоятельные (локальные) художественные произведения. В результате пропадает грань между художественным произведением и художественным процессом: абсолютное художественное произведение можно интерпретировать как художественный процесс, замкнутый на самого себя и потому, подобно змее, кусающей собственный хвост, не имеющий ни начала, ни конца ("сверхжизнь", по выражению Тейяра де Шардена).

Второй чрезвычайно важный момент при попытке наглядно представить себе такое общество состоит в том, чтобы в процессе идеализации современного общества устремить к нулю шесть самых безобразных (с точки зрения общечеловеческого идеала) явлений - несвободу, безнравственность, несправедливость, конфликты, старость и смерть. Поскольку простейшим элементом любого общества является человек, то идеализацию надо начинать с него. В гл.III п. 3 было рассмотрено множество относительных ("частночеловеческих") идеалов человека. Теперь же речь идет о формировании абсолютного ("общечеловеческого") идеала человека. Зародышем такого идеала является традиционное представление о сверхчеловеке ("Страшно человеческое существование и всё ещё лишено смысла; паяц может сделаться судьбой его... Я хочу научить людей смыслу их бытия: научить их, что есть сверхчеловек... молния из темной тучи" /Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб., 1913. С.35/) - синтезе абсолютной силы, мудрости, добра и красоты, т.е. сочетании абсолютной материальной и интеллектуальной мощи с абсолютным физическим и духовным (этическим и эстетическим) совершенством. Поскольку реальный человек обладает лишь относительной свободой и относительной моралью, то путь к указанному синтезу лежит через предельный переход к абсолютной свободе и абсолютной морали. Рассмотрим каждый из этих переходов в отдельности.

Как известно, существуют два альтернативных и одинаково ошибочных представления о свободе - "познанная необходимость" (фатализм) и безответственный произвол (волютаризм) (Фатализм исключает возможность выбора /пресловутые "выборы без выбора" в СССР/. Волютаризм же требует неограниченного выбора /выбор из бесконечного множества возможностей/. В результате крайности сходятся). В полемике с этими экстремистскими воззрениями давно было осознано, что реальная свобода реального человека есть возможность сознательного самопроизвольного выбора из множества действий, допускаемых некоторым законом. Классическим примером может служить стрельба в цель, наиболее драматической формой которой является свобода убить или не убить. Стрелок "свободен" в том или ином попадании в цель, ибо, при прочих равных условиях, он имеет возможность выбрать одно из множества движений пули, допускаемых законом баллистического движения. Поэтому свободу можно также определить как "познанную случайность в рамках данной закономерности". Но это лишь начальная ступень в понимании свободы (относительная свобода). Не следует забывать, что свобода подвержена развитию. Человек может нейтрализовать действие закономерности, ограничивающей свободу выбора, действием другой закономерности. Так, на протяжении многих веков он был прикован к Земле силой земного притяжения и находился, тем самым, в своеобразной земной гравитационной "тюрьме". Но противопоставив закону баллистического движения закон реактивного движения и достигнув второй космической скорости (11 км/сек), он освободился от земного тяготения. Однако, нейтрализация одного закона другим, отнюдь не освобождает от законов вообще: человек попадает при этом в сферу действия нового более общего закона (в данном случае закона солнечного тяготения). В результате перед ним возникает новый более широкий круг возможностей для выбора. Но на этом дело не останавливается. Противопоставив закону солнечного тяготения открытый им, предположим, закон антигравитации, он может с помощью антигравитационной тарелки легко достичь третьей космической скорости (16 км/сек) и освободиться от солнечного тяготения и т.д. Таким образом, абсолютная свобода есть возможность нейтрализации любого (Речь идет о любом законе, имеющем какие-то конечные

границы применимости. Сказанное, разумеется не имеет смысла по отношению к абсолютно-универсальному закону, поскольку для такого закона не существует противодействующего закона) закона противодействующим ему законом, что предполагает возможность познания всей системы законов (потенциальное обладание абсолютной истиной) (Таким образом, познание закономерности ("необходимости") - это не свобода, а необходимое условие для существования свободы).

Нетрудно догадаться, к каким далеко идущим последствиям в отношении приближения к идеалу сверхчеловека, обладающего абсолютной свободой, должна привести рассмотренная ранее всеобщая технизация. С одной стороны, космическая инженерия может достичь таких масштабов, когда станет возможным, превращать планеты в космические корабли, покидающие по воле сверхчеловека свою орбиту и возвращающиеся на неё; зажигать, согласно прихоти того же сверхчеловека (подобно одному из героев "Рамаяны"), новые звезды или гасить старые; модифицировать старые и формировать новые галактики; создавать принципиально новые космические объекты и соединять с их помощью старых и т.д. и т.п. С другой стороны, не менее фантастические сюрпризы может принести с собой развивающаяся параллельно космической биологическая (генная) инженерия: придание человеческому телу существенно иных размеров или иных форм симметрии; выращивание на том же теле принципиально новых двигательных органов (например, крыльев) или даже новых органов чувств; существенное изменение конструкции мозга и т.д. и т.п. Очевидно, что абсолютная свобода сверхчеловека в сфере космической и биологической инженерии может привести к формированию столь чудовищных "монстров", по сравнению с которыми монстризм Пикассо покажется детской забавой. Теперь понятно, какую угрозу для самого существования сверхчеловека создает проникновение в сокровенные тайны бытия и почему так предостерегающе звучит через века и тысячелетия печальный голос Экклезиаста: "Кто умножает познания - умножает скорбь".

Не менее чудовищные последствия сверхчеловеческая свобода может повлечь и в социальной сфере. Ведь в обществе реальной свободой обладает только тот, кто обладает властью и собственностью, ибо только последние дают возможность принятия ответственных решений, т.е. действительно обеспечивают свободу выбора. Поэтому, когда Диоген, демонстрируя свое презрение к власти и собственности, говорил Александру: "Отойди - не заслоняй мне солнце", он этим не защищал, а фактически отрицал свободу. Свобода не может состоять в отказе от потребностей, ибо такой отказ ведет к отказу от деятельности, а без деятельности не возникает проблемы выбора (Процедура выбора состоит из двух ступеней: 1) выбор из множества субъективных возможностей ("самовыражение"); и 2/ выбор из множества объективных возможностей ("самоутверждение"). Прежде чем выбирать объективную возможность /практический выбор/, надо вначале выбрать субъективную возможность /теоретический выбор/. "Субъективный" выбор есть начальная стадия в развитии выбора, а "объективный" - конечная. Очевидно, что здесь возможны два ошибочных подхода, игнорирующих связь этих двух стадий, обусловленную развитием выбора: а) редукция выбора в целом только к первой ступени /к самовыражению и отказ от самоутверждения/; б) редукция выбора ко второй ступени /чистое самоутверждение без самовыражения/. Первая ошибка связана с беспомощностью в практическом применении избранных теоретических идей; вторая - с аналогичной беспомощностью в теоретическом обосновании избранных практических действий). Свобода же от выбора есть свобода от свободы. Так как развитие свободы в социальной сфере связано с расширением власти и собственности, то ясно, что сверхчеловек должен обладать абсолютной властью и абсолютной собственностью. Такой властью является власть над абсолютным художественным произведением, а такой собственностью - обладание этим произведением. Ни один из тоталитарных диктаторов никогда не обладал чем-либо подобным. Излишне пояснять, какой страшной разрушительной силой может оказаться такая власть и такая собственность.

Таким образом, абсолютная свобода с первого взгляда, кажется не благом, а бедствием. И, как остроумно заметил Франкл, "статуя Свободы на восточном побережье США должна быть дополнена статуей ответственности на Западном побережье" (Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С.68).

Присмотримся, однако, к делу ближе. Когда недостатки обычного человека устремляются к нулю, его достоинства начинают стремиться к некоторым предельным значениям. Идеал абсолютной свободы является предельным значением иррационального ("дионисовского"), по выражению Ницше) начала в человеческой психике. Но человеческие достоинства содержат, наряду с иррациональным, и рациональное ("аполлоновское") начало. Последнее тоже стремиться к некоторому пределу, и этот параллельный предельный переход никоим образом нельзя игнорировать. В роли такого рационального начала выступает фундаментальный моральный закон, определяющий всё поведение человека (например, категорический императив Канта). В процессе преобразования человека в сверхчеловека (суперменез) все относительные (частночеловеческие) моральные законы в пределе преобразуются в абсолютный (общечеловеческий) моральный закон - принцип единства всеобщей полезности и всеобщей

выразительности (категорический императив сверхчеловека). Этот принцип требует, чтобы любые утилитарные (экономические, политические и т.п.) действия предпринимались с учетом их не только утилитарного, но и духовного (воспитательного, художественного и т.п.) характера; а любые духовные действия - с учетом их возможных утилитарных последствий. Причем критерием полезности и выразительности здесь является соответствие поступка не какому-нибудь относительному, а только абсолютному идеалу (Нетрудно догадаться, что аполлоновский предельный переход является следствием закона дифференциации и интеграции идеалов: формирование абсолютного идеала неизбежно приводит к формированию абсолютного морального закона). Таким образом, в ходе "аполлоновского" предельного перехода между моралью и искусством возникает совершенно новое отношение: если раньше речь шла о взаимодействии, то теперь - о взаимопроникновении и взаимоотождествлении; если раньше мораль властно вторгалась в сферу искусства, то теперь, напротив, искусство начинает диктовать свои условия морали.

Принцип единства всеобщей полезности и выразительности проводит четкое разграничение между добром и злом: абсолютным добром является поступок, соответствующий этому принципу, а абсолютным злом - действие, несовместимое с тем же принципом. Поскольку указанный принцип по самому смыслу исключает желание нарушить его (Не может быть желания отступить от абсолютного морального закона, ибо он есть продукт развития всевозможных желаний и охватывает то общее, что заключается в любых желаниях: желание нарушить абсолютную мораль было бы равносильно желанию отступить от него самого, т.е. отрицало бы самое себя), то абсолютное зло в действиях сверхчеловека, т.е. сознательное нарушение абсолютной морали становится невозможным. Это означает, что сверхчеловеку присуще такое свойство как "святость" (Высшим проявлением последней является наличие у сверхчеловека абсолютной совести, т.е. применения принципа единства всеобщей полезности и выразительности не только к другим, но и к себе. Сверхчеловек оказывается образцом кристальной моральной чистоты и неотразимой физической и духовной красоты. В связи с этим следует отметить, что хотя Ницше подробно разработал понятие сверхчеловека, он совершил принципиальную ошибку, отождествив это существо с т.н. Великим инквизитором (об этом см. следующий параграф). Это связано с тем, что Ницше не смог осознать категорический императив сверхчеловека). Абсолютная свобода сверхчеловека не может приобрести разрушительного характера просто потому, что мотивы её использования определяются абсолютной моралью. Итак, предельный переход к сфере свободы уравнивается аналогичным переходом в сфере морали. Сверхчеловеческий категорический императив укрощает тигра, направляя его необузданную энергию туда, где горит новый девиз: "Кто умножает познания - умножает радость".

Синтез в сверхчеловеке абсолютной свободы и абсолютной морали, является наглядной иллюстрацией элементарной формы синтеза хаоса и порядка, осуществляемого в недрах абсолютного произведения. С более сложной формой такого синтеза мы встретимся в сообществе сверхлюдей, образующих сверхчеловечество (Этот термин близок к термину "богочеловечество", введенному Вл.Соловьевым /Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве. Соч. Т.2. М., 1989. С.118, 134/).

Как было показано в гл.III п. 3, любой эстетический идеал допускает множество различных умозрительных моделей, которые в той или иной степени ему соответствуют. Поэтому и появляется возможность говорить о произведениях определенного стиля и вкуса. Следует ожидать, что и абсолютный идеал предполагает такую возможность. Стало быть, абсолютный художественный образ, вообще говоря, многолик и неоднозначен. В то же время идеализация человека в образе сверхчеловека отнюдь не предполагает ликвидации уникальности человеческой личности и приравнивания всех людей в пределе друг к другу. Уникальность личности в результате идеализации не исчезает, а тоже стремится к некоторому пределу. Последний заключается в особом видении абсолютного художественного образа (особом художественном откровении). Другими словами, каждый сверхчеловек по-своему интерпретирует абсолютный образ, воплощенный в абсолютном произведении. Поэтому разные сверхлюди обладают разными способностями самовыражения и самоутверждения. В этом отношении между сверхлюдьми, как и между обычными людьми, существует естественное неравенство. Между тем, абсолютное художественное произведение воплощает в себе единый художественный образ, соответствующий абсолютному идеалу и притом по всем нормативам. Чтобы добиться материального воплощения такого образа, необходимо найти такую форму синтеза его различных интерпретаций, при которой отклонения разных моделей (по некоторым нормативам) от абсолютного идеала взаимно компенсируют друг друга. Это означает, что для достижения абсолютной красоты, т.е. идеального соответствия художественного образа абсолютному идеалу необходимо объединить в едином ансамбле множество произведений, соответствующих этому идеалу лишь приближенно.

Очевидно, что только кооперация множества сверхлюдей может привести к такому синтезу. Вот почему возникает потребность в сверхчеловечестве. Такая кооперация возможна лишь при

условии ликвидации высшей несправедливости, присущей всем человеческим обществам, - когда естественному неравенству субъективных способностей, к самовыражению и самоутверждению соответствует искусственное неравенство объективных возможностей для самовыражения и самоутверждения. Практически такое неравенство выражается в неравенстве систем социальных связей, которыми обладают разные члены общества и о которых даже говорить считается неприличным. Поскольку система социальных связей, в которую вовлекается человек, как отметил ещё Макиавелли, по крайней мере, на 50% зависит не от него, а от неконтролируемого стечения случайных обстоятельств ("везения"), то возникает жестокая несправедливость: более талантливые люди не могут реализовать свои способности из-за дьявольского невезения, а менее способные могут из-за невероятного везения. В наиболее драматичной форме эта несправедливость выступает тогда, когда речь идёт о карьере более одарённых детей менее влиятельных родителей и менее одарённых более влиятельных. В связи с этим, перефразируя известный афоризм Ротшильда, можно сказать: "Недостаточно любить историю - надо, чтобы и история любила тебя". Очевидно, что принцип едства всеобщей полезности и выразительности (и основанная на нём кооперация сверхлюдей) может быть реализован лишь при условии следующего принципа организации сверхчеловеческого общества: "Каждый по способностям самовыражения и самоутверждения - каждому по потребностям самовыражения и самоутверждения". Только в этом случае неравенству субъективных способностей сверхлюдей будет соответствовать равенство их объективных возможностей и на смену "безобразной" несправедливости приходит "прекрасная" справедливость. Выравнивание социальных связей (Под социальной связью подразумевается цепочка людей, оказывающих друг другу взаимные услуги) может быть достигнуто лишь в случае их мобильности, а последняя возможна только в обществе, где периодически происходит перестройка социальной структуры (формы власти и собственности) и ротация правителей и собственников. Любая консервация (окаменение) организационной структуры и кадров-организаторов ведёт к консервации связей и невозможности их выравнивания. Поэтому идеальной социальной структуры, соответствующей абсолютному идеалу при любых условиях (которую так долго и безуспешно искали авторы различных утилитарных утопий) в принципе не существует. "Идеальной является та диссипативная структура, которая лучше всего приспосабливается к существующим внутренним и внешним обстоятельствам, т.е. структура, способная к быстрой и безболезненной реорганизации, когда этого требует изменение обстановки. Абсолютизация демократической формы правления или общественной собственности оказывается столь же неправомерной, как и авторитарной формы правления или частной собственности. Любая из этих форм и любое их сочетание при определённых обстоятельствах может оказаться полезным и выразительным для всех сверхлюдей. Соответствие же этих форм в подобных условиях абсолютной морали будет означать и их соответствие абсолютному идеалу.

Таким образом, с социологической точки зрения абсолютное произведение представляет собой своеобразный структурный хамелеон. Вариации его социальной окраски становятся ещё более прихотливыми из-за ротации сверхлюдей в качестве правителей и собственников. Очевидно, что без периодической концентрации в руках одного сверхчеловека всей полноты власти и собственности не может быть и речи о выполнении сформулированного выше принципа абсолютной справедливости. Но с другой стороны, нельзя быть последовательным в проведении этого принципа, если периодически не уступать абсолютное произведение другому. Это значит, что каждому сверхчеловеку периодически следует брать на себя функцию, так сказать, дирижёра эсхатологического оркестра, а затем добровольно занимать место рядового исполнителя. Другими словами, в его ушах постоянно должен звучать иронический призыв поэта: "Дай жаждущему власти навластвовать всласть!" Ни один из творцов мировых империй, чья власть лишь отдалённо напоминала власть сверхчеловека, никогда не подчинялся этому призыву и был бы объявлен безумцем со всеми вытекающими отсюда последствиями, если бы последовал ему. Но и мы должны быть последовательными в нашей идеализации. Как бы ни была прекрасна власть над абсолютным произведением, но ещё прекраснее добровольный отказ от неё. Ведь он делает сверхчеловека в этическом и эстетическом отношении совершенно неотразимым и именно благодаря ему оказывается незаменимым сам термин "сверхчеловек".(!)

Наша идеализация социальной системы будет доведена до логического конца, если мы придём к заключению, что в недрах абсолютного художественного произведения (не в пример обычному художественному произведению!) полностью исключаются какие бы то ни было конфликты. С точки зрения традиций человеческой истории трудно придумать нечто более неправдоподобное, особенно при учёте обилия в таком обществе структурных реорганизаций и кадровых изменений. Есть, однако, один аргумент, который не оставляет и тени сомнения в закономерности и неизбежности подобного вывода. Там, где все поступки всех членов общества определяются задачей кодирования абсолютного переживания и, следовательно, достижения абсолютного сопереживания, там возникает, в конечном счёте, не только единомыслие, но и единочувствие ("социальная синергетика"). Но это значит, что историческое взаимодействие людей, представляющее собой сочетание конкуренции и кооперации (гл. IV п. 2), переходит в пределе в

чистую кооперацию.

Итак, мы получили то, что Тейяр де Шарден в своём "Феномене человека" когда-то назвал "сверхжизнью". Поскольку абсолютное произведение представляет собой материальное воплощение абсолютного идеала, то может показаться, что сверхчеловеку просто нечего делать. Ведь абсолютный идеал в таком произведении уже воплощён и, следовательно, достигнут предел социального совершенства. Более того, может сложиться впечатление, что данное выше описание деятельности сверхчеловечества содержит порочный круг: для воплощения абсолютного идеала требуются сверхлюди, а чтобы они могли появиться, надо, чтобы этот идеал уже был воплощён. Круг, однако, кажущийся и связан с игнорированием того обстоятельства, что формирование и реализация абсолютного идеала (в отличие от относительного) происходит не последовательно, а одновременно. Поэтому и формирование и реализация абсолютного идеала человека - сверхчеловека - происходит одновременно и притом совместно с формированием абсолютного художественного произведения в целом.

Проблемой, стоящей перед сверхчеловеком, является, строго говоря, отнюдь не воплощение абсолютного идеала, а сохранение этого воплощения в надлежащем, т.е. идеальном виде, в условиях хаотических воздействий внешней среды; другими словами, сохранение полного соответствия абсолютного произведения абсолютному идеалу. В этом отношении сверхлюди напоминают жрецов храма Аполлона: содержанием их деятельности является не стремление к абсолютной красоте, а служение этой красоте. Деятельность же сверхчеловечества в целом подобна деятельности некоего вселенского реставратора. Она одновременно и утилитарна и духовна, и нехудожественна и художественна, поскольку сочетает полезность с выразительностью. Ведь реставратор является и техником-исполнителем и творцом.

Как уже отмечалось, всеобщая технизация выражается в создании иерархии автоматов, постепенно заменяющих человека во всех сферах производственной, управленческой, педагогической, художественной, научной, технической и даже мировоззренческой деятельности. Однако эта иерархия не может быть бесконечной и на какой-то ступени должна оборваться. Это связано с невозможностью бесконечной регламентации деятельности: на каком-то этапе (суперавтоматы N-ого ранга) управление автоматами уже нельзя поручить автоматам, ибо правила такого управления неизвестны. Поэтому здесь необходима импровизация, для которой требуются люди. Стало быть, "охранительная" деятельность сверхчеловека представляет собой не что иное как управление абсолютным художественным произведением, обеспечивающее адекватную реакцию последнего на хаотические воздействия внешней среды и, тем самым, его устойчивость по отношению к этим воздействиям. Ввиду интегративного характера подобного управления, очевидно, что оно требует высочайшей квалификации, намного превосходящей квалификацию руководителей самых грандиозных человеческих сверхдержав. И подобно тому как управление высокотехнической сверхдержавой невозможно без сочетания духовной деятельности с особой физической деятельностью, называемой "спортом", - точно так же управление абсолютным произведением требует совершенно новых видов такой деятельности. Они должны явиться пределом развития известных видов спорта (и синтеза этих видов).

Однако как управленческая, так и спортивная сторона деятельности сверхчеловека существенно отличается от аналогичной деятельности некоторых известных из истории политических лидеров в том отношении, что здесь управление и спорт становятся особыми формами художественной деятельности. Они теперь должны удовлетворять не только принципу полезности, но и выразительности и не для некоторых людей, а для всех сверхлюдей.

Таким образом, абсолютная деятельность, составляющая важнейшую сторону сверхжизни, состоит в выполнении предписаний абсолютной морали, т.е. нахождении способов согласования (гармонизации) универсальной полезности с универсальной выразительностью. Таких способов, вообще говоря несколько и выбор их есть тоже творческий процесс, который одновременно является и экономическим, и политическим, и нравственным, и художественным. Этот выбор определяется стремлением достичь максимальной выразительности абсолютного произведения при минимуме затраченных утилитарных средств с тем, чтобы удовлетворить суровым требованиям абсолютного стиля и абсолютного вкуса.

Теперь мы приближаемся к наиболее деликатному моменту в жизни сверхчеловека. Из шести упоминавшихся ранее чудовищ, уродующих на протяжении всей истории облик человека, наш герой справился пока с четырьмя - несвободой, безнравственностью, несправедливостью и конфликтами. Но остаются ещё два наиболее опасных и антиэстетических - старость и смерть (Обратим внимание, что эти явления антиэстетичны с точки зрения абсолютного идеала, но могут быть вполне эстетическими с точки зрения какого-нибудь относительного эстетического идеала /ср. гл.III п. 2 /). Без удаления этих темных ("родимых") пятен абсолютное художественное произведение не может предстать перед нами в своём полном блеске. Как известно, авторы некоторых утопий решали этот вопрос просто: надо найти эликсир бессмертия - и баста. Наивность подобного взгляда очевидна при сопоставлении с тем, что говорилось ранее о сущности жизни (гл.IV п. 2). Если жизнь есть энтропийный волновой пакет, то никакими

ухищрениями в смысле растяжения пакета и сокращения его нисходящей ветви нельзя устранить конечность пакета. Поэтому теперь сверхчеловек подходит к самому тяжелому испытанию: как избавиться от старости и смерти, не вступая в противоречие с сущностью жизни? Чтобы решить эту головоломку, он обращает внимание на странную асимметрию между способностью человека управлять своей жизнью и неспособностью аналогично управлять своей смертью. Это выражается в том, что он может совершить самоубийство (самоумерщвление), но не в состоянии осуществить смертоубийство (самовоскрешение). И здесь ему приходит в голову блестящая идея - сверхчеловек должен отличаться от человека не только синтезом абсолютной свободы и абсолютной морали, но и симметрией в управлении жизнью и смертью. Не устранение смерти, а обретение такой же свободы в обращении с этой антиэстетической дамой, какой обыкновенный человек обладает в распоряжении жизнью.

И он вспоминает великую традицию древних: если нет иного способа избежать объятий безобразия, кроме как добровольно уйти из жизни, то надо иметь мужество уйти. Парадокс состоит в том, что безобразнейшее из явлений, когда оно становится средством борьбы с фундаментальным безобразием, вопреки обычной логике и здравому смыслу, переходит в свою противоположность, становясь прекрасным. Самоумерщвление как эстетический акт (См., например: Трегубов Л., Вагин Ю. Эстетика самоубийства. Пермь, 1993) не чуждо и обычному человеку. В простейшем виде оно было связано со стремлением избежать такого безобразного явления как пленение заклятым врагом, а в более развитой форме - с желанием устранить угрозу надвигающегося творческого заката или старческого маразма. Но самоумерщвление у обычного человека всегда имеет пессимистический характер, ибо оно не ассоциируется с возможностью самовоскрешения. Напротив, у сверхчеловека оно совершенно меняет свою природу. Добровольный уход из жизни (с помощью, например, специального препарата, мгновенно останавливающего сердце) как средство предотвращения старости теперь не только не рассматривается как нечто аморальное или даже патологическое, но считается столь же естественным как обычный отход ко сну.

С точки зрения психологии обычного человека идея самовоскрешения кажется абсолютно беспочвенной и совершенно спекулятивной. Такой человек скорее поверит в возможность создания эликсира бессмертия, чем в возможность реализации подобной идеи. Между тем, в отличие от эликсира бессмертия самовоскрешение не противоречит сущности жизни. Известно, что низшие формы живых существ (одноклеточные организмы) фактически обладают такой способностью, но её утрачивают высшие формы. Поэтому задача состоит в том, чтобы вернуть высшим формам жизни эту способность (Самовоскрешение не следует путать с размножением: в случае самовоскрешения речь идет о создании не себеподобного, а себестождественного /воспроизведение индивидуальности/). Базу для решения этой проблемы и, тем самым, превращения фантазии в реальность готовит та же всеобщая технизация, создавая почву для высших ступеней развития биологической инженерии. Обратим внимание, что для понимания своеобразия жизни сверхчеловека существенна не конкретная техника самовоскрешения (которая, к тому же, может меняться и обновляться), а сам факт такого самовоскрешения. Тем не менее, в простейшей форме эту технику можно представить себе так.

Перед уходом из жизни сверхчеловек помещает образцы своих специфических белков и макромолекулу своей ДНК (содержащую его генетический код) так сказать, свой "живой прах", - в специальный компьютер и снабжает его программой воспроизведения собственной индивидуальности. Программа содержит указание, когда следует начать биосинтез (это может быть, например, через 500 лет после ухода из жизни) и, что особенно существенно, под влиянием какого фактора. Таким фактором может быть только летальный сигнал, т.е. информация о макромолекулярных процессах, связанных со смертью творца данного устройства. Воспроизведение индивидуальности обеспечивается спецификой строительного материала, программы, сигнала и ручной настройки всего аппарата, наподобие настройки скрипки Страдивари. Этот процесс в дальнейшем может повторяться неоднократно. Нетрудно заметить, что его можно интерпретировать как серию актов реинкарнации (перевоплощения) "души" сверхчеловека. Такая интерпретация вполне законна, при условии, что индивидуальность может быть воспроизведена только ею самой (Отметим, что подобный реинкарнационный механизм может быть устойчивым только в сфере действия абсолютной морали. В этом случае никто из сверхлюдей не станет вмешиваться в "чужое" самовоскрешение, ибо такое вмешательство может нарушить абсолютную свободу сверхчеловека).

Реинкарнационный механизм сверхчеловеческого существования (так сказать, реинкарнационный экзистенциализм сверхчеловека) высвечивает совершенно новую сторону абсолютного произведения. Оказывается, что сверхчеловеческое общество принципиально отличается от всех человеческих обществ в прошлом, нвстоящем и будущем тем, что оно не знает смены поколений. Вместо последней здесь мы встречаемся с круговоротом поколений. Общество в этом случае напоминает, если воспользоваться известным сравнением Бисмарка, жонглёра, играющего сразу пятью шарами, из коих два всегда находятся в воздухе. В переводе на язык цифр

это означает, что если число живущих на планете достигает, например, 15 млрд., то дополнительно 10 млрд. пребывает в "потустороннем" мире (в недрах реинкарнационных компьютеров), образуя так сказать, кадровый резерв, готовый в подходящее время заменить соответствующее число живущих. В таком обществе самоумерщвление и самовоскрешение становятся художественными актами, для которых принципом единства всеобщей полезности и выразительности устанавливается соответствующая квота: каждый сверхчеловек уходит и приходит там и тогда и на такой срок, который диктуется общей гармонией абсолютного произведения. Поэтическая идея "вечного возвращения", наметившаяся уже у стоиков и столь эффектно выраженная Ницше в "Так говорил Заратустра", приобретает здесь вполне реалистический характер. Вращаясь в "колесе" реинкарнаций, сверхчеловек вновь и вновь переживает свой звездный час: "О как не стремиться мне страстно к вечности и к венчальному кольцу колец, - кольцу возвращения!" (Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб., 1913. С.269)

Резюмируем вкратце наш анализ абсолютного произведения. Итак, подобное произведение представляет собой сильно идеализированное общество определенного типа. Такая идеализация неизбежна потому, что абсолютное произведение должно соответствовать абсолютному идеалу, а в последнем исчезает различие между эстетическим и социальным идеалом. Поэтому без указанной идеализации абсолютная красота в принципе недостижима: тот, кто хочет избежать какой бы то ни было идеализации современного общества или ограничиться очень слабой идеализацией, должен отказаться от любых попыток понять, что такое абсолютная красота.

Указанная идеализация, однако, не произвольна, а продиктована "стыковкой" (взаимодействием и слиянием) реальных процессов, действительно наблюдаемых в современном обществе - тенденций к всеобщей эстетизации и технизации. Наблюдаемая тенденция к их гармонизации (согласованию друг с другом и сбалансированному развитию) приводит в пределе к такому состоянию общества, при котором возникает своеобразный синтез художественной и утилитарной утопии. При этом обе утопии взаимно нейтрализуют друг друга. Так, например, превращение земного шара в подобие пасхального яйца Фаберже кажется, с первого взгляда, совершенно фантастической и потому нереальной задачей. Но её нереальность связана с низким уровнем технизации общества. В условиях всеобщей технизации такая задача приобретает вполне реалистический характер просто потому, что появляются технические средства и технологии, делающие её разрешимой даже при ограниченных ресурсах.

Аналогично полное освобождение общества от социальных конфликтов представляется ещё более авантюрным предприятием. Однако и оно, хотя это не столь очевидно, имеет своим основанием низкий уровень эстетизации общества. Дело в том, что при наличии всеобщей эстетизации все социальные конфликты должны превратиться в художественные контрасты, находящиеся в состоянии художественного равновесия. В этом случае на смену социальной борьбе приходит социальная гармония, которая в условиях полной эстетизации совпадает с художественной гармонией.

Таким образом, всеобщая технизация придает реалистический характер художественной утопии, а всеобщая эстетизация - утилитарной. В этом, впрочем, нет ничего удивительного. Современные социальные стереотипы основаны на молчаливом противопоставлении обеих утопий. И при условии такого противопоставления перечисленные выше "родимые" пятна, действительно, неустранимы. Но если при предельном переходе к абсолютному произведению противопоставление художественной и утилитарной утопии теряет смысл, то неизбежно должны исчезнуть и указанные пятна. В результате мы получаем своеобразное "солнце без пятен".

На этом пути, как выяснилось, нас ждёт удивительное открытие: оказывается, описанное предельное состояние общества представляет собой суператтрактор (Любопытно, что, несмотря на совершенно чудовищный разгул фантазии у бесчисленных авторов социальных утопий, по-видимому, никто из них не предвидел такой возможности). Это значит, что в итоге потенциально бесконечной гармонизации взаимоотношений между всеобщей эстетизацией и технизацией должен осуществиться полный синтез порядка ("необходимости") и хаоса ("свободы"). Такой синтез предполагает, с одной стороны, регламентацию всех форм человеческой деятельности, т.е. подчинение этой деятельности определенным правилам, а с другой - либерализацию всех правил, т.е. допущение в определенных пределах отклонения от них (В зародышевой форме намеков на такой синтез порядка и хаоса можно встретить уже в некоторых чисто художественных утопиях; например, в проектах "мобильной архитектуры будущего", дающей возможность изменять структуру сооружений и всего города, как только возникает потребность - объективная или эмоциональная" /Иконников А.В. Зарубежная архитектура. М., 1982. С.165/).

Но это еще не всё. Дело в том, что полнота синтеза порядка и хаоса предполагает распространение его на все уровни иерархии социальных структур, начиная с взаимоотношения межгосударственных образований, далее переходя к уровню взаимоотношения государств, корпораций, семей и т.д. вплоть до взаимоотношения отдельных индивидуумов как последних "атомов" (и, вместе с тем, "монад" в лейбницевском смысле) социальной реальности. Распространение полного синтеза порядка и хаоса на все уровни социальной иерархии приводит к

тому, что иерархическая структура общества в целом становится самоподобной, т.е. повторяющейся на всех уровнях социальной иерархии. Так возникает абсолютная гармония социальной системы - единство контраста большого ("макрокосма") и малого ("микрокосма") и равновесия того и другого. Наглядный смысл самоподобной структуры и заключенной в ней гармонии прекрасно иллюстрирует уже упоминавшееся множество Мандельброта (С математической точки зрения самоподобная структура есть фрактал (множество с дробной размерностью), а красота фракталов хорошо известна /Peitgen H.-O., Richter P.H. The Beauty of Fractals. Berlin. 1986/). Мы видели, что обычная (нестроподобная) социальная структура оказывается неустойчивой по следующей причине. Смена поколений, являющихся носителями этой структуры, рано или поздно ведет к модификации идеалов. Дифференциация же последних порождает экстремистские идеалы, что ведет к нарушению относительной гармонии порядка и хаоса, которая периодически устанавливается в ходе социального развития (гл.IV п. 4). Отсюда следует, что самоподобная структура может стать устойчивой лишь при условии перехода от смены поколений к их круговороту. Последний же предполагает, что каждый сверхчеловек оказывается в цикле вечного возвращения жизни, власти и собственности. Бытие сверхчеловека (в отличие от бытия обычного человека) есть вечное вращение между социальным статусом, напоминающим статус Александра Македонского, когда человек обладает "всем", и статусом, близким к статусу Диогена Синопского, когда он обладает "ничем". Указанный цикл предполагает, как мы видели, не замену смерти вечной жизнью, авторитарной власти демократической, а частной собственности - общественной (о чем мечтали многие утописты в прошлом), а



исчезновение самого различия между смертью и жизнью, авторитаризмом и демократией, частной и общественной собственностью. Смерть становится формой проявления жизни, авторитарная власть - формой проявления демократии, а частная собственность - формой проявления общественной собственности. Недрудно понять, что только при условии вечного возвращения жизни, власти и собственности сверхчеловек сможет добиться полного самовыражения и самоутверждения. А только при таком условии он будет в состоянии достичь абсолютной свободы и, благодаря этому, оказаться сверхчеловеком.

Парадоксальность описанного предельного состояния общества и его резкое расхождение с традиционными социальными представлениями, сложившимися на протяжении многих веков, не может

не вызвать, даже при условии рационального понимания и согласия с указанной перспективой социального развития, резко негативную эмоциональную реакцию. Ситуация здесь напоминает эмоциональную реакцию сторонников мировоззрения классической физики на искривленное пространство в мегамире, обнаруженное теорией относительности, или бестраекторное движение в микромире, открытое квантовой механикой. Чтобы достичь позитивного эмоционального отношения к такому обществу, надо вспомнить эмоциональное отношение к синтезу порядка и хаоса, с таким мастерством переданное Эшером. Смотря на подобные композиции, нельзя избежать чувства "тревожащей странности" и, вместе с тем, "загадочной глубины". С этим чувством мы и оставим читателя, прежде чем приступить к далеко идущим следствиям из описанной картины.

## • **Проблема смысла истории**

В 1897 г. в своём "тайтжанском раю" Гоген создал свой главный шедевр - огромное полотно с многозначительным названием: "Откуда мы? Кто мы? Куда мы идём?" В истории живописи нет другой картины, которая специально была бы посвящена эмоциональному отношению человека к загадке всемирной истории. Причем выразив в ней первобытное отношение к этой загадке, Гоген придал ему общечеловеческое звучание. Не случайно столетие спустя репродукция этой картины была взята экипажем американского космического корабля "Челленджер" для полета в космос. И не менее многозначительно то, что во время трагического взрыва корабля после запуска (28 января 1986 г.), именно художественный образ, полный такого глубокого философского смысла, растворился в бескрайних просторах Вселенной, как бы символизируя непостижимость запечатленной в нем загадки...

Чтобы передать эмоциональное отношение к "тайне тайн", Гоген противопоставил образу переднего плана в теплых мажорных тонах образам дальнего в холодных минорных. На переднем плане разворачивается картина безмятежного рая, где люди, подобно животным, предаются неге бытия, не подозревая о его ограниченности и скоротечности. Но в эту тропическую идиллию справа уже вторгается черный пёс - маорийский символ неотвратимости судьбы. Фигуры младенца справа и старухи слева недвусмысленно показывают, куда направлен ее перст, хотя безмятежные обитатели рая ещё не догадываются об этом. Но центральная фигура уже тянется, чтобы сорвать плод, раскрывающий эту горькую истину. Последняя становится предметом тягостных раздумий, которым предаются холодные статуарные фигуры дальнего плана. Для них рая больше нет, ибо они познали его эфемерность и иллюзорность. Они ищут смысл великой иллюзии. Белая птица слева, держащая в лапах черную ящерицу, - маорийский символ тщетности словесных объяснений - указывает на безнадежность поиска этого смысла в посюстороннем ("земном") мире. Этот смысл составляет великую тайну, которую скрывает загадочное божество, стоящее в отдалении. Однако, та же птица не оставляет никаких сомнений в том, что данная тайна в принципе недоступна человеческому разуму. Загадка остается загадкой. Так было и так будет...



Известно, что проблемой смысла истории люди в своей массе интересуются не всегда. Когда повседневные дела идут хорошо, для большинства этой проблемы не существует, ибо "нет времени думать о таких пустяках". Массовый и притом жгучий интерес к проблеме возникает там и тогда, где и когда разражается социальный кризис, а существующие средства не указывают пути выхода из него: "...То благодаря огромной трате сил достигаются мелкие результаты, а из того, что кажется незначительным, вытекают чудовищные последствия..."; сгорают государства и культуры, а на их пепелище возникают новые: "Когда мы смотрим на историю, как на такую бойню, на которой приносятся в жертву счастье народов, государственная мудрость и индивидуальные добродетели, то ... необходимо возникает вопрос: для кого, для какой конечной цели были принесены эти чудовищные жертвы?" Неудивительно, что после всего этого создается впечатление, что история есть сплошное "кладбище идеалов" (Ясперс). Великолепной иллюстрацией этого образа являются бесчисленные картины французского художника Робера (1733-1808), изображающие руины, притом заимствованные из разных стран и эпох. И звучит настойчиво и методически идущий из глубины веков вечный голос: "Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, - и нет ничего нового под солнцем... Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится и возвращается ветер на круги свои..."

Как известно, успех в решении проблемы, по крайней мере, на 50% зависит от правильности её постановки. Поэтому прежде чем пытаться ответить на вопрос о смысле истории, надо сначала уточнить саму постановку этого вопроса. Из изложенного ранее ясно, что обсуждаемая проблема сводится к трем вопросам:

- 1) существует ли доминирующее направление в развитии событий в мировом историческом процессе или нет?
- 2) существует ли в этом направлении конечный пункт ("станция назначения") или нет?
- 3) если такой пункт существует, то достигим ли он за конечный исторический период или нет?

Ясный и недвусмысленный ответ на все три вопроса и составляет то, что подразумевается под "смыслом истории".

1. Вопрос о направлении социальной истории не может рассматриваться изолированно от вопроса о направлении развития в природе. Такое направление, как мы видели, существует и определяется законом суперотбора. Специфика последнего в применении к социальной сфере состоит в действии через посредство закона дифференциации и интеграции идеалов. Смысл последнего заключается в постепенном формировании и реализации абсолютного (общечеловеческого) идеала. Этот процесс и составляет господствующую тенденцию в развитии общества, причем именно она определяет доминирующее направление социального развития. Он невозможен без взаимодействия ("борьбы") и смены относительных (частночеловеческих) идеалов.

Поскольку формирование и реализация относительного идеала - дело жизни целого поколения (или даже нескольких поколений), то для смены идеалов требуется, в конечном счете, смена поколений. Как известно, люди в своей массе свято верят в свои идеалы и отчаянно цепляются за них. Поэтому их идеалы сходят со сцены только вместе со своими адептами. Отсюда следует, что смысл истории решающим образом связан со смыслом смены поколений ("Под свободным и изобретательным воздействием сменяющих друг друга разумных существ со

всей очевидностью нечто /т.е. общее в идеалах - В.Б./... необратимо накапливается и передаётся, по крайней мере, коллективно, путем воспитания, в ходе веков" /Тейяр де Шарден. Феномен человека. М., 1987. С.146/). "Колесо" истории немыслимо без вереницы следующих друг за другом поколений:

Мгновенной жатвой поколенья  
По тайной воле провиденья  
Восходят, зреют и падут,  
Другие им вослед идут.

Прекрасной иллюстрацией этих хрестоматийных слов поэта является известная картина Берн-Джонса "Дорога судьбы" (1877-83) (рис. ). Очевидно, что без закона дифференциации и интеграции идеалов смена поколений с социокультурной точки зрения становится совершенно бессмысленной процедурой.

Как мы знаем, формирование и реализация абсолютного идеала имеет в своей основе тенденцию к преодолению противоположности между порядком и хаосом, или, что то же, к полному синтезу порядка и хаоса. Так как социальному порядку в традиционной философской терминологии соответствует термин "необходимость", а социальному беспорядку (хаосу) - термин "свобода", то преодоление противоположности между порядком и хаосом эквивалентно преодолению противоположности между "необходимостью" и "свободой" - "рокового конфликта между свободой и необходимостью" (Бердяев Н. Смысл истории. Париж, 1969. С.75). История стремится избежать как одностороннего стремления к порядку (культ порядка), так и одностороннего стремления к свободе (культ свободы) (Поэтому смысл истории отнюдь не сводится к "прогрессу в сознании свободы" /Гегель/ или к "прыжку из царства необходимости в царство свободы" /Энгельс/).

Поскольку результатом реализации абсолютного идеала является формирование абсолютного произведения, то резюмируя, можно сказать, что доминирующее направление в развитии исторического процесса определяется тенденцией к формированию абсолютного художественного произведения. Этот процесс необратим по той причине, что каждая новая дифференциация идеалов происходит на базе более сложной интеграции, в новая интеграция - на основе более сложной дифференциации (схема 14). В отличие от локальных процессов всё более и более последовательной реализации относительных идеалов (относительный прогресс), глобальный процесс реализации абсолютного идеала можно назвать абсолютным прогрессом. Критерием последнего является степень приближения к абсолютному произведению и, следовательно, степень реализации абсолютного идеала (Ввиду значительной неопределенности конкретного содержания абсолютного идеала, этот критерий тоже страдает известной неопределенностью /в отличие от степени реализации относительного идеала; ср. гл.IV п. 2/. Тем не менее, такой критерий существует и от этого факта никуда не уйти).

2. Из того, что мы выяснили относительно доминирующей тенденции в историческом процессе, ясно, что должен существовать конечный предел социокультурного развития и роль такого предела должно играть то, что мы назвали абсолютным художественным произведением. Это следует уже из того, что такое общество является продуктом последовательной идеализации всех социальных отношений и не знает смены поколений. Поэтому смысл истории, в конечном счете, состоит в создании глобальной абсолютной ценности и достижении, благодаря последней, абсолютного сопереживания. Подобное заключение представляется вполне естественным, ибо выше глобальной абсолютной ценности в культуре ничего не может быть. Прогресс в культурном развитии определяется как раз тем, насколько общезначима создаваемая ценность, в какой мере удастся преодолеть ограниченность относительных ценностей. Ведь мы уже убедились в том, насколько шаткими и условными являются относительные ценности (гл.I п. 3 и гл.II п. 2).

С другой стороны, абсолютное сопереживание есть та сияющая в пронзительно синем небе кристально-чистая вершина, выше которой духовное развитие человечества подняться не может, ибо выше её ничего нет. Не случайно все мировые религии усматривают в достижении такого сопереживания свою конечную цель (античное блаженство, христианская благодать, суфический экстаз, буддийская нирвана, индуистская мокша и т.п.). Абсолютное произведение как конечный пункт, к которому прибывает поезд всемирной истории, при более пристальном рассмотрении обнаруживает два очень интересных и глубоких философских аспекта. Так как началом социальной истории является возникновение человека, т.е. раздвоение мира на объект и субъект, то естественно ожидать, что её концом будет устранение этого раздвоения, т.е. полное "слияние" объективного и субъективного, материи и духа ("всеединство"). Нетрудно заметить, что такое "слияние" и достигается в указанном произведении. Ведь оно представляет собой полное взаимопроникновение материального и идеального, утилитарного и духовного, нехудожественного и художественного; другими словами, такое состояние, при котором материя перестает быть "чуждой" человеку и "чутко" отзывается на все его запросы. Можно сказать, что здесь "объективная реальность" становится "человечной" и начинает понимать человека с полуслова. Это "слияние", это "всеединство" в полном объеме проявляется в абсолютном сопереживании. Именно в

последнем объект в самом буквальном смысле становится "частью" (компонентой) субъекта, а субъект - "частью" объекта.

С другой стороны, с точки зрения абсолютного произведения история может рассматриваться как "явление" абсолютного человека (духовной общности людей всех поколений) в форме сверхчеловека. В конце истории абсолютный человек, который как абстрактная сущность множества индивидуальных личностей был принципиально ненаблюдаем, "является" в потенциально наблюдаемом и наглядном образе сверхчеловека. Абсолютный человек в указанном произведении подобно фотоизображению выступает на "поверхности" явления и становится видимым и осязаемым. Другими словами, в сверхчеловеке как бы "светится" (Гегель) абсолютный человек. Причина, в силу которой сверхчеловек оказывается формой проявления абсолютного человека, состоит в следующем.

Если история есть процесс практической идеализации человека, т.е. последовательного ослабления его отрицательных черт и усиления положительных, то общечеловеческие черты,



присущие разным историческим поколениям, обязательно должны быть исключительно положительными. Тем самым, абсолютный человек диктует абсолютный идеал человека. А этому идеалу должна соответствовать выразительная модель, которая и является образом сверхчеловека. Благодаря этому образ сверхчеловека концентрирует в себе те же положительные общечеловеческие черты, но уже не в абстрактной, а наглядной форме.

Эмоциональное отношение к "явлению" абсолютного человека в образе сверхчеловека очень своеобразно выражено Н.Рерихом в его картине "Св.София - Божественная премудрость". Образ небесной всадницы с развевающимся свитком, на котором виднеются

таинственные концентрические круги, с первого взгляда кажется неразрешимой загадкой. Между тем, композиция из трех малых кругов, вписанных в большой круг, специально придумана Н.Рерихом для условного обозначения преемственности между культурами прошлого, настоящего и будущего; другими словами для символического представления духовной связи, существующей между прошлыми, настоящими и будущими поколениями. Но это значит, что мы видим на свитке не что иное как символ абсолютного человека. С другой стороны, образ Софии\_ (по гречески - мудрость) персонифицирует в аллегорической форме такую черту сверхчеловека как абсолютная духовная мощь. Небесный же конь, скачущий над древним городом в огненных облаках - живое воплощение истории, смысл которой и состоит в проявлении абсолютного человека в образе сверхчеловека (С этой точки зрения, реальный человек в истории есть лишь видимость абсолютного человека (как сущности человека). Сверхчеловек же есть проявление этой сущности в адекватном виде. Поэтому главной проблемой для реального человека становится не "быть или не быть" (Шекспир), а "быть или только казаться" /Тихо де Браге/. Вот почему приход сверхчеловека в конце истории является совершенно естественным актом).

Из сказанного ясно, что (согласно концепции суператтракторного эстетизма) смысл истории в общем и целом состоит в том, чтобы превратить общество как таковое в шедевр искусства для человека вообще. Эта лаконичная формула является настолько емкой и точной, что если бы Гоген имел её перед своим взором во время работы над "Откуда мы? Кто мы? Куда мы идём?", его белой птице пришлось бы отпустить черную ящерицу (Теперь понятно, что если смысл суперотбора в мире макромолекулярных диссипативных структур состоит в формировании биологической клетки (цитогенез), а в мире живых организмов - в формировании человека (антропогенез), то смысл аналогичного процесса в мире социальных институтов - в становлении сверхчеловека (суперменез). Суперменез есть переход от сознательной жизни к сверхжизни. Последняя и есть то, что Тейяр де Шарден назвал "точкой Омега". Это состояние общества можно было бы назвать и "артосферой" (от art - искусство), которая включает в себя и то, что называют ноосферой. Артосфера является более содержательным понятием, ибо она учитывает как принцип всеобщей полезности, так и выразительности, тогда как ноосфера, будучи рациональным регулированием биосферы, ограничивается только первым /см., напр.: Моисеев Н.Н. Человек и ноосфера. М., 1990. С.24/).

3. С первого взгляда может показаться, что наличие у исторического процесса предела автоматически означает неизбежность достижения последнего в конечный срок. Но при внимательном анализе становится ясно, что это не так. Сразу обращает на себя внимание два обстоятельства. Во-первых, каждый шаг на пути к абсолютному произведению связан с освобождением общества от присущих ему противоречий, но устранение одних противоречий

неизбежно порождает другие. В результате "идеальное" (т.е. свободное от противоречий) состояние системы всё время отодвигается в будущее. Однако это не значит, что поведение абсолютного произведения при этом уподобляется поведению линии горизонта. В действительности здесь дело обстоит иначе: с каждым шагом расстояние, отделяющее систему от абсолютного произведения, вообще говоря, сокращается. Дело в том, что люди из множества возможных путей к подобному произведению стремятся выбрать такой, который связан со "смягчением" новых противоречий. Смягчение заключается, как уже отмечалось, в уменьшении масштаба жертв, необходимых для преодоления этих противоречий. Конечно, они при этом могут ошибаться и иногда получают результат, обратный желаемому. Но отсюда следует не то, что смягчение противоречий невозможно, а то что оно осуществляется лишь в качестве тенденции с сопровождающими её флуктуациями. Подчеркнем, что глобальная тенденция к смягчению (затуханию) противоречий не только не исключает, но и предполагает периодически возникающее их локальное обострение.

Таким образом, нельзя согласиться с Гегелем, что "история учит тому, что народы и правительства народов ничему не учились из истории". Это утверждение не учитывает возникающей в истории обратной связи. Благодаря последней, люди, несомненно, извлекают уроки из истории, но другой вопрос состоит в том, что в извлечении таких уроков они нередко допускают ошибки. Однако обратная связь существует и в извлечении уроков из таких ошибок. Люди учатся и на ошибках более высокого ранга. Стало быть, обратная связь в истории имеет в общем случае иерархический характер и именно это обстоятельство ведет к тому, что, в конечном счете, должна возникнуть глобальная тенденция к смягчению и затуханию противоречий (Неизбежность такой тенденции следует и из закона суперотбора (гл.IV □ 2). Общество, в котором бы имела место столь приятная сердцу тоталитарных диктаторов обратная тенденция, было бы обречено на самоуничтожение. Глобальное обострение противоречий привлекательно с точки зрения тоталитарной идеологии потому, что оно обосновывает необходимость укрепления тоталитарного режима и оправдывает наращивание жертвоприношений). Чрезвычайно важно, однако, обратить внимание на то, что этот процесс имеет, выражаясь математическим языком, асимптотический характер, т.е. полное затухание противоречий возможно лишь на бесконечности (в некоторой предельной точке). Но это значит, что абсолютное художественное произведение является суператтрактором со всеми описанными выше особенностями последнего (Связь асимптотического характера затухания противоречий с природой трансформизма показана в п. 2 гл.I ).

Из сказанного вытекает очень любопытный вывод. Оказывается, старый вопрос "будет ли конец истории?" сформулирован некорректно и потому в принципе не допускает однозначного ответа. История не имеет смысла ни в том случае, когда у неё нет "конца" (т.е. когда она лишена ориентира) ("Движение без перспективы конца, без эсхатологии... не имеет внутреннего смысла" /Бердяев Н.Н. Смысл истории. Париж, 1969. С.42/), ни в том случае, когда такой "конец" имеется и притом достижим в конечный срок. В последнем случае она имеет только временный и поэтому эфемерный смысл, ибо теряет его по достижении конечного пункта. Другими словами, она не имеет "прочного" смысла потому, что не имеет постоянного (устойчивого) ориентира (Временный ориентир всегда требует нового ориентира, а если такового нет, то временной ориентир теряет смысл). Именно асимптотический характер движения к абсолютному произведению наполняет историю бесконечно глубоким смыслом, делает её смысл неисчерпаемым (Конечность истории (её "светлая" сторона) и её бесконечность ("темная" сторона) составляют, если воспользоваться терминологией Шпенглера, её "аполлоновское" и "фаустовское" начало. "Над Олимпом царит вечный свет ясного южного дня. Аполлоновский час - это самый полдень, когда засыпает великий Пан. Валгалла лишена света. Уже в Эдде мы предчувствуем ту глубокую полночь, которая окружает погруженного в размышление в своем кабинете Фауста, которая наполняет гравюры Рембрандта, в которой теряются звуковые краски Бетховена" /Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. М.-Пг., 1923. С.199/); всякий раз, когда достигается какой-то этап в продвижении к этому произведению, с его вершины открывается новая панорама, полная ещё более захватывающих сокровищ, и начинается новый этап. Ввиду практической недостижимости абсолютного произведения в конечный исторический срок, оно фигурирует в сознании человечества как некое духовное "небо", на стремлении к которому должны быть сконцентрированы все человеческие усилия. Вновь возникает образ Вавилонской башни ("Связь между Небом и Землей...", материализованная в видимой форме (горы, башни, купола и т.п. - В.Б.), принималась за символ бесконечного расстояния между Небом и Землей; понятие бесконечности было таким образом впервые реализовано" /Read H. Icon and Idea. N.Y. 1967. P.69/), который так эффектно символизирует эти усилия и так выразительно воплощен П.Брейгелем в уже упоминавшейся картине. Причем теперь этот образ получает дальнейшее развитие: речь идет не просто о грандиозном строительстве, а о таком, которое периодически прерывается из-за возникающих разногласий, а затем возобновляется вновь. Именно возникающие пертурбации в строительстве символизируют асимптотический характер движения к конечному результату.

Поэтому есть глубокий смысл в утверждении, что смысл истории решается "не на земле, а на небе" ("Небо... Это его я искал... Но где же оно, небо? Что оно такое? Небо не над нами и не под нами, не слева и не справа. Небо - в сердце человека, если он верует. А я не верю и боюсь, что так и умру, не увидев неба" /Дали С. Тайная жизнь С.Дали, написанная им самим. "Иностранная литература", 1992. № 8-9. С.280/). Однако в отличие от "Фауста" Гёте, где этот смысл определяется в прологе, в действительной истории он заключен, как ясно из изложенного, в эпилоге. В то же время очевидно, какую серьезную методологическую ошибку совершает тот, кто подвергает конечный пункт исторического процесса или дематериализации (например, тейярдизм) или финитизации (Представление о достижимости идеального состояния общества в конечный срок /напр., советская программа "построения коммунизма"/) (например, марксизм). Не менее ошибочно и представление о стремлении исторического процесса к какой-то цели. Абсолютное художественное произведение есть суператтрактор, а последний является не целью, а предельным состоянием диссипативной системы. Процесс же, ведущий к нему, обусловлен стихийным взаимодействием носителей идеалов, результат которого не предопределен ни одним из идеалов, взятым в отдельности. Важно понять, что стремление каждого из участников исторического процесса в какой-то цели, отнюдь не означает стремления к цели самого исторического процесса. Абсолютный идеал бесцелен ("...Воля, освещаемая познанием, постоянно знает, чего она теперь, чего она здесь желает; но никогда не знает, чего она вообще желает; каждый отдельный акт имеет цель, общее желание её не имеет" /Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1900-1901. Т.1. С.170/), ибо реализуется стихийно.

Теперь мы можем подвести итог анализу обсуждаемой проблемы. Если обозначить утвердительный ответ на любой из трех поставленных ранее вопросов знаком +, а отрицательный знаком -, то на эти три вопроса формальны возможны восемь ответов: +++; ---; ++-; +-+; -++; +-+; --+; +-+. Из них осмысленными являются только первые четыре. Остальные содержат логические противоречия и поэтому сразу должны быть отброшены. Из остающихся четырех суператтракторное понимание истории исключает первый, второй и четвертый варианты. Таким образом, суператтракторный эстетизм дает совершенно нетривиальное решение проблемы, которое нельзя почерпнуть в готовом виде ни из известных научных и философских концепций ни, тем более, из обывательского здравого смысла. Характерно, что несостоятельными оказываются не только радикально-оптимистический (+++) и радикально-пессимистический (---), но и умеренно-пессимистический (+--) варианты. В качестве модели, наиболее адекватной действительной истории, предлагается умеренно-оптимистический (+++) вариант. Оказывается, что только этот вариант может служить прочным фундаментом последовательного исторического оптимизма (Как уже отмечалось, радикально-оптимистический вариант (+++), пропагандировавший, в частности, тоталитарными режимами, в действительности отнюдь не является последовательно оптимистическим, ибо по достижении конечного состояния история теряет смысл).

Как видно из сказанного, закон дифференциации и интеграции идеалов даёт возможность надежного предсказания не только отдаленного, но и сколь угодно далёкого будущего. Между тем, существует мнение (Поппер К. Нищета историцизма. М., 1993. С.4-6), что долгосрочное предсказание будущего состояния общества (а, тем более, его конечной судьбы) принципиально невозможно по следующим причинам: а) будущее состояние общества должно зависеть от будущих научных знаний, а предсказание последних невозможно из-за невозможности предвидения будущих научных открытий; б) даже если бы будущие научные знания могли быть предсказаны с должной точностью, долгосрочное предсказание будущего хода истории всё равно оказалось бы невозможным из-за неконтролируемого возмущения, которое такие предсказания оказали бы на развитие общества (эффект Эдипа, по выражению Поппера): "...Человеку не дано предсказывать будущее, он не может этого сделать хотя бы потому, что знание будущего тут же оказало бы влияние на его настоящее положение. И это влияние было бы разным в зависимости от характера человека... Таким образом, в любом случае человек строил бы своё будущее по-разному, так что первоначальное предсказание не подтвердилось бы" (Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С.185).

Любопытно, что эти аргументы могут быть значительно усилены, если добавить к ним ещё один, который не был замечен критиками теории социального предвидения: в) даже если бы мы могли предвидеть будущие знания и могли учесть влияние этого предвидения на будущее состояние общества, то и в этом случае предсказание глобального развития (раскрытие "смысла истории") оказалось бы невозможным из-за невозможности предсказания гораздо более тонкой "субстанции", чем знания, а именно, будущих желаний и, тем более, невозможности учета влияния наших знаний об этих желаниях на будущий ход истории. В этом особенно деликатном вопросе наша претенциозность выступать в роли мирового оракула может вызвать у будущих поколений только презрительную усмешку. Даже более того, они могут быть глубоко возмущены нашей наглостью навязывать им какие-то заранее запрограммированные желания. Если мы теперь обратимся к закону дифференциации и интеграции идеалов, то сразу обращает на себя внимание независимость этого закона от конкретного содержания как будущих знаний, так и будущих

желаний. Для долгосрочного прогноза существенным оказывается взаимоотношение идеалов, а не их конкретное содержание. Последнее очень важно для краткосрочного прогноза, гораздо менее существенно для долгосрочного (локального) и, как это ни парадоксально, совсем не существенно для глобального прогноза.

Ещё более замечательно то обстоятельство, что действие этого закона не зависит, пользуясь кибернетическим языком, от "обратной связи". Это значит, что знание этого закона может лишь ускорить или замедлить дифференциацию и интеграцию идеалов, но не может предотвратить этих процессов, ибо всякое противодействие этим процессам, благодаря нелинейности диссипативной системы (способности её к саморегулированию), рано или поздно порождает контрпроцессы, которые возвращают ход истории в русло этого закона (Из сказанного ясно, что теоретической "нищетою" страдает, вообще говоря, не историцизм, а его критика).

Не менее любопытно и то, что благодаря закону дифференциации и интеграции идеалов "смысл истории" не зависит ни от конкретного механизма происхождения человека, ни от его конечной судьбы на Земле. Появился ли человек первоначально в Азии или Африке, в одном или нескольких местах, от каких именно человекоподобных существ он произошел и т.п.; погибнет ли он в результате какой-то космической катастрофы или нашествия инопланетян (В истории футурологии никогда не было недостатка в подобных мрачных прогнозах. Однако их авторы всегда упускали из виду одну любопытную деталь. Подобно тому, как крушение локальных земных цивилизаций ведет к формированию более стабильной глобальной земной цивилизации, катастрофа локальной космической (планетарной, солярной или даже галактической) цивилизации может оказаться элементом особого космического суперотбора, ведущего к формированию глобальной космической (метегалактической) цивилизации. Будучи абсолютным художественным произведением, такая цивилизация становится устойчивой к любым деструктивным факторам просто потому, что сверхчеловек устанавливает полный контроль над упорядоченной частью космоса (ввиду полного синтеза в этой части порядка и хаоса), управляя движениями и изменениями космических объектов. Из сказанного ясно, почему именно суператтракторный эстетизм подтверждает следующее пророчество Н.Винера: "Всё же нам, возможно, удастся придать нашим ценностям такую форму, чтобы этот преходящий случай существования жизни, а также этот ещё более преходящий случай существования человека, несмотря на их мимолетный характер, можно было бы рассматривать в качестве имеющих всеобщее значение" /Винер Н. Кибернетика и общество. М., 1958. С.52/. Таким образом, каким бы губительным ни оказывался космос иногда по отношению к человеку, он не может стать таким же по отношению к сверхчеловеку: космос не в состоянии справиться с тем, кто владеет механизмом контроля над космосом) или просто покинет Землю; встретится ли он вообще с инопланетянами или всегда будет одинок и т.д. - всё это никак не может повлиять на те выводы, которые сделаны выше. Можно не иметь никаких представлений ни о механизме происхождения "земного" человека, ни о его конечной судьбе и, тем не менее, иметь ясное понятие о "смысле истории".

- ***Связь смысла индивидуальной жизни со смыслом истории***

Одним из самых популярных сюжетов философского характера в истории живописи были картины на тему "Три возраста". Аллегорическое сопоставление ребенка, зрелого мужа и дряхлого старца создавало определенное эмоциональное настроение, связанное с краткостью человеческой жизни. Подобные композиции в поэтической форме ставили не менее важную проблему, чем проблема смысла истории. Само отсутствие ответа играло важную выразительную роль, создавая атмосферу таинственности теперь уже не вокруг загадки коллективного, а индивидуального человеческого существования.

Как известно, зрелый человек, как правило, так же мало испытывает потребность задумываться о смысле своей жизни, как здоровый человек не ощущает своего здоровья. Поэтому Фрейд не случайно заметил, что если человек начинает думать и, тем более, рассуждать на эту тему, то это уже свидетельствует о том, "что он болен". Действительно, совершенно аналогично тому как общество начинает задумываться над смыслом истории только



тогда, когда оно переживает социальный кризис, точно так же индивидиум начинает размышлять о смысле своего существования, когда он переживает духовный кризис, т.е. когда он теряет прежние ориентиры своей деятельности. И вот через века и тысячелетия идет знакомая перекличка: "И возненавидел я жизнь, потому что противны мне стали дела, которые делаются под солнцем; ибо всё - суета сует и томление духа!" (Библия. М. 1904 С.161-162) Так говорит Экклезиаст. Через 1000 лет эту тему в том же духе развивает О.Хайям (Рубайят. Омар Хайям. Ташкент. 1985 С. 223):

В этот мир мы явились по воле творца,  
Ничего не свершив, сокрушили сердца,  
Путь закончив, уходим, но так и не знаем,  
Смысл прихода, цель жизни и сущность конца.

А ещё тысячелетие спустя Камю сравнивает человеческую деятельность с деятельностью мифического героя Сизифа, бессмысленно вкатывающего камень на гору с тем, чтобы до бесконечности повторять эту операцию после скатывания камня вниз. Идея абсурдности жизни проходит красной нитью через весь "Миф о Сизифе" Камю; "Всё завершается признанием глубочайшей бесполезности индивидуальной жизни" (Камю А. Миф о Сизифе. Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж.П. Сумерки богов. М. 1990 С. 304). В отличие от столь однообразного пессимистического подхода к проблеме, оптимистический подход чрезвычайно многообразен. Его можно подразделить на два главных потока - мистический и реалистический. Первый руководствуется убеждением, что в силу указанной "бренности" бытия смысл жизни может быть найден только в потустороннем (трансцендентном) мире и состоит в служении сверхъестественному существу. Второй исходит из того, что несмотря на "бренность" бытия этот смысл всё-таки можно отыскать в посюстороннем (естественном) мире. В реалистическом подходе, в свою очередь, существуют две разновидности: индивидуализм и коллективизм.

Наиболее популярны следующие формы индивидуалистического подхода - гедонизм, коллекционизм и волюнтаризм. Гедонизм в качестве ведущего ориентира принимает наслаждение ("кайф"), коллекционизм - собирательство в манере Шейлока (вещей, денег, знаний и т.п.), волюнтаризм - самовыражение и самоутверждение (безотносительно к социальной значимости), т.е. проявление индивидуальной воли как она есть во всём её своеобразии: "Оборвав пуповину былых влияний...", должен родиться ТЫ САМ, несущий весть другому... Провозгласим же ЯЧЕСТВО - вершину, куда стремятся все пути авангарда!.. Пусть наш вещий клич прорвет нетронутую пелену небес" (Гильермо де Торре. Ультраманифесты /эстетика ультраячества/. Называть вещи своими именами /программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в./ М., 1986. С.238).

Перечисленные разновидности индивидуалистического подхода в своем развитии могут принимать крайне экстравагантную и даже антиобщественную форму. Так, вероятно самой анекдотической формой коллекционизма в контексте обсуждаемой проблемы является усмотрение смысла жизни в коллекционировании чужих мнений о смысле жизни (без попытки разработать собственное). Что же касается волюнтаризма, то он может дойти до хулиганских форм саморекламы и даже опаснейших форм террора (борьба за лавры Герострата) - от невинного катания носом ореха на многокилометровой дистанции до зверского убийства лидера сверхдержавы. Аналогично наиболее распространенными разновидностями коллективистского подхода являются гуманизм, корпоративизм и прогрессизм. Гуманизм ставит своей задачей служение другому человеку (в частности, детям, инвалидам, обездоленным и т.п.); корпоративизм - соответствующему социальному учреждению (школе, предприятию, партии, армии, государству, нации и т.п.); прогрессизм - прогрессу как таковому (экономическому, научно-техническому, нравственному и т.п.).

Между этими с первого взгляда довольно разными устремлениями сплошь и рядом наблюдается тесная связь, в результате чего возникают разнообразные комбинированные подходы. В простейшем случае мы встречаемся с такой комбинацией уже в решении проблемы смысла жизни Дон Жуаном. Его кредо есть синтез гедонизма, коллекционизма (коллекционирование фавориток) и волюнтаризма (самовыражение и самоутверждение на эротической почве). Аналогично можно легко скомбинировать гуманизм, корпоративизм и прогрессизм. Например, в лице абсолютно целомудренной партийной функционерши столь характерной для тоталитарного режима, преданность партийному лидеру может быть связана со служением партии, в программе которой фигурирует, например, борьба за повышение жизненного уровня народа. Возможны и более сложные формы синтеза, когда индивидуализм сочетается с коллективизмом (например, гедонизм со служением государству, как это наблюдалось у многих монархов) или даже реализм с мистицизмом.

Очень своеобразной формой сочетания такой разновидности реалистического подхода как волюнтаризм с мистицизмом является музей Дали в Фигуеросе (Испания). Уже резкий контраст больших белых яиц на здании музея (символ жизни) и темных кипарисов вокруг него (символ смерти) недвусмысленно указывает на экзистенциальную проблему, которая так привлекала того, кому посвящен этот мемориальный музей. Основная идея в оформлении музея состоит в

невозможности решить указанную проблему рациональными методами. Эту мысль символизирует перед фасадом музея большая смеющаяся голова с телевизионным экраном во лбу и детскими головками в глазах - ироническая насмешка над массовым сознанием, наивно верящим в возможность решить экзистенциальную проблему рациональным путем.

Из того, что проблема смысла жизни неразрешима рациональными методами (с помощью логики и здравого смысла), по мнению Дали, однако, не следует, что она неразрешима вообще. Как уже отмечалось в гл.III \_ 3, согласно философии сюрреализма, смысл жизни заключается в служении иррациональному. Для достижения же этой цели необходимо самовыражение и самоутверждение сюрреалистическими методами. Экстравагантная сюрреалистическая композиция во внутреннем дворе музея прекрасно иллюстрирует эту мысль. В поврежденном и забрызганном водой старинном автомобиле с разбитыми стеклами сидят три утопленника. На радиаторе возвышается во весь рост обнаженная фигура древней богини Плодородия (символ иррациональной воли к жизни), от которой тянутся цепи к столбу из автомобильных шин. На вершине столба - яхта со сломанным парусом, с которой падают крупные водяные капли. Раб Микеланджело в тисках автомобильной шины (символ скованности современного человека рациональным мышлением и научно-техническим прогрессом) завершает композицию. Общее настроение, навеваемое этой замысловатой конструкцией, таково: мы постоянно идём ко дну, но иррациональная воля к жизни вновь и вновь вытягивает нас на поверхность; в результате мы обречены на иррациональное существование, которое надо принимать таким, каким оно есть. Мораль от созерцания всего музейного комплекса одна: без контакта с иррациональным (мистическим) миром смысл жизни постичь в принципе невозможно. Это особенно наглядно символизируют загнутые вверх удлинённые кончики усов Дали (сюрреалистическая антенна!), в которые он иногда для усиления сюрреалистического эффекта вплетал фиалки...

Подход Дали к экзистенциальной проблеме очень поучителен. Это классический пример той замены решения проблемы демонстрацией эмоционального отношения к ней, о которой говорилось в п. 2 гл.IV. Очень выразительный с чисто художественной точки зрения музейный комплекс в Фигуеросе даёт точную информацию об эмоциональном отношении Дали к экзистенциальной проблеме, но ни на шаг не продвигает нас к действительному пониманию этой проблемы. Загадка остается загадкой. Дело в том, что высказывания "проблема имеет только иррациональное решение" и "проблема не имеет решения вообще" практически неразличимы. Поэтому в действительности они выражают одну и ту же мысль, только разными словами (Из сказанного ясно, что между антиреалистическим оптимизмом и пессимизмом нет принципиального различия. Разница лишь в том, что пессимист честно говорит, что жизнь либо не имеет смысла, либо её смысл непостижим; тогда как антиреалистический оптимист создает видимость решения там, где его нет, и этим только запутывает вопрос).

Итак, последовательным может быть только реалистический оптимизм, но, чтобы стать действительно прочным, он должен парировать основной аргумент, выдвигаемый против него антиреалистическим оптимизмом, - проблему "бренности" человеческого бытия: "Бессмысленность чисто мирского самоусовершенствования человека, т.е. величайшей ценности, к которой может быть сведена "культура", следовала для религиозного мышления уже из очевидной бессмысленности с мирской точки зрения - смерти, придающей именно в условиях "культуры" окончательный акцент бессмысленности жизни" (Вебер М. Теория ступеней и направлений религиозного неприятия мира. Работы М.Вебера по социологии религии и культуре. Вып.1. М., 1991. С.25).

Очевидно, что при обсуждении проблемы смысла жизни следует поступать точно так же, как мы поступали при рассмотрении смысла истории: вначале надо уточнить саму постановку проблемы. Анализ этого вопроса показывает прежде всего, что нельзя рассматривать смысл жизни индивидуума изолированно от смысла истории. Это ясно уже из того, что человек является элементом социальной системы и вне этой системы и её развития его сущность непостижима. Поэтому любые попытки раскрыть смысл индивидуальной жизни вне смысла истории совершенно бессмысленны.

С другой стороны, смысл жизни не может быть раскрыт и без раскрытия смысла её противоположности, т.е. смерти. Хорошо известно, что с обывательской точки зрения такой проблемы вообще не существует, ибо смерть с самого начала кажется чем-то совершенно бессмысленным. Любопытно, что дань такому ходячему предрассудку приносят и многие известные мыслители, о чем можно судить, например, по следующему изречению Камю: "Смерть - наиболее очевидная абсурдность" (Камю А. Миф о Сизифе. Сумерки богов. М., 1989. С.263.). В результате возникает своеобразный экзистенциальный принцип дополнительности:

если жизнь осмысленна, то смерть бессмысленна (философия обывателя);

если жизнь бессмысленна, то смерть осмысленна (философия самоубийцы).

Однако, нетрудно показать, что этот принцип несостоятелен, ибо осмысленность жизни в действительности предполагает осмысленность смерти, а бессмысленность смерти - бессмысленность жизни. Указанная взаимосвязь между смыслом жизни и смыслом смерти

является следствием связи смысла жизни со смыслом истории: смерть необходима для смены поколений, а последняя - для смены идеалов (В связи с этим полезно обратить внимание на специфику смысла смерти человека в отличие от смысла смерти растения или животного. Когда в чаще девственного леса засыхает могучий дуб, а на пустынном берегу океана разлагается, выбросившись на берег, громадный кит, смерть тоже обеспечивает смену поколений. Но результатом последний является переход /на основе естественного отбора в ходе борьбы за существование/ от менее совершенных к более совершенным приспособительным реакциям. В случае растений это приводит, в частности, к смене тропизмов; в случае животных - к смене инстинктов. Стало быть специфика человеческой смерти заключается именно в смене идеалов, т.е. в создании условий для перехода от менее совершенных способов преобразования мира к более совершенным на основе социального отбора в ходе борьбы не за существование (приспособление), а за господство /преобразование/; без смены же идеалов не может сформироваться и реализоваться абсолютный идеал и, следовательно, не может быть создано абсолютное художественное произведение (Непонимание связи смены поколений со сменой идеалов и формирования на этой основе абсолютного идеала прекрасно выражено Хайямом: "Вразуми, всемогущее небо невежд:

Где уток, где основа всех наших надежд?

Сколько пламенных душ без остатка сгорело!

Где же дым? Где же смысл? Оправдание - где ж?"

/Лирики Востока. М., 1986. С.151/).

Таким образом, суператтракторное понимание истории приводит к парадоксальному, но вполне обоснованному заключению - если бы человек стал бессмертным его жизнь потеряла бы смысл (Под "бессмертием" здесь имеется в виду полное отсутствие смерти; поэтому реинкарнация, строго говоря, не эквивалентна бессмертию). Поэтому тот, кто считает смерть бессмысленной, должен считать бессмысленной и смену поколений, а следовательно, и историю в целом. В свете сделанного вывода совершенно смехотворными кажутся стенания героев древних мифов (начиная с 3 тыс. до н.э. со сказания о Гильгамеше) по поводу недостижимости бессмертия.

Яркой иллюстрацией осмысленности жизни и смерти является судьба Камю - главного апологета в XX в. концепции "абсурдности" жизни и смерти. Казалось бы, его биография может служить блестящим подтверждением правильности его пессимистической философии, выраженной с таким пафосом в "Мифе о Сизифе". В самом деле, выдающийся писатель в 47 лет, пережив свой "звездный час" (Нобелевская премия 1957 г. по литературе), в самом расцвете творческих сил внезапно нелепым образом погибает в автокатастрофе. Но бессмысленность несчастного случая, происшедшего с Камю, отнюдь не свидетельствует о бессмысленности его смерти как таковой. Как уже отмечалось, Камю посвятил свою жизнь защите философии абсурдности жизни. Мы знаем, что эта философия связана с сюрреалистическим идеалом иррационального ("абсурдного") человека (гл.III п. 3). Поэтому смысл жизни Камю заключался в служении этому идеалу (Не случайно Камю пытался придать смысл бессмысленной деятельности Сизифа путем интерпретации сизифова труда как служения абсурду). Независимо от того, умер бы он в 47 или в 87 лет, его пессимистический идеал должен был рано или поздно уступить место новому (оптимистическому) идеалу, для обоснования которого требовались другие люди. Но абсолютный идеал может сформироваться лишь в борьбе, в частности, оптимистического и пессимистического идеалов. Поэтому вклад Камю (как и других пессимистов, не говоря уже об антиреалистических оптимистах) в движение на пути к абсолютному идеалу и абсолютному произведению совершенно несомненен.

Наряду с концепцией отрицания осмысленности смерти, существует и особая концепция признания этой осмысленности, но с одной оговоркой - смысл смерти может быть постигнут лишь в состоянии, пограничном между жизнью и смертью: "В смерти есть тайна...; по античным верованиям, умирающие угадывают эту тайну и глаза их закрываются, озарённые яркой молнией света" (Гюйо М. Иррелигиозность будущего. М., 1909. С.378). Из сказанного выше ясно, что здесь смешиваются два вопроса: 1) постижение эмоционального отношения к собственной смерти как явлению; и 2) раскрытие сущности смерти. Пережить эмоциональное отношение к явлению собственной смерти можно, действительно, только в пограничном состоянии. Но этот вопрос не имеет никакого отношения ко второму вопросу. Для познания сущности смерти надо находиться как раз как можно дальше от указанного состояния, быть, так сказать, "на вершине жизни", ибо в пограничном состоянии из-за обилия отрицательных эмоций человеку буквально "не до смысла и не до смерти" (Всякий, кто имел сомнительное удовольствие оказаться в таком состоянии, с полной ответственностью может заявить, что ни о каком трезвом изучении сущности смерти в подобном состоянии не может быть и речи. Любые попытки строить онтологическую модель реальности на основе самонаблюдения в этом состоянии содержат логический круг, ибо онтологическая интерпретация подобного состояния, как правило определяется мировоззрением наблюдателя, которое он приобрел до погружения в это состояние). Мораль из этого краткого экскурса в довольно темную и популярную только в кризисные эпохи область т.н. философии

смерти такова: с точки зрения суператтракторного эстетизма пора этой не очень привлекательной из-за отсутствия выразительной плоти даме сменить классическую косу на сюрреалистическую вилку (гл.II п. 3; гл.III п. 3) как символ поддержки человеческих стремлений к формированию и реализации абсолютного идеала и, следовательно, к созданию абсолютного художественного произведения!

Итак, из сказанного следует, что смысл жизни состоит в служении относительному идеалу и, следовательно, в создании относительной ценности, а смысл смерти в служении абсолютному идеалу, т.е. в создании условий для извлечения из относительной ценности "золотой крупички" абсолютной ценности. Вот почему смысл жизни и смысл смерти, выражаясь фигурально, намертво связаны друг с другом. Очевидно, что эта связь является следствием закона дифференциации и интеграции идеалов и без знания последнего осознать её невозможно. Поэтому когда Климт в самый разгар первой мировой войны писал свою картину "Смерть и жизнь" (1916), он очень точно передал эмоциональное отношение к зависимости, существующей между смертью индивидуума и сменой поколений; однако он не смог подняться так высоко в философском обобщении, чтобы передать настроение, возникающее на почве осознания указанной выше глубинной и высоко оптимистической сущности смерти. Разумеется, это очень трудная задача и ею, по-видимому, придется заняться художникам будущего, причем для этого, возможно, потребуется создание принципиально нового художественного направления.



Таким образом, традиционный взгляд на смерть как на чисто отрицательное явление страдает известной односторонностью. Конечно, верно, что преждевременная смерть есть зло, но столь же справедливо и комлементарное утверждение, что своевременная смерть есть благо (Когда группу популярных кинозвезд, достигших к сорока годам всех мыслимых и немыслимых земных благ, спросили, с каким умонастроением они смотрят в будущее, ответ был таков: "Мы не боимся старости; мы боимся только смерти". Подобный взгляд свидетельствует о наивной недалёковидности, обусловленной крайней узостью философского кругозора. Последний в данном случае напоминает уже упоминавшийся /ср. гл.III п.1/ кругозор "лягушки, выглядывающей из болота": отдается предпочтение старческому маразму по сравнению с окончательным освобождением от какого бы то ни было маразма. Таким образом, действительным врагом № 1 для любого человека является не смерть /как это обычно считается/, а старость). Не случайно говорят, что адепту старого исчерпавшего себя идеала надо своевременно уйти, как надо своевременно уйти со сцены актеру, отслужившему свой век. Нельзя игнорировать очистительную функцию смерти, отделяющей золото от пустой породы, пшеницу от плевел ("Я всегда считал смерть основой всякого творчества, его почвой. Смерть - пробный камень для силы воображения" /Дали С. Суждения об искусстве. "Дружба народов". 1994. № 1. С.238/).

Существование "золотой крупички" абсолютной ценности в создаваемой человеком относительной ценности является необходимым следствием закона дифференциации и интеграции идеалов. Так как абсолютный идеал выражает реальную общность относительных идеалов и так как его формирование и реализация совпадают, то при реализации относительных идеалов обязательно реализуется то общее, что у них есть. Именно благодаря этому "капля" абсолютной ценности, или, что то же, абсолютная лепта содержится в каждой относительной ценности. Хотя масштабы такой "капли" в разных относительных ценностях далеко не одинаковы. Но независимо от реального существования такой "капли", творец относительной ценности обязательно должен верить в её существование, иначе он потеряет настоящий стимул к творчеству. Важно обратить внимание на то, что человек никогда бы не стал стремиться к максимальному самовыражению и самоутверждению в творческой деятельности, если бы он не был уверен в своей способности создать нечто такое, что может иметь непреходящее значение.

Из классификации ценностей, данной в п. 1 гл.IV, ясно, что творческий акт как создание ценности имеет чрезвычайно широкое значение, включая экономическую, политическую, педагогическую, художественную, научную, техническую и мировоззренческую (философскую и религиозную) деятельность - от создания нового вида товара, пользующегося повышенным спросом, до сочинения философского или религиозного трактата, вызывающего широкий общественный резонанс. Следует подчеркнуть, что творчество отнюдь не сводится к созданию

художественных произведений, научным открытиям и техническим изобретениям. Это может быть также воспитание нового человека, принятие нового юридического закона или выигрыш военного сражения. В простейшем случае в роли творческого акта может выступать просто благородный поступок (т.е. нравственная ценность) - милосердие, утешение, самопожертвование и т.п.

Из истории известно, что любой реальный творческий акт имеет как индивидуалистический, так и коллективистский аспект. Как индивидуалистический акт любое творчество включает в себя гедонизм, коллекционизм и волюнтаризм; и в то же время, как деятельность члена некоторого коллектива, оно точно так же предполагает гуманизм, корпоративизм и прогрессизм. Поэтому разные реалистические подходы к решению проблемы смысла жизни в действительности не являются независимыми. Они могут рассматриваться изолированно только при условии искусственного расчленения полнокровного творческого акта на отдельные абстрактные моменты. Подобные абстракции являются слишком тощими, чтобы выразить смысл жизни с достаточной полнотой.

Не только при жизни творца, но и после его ухода начинается процесс оценки и переоценки создаваемых им ценностей. В ходе такого процесса и намечается тенденция к отделению пшеницы от плевел и извлечению абсолютной лепты. Можно сказать, что этот процесс становится делом судьбы, т.е. неконтролируемого взаимодействия объективных факторов, определяемого законом суперотбора. Никто не может, например, предсказать с достоверностью, как сложится в будущем судьба творческого наследия Ньютона или Наполеона. И в то же время мало кто усомнится в том, что в этом наследии содержится нечто общечеловеческое.

С первого взгляда, на основании всего сказанного может сложиться впечатление, что мы уже нашли свободный от односторонности ответ на вопрос о смысле жизни. Как будто бы дело в том, что этот смысл заключается именно в творчестве. Однако следует учесть, что творчество протекает не в безвоздушном пространстве и даже не в безмятежной атмосфере всеобщего согласия. В действительности, реальный творческий акт, как правило, встречает противодействие. Не следует забывать, что существует оригинальный способ избавиться от пессимистического отрицания смысла жизни: зловещий образ Сальери в пушкинской интерпретации напоминает нам, что смысл жизни можно обрести в противодействии творчеству других. Более глубокий анализ, однако, показывает, что в общем случае мотивом такого противодействия является не наивный "злой умысел", а контртворчество, т.е. творчество, направленное в противоположную сторону. В основе же последнего лежит антиидеал, ведущий к созданию антиценности (гл.III п. 1 и гл.IV п. 1).

Таким образом, судьба относительной ценности (творческого наследия) сводится, в конечном счёте, к неконтролируемой и в деталях непредсказуемой борьбе идеалов и антиидеалов, которая и определяет эволюцию оценок и переоценок данной ценности и длительный и мучительный процесс "вышелушивания" общечеловеческого ядра из частночеловеческой скорлупы ("есть прелесть в том, когда две хитрости столкнутся лбом").

Итак, смысл индивидуальной жизни заключается не просто в творчестве, а в героическом творчестве, т.е. таком, которое связано с непрерывной и порой очень жестокой борьбой. По этой причине многие мыслители от Гераклита и Эмпедокла до Маркса и Ницше усматривали смысл жизни в творческой борьбе (Такая борьба предполагает на каждом её этапе стремление избежать поражения и победить. Поэтому в практической деятельности смысл жизни часто усматривается просто в том, чтобы одержать победу. Характерно, что проблемы смысла жизни не существует для таких людей как игрок, спортсмен или солдат). Здесь вновь всплывает образ дюреровской "Меланхолии", подстерегающей творческого борца на каждом новом этапе его тернистого пути (рис. ). И вот тут-то обнаруживаются те духовные качества, которые могут обеспечить ему страховку на этом опасном пути - вера, надежда, любовь, мудрость и сила (Способность практически реализовать первые четыре качества). Именно эти качества в сложном водовороте сталкивающихся идеалов и антиидеалов позволяют обойти все подводные камни и завершить творческий акт в виде победоносной цепи:

#### **абсолютная лепта - абсолютный человек - подарок судьбы**

Абсолютная лепта принимает здесь форму своеобразного обращения к абсолютному человеку (так сказать, "соединения" или "слияния" с ним). А абсолютный человек как бы "откликается" на это обращение, вознаграждая творца счастливым поворотом судьбы (счастливый случай, везение). В роли "подарка судьбы" выступает такое событие, которое обеспечивает общественное признание созданной творцом относительной ценности. Тем самым, самовыражение творца завершается его самоутверждением. С первого взгляда, может показаться, что в вызванном относительной ценностью общественном резонансе (харизматическом эффекте) есть нечто мистическое. Однако, такое впечатление рассеивается, как только мы учтем, что общественный резонанс вызывает только та ценность, в которой содержится достаточно значительное общезначимое (так сказать, задевающее какую-то "струну" в "душе"

абсолютного человека) ядро. А это эквивалентно существованию в относительной ценности более или менее обширной "капли" абсолютной ценности. В абсолютной же ценности заинтересованы все. Поэтому её присутствие резко повышает вероятность счастливых случайностей. Другими словами, абсолютная лепта как бы создает вокруг себя "поле везения".

Подобная картина сохраняется до тех пор, пока творцу не изменяет такое духовное качество как сила, т.е. пока на смену творческому всесилию (мощи) не приходит творческое бессилие (упадок духа). Тогда творческий акт окутывается некой иррациональной аурой и приобретает новую форму:

### **молитва - сверхъестественное существо - чудо**

Нетрудно заметить, что здесь творческий акт совпадает с религиозным актом (Как известно, любой счастливый случай при желании можно интерпретировать как "чудо" (сверхъестественное явление), а любое "чудо" - как счастливый случай). Стало быть, религиозный акт оказывается возможным интерпретировать как иррационалистическую форму творческого акта. Но в то же время творческий акт, в свою очередь, можно истолковать как рационалистическую форму религиозного акта. С первого взгляда складывается впечатление, что эти акты эквивалентны: всё зависит исключительно от интерпретации, определяемой мировоззрением.

Однако при более внимательном анализе становится ясно, что это не так. Хотя и в том и в другом случае решающую роль играет вера, но в первом случае это рационалистическая вера, основанная на знании, проявляющаяся в рациональных действиях и связанная с ощущением собственного всесия; во втором же - иррационалистическая, основанная на желании, проявляющаяся в иррациональных действиях и связанная с ощущением собственного бессия (Здесь важно обратить внимание на различие между абсолютной лептой и молитвой: если первая является активным деятельным обращением, то вторая - пассивным. Тем самым, творец в религиозном акте неизбежно меняет свою роль создателя на роль просителя). Мистический подход к проблеме смысла жизни как массовое явление обусловлен, следовательно, временным творческим бессилием. Переход творческого акта в религиозную форму есть своеобразный нелинейный эффект саморегулирования творческого процесса, т.е. его самозащиты и самовосстановления. Следовательно, религиозный акт есть превращенная (модифицированная) форма творческого акта. Когда творческая сила восстанавливается, творец снова возвращается к реалистическому подходу. Если же творческое бессилие приобретает постоянный характер, это означает, что механизм саморегулирования нарушен. Тогда наступает эра беспросветного пессимизма, ибо жизнь такого человека действительно теряет смысл (В этом случае смысл жизни можно попытаться обрести лишь на почве антиреалистического оптимизма, приписывая религиозному акту автономный по отношению к творческому акту характер. Однако при этом возникает следующая трудность: противопоставляя религиозный акт творческой деятельности и превращая, тем самым, активного творца в постоянного пассивного просителя, антиреалистический оптимизм пытается найти смысл жизни вне свободы самовыражения и самоутверждения. Но если смысл истории заключается в движении к абсолютному произведению, а смысл индивидуальной жизни неотделим от смысла истории, тогда смысл жизни теснейшим образом связан с указанной свободой. Более того, мерой осмысленности жизни становится степень свободы самовыражения и самоутверждения). Стало быть, само существование пессимистической философии является косвенным свидетельством в пользу того, что экзистенциальная проблема может быть удовлетворительно разрешена только на почве героического творчества (Обратим внимание, что традиционная борьба "добра со злом" является разновидностью такого творчества).

Нетрудно догадаться, что конечный смысл такого творчества заключается во внесении своего вклада в абсолютное произведение, или, выражаясь поэтическим языком, в доставке своего драгоценного камня в "корону" бытия. Относительная ценность, созданная творцом, есть "след", оставленный им в обществе. После его ухода, эта ценность претерпевает процесс оценок и переоценок, результатом которого, как уже отмечалось, должно быть извлечение из неё "золотой крупички" абсолютной ценности (абсолютной лепты). Этот процесс может быть истолкован как вечный (Именно асимптотический характер приближения к суператтрактору делает этот процесс бесконечным) "полет" относительной ценности к суператтрактору, который потенциально должен завершиться полным очищением абсолютной лепты от примеси частночеловеческого и включением её в состав абсолютного произведения. Если учесть обобщенное значение, которое имеет творческий акт (включая политическую и нравственную деятельность), то нельзя не вспомнить величественных образов древнескандинавского и древнегерманского эпоса. Движение абсолютной лепты к суператтрактору напоминает полет воинственной девы Валькирии, несущей душу героя, павшего на поле брани, в Валгаллу - божественный Дворец бессмертия - обитель павших героев. Следует подчеркнуть, что это не просто поэтическая аналогия, а точное описание

в мифологических образах действительной связи, существующей между смыслом индивидуальной жизни и смыслом всемирной истории. Фактически мы здесь имеем символическое и в то же время окутанное романтическим ореолом представление реалистического пути достижения подлинного духовного бессмертия.

Вечный полет к суператтрактору ясно показывает, что жизнь не есть иррациональный скачок из небытия в небытие (Экклезиаст, Хайям ("Я скажу по секрету тебе одному:

Смысл мучений людских недоступен уму.

Нашу глину аллах замесил на страданиях:

Мы выходим из тьмы, чтобы кануть во тьму!"

(Лирики Востока. М., 1986. С.153), Камю и др.).

Состояние человека после смерти отнюдь не является простым возвращением в знакомое всем состояние до рождения. Если до рождения его состояние совпадает с небытием, то после смерти - с "ценностным" бытием (бытием созданной им ценности). Причем это последнее с точки зрения мировой истории может быть намного "ценнее" естественного бытия творца (Понятие "ценностного бытия" человека в "потустороннем" для него социальном мире с особой остротой было осознано в XX в. Эйнштейном. Не случайно он завещал не только предать его тело сожжению, но и развеять прах. И не только развеять, но и сохранить в тайне место, где он будет развеян. Кажется ещё никто из великих исторических личностей не был столь последователен в очищении своего "ценностного бытия" от каких бы то ни было легкомысленных земных примесей). Однако ещё важнее то, что это ценностное бытие отнюдь не является пассивным: как мы видели, оно ведет особую жизнь, которая по своей активности может намного превосходить активность естественной жизни творца (Это особенно наглядно проявляется в судьбе тех выдающихся деятелей мировой культуры, которые будучи при жизни совершенно неизвестными, после ухода в "потусторонний" для них социальный мир добивались необычайной популярности).

Из всего сказанного следует, что духовное бессмертие - это не метафора для утешения простаков, а суровая реальность, с которой надо считаться независимо от того, нравится ли она кому-то или нет. "Дух мертвых бодрствует" - так назвал Гоген одну из своих лучших картин. И действительно, "призраки истории" населяют Землю не менее интенсивно, чем живые представители разных наций и рас и часто обладают большей мощью, чем эти последние. Образ ушедшего в историю грозного пролетарского вождя появляется в виде призрака не только на упоминавшейся уже картине Дали "Шесть появлений Ленина на рояле", но и в словах назойливого лозунга, мелькающего на фасадах тысяч зданий, заключающего в скрытой форме определенные внутри и внешнеполитические директивы и оказывающего магического влияние на поведение миллионов.

Духовное бессмертие само подвержено развитию и может совершенствоваться. Полное бессмертие достижимо лишь в рамках абсолютного произведения, но частичное достигается на всех ступенях приближения к последнему. Из изложенного ясно, что полное бессмертие осуществляется с помощью двух операций: 1) вхождения абсолютной лепты в абсолютное произведение; и 2) включения эстетического чувства, которое творец пережил в творческом процессе и которое связано с этой лептой, в абсолютное переживание, закодированное в абсолютном произведении. Но это значит, что указанное эстетическое чувство начинает сопереживаться сверхчеловеческим. Другими словами, эстетическое чувство, которое творец переживал в самые напряженные минуты творчества, охваченный творческой эйфорией, становится неотъемлемой компонентой абсолютного сопереживания (!). В этом и состоит практическая суть реалистически понимаемого духовного бессмертия. Это и есть та духовная вершина, выше которой подняться невозможно.

В истории мировой культуры духовное бессмертие всегда рассматривалось как преодоление "бренности" человеческого существования и, следовательно, как своеобразная победа над пространством и временем ("Всякий народ - как, впрочем, и всякий человек - представляет из себя известную ценность ровно лишь постольку, поскольку он способен наложить на свои переживания клеймо вечности; ибо этим он как бы выносится за пределы мировой жизни и показывает свое ...убеждение в относительности времени и в вечном ... значении жизни" /Ницше Ф. ПСС. М., 1912. Т.1. С.155/). Экзистенциальный "страх и трепет" (Кьеркегор) перед пространством и временем, быть может, лучше всех выражен Б.Паскалем (XVII в.): "Когда я размышляю о мимолетности моего существования, погруженного в вечность, которая была до меня и пребудет после, и о ничтожности пространства, не только занимаемого, но и видимого мной, пространства, растворенного в безмерной бесконечности пространств, мне не ведомых и не ведающих обо мне - я трепещу от страха и спрашиваю себя, - почему я здесь, а не там, ибо нет причины мне быть здесь, а не там, нет причины быть сейчас, а не потом или прежде" (Паскаль Б. Мысли. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. М., 1974. С.151).

Между тем, для формирования абсолютного произведения необходимо постоянное выделение энтропии (беспорядка) из развивающейся социальной системы во внешнюю среду. Фактически речь идет о том, чтобы превратить остальную часть Вселенной, образно говоря, в

"гору отработанного шлака". Это связано с тем, что для образования структуры бесконечной сложности, каковой является суператтрактор, требуется бесконечное поглощение системой негэнтропии, т.е. порядка из окружающей среды. А для этого должен существовать бесконечный резервуар для поглощения выделяемой энтропии, ибо если резервуар будет конечен, то за конечное время будет достигнут максимум энтропии и формирование абсолютного произведения станет невозможным.

Итак, для того чтобы "полет" относительной ценности к суператтрактору мог продолжаться вечно, необходимо, чтобы мир, в котором существует человечество, был бы бесконечен. Таким образом, духовное бессмертие в форме абсолютной лепты, становящейся компонентой абсолютного произведения, можно обрести только в актуально бесконечном мире. Поэтому Паскалю следовало бы не "ужасаться" ("Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств" /Паскаль Б. Там же. С.151/), а радоваться тому, что ему посчастливилось жить в таком мире (Отсюда, между прочим, следует инфинитный антропный принцип, который гласит: выбор космологической модели из множества умозрительных вариантов для адекватного описания Метагалактики следует производить с учетом возможности не только естественного происхождения человека, но и его духовного бессмертия; а это означает, что реалистической может быть только та модель, которая допускает существование во Вселенной актуально бесконечного резервуара для вечного поглощения избыточной энтропии, отводимой из ограниченного участка Вселенной)

Победа над пространством и временем имеет и другую сторону. Это т.н. проблема приоритета поколений. Более позднее поколение обычно имеет то преимущество перед более ранним, что оно встречается с более высоким уровнем развития общества, более зрелыми проблемами. Поэтому оно может создавать ценности более зрелого характера, по сравнению с которыми старые ценности могут производить впечатление чего-то "наивного".

Дело выглядит таким образом, как-будто те, кто приходят позднее, доставляют в "корону" бытия более крупные и эффектные драгоценные камни, чем те, кто пришел раньше. Зато место, которое эти новые камни должны занять в "короне", уже предопределено местами, занятыми первопришельцами. Поэтому более зрелый вклад оказывается, по-своему, менее самостоятельным (менее фундаментальным), нежели более ранний. Таким образом, преимущество в зрелости уравнивается преимуществом в самостоятельности (первенстве). В результате между поколениями, в конечном счете, достигается равенство относительно ценности вклада в абсолютное произведение. В этом и состоит высшая историческая справедливость. Поэтому, представление о том, будто более поздние поколения всегда имеют подавляющее преимущество перед более ранними, основано на поверхностном подходе к вопросу. Приоритет творца, закладывающего первый камень, имеет непреходящее значение и справедливо служит предметом зависти для потомков (Хотя пришедший раньше имеет менее ясное представление об абсолютном идеале, чем пришедший позже, но зато он детерминирует абсолютный идеал в гораздо большей степени (ибо все действия последователей зависят от действий первопроходца). Первопроходец более "свободен" в формировании абсолютного идеала, чем последователь, так как над ним менее довлеет поведенческая необходимость - "карма").

Итак, суператтракторный эстетизм дает удивительно ясный и совершенно однозначный ответ на один из самых сложных и запутанных философских вопросов. Согласно этой концепции, смысл индивидуальной жизни получает свое исчерпывающее рациональное решение лишь в творческой борьбе за право на духовное бессмертие (Так расшифровывается "служение идеалу". Отсюда ясно, что смысл жизни совпадает с её стратегической целью, под которой подразумевается субъективный образ, отражающий реализацию идеала. Совпадение смысла жизни индивидуума со стратегической целью последнего не дает, однако, никаких оснований для вывода, что, если у истории нет цели, то у неё "нет смысла" /Поппер/). Очевидно, что этот вывод является закономерным следствием того решения проблемы смысла истории, которое было дано выше. При этом обнаруживаются два любопытных момента. Прежде всего, становится ясно, что духовное бессмертие как вечное движение ценностного "следа", оставленного человеком, к суператтрактору есть результат асимптотического характера приближения к абсолютному произведению (недостижимости последнего в конечный исторический срок). Следовательно, если бы абсолютное произведение могло быть создано за конечное время, духовное бессмертие для любого даже самого гениального человека стало бы недостижимым (В этом случае был бы утрачен "смысл истории", а духовное бессмертие невозможно там, где история не имеет смысла. Поскольку смысл истории, с точки зрения суператтракторного эстетизма, существенно связан с "проращиванием семени вечности во чреве времени", постольку суператтракторный эстетизм оказывается своеобразной теорией "взаимопроникновения времени и вечности" /см., например Кристофер Досон. Христианский взгляд на историю. Философия истории. Антология М., 1995, С. 261/).

Во-вторых, способность к духовному бессмертию отнюдь не является прирожденным свойством всякого человека. Ценностная "тень" человека скользит сквозь века и тысячелетия, но

не всякий человек отбрасывает в будущее такую "тень". Как мы уже видели, духовное бессмертие может быть добыто, как правило, лишь тяжким трудом. Право на духовное бессмертие завоевывается только прямым или косвенным участием в создании абсолютной ценности. Это значит, что в историю входят лишь те, кто или непосредственно действует в этом направлении или содействует или даже противодействует ("подвиг" Герострата) (В историю входит не только Кант, но и его слуга Лампе и тот критик, который пытался сделать карьеру на критике Канта). В то же время, в истории не оставляют никакого следа те, кто бездействует, т.е. руководствуется принципом конформизма "проживи незаметно" (Эпикур). Последний, как уже отмечалось (гл. III п. 1), означает отказ от служения какому бы то ни было общезначимому идеалу. Таким образом, история как и обаятельная женщина может простить человеку всё, кроме равнодушия к ней, кроме жизни, поглощенной только узко себялюбивыми и сиюминутными интересами (Из изложенного в этом разделе ясно, что смысл жизни раскрывает не наука, а идеология, но как она это делает можно понять только с помощью науки).

#### Глава 4 РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

**4d На пути к абсолютному произведению.  
Час роковых решений. Мировая история как  
глобальное художественное творчество**



- **Конфликт между идеалом и моралью**
- **Эмоциональное отношение к конфликту между идеалом и моралью**
- **Дифференциация идеалов как возбудитель конфликта**
- **Интеграция идеалов как средство разрешения конфликта**
- **Трагизм и комизм человеческой деятельности**
- **Специфика содержания абсолютного произведения**
- **Клиодия, или оправдание истории**
- **Заключение**
- **Конфликт между идеалом и моралью**

До сих пор мы поднимались, так сказать, с земли на небо. Теперь приходит пора спуститься с неба на землю. С первого взгляда может показаться, что как бы ни было привлекательно абсолютное художественное произведение, ввиду его недостижимости в конечный срок само представление о таком произведении не имеет никакого практического значения. Однако такое заключение является несколько поспешным. Здесь мы сталкиваемся с проблемой взаимоотношения между утопизмом и прагматизмом - стоит ли устремляться в заоблачные выси шатких умозрительных конструкций, касающихся далекого будущего, или же следует ограничиться трезвым анализом только злободневных задач сегодняшнего дня.

Парадоксальность абсолютного произведения как суператтрактора состоит как раз в том, что это самое утопическое понятие ("суперутопия") является в то же время и самым прагматическим. Хотя соответствующее ему состояние общества практически недостижимо (в любой реальный исторический срок), оно, вместе с тем, является стратегическим ориентиром, в конечном счете, для любых практических действий. Вечный призыв и вечный компас. Практическое значение этого понятия, в самых общих чертах, состоит в том, что оно позволяет отбирать возможные решения сегодняшних проблем. Другими словами, представление об абсолютном произведении обладает мощной селективной функцией. Люди в своей практической деятельности в каждую эпоху руководствуются специфическими для этой эпохи относительными (частночеловеческими) идеалами. Но отбор из множества возможных относительных идеалов определенного идеала осуществляется именно исходя из того, какой из возможных идеалов кратчайшим путем ведет к формированию и реализации абсолютного (общечеловеческого) идеала (Выбирается именно тот относительный идеал, который его поклоннику кажется совпадающим с абсолютным идеалом. При этом "свой" относительный идеал воспринимается как "откровение" абсолютного идеала. Так осуществляется абсолютизация конкретного, исторически ограниченного идеала). То обстоятельство, что они при этом могут ошибаться и выбирать не тот идеал, который



действительно в данную эпоху отвечает этому критерию, ничего не меняет по существу: руководящая и направляющая роль представления о суператтракторе как символе общечеловеческого счастья остается неизменной. И опять-таки для практических следствий несущественно, сознательно, подсознательно или бессознательно люди руководствуются этой путеводной звездой.

Как было показано в гл.III п. 1, практическое значение идеала состоит, прежде всего, в том, что он является источником моральных законов. Социальный идеал содержит в качестве одной из своих компонент идеализированное представление о человеке. Представление же о том, каким должен быть человек, определяет идеал воспитания, т.е. обучения определенным правилам поведения по отношению к другим людям.

Казалось бы, тесная связь между идеалом и моралью (системой, определяемых идеалом моральных законов) исключает противоречие между ними. Между тем, всемирная история показывает, что это не так. Если бы идеал существовал и воплощался в жизни в гордом одиночестве, всякая конфронтация между ним и моралью была бы действительно исключена. Но мы уже видели, что в реальной жизни идеал встречает сильнейшее противодействие со стороны других идеалов, причем, как справедливо заметил Ницше, для своего успешного развития и

реализации он нуждается "в сильных противниках". Это означает, что идеал закаляется в борьбе. Борьба идеалов - это отнюдь не просто академический спор, а, в конечном счете схватка за право на реализацию. Но реализация одного идеала нередко исключает реализацию другого. Успех же в реализации идеала, как мы уже видели, связан с тем или иным жертвоприношением. Поэтому борьба идеалов неизбежно ведет к соревнованию (конкуренции) жертвоприношений. Побеждает обычно тот, кто не скупится на жертвы. Таким образом, в ходе борьбы идеалов обязательно возникает тенденция к наращиванию масштаба жертвоприношений.

Эмоциональное отношение к борьбе идеалов и связанной с ней жертвенности неоднократно вдохновляло многих художников. Выразительной иллюстрацией указанного отношения к драматической схватке христианского и коммунистического идеалов в XX в. могут служить две картины известных русских художников Кустодиева и Глазунова. Если на полотне Кустодиева передано эмоциональное отношение к победе коммунистического идеала над христианским, то на картине Глазунова - аналогичное отношение к победе христианского идеала над коммунистическим (Любопытно, что эта самая диссидентская картина Глазунова /из числа написанных им до 1989 г./ не привлекла к себе никакого внимания Идеологического отдела ЦК КПСС и свободно допускалась на выставки, тогда как куда более "безобидная" "Мистерия XX в." была под запретом. Поразительно, что бдительное око советских идеологов, которых так раздражали лица "одиозных", в политическом отношении фигур в "Мистерии XX в.", не заметило того, как христианский Давид преспокойно расправляется с коммунистическим Голиафом, кладя конец зверствам последнего и срывая строительство "Вавилонской башни" будущего. Идеологическая близорукость тех, кто исполнял роль немийского жреца, особенно наглядно проявилась в их полной индифферентности к глубокомысленному просвету в мрачном небе "застоя" и одинокой фигуре Христа, уверенно приближающегося по водам).

Как уже отмечалось в гл.III, наращивание масштаба жертв рано или поздно неизбежно выводит за рамки оптимальности жертвы, необходимой для реализации данного идеала. И тогда раскрывается бездна, в которую носитель идеала оказывается вовлеченным нередко помимо и даже против своей воли. Эта бездна проявляется в нарушении не только частночеловеческого, но и общечеловеческого морального закона, диктуемого данным идеалом. Быть может, лучше всех трагический конфликт между идеалом и моральным законом передан Ницше в "Так говорил Заратустра" в аллегорической форме взаимоотношения дракона и льва. Дракон - это моральный закон, а лев - идеал, который имеет мужество его нарушить: "Кто ж он, великий дракон, которого дух не хочет называть более господином и Богом? "Ты должен" - имя великого дракона. Но дух-лев говорит "я хочу". "Ты должен" лежит у него на пути, сверкая как золото чешуйчатый зверь, и на каждой чешуе блестит золотое "ты должен"... Как высшую святыню свою любил он (лев - В.Б.) некогда это "ты должен" (моральный закон - В.Б.): теперь он должен и в высшей святыне найти заблуждение и произвол, чтобы силой добыть себе свободу от любви своей... Создать себе свободу для нового созидания - на это способна мощь льва (идеала - В.Б.) ... Поистине это для него грабеж и дело хищного зверя" (Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб., 1913. С.42-43).

Итак, борьба идеалов и порождаемое ею соревнование жертвоприношений является источником нарушения общечеловеческой морали и, тем самым, ответственна за появление т.н. "мирового зла" (Нарушение частночеловеческой морали обычно не относится к этой категории.

Например, обычно считается неприличным расспрашивать человека о размерах его доходов или об его альковных тайнах, брать с гостя деньги за угощение или делать критические замечания по поводу физических недостатков собеседника. Но эти правила отнюдь не универсальны и знают многочисленные исключения). Все его бесконечные проявления могут быть сведены к четырем, играющим в истории роль своего рода "апокалиптических всадников", - презрению, обману, шантажу и насилию. Уже в самой мягкой форме презрения человека к человеку - высокомерном равнодушии к другой личности, отсутствии какого бы то ни было интереса к ней - ощущаются когти мирового зла. Через различные формы снобизма презрение доходит до своей высшей точки - грубого оскорбления, стремящегося стереть достоинство личности в порошок. Обман тоже претерпевает сложную эволюцию - от "легкой" дезинформации до утонченных форм коварства, вероломства и воровства (утилитарного или духовного). Самой распространенной формой обмана является невыполнение данных обещаний (безответственность), а самой злой злой - клевета. Шантаж начинается с угрозы разоблачения кого-то в чем-то и заканчивается угрозой насилия в отношении другой личности (взятие заложников и т.п.), в том числе, угрозой крупномасштабных насильственных действий экономического или политического характера. Наконец, высшей формой мирового зла является насилие - от мягких форм ограничения свободы (запрет на передвижение, домашний арест и т.п.) до грабежей, телесных наказаний, изощренных пыток и вплоть до "самого острого вопроса - убийства человека человеком" (Л.Троцкий).

Итак, мировое зло проявляется в различных формах жестокого обращения человека с человеком. Причем самым удивительным является то, что человеческая жестокость по своим практическим последствиям может во много раз превышать т.н. жестокость в мире животных. Это странно именно потому, что люди обладают моралью и поэтому должны быть гуманными, а животные нет, а на "нет" и суда нет. Между тем Магда Геббельс - эта Медея XX в. - приказывает личному врачу ввести смертельную дозу яда в кровь всех своих шестерых детей, а упоминавшаяся уже Диана Пуатье просит короля приостановить поджаривание гугенотов на медленном огне с тем, чтобы они немного остыли и после этого можно было возобновить экзекуцию для продления удовольствия от созерцания их мучений...

Такая чудовищная жестокость с точки зрения обычного здравого смысла совершенно непостижима. Нет, конечно, ничего проще, как "объяснить" её патологией, "происками дьявола" или вообще "греховностью" человека. Однако, к сожалению, в действительности всё обстоит гораздо сложнее и серьезнее. Если вспомнить об источнике морали, становится ясно, что ничего удивительного в таком парадоксальном поведении, казалось бы, разумных существ нет. Ведь люди обладают моралью только потому, что они имеют идеалы. И именно ущемление их идеалов вынуждает их идти на нарушение морали во имя спасения этих идеалов. Поскольку в идеале содержится смысл жизни, то ущемить идеал - значит поставить под угрозу сам смысл существования носителя идеала. Идеал как "человеческое, слишком человеческое" (Ницше) начало неизбежно должен при определенных условиях делать самого гуманного человека бесчеловечным и античеловечным. Последнее обстоятельство позволяет, в частности, понять ту чудовищную жестокость, которую люди проявляли в религиозных войнах.

Достаточно вспомнить описание великим поэтом Шиллером кровавой оргии, которую католическая армия маршала Тилли устроила над протестантами при взятии во время Тридцатилетней войны (XVII в.) немецкого города Магдебурга: "Жен насилюют в объятиях их мужей, дочерей - у ног их умирающих отцов. Пятьдесят трех молодых девушек обезглавливают в церкви, куда они успели скрыться; кроаты бросают в пламя маленьких детей и покатываются со смеху, видя, как несчастные простирают к ним с мольбой свои руки..." (Летурно Ш. Нравственность. 3-е изд. СПб., 1914. С.343) Реакция Тилли на просьбу офицеров прекратить зверства: "Возвратитесь через час; тогда посмотрим: ведь нужно же солдату повеселиться после стольких утомительных трудов". Итог бойни: более 40 тыс. человек задушено, сожжено или потоплено в Эльбе. Подведение итогов: торжественный молебен Тилли с коленопреклоненной армией в благодарность за победу...

Посторонний наблюдатель, у которого леденеет душа и волосы встают дыбом, недоумевает: как возможно, чтобы люди руководствующиеся христианским идеалом с его важнейшим нормативом - требованием бескорыстной любви к ближнему, - могли творить такие зверства, на фоне которых даже коммунистические и нацистские репрессии XX в., продиктованные антирелигиозными идеалами, кажутся детской забавой? Между тем, мистический туман, окутывающий подобное поведение, быстро рассеивается, как только принимается во внимание различие католического и протестантского идеалов и та угроза для старого католического идеала, которую создал в эпоху Реформации (XVI в.) новый идеал протестантов. Очевидно, что с точки зрения носителей католического идеала XVII в. расправа с адептами альтернативного идеала есть "богоугодное" дело и чем последовательнее и "жестче" она будет проводиться, тем "моральнее" будет поведение сторонников ущемленного идеала. Более того, всякая мягкотелость в борьбе с идеологическими противниками рассматривается здесь как измена и предательство своей святыни, для искоренения таких противников во имя этой святыни не надо останавливаться ни

перед чем. Такое объяснение разумеется, не оправдывает указанное поведение с точки зрения общечеловеческого идеала, но оно делает его понятным. Как в подобной ситуации следовать совету великого писателя относительно того, что никакой идеал "не стоит слезинки ребенка" (Достоевский)? Какая уж тут слезинка, если детей бросают в огонь! Наивный сентиментализм, сопутствующий т.н. абстрактному гуманизму, обнаруживает полную теоретическую беспомощность, как только ему приходится иметь дело со столкновением идеалов. Вспомним иронию Шекспира: "Есть прелесть в том, когда две хитрости столкнуться лбом".

В свете сказанного становится понятным и то, как любящая мать - фанатическая поклонница нацистского идеала - может без колебания отправить на тот свет шестерых детей, а утонченная и изысканно-обаятельная фаворитка короля, преданная тому же католическому идеалу, - наслаждаться изощренной пыткой инакомыслящих. С точки зрения нацистского идеала жизнь после краха 3-го рейха будет жалким прозябанием, недостойным человека "высшей" расы. Поэтому в подобной ситуации, уходя из жизни, целесообразно "забрать с собой детей". Более того, было бы жестоко "бросить их одних" на произвол свирепой судьбы.

Аналогично с точки зрения упоминавшегося уже католического идеала эпохи Реформации и Контрреформации протестанты - это не люди, а "посланцы дьявола". Поэтому борьба с ними есть борьба с дьяволом. А отсюда следует, что всякий истинный католик должен стремиться испепелить это "исчадие ада". Таким образом, борьба идеалов, ведущая к соревнованию жертвоприношений, требует развития жертвенности. Это значит, что в ходе такой борьбы



носители альтернативных идеалов должны последовательно переходить от меньших к большим жертвам. Когда противник идет на крупную жертву во имя своего идеала, то сторонник альтернативного идеала, независимо от того, хочет он этого или нет, вынужден тоже идти на жертву, причем нередко даже более значительную (для гарантии успеха в борьбе). Нетрудно догадаться, что конечным итогом такой эволюции неизбежно будет переход к человеческим жертвам.

Эмоциональное отношение к человеческой жертве как закономерному и универсальному феномену всемирной истории прекрасно передано, в частности, в таких знаменитых картинах как "Христос с креста

св.Иоанна" Дали и "Моление о чаше" Греко. Образ св.Грааля - чаши страданий, которую надо испытать ради реализации идеала - великолепно передает в аллегорической форме всемирно-историческое значение человеческой жертвы как таковой. Позитивная роль такой жертвы выражена в интерпретации св.Грааля как "чаши благодати".

Вместе с тем, в истории постоянно наблюдается тенденция отказаться от человеческих жертвоприношений (подобно тому как это удалось сделать в процессе развития религиозного культа, где реальные человеческие жертвы были постепенно заменены условными, чисто символическими). Однако ирония истории состоит в том, что сама борьба за исключение человеческих жертв сплошь и рядом сопряжена с новыми человеческими жертвами. Но как только развитие жертвенности достигает уровня человеческих жертвоприношений, так сразу появляется на горизонте трагическое трио - герой, Великий инквизитор и камикадзе.

Герой в точном смысле этого слова - это человек, который ради реализации идеала приносит в жертву себя (актуально или потенциально, т.е. или погибает во имя идеала, или во крайней мере, рискует жизнью или здоровьем). Великий инквизитор (Термин введен Достоевским в "Братьях Карамазовых". Прообразом явился создатель испанской инквизиции Торквемада (1420-1498), который осудил на сожжение более 10 000 "еретиков") - тот, кто во имя того же идеала, приносит в жертву других людей. Наконец, камикадзе (В буквальном переводе с японского



означает "ветер богов". Так назывались японские воины-смертники. В частности, во время 2-ой мировой войны в японских вооруженных силах было подготовлено 5 000 камикадзе, из которых около 2 500 успели выполнить свой долг) - тот, кто опять-таки во имя идеала жертвует собой для того, чтобы принести в жертву других. В камикадзе образы героя и Великого инквизитора сливаются в нечто единое.

Итак, мы видим, что в ходе борьбы идеалов зарождается и разрастается парадоксальный конфликт между идеалом и диктуемой им же моралью, который и становится источником мирового зла. Идеал, определяющий смысл как индивидуального, так и коллективного существования, идеал, реализация которого представляет для его апологета высшую ценность, в то же время включает в себе возможность появления мирового зла и постольку содержит некое "змеиное" начало. Таким образом, он приобретает черты опасного искусителя, в котором есть что-то и от адамова яблока и от напитка ведьмы (По средневековому поверью этот напиток представляет собой смесь сладострастия и жестокости /ср. приготовление его у Шекспира в "Макбете"/).

### ***Эмоциональное отношение к конфликту между идеалом и моралью***

Многие художники очень остро переживали этот конфликт не разумом, а сердцем и поэтому стремились выразить те чувства, которые он у них вызывал. Но история живописи знает одного мастера, который стоит вне конкуренции, и одну работу этого мастера, которая не имеет себе равных.

Около 1500 г. Босх создал в Нидерландах самую загадочную из своих картин, которая получила не менее загадочное название "Сад удовольствий" и расшифровкой смысла которой занималась в течение нескольких столетий целая армия искусствоведов. Ок. 1517 г. картина была перевезена испанцами из Брюсселя в Эскориал (дворец испанских королей под Мадридом). Здесь она стала объектом сопереживания для короля Филиппа II, возглавившего силы католической контрреформации против идеологических "диверсий" протестантизма. Смотря на это творение Босха "как бы заглядываешь в записную книжку дьявола, куда внесены все виды мучений и казней, которыми сатана собирается угостить грешников в час ссудный... В адских представлениях, изображенных художником, "Южный демон" (Филипп II - В.Б.) почерпал вдохновение для пыток устроенной им инквизиции" (Трубников А. Демонизм Иеронимуса Босха. "Аполлон". 1911. № 3. С.7). Действительно, по замыслу автора, эта исключительно сложная в сюжетном и композиционном отношении картина должна была передать его эмоциональное отношение к обобщенному образу мирового зла - того самого зла, которое является, как мы видим, естественным следствием конфликта между идеалом и моралью, но, по средневековым представлениям, следствием такой ситуации, когда создается впечатление, что "Бог на время забыл человечество и отдал его в когти дьяволу" (Там же. С.9).

Картина представляет собой триптих из трех створок. На левой показано, как уже в раю появляются первые зародыши мирового зла. На центральной изображено человеческое грехопадение, которое протекает сразу по семи каналам. Сюжет створки представляет собой символический разгул традиционных семи греховных страстей. Особое место среди них отведено соблазну сладострастия, символизированному витающими здесь и там красными и синими ягодами: "Свои любовные грёзы Босх пропустил сквозь призму горящего мозга и они разложились странной эротической радугой" (Там же. С.15).

Наконец, на правой створке, разворачивается чудовищный каскад адских мучений, где дьявол терзает людей за те поступки, которые он же спровоцировал: "Мистические галлюцинации Босх осветил огнем своего воображения и создал кошмар, превзошедший все виденное и слышанное. Пытки он довел до гениальности, к мукам примешал патологический яд садизма... Я не знаю ни в литературе, ни в искусстве произведений, которые производили бы столь безумно бредовое впечатление, в которых можно было бы увидеть так близко лик, услышать так внятно вопль средневекового ужаса... - отзвуки сатанинского праздника, на котором пьют кровь детей, кормят причастием жаб, поклоняются черному козлу, служат мессы на обнаженной





женщине вместо алтаря и, упиваясь адским зельем, мешают оргийно все развраты и все кощунства" (Трубников А. Там же. С.10).

Итак, общая логика триптиха такова: левая створка - зарождение зла; центральная - его развитие; правая - его торжество. Таким образом, "Сад удовольствий" становится "Апофеозом мирового зла". Характерно, что образ дьявола, символизирующий упоминавшийся уже конфликт между идеалом и моралью, появляется в триптихе несколько раз, - то в виде райской кошки, держащей в зубах мышь, то в образе филина, зловеще взирающего на осатаневших людей, то в форме иссохшего дерева с дуплом и загадочным лицом, то в виде странной фаллической конструкции из двух ушей и сверкающего острием лезвия между ними и т.д. и т.п. Особое значение при передаче эмоционального отношения к мировому злу как таковому Босх придает специальному символу, который уже упоминался при анализе "Нидерландских пословиц" П.Брейгеля (гл.III п. 3). Это пустотелая сфера самого различного характера (сосуд, ягода, бутон, раковина, дупло и т.п.). Она как бы втягивает людей в область греха и делает их рабами своих страстей и пороков (ср. пустотелый и притом перевернутый бутон, на котором сидит филин). Именно поэтому она становится символом плотских и духовных вожделений и, благодаря этому, дьявольских искушений. В связи с этим следует обратить внимание на композиционный центр левой створки триптиха - райский "фонтан жизни". Теперь понятно, почему его основанием является пустотелая сфера, в которой сидит филин. Это маньеристический намёк на зарождение зла уже в райских кущах - своего рода эмоциональное отношение к "змеиному" началу в идеале.

### ***Дифференциация идеалов как возбудитель конфликта***

Итак, добро и зло не разделены непроницаемой стеной, грань между ними оказывается, вообще говоря, относительной и зло может зарождаться в недрах добра. В истории культуры вообще и в истории живописи в особенности источник добра обычно изображался в аллегорической форме сеятеля, разбрасывающего по миру добрые семена. Широко известен, например, "Сеятель" Милле. В конце XIX в. появился, однако, художник, который решил придать этому образу совершенно новое звучание. Летом 1888 г. Ван Гог писал брату: "Эскиз сеятеля - вспаханное поле, лиловые комья земли, на горизонте голубой с белым сеятель, а за ним невысокие белые хлеба...Этот эскиз ...неотступно мучит меня в том смысле, что я все время задаю себе вопрос, а не принять ли его всерьёз и не сделать ли из него какую-нибудь ужасную картину, чего мне очень и очень хочется" (Ван Гог В. Письма. М., 1966. С.363). Осенью того же года Гог реализовал свой замысел.

Странное впечатление производит этот "Сеятель". Темная и безликая фигура одной рукой разбрасывает семена, а другой срывает молодые ростки. Уже одно это сразу настораживает зрителя. Однако предчувствие чего-то недоброго ещё более усиливается от присутствия большого темного дерева, одиноко растущего на пути сеятеля в открытом поле. Увядающие осенние листья чем-то напоминают розы, а сухие острые сучья - шипы. Как бы полушёпотом кто-то повторяет знакомое библейское изречение: "Каков сеятель - такова и жатва..." Созвучие темной фигуры и темного ствола недвусмысленно подчеркивает справедливость этой истины. Огромное пронзительно жёлтое солнце неумолимо клонится к закату, лишая образ сеятеля традиционного ореола. Резкий контраст дополнительных цветов - тёплых на зеленовато-желтом небе и холодных на синевато-фиолетовом поле - символически подчеркивает столкновение противоречивых чувств надежды и отчаяния...

Таким образом, Гог достиг поставленной цели: он действительно создал "ужасную картину", которая великолепно передает общезначимое эмоциональное отношение к потенциальной угрозе превращения посева добра в посев зла. Здесь Гог, подобно Достоевскому с его "Легендой о Великом инквизиторе", как бы подсознательно, не отдавая себе в этом отчета, предвидел социально-политическую ситуацию, сложившуюся в XX в. Талант Гога позволил придать личной трагедии (Как известно, Гог постоянно вел борьбу со своей болезнью. Надежда на выздоровление периодически сменялась приступами отчаяния. Каждое улучшение состояния несло в себе угрозу его нового ухудшения, пока дело не кончилось полной катастрофой) всемирно-исторический характер.

Из изложенного ранее ясно, что наличие связи между добром и злом является естественным следствием конфликта между идеалом и моралью. Казалось бы, идеал по самому определению этого понятия воплощает добро. Ведь он не только требует привести мир в соответствие с

человеческими желаниями, но и диктует определенную систему моральных законов, которым надо следовать при преобразовании мира. А добро есть не что иное как соблюдение этих законов. Но когда идеал вступает в противоречие с собственной моралью, он начинает требовать нарушения своих же законов. А такое нарушение и есть зло.

Чтобы как следует осознать причины возникновения конфликта между идеалом и моралью, надо обратиться к той дифференциации идеалов, которая закономерно возникает в процессе



самоорганизации культуры (гл.IV \_ 2). В результате указанной дифференциации появляется широкий идеологический спектр. В его центре находятся центристские (оптималистские) идеалы, а по краям - экстремистские. Первые стремятся сочетать свободу членов общества (активность элементов социальной системы) с общественным порядком (наличием устойчивой структуры, которой подчиняются все члены общества). Вторые, напротив, противопоставляют свободу и порядок. Последнее делает неизбежным возникновение, в свою очередь, двух типов альтернативных друг другу экстремистских идеалов. Те, в основу которых положен односторонний культ свободы получили название анархистских ("Человек

начинает понимать, что он не будет совершенно свободен (В.Б.), пока в такой же степени не будет свободно всё вокруг него" /Кропоткин П.А. Современная наука и анархия. М., 1990. С.321/); те же, что воспевают односторонний культ порядка, естественно назвать тоталитарными. Соответственно идеалы, настаивающие на синтезе свободы и порядка, обычно называются либеральными (Противопоставление свободы и порядка проявляется обычно в форме противопоставления свободы и управления. Если, согласно Конту, "...самое совершенное общество есть такое, в котором управление достигло своего высшего развития; в котором отдельные функции подчинены в значительной большей степени, чем теперь, общественной регламентации", то, согласно Спенсеру, "идеалом, к которому мы идем, является общество, в котором управление будет доведено до наивозможно меньших пределов, а свобода достигнет наивозможной широты..." /Спенсер Г. О причинах моего разногласия с О.Контом. СПб., 1906. С.22/).

Можно поставить вопрос: почему дифференциация идеалов рано или поздно заходит так далеко, что крайними полюсами идеологического спектра становятся не какие-то разновидности либеральных идеалов, а именно экстремистские идеалы? В чем причина постоянно наблюдаемой в истории тяги к экстремизму? Вся загвоздка состоит в том, как конкретно в данной стране в данных исторических условиях сочетать свободу и порядок. Другими словами, каким образом можно найти оптимальную (для данной страны и данной эпохи) форму синтеза таких полярных компонент социальной системы. Не существует никакого априорного принципа, который бы позволил автоматически указать, какой должна быть эта форма. Поэтому она может быть найдена только эмпирически, т.е. методом проб и ошибок. Этот метод сводится к поиску "золотой середины" между абсолютной свободой и абсолютным порядком. В общем виде проблема подобного поиска т.н. срединного пути была поставлена ещё Аристотелем: "...та жизнь - блаженная, при которой нет препятствий к осуществлению добродетели (идеала вместе с определяемой им моралью, ...добродетель есть середина [между двумя крайностями], ...нужно признать, что наилучшей жизнью будет именно "средняя" жизнь..." (Политика Аристотеля. М., 1911. С.178) В "Никомаховой этике" Аристотель особенно ясно подчеркивает ту мысль, что нельзя найти "золотую середину", не зная крайностей, между которыми она пролегает. Они играют роль ориентиров для нахождения "срединного пути" (Аристотель. Никомахова этика. СПб., 1887. С.38-39. Указанный "срединный путь" получил наиболее яркое воплощение в либеральном идеале, возникшем в эпоху Просвещения (Франция и США, XVIII в.). Этот идеал стал доступен широкой массе тоже благодаря специфической метафоризации: фригийский колпак /идеологический символ/, Статуя Свободы /идеологический образ/, идеализированная биография простого человека из народа, поднявшего его без всяких связей исключительно благодаря собственным усилиям из самых низов на вершину власти /идеологический миф/, шумное и красочное избирательное шоу /идеологический культ/).

Когда в ходе развития социальной системы намечается тенденция к удушению свободы, сразу же в идеологической области начинается воспевание свободы, ведущее к формированию анархистского идеала. Напротив, когда возникает тенденция к разрушению порядка, в идеологической области начинают проповедовать культ порядка, что ведет к появлению

тоталитарного идеала. Следовательно, периодическое шарахание в практической политике из одной крайности в другую, несмотря на его совершенно беспорядочный (стохастический) характер, отнюдь не случайно.

Таким образом, анархистский и тоталитарный идеалы оказываются теми бакенами, которые указывают кораблю истории правильный фарватер. Их красные огни предупреждают о тех потоках крови, которые ждут обитателей социальной системы в случае чрезмерного отклонения от курса в ту или другую сторону. Нетрудно догадаться, что описанная закономерность является лишь частным случаем действия в социальной области уже знакомого нам закона суперотбора, т.е. чередования порядка и хаоса, ведущего шаг за шагом к преодолению противоположности между ними и их полному слиянию в нечто единое.

Итак, тоталитарный идеал, лежащий в основе тоталитаризма как социального явления, появляется закономерно (Предсказание Спенсером в XIX в. тоталитаризма XX в.: "...Социалистическая администрация превратится ... в страшную тиранию, подобную той, какая существовала некогда в древнем Перу, - тиранию, под гнетом которой масса народа, находясь в руках чиновничьей иерархии, живя под недремлющим уличным и домашним надзором и работая чисто для содержания правящих властей, будет получать сама едва одно только голодное пропитание" /Спенсер Г. Грядущее рабство. СПб., 1884. С.76/) и, следовательно, имеет вполне рациональное происхождение. Разумеется, при чисто эмоциональном подходе к его чудовищному воплощению в социальной жизни может создаться впечатление, что он является результатом происков некоего "дьявола". Такое "объяснение" выглядит весьма романтично, но ни на шаг не продвигает в действительном понимании причин и сущности этого явления. Характерно, что почва для воплощения тоталитарного идеала создается тенденцией к реализации анархистского идеала. Именно переход общества в состояние хаоса делает крайне привлекательной идеологию обожествляющую порядок (Кульм социальной регламентации был доведен до крайности в государственно-коммунистической утопии Кабе "Путешествие в Икарию" (1840). Икарийская республика не только утверждает характер публикаций, но и фасон одежды, список одобренных съестных продуктов, количество приемов пищи в день, способ приготовления блюд, их число и порядок подачи и даже время приема и его продолжительность "До какой степени господствуют дисциплина и порядок!" - восторгается Кабе). Как история России в 1917-21 г., так и Германии в 1929-33 г. убедительно подтверждает эту закономерность.

Возникает, однако, следующий вопрос: почему выход из кризиса, выражающегося в погружении общества в состояние хаоса, в определённых исторических условиях может быть осуществлён именно тоталитарным, а не либеральным идеалом? Дело в том, что тоталитарные идеалы тоже могут быть различными, поскольку можно обещать уставшим от чрезмерной свободы гражданам разный порядок. Существует, однако, особая разновидность такого идеала, которую можно было бы назвать гиперидеалом. Для последнего характерно обещание не просто какого-то порядка, а такого, какого ещё никогда не было на Земле. Другими словами, речь идёт об обещании наступления в случае реализации данного идеала некоего "земного рая", притом в ограниченный срок. Если вспомнить то, что говорилось в предыдущем параграфе, то становится очевидно, что при формировании гиперидеала совершаются две незаконные процедуры: а) абсолютизация относительного идеала (приписывание относительному идеалу свойств абсолютного); и б) финитизация абсолютного идеала (утверждение о возможности реализации абсолютного идеала в конечный срок). Образно говоря, волк натягивает на себя овечью шкуру и убеждает ягнят, что она есть золотое руно.

Очень важным следствием абсолютизации относительного идеала является отождествление эстетического и политического идеалов. Это сразу приводит, с одной стороны, к политизации искусства и появлению пропагандизма (тоталитарное искусство) (См., например, Голомшток И. Тоталитарное искусство. М. 1994), а с другой - к эстетизации политики ("От леса знамен и игры огней факелов, маршевых колонн и легко запоминающейся яркой музыки исходила волшебная сила, перед которой как раз обеспокоенному картинами анархии сознанию трудно было устоять" /Фест И. Гитлер Т.3. Пермь, 1993. С.47/) и провоцированию авантюризма в политической деятельности. Ярким примером последнего может служить т.н. директива №32, принятая по указанию Гитлера Верховным Командованием вермахта в 1942 г. Смысл этой директивы сводился к тому, что для создания "1000-летнего Рейха как абсолютного произведения арийцы Запада (немцы) и арийцы Востока (японцы) должны соединиться на родине арийской расы, т.е. в Индии. Отсюда авантюрный план соединения африканской и кавказской группировок германских армий в Ираке с тем, чтобы через наследников арийских традиций Иран и Афганистан достичь Индии и встретиться там с японцами.

Насколько в рамках гиперидеала политическая и художественная деятельность могут сближаться показывает, в частности, ритуал самоубийства Гитлера. Утилитарная сторона этого ритуала (избежать плена и возмездия) обсуждалась неоднократно, но почему-то оставалась в тени его выразительная (эстетическая) сторона. Между тем, если учесть связь нацистского идеала с традициями немецкого романтизма и любовь Гитлера к Вагнеру (как в музыкальном, так и в

идеологическом отношении) (Mosse G. The Crisis of German Ideology (Intellectual Origins of the Third Reich). London, N. Y. 1964. P. 90-94), то нельзя не заметить следующего. Когда штаб-квартира Гитлера в Берлине (рейхсканцелярия) в конце апреля 1945 г. уподобилась объётой огнём Валгалле из оперы Вагнера "Гибель богов", тогда в рамках нацистского идеала, естественно, возникла идея смоделировать погребальный костёр героев древнегерманского эпоса Зигфрида и Брунгильды, чтобы, уподобившись этим героям, не только "красиво уйти", но и поднять бесславный конец третьего рейха до уровня великой исторической трагедии.

Между прочим, в политических целях использовались все закономерности художественного процесса в том числе и художественный контраст. Так, тоталитарные диктаторы любили появляться в окружении военных, одетых в пышные мундиры, чтобы подчеркнуть пафос простоты своей одежды и этим выделиться среди них.

Преимущество гиперидеала перед любой разновидностью либерального идеала обнаруживается, однако, в условиях не обычного, а гиперкризиса. Для последнего характерны следующие признаки:

1) распространение локального социального кризиса (гл.IV п. 2) на весь социальный организм. Это значит, что составляющие компоненты социального кризиса - кризис материальный (Материальный гиперкризис проявляется, в частности, в гиперинфляции. В связи с этим полезно напомнить, что стоимость той кружки пива, которую Гитлер пригубил во время пивного путча в Мюнхене в 1923 г., достигла триллиона (!) марок), энергетический, информационный и оценочный - приобретают глобальный характер, захватывая не отдельные части социальной системы, а её всю. Следствием этого является паралич управления обществом в целом и глобальный хаос:

Но там, где все горды развратом,

Понятия перемешав,

Там правый будет виноватым,

А виноватый будет прав.

Не стало ничего святого.

Все разбрелись и тянут врозь.

Расшатываются основы,

Которыми всё создалось (Гете В. Фауст. Пермь, 1981. С.197);

2) низкая политическая и нравственная культура большинства населения. Практически это проявляется, с одной стороны, в отсутствии демократических традиций и в детски-наивном отношении к истории (непонимание того, что Гегель называл иронией истории, или "хитростью мирового разума")

("Нередко, чтобы ввергнуть нас в беду,

Орудья тьмы предсказывают правду

И честностью прельщают в пустяках

Чтоб обмануть тем легче в важном деле" /Шекспир У. Избранные произведения. Л., 1975. С.437/); а

с другой - в господстве филистерских настроений, т.е. приоритете утилитарных ценностей и отсутствии серьезного интереса к ценностям духовным (говоря библейским языком, готовности "продать свое старшинство за чечевичную похлебку");

3) международная изоляция общества, переживающего кризисное состояние. Это предполагает отсутствие значительной и своевременной иностранной помощи для выхода из кризиса.

Очевидно, что выход из такой ситуации возможен только за счет "опоры на собственные силы", а для этого нужны не обычные жертвы, а особо крупного масштаба, так сказать, гипержертвы. Сила гиперидеала состоит в том, что только он может заставить в этой, казалось бы, безысходной ситуации большинство населения добровольно пойти на такие жертвы. Он даёт этому населению ту духовную пищу, которая может заменить ему на время материальную пищу. Это те нектар и амврозия, которые делают с людьми чудеса. Роль "опиума для народа" такой идеал станет играть позднее, когда тоталитарный режим переживет свой звездный час и начнет клониться к упадку. Ведь опиум парализует волю, а нектар и амврозия укрепляют её. Фанатическая вера в то, что приносимые на алтарь истории чудовищные жертвы не только выведут из данного кризиса, но и покончат со всякими кризисами вообще, в результате чего будет достигнуто состояние безмятежного общечеловеческого счастья, делает терпимыми любые жертвы.

Но чтобы гиперидеал мог "овладеть массами", требуется опять-таки не обычный, а гиперлидер. Это не просто искусный политик, а такой, который не только полон решимости, но и располагает соответствующими данными, чтобы одновременно выступить в роли, с одной стороны, нового пророка, а с другой - Великого инквизитора. Два средства позволяют ему успешно сыграть эту двойную роль - фанатизм и этатизм (Этатизм - культ государства).

Чрезвычайно важно то, что для "овладения массой" пропагандист гиперидеала должен достичь с этой массой не только взаимопонимания, но и сопереживания. Если воспользоваться терминологией М.Вебера, то можно сказать, что гиперлидеру следует уметь производить

харизматический эффект. Именно в этой области фактически пропадает различие между политической и художественной деятельностью: политик становится актером и притом выдающимся. Чтобы лучше уяснить эту сторону дела в победоносном шествии гиперидеала, очень поучительно сопоставить два харизматических эффекта, произведенных в XX в. двумя существенно разными политическими деятелями, которые действовали в мало похожих странах и в далеко не одинаковых исторических условиях. Для исключения тенденциозности в описании таких эффектов, надо поручить это описание нейтральным наблюдателям, лучше всего иностранцам, притом воспитанным в либеральных традициях. Сопоставим по этому харизматическое выступление Ленина в Петрограде поздней осенью 1917 г. в описании американского корреспондента Джона Рида с харизматическим выступлением Гитлера в Мюнхене ранней осенью 1932 г. в изложении американской журналистки Мери Ли:

"Было ровно 8 часов 40 минут, когда громовая волна приветственных криков и рукоплесканий возвестила появление членов президиума и Ленина... среди них. Невысокая коренастая фигура с большой лысой и выпуклой, крепко посаженной головой... Потертый костюм, несколько не по росту длинные брюки. Ничего, что напоминало бы кумира толпы... Он стоял, держась за края трибуны, обводя прищуренными глазами массу делегатов и ждал, по-видимому, не замечая нараставшую овацию, длившуюся несколько минут... Никакой жестикуляции. Тысячи простых лиц напряженно смотрели на него исполненные обожания... Неожданный и стихийный порыв поднял нас всех на ноги, и наше единодушие вылилось в стройном, волнующем звучании "Интернационала". Какой-то старый, седеющий солдат плакал, как ребенок. ...Могучий гимн заполнял зал, вырывался сквозь окна и двери и уносился в притихшее небо. Во имя этого легли в свою холодную братскую могилу на Марсовом поле мученики мартовской революции, во имя этого тысячи... погибли в тюрьмах, в ссылке, в сибирских рудниках. Пусть всё свершилось не так, как они представляли себе, не так, как ожидала интеллигенция. Но всё-таки свершилось - буйно, властно, нетерпеливо, отбрасывая формулы, презирая всякую сентиментальность, истинно..." (Рид Д. Десять дней, которые потрясли мир. М., 1988. С.119-126)

Так пишет Джон Рид, а вот как ему аккомпанирует его соотечественница Мэри Ли:

"Тогда появляется Гитлер, и мимо помоста, на который он всходит, дефилируют под звуки военного оркестра в течение часа три тысячи молодых людей в коричневых рубашках, с поднятой правой рукой. Глаза каждого молодого человека устремлены на Гитлера. Молодые глаза, глаза, отражающие идеализм 19 лет. Глаза, полные решимости умереть за идеал. Жажда дисциплины, жажда узнать, за какое дело необходимо умереть, готовность отдаться идеалу, сражаться за него. Глаза каждого находят взгляд Гитлера как воплощение идеала... Он глядит вниз из-под правой руки, как если бы он вбирал силу из глаз проходящих мимо него... Вот что он совершил, этот человек, он ловил устремления каждого раствориться в толпе, этот военный инстинкт, подхватил его и повел за собой. Чувствуешь, что... сила Гитлера в идеализме толпы" (Гус М. Безумие свастики. М., 1973. С.141-142).

Совершенно очевидно, что описанный харизматический эффект может быть достигнут лишь при условии, что пропагандист идеала сам фанатически верит в пропагандируемый идеал. Это следует из тех законов сопереживания, которые рассматривались в гл.II. Но отсюда вытекает, что гиперлидер, как это ни парадоксально звучит, является по-своему бескорыстным человеком.

Сказанное не означает, что он безразличен к власти и богатству. Однако особенность психологии фанатика состоит в том, что власть и богатство являются для него не целью, а лишь средством для реализации его идеала. Нельзя приписывать фанатику психологию обывателя, с точки зрения которого дело обстоит как раз наоборот, т.е. идеал служит просто фиговым листком для прикрытия заурядного властолюбия и стяжательства.

Только фанатическая вера в гиперидеал и безграничная преданность ему может сделать политика пророком, слова которого воспринимаются как автономный источник истины, как откровение, не требующее доказательств. Лишь при таких условиях может быть достигнуто массовое политическое сопереживание. В свою очередь, харизматический эффект, производимый гиперидеалом, оказывает на гиперлидера обратное влияние, укрепляя в нем веру в его пророческую миссию.

Однако никакой фанатик не способен убедить всех. Поэтому тех, кого нельзя убедить, согласно тоталитарной идеологии, "надо принудить" (Ленин). Сделать это можно лучше всего с помощью государства. Отсюда использование государства в качестве главного орудия реализации гиперидеала и, в итоге, такая характерная черта тоталитаризма как культ государства (приоритет интересов государства перед интересами личности). Последний предполагает вмешательство государства во все стороны жизни - от рутинных проблем экономики до религии и искусства и даже самых интимных вопросов семейного быта.

Здесь гиперлидер обретает свою вторую роль: на социальном горизонте появляется грозный силуэт Великого инквизитора. Многие художники пытались передать



свое эмоциональное отношение к этому ставшему с легкой руки Достоевского столь знаменитым образу. Но наибольшей выразительности достиг безвременно ушедший из жизни русский художник К.А.Васильев (1942-1976), который, подобно Гогу, придал личной трагедии общечеловеческое звучание.

Фанатизм и этатизм гиперлидера делают понятным то магическое воздействие, которое пропагандируемый им идеал оказывает на молодежь-поколение, от которого в наибольшей степени зависит судьба этого идеала. Только фанатической верой в гиперидеал можно объяснить сцену, описанную Черчиллем в его "Истории 2-ой мировой войны". В этой сцене немецкие парашютисты из элитарной авиадесантной дивизии "Гитлерюгенд" - цвет нацистской молодежи - в майском небе 1941 года под ураганным огнем противника, идя на верную смерть, не моргнув глазом выбрасываются из самолетов над о.Крит. И аналогичную сцену в описании немецкого фельдмаршала Манштейна в его мемуарах "Утерянные победы", когда советские девушки-комсомолки - цвет коммунистической молодежи (Советские комсомолцы, впервые выехавшие за рубеж в 30-х годах для ознакомления с "буржуазным" образом жизни и посетившие столь демократическую страну как Франция, по возвращении домой с искренним энтузиазмом констатировали следующее: Франция - несвободная страна, ибо там нельзя свободно воплощать в жизнь коммунистический идеал. Тем самым, они "убедились", что "подлинно свободной" страной является только "сталинский" Советский Союз, поскольку лишь здесь созданы все условия для реализации коммунистического идеала. Неудивительно, что при таком умонастроении любовь к сторонникам своего идеала /"товарищам пор классу"/ должна была сочетаться с ненавистью к апологетам антиидеала /"классовым врагам"/. Совершенно аналогично обстояло дело и в случае нацистского идеала: любовь к представителям "высшей" расы обязательно сочеталась с ненавистью к представителям "низшей" расы /"расовым врагам"/. Не следует, однако, думать, что сочетание любви к идеологическим единомышленникам с ненавистью к идеологическим противникам характерно только для сторонников коммунистического и нацистского идеалов. Если некоторый идеал в качестве одного из своих важнейших нормативов содержит требование "любви к ближнему", то под "ближним" практически всегда подразумевается или идеологический единомышленник или тот идеологический противник, который в принципе способен к "покаянию", т.е. к отказу от антиидеала и к принятию вашего идеала. В то же время даже самый последовательный сторонник "любви к ближнему" не может не испытывать /хотя бы подсознательно/ "ненависти к дальнему", т.е. к такому идеологическому противнику, который не только не способен к "покаянию", но, напротив, упрямо требует Вашего "покаяния" /отказа от вашего идеала и принятия антиидеала/. Сказанное справедливо и по отношению к либеральному идеалу: нельзя любить свободу в её либеральном понимании, не испытывая /хотя бы подсознательно/ ненависти к противникам этой свободы) - в знойном июле 1942 года под павшим Севастополем ведут за собой дрогнувшие было, цепи морской пехоты, увлекая солдат в последнюю контратаку против окруживших их со всех сторон немецких войск. Важно обратить внимание, что эти события описываются идеологическими противниками тех, кто в них участвует, вследствие чего объективность описания не подлежит сомнению.

Из сказанного ясно, что любое рассмотрение сущности тоталитаризма XX в. без связи его с проблемой формирования и реализации гиперидеала не может быть эффективным. Для выявления этой сущности надо произвести аккуратный сравнительный анализ двух его разновидностей - коммунистического и нацистского (Так как фашизм является итальянской разновидностью нацизма, то обозначать всякий нацизм термином "фашизм" - это, примерно, то же самое, что отождествлять материю с веществом, а мясо с говядиной. Смешение нацизма с фашизмом, т.е. общего с частным умышленно использовано Сталиным в 30-х годах с целью отвлечь внимание от сходства между русским коммунизмом и немецким национал-социализмом), причем в основе такого сравнения должен лежать сравнительный анализ коммунистического и нацистского идеалов (Классическим исследованием в области сравнительного анализа коммунистического и нацистского тоталитаризма является книга Р.Арона "Демократия и тоталитаризм" (1965). Эту книгу советские партфункционеры упрятали даже от собственных идеологов в "железный" спецхран. А, между тем, с точки зрения суператтракторного понимания истории она является весьма робкой и довольно поверхностной попыткой анализа тоталитаризма XX в., уже не отвечающей современным требованиям. Авторское сравнение коммунизма и нацизма страдает странной непоследовательностью. Так, признавая связь коммунистических репрессий с проблемой реализации коммунистического идеала. Арон отрицает связь нацистских репрессий с проблемой реализации нацистского идеала /Арон Р. Демократия и тоталитаризм. М., 1993. С.241/. Оказывается, что в гибели 6 млн евреев виноват отнюдь не нацистский идеал, а иррациональная злая воля диктатора. Автора не смущает, что последняя продиктована именно нацистским идеалом и от него неотделима /см.: Пикер Г. Застольные разговоры Гитлера. Смоленск, 1993. С.80-81, 125, 180/).

Таблица 7

Содержание и реализация идеологии коммунизма				Идеология фашизма			
Общая оценка идеологии	Идеология	Идеальная реализация	Материальная реализация	Духовная реализация	Внутренне-личностная реализация	Внешне-личностная реализация	Общественная реализация
Идеология коммунизма	Идеология коммунизма основана на материальном начале. Вера в то, что "общее счастье" достигается только через материальное благополучие. Идеология коммунизма основана на материальном начале. Вера в то, что "общее счастье" достигается только через материальное благополучие. Идеология коммунизма основана на материальном начале. Вера в то, что "общее счастье" достигается только через материальное благополучие.	Идеальная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Идеальная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Идеальная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие.	Материальная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Материальная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Материальная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие.	Духовная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Духовная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Духовная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие.	Внутренне-личностная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Внутренне-личностная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Внутренне-личностная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие.	Внешне-личностная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Внешне-личностная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Внешне-личностная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие.	Общественная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Общественная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие. Общественная реализация коммунизма достигается только через материальное благополучие.
Идеология фашизма	Идеология фашизма основана на материальном начале. Вера в то, что "общее счастье" достигается только через материальное благополучие. Идеология фашизма основана на материальном начале. Вера в то, что "общее счастье" достигается только через материальное благополучие. Идеология фашизма основана на материальном начале. Вера в то, что "общее счастье" достигается только через материальное благополучие.	Идеальная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Идеальная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Идеальная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие.	Материальная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Материальная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Материальная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие.	Духовная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Духовная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Духовная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие.	Внутренне-личностная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Внутренне-личностная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Внутренне-личностная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие.	Внешне-личностная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Внешне-личностная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Внешне-личностная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие.	Общественная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Общественная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие. Общественная реализация фашизма достигается только через материальное благополучие.

В приводимой таблице дано краткое резюме такого анализа. Ее можно рассматривать как своеобразный теоретический комментарий к известным словам Риббентропа "о встрече двух революций", которые он произнес после подписания советско-германского пакта на банкете в Кремле 23 августа 1939 г. Из таблицы видно, что коммунисты и нацисты - отнюдь не загадочные "посланцы дьявола", как это представляется некоторым недалеким в теоретическом отношении либералам, а аргonautы XX в., отправившиеся в поход за золотым руном, не подозревая, что оно находится не на Земле, а на "небе". Последнее обстоятельство неизбежно должно иметь роковые последствия, а именно: на каком-то этапе реализации гиперидеала должен возникнуть острый конфликт между этим идеалом и общечеловеческой моралью. Этот конфликт следовало бы назвать эсхатологическим парадоксом. Суть его состоит в несовместимости общечеловеческого счастья с общечеловеческой моралью: если мы хотим строго соблюдать все требования общечеловеческой морали, тогда надо отказаться от стремления достичь общечеловеческого счастья; если же мы хотим любой ценой достичь этого счастья, тогда следует отказаться от строго соблюдения указанной морали. Обратим внимание, что подобный парадокс возникает с необходимостью только в случае общечеловеческого счастья; личностное счастье вполне совместимо как с соблюдением лично-, так и общечеловеческой морали (Нетрудно заметить, что эта формула напоминает знаменитую кантовскую антиномию практического разума: чтобы достичь счастья, надо отказаться от добродетели, а чтобы стать добродетельным, надо отказаться от счастья. Однако, Кант не заметил, что данная антиномия приобретает необходимый характер только по отношению к общечеловеческому счастью).

Тоталитаризм придал эсхатологическому парадоксу следующую форму: для достижения общечеловеческого счастья допустимо любое нарушение любого закона общечеловеческой морали. Это значит, что во имя реализации гиперидеала допустимы любые формы презрения, обмана, шантажа и насилия, т.е. гиперидеал сопровождается эскортом из четырех апокалиптических всадников. Выражаясь более популярно, эсхатологический парадокс может быть сформулирован и так: высшее добро оправдывает любое зло; поэтому чем лучезарнее будущее, тем страшнее жертвы (Эсхатологический парадокс получил особенно четкую формулировку в рамках нацистской идеологии: так как согласно последней, "с потерей чистоты крови счастье потеряно навсегда", то "государство, которое в эпоху отравления рас посвятит себя делу совершенствования лучших расовых элементов на Земле, раньше или позже неизбежно овладеет всем миром... Перед лицом этой великой цели никакие жертвы не покажутся слишком большими"; "Перед будущими поколениями мы будем оправданы потому, что при нашей постановке вопроса каждая капля пролитой крови окупится в тысячу раз" /Гитлер А. Моя борьба. Т-ОКО, 1992. С.275, 587, 554/). Ввиду того, что золотое руно находится на "небе", при попытках достичь его, т.е. реализовать гиперидеал на земле тоталитарный лидер сталкивается со всё новыми и новыми препятствиями и трудностями. В силу этого он вынужден закручивать гайки всё круче, т.е. переходить к всё более жестким формам презрения, обмана, шантажа и насилия. В результате складывается ситуация, когда гиперидеал прокладывает себе дорогу под лязг танковых гусениц и рёв авиационных моторов, показывая наглядно даже самым ограниченным антифилософам, что такое эсхатологический парадокс (Идея о том, что "высшее добро может оправдать любое зло", была выдвинута еще иезуитами в XVI в. Они полагали, что во имя спасения католического идеала допустимы любые формы презрения, обмана, шантажа и насилия. Идея же "священной войны" /крестовый поход и джихад/ для защиты и распространения религиозного идеала имеет ещё более древнее происхождение).

Неудивительно, что получающаяся в ходе реализации такого идеала ценность оказывается (с точки зрения общечеловеческой морали) аморальной и преступной. Она знаменует собой странное и противоестественное бракосочетание красоты и преступления (криминализацию красоты и эстетизацию преступления). Вместо знаменитой формулы "красота спасет мир" торжествует альтернативная формула "красота погубит мир". Указанная проблема поставлена уже

Гомером в "Илиаде": божественная красота древнегреческой красавицы Елены, родившейся в результате обольщения земной женщины Леды главой богов Зевсом, приводит к Троянской войне и трагической гибели Трои. Она получила дальнейшее развитие у Шекспира в знаменитом диалоге между Гамлетом и Офелией. На недоуменный вопрос Офелии "Разве у красоты может быть лучшее общество, чем добродетель?" Гамлет, как известно, отвечает: "Власть красоты скорее преобразит добродетель из того, что она есть, в сводню, нежели сила добродетели превратит красоту в своё подобие; некогда это было парадоксом, но наш век это доказывает" (Шекспир У. Избранные произведения. Л., 1975. С.202-203)

Особой остроты обсуждаемая проблема достигла в XIX в. в романе Достоевского "Идиот" и в музыкальной тетралогии Вагнера "Кольцо Нибелунга". Как известно, герои этих произведений сгорают в огне (в переносном или даже прямом смысле) своего неукротимого стремления к красоте.

Таким образом, категорический императив гиперлидера "высшее добро может оправдать любое зло", в конечном счете, сводится к императиву "неотразимая красота может оправдать любое преступление". История знаменитой красавицы XVI в., Елизаветы Баторий является яркой иллюстрацией такой установки. Доверившись одному из средневековых поверий, согласно которому для сохранения женской красоты необходимо регулярно принимать ванны из девичьей крови, она велела соорудить специального робота с ножами, которому отдавала на растерзание своих крепостных девушек. На протяжении 10 лет жертвой обожествления Е.Баторий собственной красоты стало ок. 600 девушек. Мрачные руины одного из старинных замков в Центральной Европе до сих пор напоминают об этой трагической истории.

Преступной может оказаться красота не только людей, но и вещей. Каждый посетитель Лувра, любующийся изысканной огранкой и мириадами искр, испускаемых на фоне черного бархата сокровищем французских королей - знаменитым алмазом "Регент" - сталкивается с той же проблемой: сколько жизней унёс этот алмаз прежде чем нашел успокоение в тихой музейной витрине? О каких чудовищных страданиях и муках мог бы он поведать, если бы обрел дар речи? Хотя эсхатологический парадокс напоминал о своем существовании в ходе истории неоднократно, но никогда его явление миру не происходило в таких масштабах, как это продемонстрировали тоталитарные режимы XX в. Поэтому философское значение тоталитаризма состоит именно в глобальном раскрытии и последовательном развертывании эсхатологического парадокса (как в его этической, так и эстетической формулировке).

Так как эсхатологический парадокс возникает из-за убеждения, что абсолютный идеал может быть реализован в конечный срок, то отсюда ясно, что сущность тоталитаризма с философской точки зрения (и его роковое заблуждение) заключается не в стремлении к суператтрактору, а в превратном понимании природы суператтрактора (отождествление его с определенным типом порядка) и, что особенно важно, в оконечивании бесконечного (Ярким примером подобного "оконечивания бесконечного" является коммунистическая доктрина, разработанная марксизмом. Ошибка создателя этой доктрины состояла отнюдь не в выдвижении коммунистического идеала. Этот идеал явился естественным следствием желания избавиться от противоречий буржуазного общества XIX в. и в течение ограниченного исторического периода обладал определенным прагматическим аспектом. Роковое заблуждение Маркса заключалось в отождествлении этого относительного и исторически ограниченного идеала с абсолютным идеалом: "Коммунизм как положительное упразднение частной собственности - этого самоотчуждения человека - ...есть действительное разрешение противоречия между человеком и природой, человеком и человеком, ... существованием и сущностью, ... свободой и необходимостью, ... индивидом и родом. Он - решение загадки истории, и он знает, что он есть это решение" /Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., Т.42. С.116/. О недопустимости "оконечивания бесконечного" см., в частности, Кармин А.С. Познание бесконечного. М., 1981).

В предыдущем разделе отмечалось, что все купола, башни и шпили религиозных сооружений воплощающие соответствующие религиозные идеалы, фактически направлены на суператтрактор. В связи с этим поучительно отметить, что антирелигиозные (Не следует думать, что тоталитарные идеалы должны иметь нерелигиозный или даже антирелигиозный характер. Напротив, большинство тоталитарных режимов, известных в истории, основывалось или на пантеизме /Др.Египет и Империя инков в Южной Америке/ или на монотеизме /государство иезуитов в Парагвае и Империя Великих моголов в Индии/. Тоталитарные режимы, базирующиеся на антирелигиозной идеологии, являются скорее редким исключением и характерны именно для XX в) тоталитарные идеалы стремились тоже воплотить свое стремление к суператтрактору в виде соответствующих символических действий, обращенных к небу (как в переносном, так и в прямом смысле). Это выразилось в планировании строительства циклопических архитектурных сооружений чисто идеологического характера в Москве и Берлине (Например, 415-метровой высоты Дом Советов в Москве со 100-метровой статуей Ленина или Храм 1000-летнего Рейха в Берлине ("Народный дом"), высота только купола у которого планировалась в 300 м и главный зал которого мог вместить 180 тыс. человек !/). Эти планы тоталитарные лидеры к счастью для своих

народов не успели реализовать. Тем не менее, тоталитарное стремление к суператтрактору получило более экономное воплощение в виде водружения 21 августа 1942 г. специальным отрядом немецких альпинистов из горной дивизии "Эдельвейс" флага со свастикой на высочайшей в Европе горной вершине на Кавказе и аналогичного акта советских альпинистов, водрузивших 13 сентября 1937 г. бюст Сталина на высочайшей вершине СССР на Памире. Не случайно последняя вершина получила в конце концов четко выраженное идеологическое название - пик Коммунизма, что вполне соответствовало популярнейшему лозунгу в СССР 50-х годов: "Вперед, к сияющим вершинам коммунизма!" С этим лозунгом перекликался и другой: "Мы за ценой не постоим!" Никогда ещё в истории эсхатологический парадокс не получал столь четкого идеологического оформления. В такой простой и ясной форме он стал понятен всем, даже слушателям кружков политграмоты.

В связи с историей тоталитарных режимов в XX в. возникает вопрос: "Возможно ли их возвращение (Не следует думать, что это невозможно потому, что нацистский и коммунистический идеалы доказали в XX в. свою утопичность. Если заглянуть в историю поглубже, то можно обнаружить уникальные случаи их частичной практической реализации. Примером осуществления нацистского идеала может служить государство спартиатов в древней Греции (6-3 в. до н.э.), а коммунистического - государство иезуитов в Парагвае (17-18 вв.). Между прочим, в последнем государстве был реализован принцип "каждый по способностям - каждому по потребностям" в его популярной советской интерпретации и существуют ли способы его предотвращения? Чтобы ответить достаточно квалифицированно на этот вопрос, надо вспомнить то, что говорилось об историческом детерминизме в гл. IV п. 2. Там отмечалось, что социальная система напоминает васнецовского "Витязя на распутье", ибо стоит перед набором нескольких взаимоисключающих возможностей развития. Теперь мы видим, что этот спектр альтернатив при всем разнообразии сводится к трем главным сценариям - либеральному, анархистскому и тоталитарному. Выбор одного из них определяется специфическим соотношением политических сил в системе в данный период. Другими словами, путь в будущее определяется взаимодействием определенных политических сил.

Возникает вопрос: подчиняется ли такое взаимодействие некоему общему закону? Другими словами, существует ли универсальный закон политической борьбы, действующий в любой стране в любую эпоху?

С первого взгляда может показаться, что такого закона не существует ввиду исключительного разнообразия социальных систем. Между тем, сравнительный анализ различных сценариев развертывания политической борьбы показывает, что для победы в такой борьбе в общем случае требуется: 1) обеспечить максимальное единство своих сторонников ("в единении - сила"); 2) добиться максимального раскола в рядах противников ("разделяй и властвуй"); 3) завоевать на свою сторону максимальное число союзников (среди промежуточных сил); 4) обеспечить нейтралитет тех промежуточных сил, на поддержку которых рассчитывать нельзя. История показывает, что тот из политиков, кто сумеет удовлетворить этим требованиям лучше других, со 100% гарантией станет победителем. Не случайно Макиавелли сравнил искусного политика с лисцей, поскольку указанную закономерность в победоносной расстановке политических сил следовало бы назвать методом лисьей хитрости в политическом маневрировании.

Трудность его практического использования состоит в том, чтобы учесть все четыре требования, не упустив из виду ни одного. А для этого надо четко представлять себе действительную расстановку политических сил, что, в свою очередь, предполагает обладание острым политическим чутьем, т.е. умением угадывать такую расстановку, даже не имея точных статистических данных.

Если мы теперь посмотрим на ход политической борьбы в России в 1917-1921 гг. и в Германии в 1929-1933 гг., то нам придется констатировать полное превосходство в применении указанного метода политики Ленина и Гитлера над политикой их либеральных противников. Лучшим подтверждением этого является то, что они смогли не только взять власть, но и удержать её (ибо последнее бывает значительно труднее первого).

Из сказанного ясно, что для предотвращения возврата к тоталитаризму, либералам следует вырвать из рук тоталитаристов, то оружие, которым те воспользовались в прошлом.

Но здесь возникает новый вопрос: как практически удовлетворить указанным четырем требованиям? Хорошо известна на этот счет установка крупнейшего политолога XVI в. Макиавелли - не считать себя связанным не только частью, но и общечеловеческой моралью. Это значит, что образцовый политик должен сочетать в себе черты лисы и льва. Если лисица символизирует хитрость, то лев - смелость, доходящую до цинизма, в нарушении моральных законов. Это тот самый ницшеанский лев, которого не смущает ни в малейшей степени блещущий золотой чешуей моральный "дракон". Сказанное означает, что для формирования выгодной расстановки политических сил можно использовать по отношению к сторонникам, противникам, союзникам и нейтралам любой коктейль из презрения, обмана, шантажа и насилия. Известно, что

тоталитаристы пошли именно по этому пути. Это естественно для тех, кто руководствуется в политической деятельности культом победы: победа любой ценой, ибо "победителей не судят" (Сталин) ("Победителя потом не спросят, правду он говорил или нет. Для развязывания и ведения войны важно не право, а победа" (Гитлер) /Фест И. Гитлер. Т.3. Пермь, 1993. С.168/).

Здесь мы подходим к проблеме соотношения частночеловеческой политики и общечеловеческой морали. Допустимо ли нарушение законов общечеловеческой морали во имя политического успеха? Для тоталитаристов и анархистов ответ ясен, но как быть либералам?

Мировая история выработала совершенно определенную формулу, в рамках которой возможно совмещение казалось бы, таких взаимоисключающих сфер социальной жизни как политика и мораль. Эта формула, которую можно было бы назвать формулой благородства в социальной борьбе (Она касается всякой, а не только политической деятельности), подобно описанному уже закону лисьей хитрости в политическом маневрировании, покоится на четырех китах: 1) недопустимость ни при каких условиях в борьбе за выгодную для себя расстановку сил привлекать указанных выше четырех "апокалиптических всадников" (презрение, обман, шантаж и насилие) первым (Именно борьба идеалов порождает соблазн нарушить мораль первым, ибо это дает во многих случаях большой шанс на быстрый успех); 2) недопустимость их привлечения и в качестве ответной меры при условии, что противник обладает совестью, т.е. требует соблюдения общечеловеческой морали не только от других, но и от себя и поэтому способен критически оценивать собственные поступки с точки зрения их соответствия этой морали. В этом случае роль ответной меры, т.е. возмездия за аморальный поступок играют муки совести, возбуждаемые как раз отсутствием ответных действий. Тут (и только тут) вполне справедлива известная рекомендация, что если вас ударят по правой щеке - подставьте левую (Не следует думать, что это придется делать слишком часто: например, из 500 убийц, заключенных в одной тюрьме, только трое испытывали кое-какие угрызения совести /Летурно Ш. Нравственность. 3-е изд. СПб., 1914. С.66/); 3) обязательное применение контраморальных действий (контрпрезрения, контрбмана, контршантажа и контрнасилия) против бессовестных инициаторов аморальных поступков. В этом (и только в этом) случае надо, действительно, действовать с "беспоощадной решительностью" (Ленин). Следует понять, что контраморальные действия становятся высоко моральными именно потому, что они восстанавливают нарушенную мораль. Это единственное средство, которое может заставить бессовестных инициаторов нарушения морали скорректировать свое поведение. Напротив, отказ в этом случае от возмездия объективно означает проявление трусости в защите морали, а, тем самым, косвенное содействие её новому нарушению. Таким образом, отказ от контраморальных действий, к которым вполне резонно прибегают при указанных условиях правоохранительные органы любой цивилизованной страны, (вопреки тому, что утверждают по этому поводу абстрактные гуманисты) глубоко аморален (Проблема контраморальных действий является, быть может, самой деликатной и самой сложной из всех этических проблем. Так, например, практика борьбы с терроризмом в XX в. показала, что одним из самых эффективных средств борьбы со взятием заложников является взятие контрзаложников. А как быть в том случае, когда террорист, забравшись на хоры, с помощью карабина с оптическим прицелом целится в священника во время проповеди? Что делать в этой ситуации охраннику, находящемуся в противоположном конце церкви, как не воспользоваться аналогичным оружием, чтобы точным выстрелом предотвратить ужасное убийство? Ничто не вызывает у людей большего отвращения, чем пытка, но как быть в том случае, когда некий гражданин, знающий место, где в данный момент подвергают страшной пытке вашего ближайшего родственника, отказывается сообщить это место? Тут уж сдадут нервы даже у сверхабстрактного гуманиста и ему придется прибегнуть в совершенно немыслимому понятию - контрпытке. Из сказанного вытекает важное следствие: капитуляция перед требованиями бессовестных инициаторов аморальных действий приводит к разрастанию этих действий до такой степени, когда дальнейшая капитуляция становится невозможной и жертвы неизбежными; причем масштаб жертв намного превосходит те, которыми, как это ни печально, можно было ограничиться первоначально); 4) соразмерность контраморальных действий характеру и масштабу аморальных поступков. Нельзя, например, отвечать "двойным ударом на удар поджигателей войны" (Сталин), ибо в этом случае возмездие, вместо того чтобы нейтрализовать преступление, само порождает новое преступление. Очевидно, что искусное следование указанной четырехчленной формуле исключает аморальную политику и в то же время позволяет остаться в политике трезвым реалистом. Только при выполнении этой формулы политика перестает быть "грязным делом".

Из описанной формулы сразу ясна ошибочность выдвижения в качестве критерия морали принципа практической целесообразности: морально то, что экономически или политически выгодно, а аморально то, что по этим же соображениям невыгодно. Этот принцип может быть также назван принципом утилитарного гуманизма: люблю тех, кто мне выгоден, и не люблю тех, кто не выгоден. Образцом такого этического утилитаризма может служить требование так называемого классового подхода к морали, развиваемое Троцким в статье "Их мораль и наша" (1938). Такая установка прямо ориентирует на применение аморальных средств первым,

полностью игнорирует различие между совестливыми и бессовестными инициаторами аморальных действий и делает бессмысленной проблему соразмерности контраморальных действий: "...Даже в самом остром вопросе - убийстве человека человеком - моральные абсолюты (законы обещечеловеческой морали - В.Б.) совершенно непригодны. Моральная оценка вытекает из внутренних потребностей борьбы" (Троцкий Л. Их мораль и наша. "Вопр. философии", 1990. № 5. С.125). Это, по существу, открытый призыв к свободному использованию тактики политических убийств для достижения успеха в политической борьбе, т.е. проповедь аморализма в политике вполне в духе Макиавелли.

Однако не менее ошибочен в подходе в взаимоотношении политики и морали и альтернативный утилитарному гуманизму т.н. абстрактный гуманизм. Наиболее ярким проявлением последнего в XX в. стал принцип "благоговения перед жизнью", выдвинутый А.Швейцером в книге "Культура и этика": морально то, что поддерживает жизнь, а аморально то, что губит ее. Каким бы привлекательным ни казался этот принцип с чисто эмпирической и эмоциональной точек зрения, история, тем не менее, показывает, что он не только нереалистичен, но даже, как это ни парадоксально, может быть опасен: благоговение перед жизнью террористов или маньяков может закончиться трагически. Нельзя благоговеть перед жизнью сознательного скорпиона или сознательного шакала, ибо эти существа быстро избавят вас от всякого благоговения. Отсюда следует, что аполитичная мораль столь же неприемлема и опасна, как и аморальная политика. Аполитичность морали заключается в игнорировании различия между совестливыми и бессовестными инициаторами аморальных действий и в подходе как к тем, так и к другим с одинаковой меркой. Из анализа взаимоотношения этических и политических идеалов в гл.IV п.1 ясно, что нельзя отождествлять этический идеал с политическим, как это делает этический утилитаризм, но нельзя не учитывать и связь, существующую между ними, что характерно для абстрактного гуманизма. Итак, чтобы свести к минимуму возможность повторного вступления общества на тоталитарную дорогу, необходимо искусное использование метода лисьей хитрости в политическом маневрировании на основе строгого соблюдения описанной выше формулы благородства в политической борьбе (Как показывает история становления тоталитарных режимов, главную ответственность за неудачу либеральных сил берут на себя те либералы, которые раскалывают единство либеральных сил во имя личных амбиций; у кого не хватает мужества пойти на личные жертвы во имя общего дела. Идеальным условием для победы тоталитаризма является образование двух примерно равных друг другу по влиянию либеральных блоков, взаимно парализующих деятельность друг друга. В этом случае тоталитаризм, подобно хитрому царю обезьян в известной китайской притче, весело потирает руки, наблюдая смехотворное сражение двух бумажных тигров, сулящее ему легкую победу). Излишне доказывать, как трудна эта задача, если даже успешное применение упомянутого метода при полном игнорировании данной формулы (этический утилитаризм) требует большого искусства и достаточно для прочного вхождения в историю. Не следует, однако, думать, что тоталитаризм получит серьезное преимущество в схватке с либерализмом, если последний будет связывать себе руки указанной формулой. Ведь именно история взлета и падения тоталитарных режимов в XX в. убедительно показала, что в долгосрочной перспективе победа, одержанная с нарушением законов общечеловеческой морали, оказывается пирровой: аморальных победителей рано или поздно очень сурово судят.

В обстановке такого суда следование указанной формуле становится дополнительным козырем в создании расстановки политических сил, благоприятной для победы. Это происходит потому, что разоблачение аморализма в политике приводит к значительному росту нравственной и политической культуры большинства населения. А при таких условиях шансы тоталитарных политиков резко падают.

- ***Интеграция идеалов как средство разрешения конфликта***

Когда речь заходит о реализации идеала, в общем случае возникает противоречивая ситуация. С одной стороны, одни нормативы идеала могут быть реализованы, а другие нет. Как правило, (по крайней мере, в случае достаточно сложных социальных идеалов) исключается как полное воплощение в реальности всех нормативов, так и полное отсутствие реализации хотя бы одного. Это свидетельствует о том, что идеал имеет, вообще говоря, как прагматическую, так и утопическую сторону и в этом отношении выглядит как некий двуликий Янус. Прагматический аспект идеала адекватно отражает реальные возможности развития социальной системы, а утопический не дает такого отражения. Грань между ними, конечно, относительна: прагматический аспект может со временем стать утопическим, а утопический - прагматическим. Это происходит тогда, когда меняются сами объективные возможности в системе. Тем не менее, такая грань

всегда существует.

Указанным двойственным (противоречивым) характером идеала объясняется впечатляющий первоначальный успех в его реализации и столь же странная, а порой и даже катастрофическая последующая неудача. Последняя дала повод для известного тезиса экзистенциалистской философии, что "универсальное крушение ... есть основная характеристика человеческого существования" (Ясперс). Причитать по поводу того, что история является "кладбищем идеалов", стало даже признаком хорошего тона во все кризисные эпохи.

Между тем, вместо причитаний лучше было бы поставить следующий вопрос: почему идеалы должны на какой-то ступени реализации терпеть крушение? При более глубоком продумывании этого вопроса возникает мысль, не есть ли это тот способ, посредством которого история преодолевает конфликт между идеалом и моралью вообще и эсхатологический парадокс, связанный с "утопией у власти" (Некрич), в особенности. Ведь иного пути восстановить мораль, как отвергнуть нарушивший её идеал, не существует. Поэтому крушение идеала можно рассматривать как акт моральной самозащиты (еще одно проявление нелинейного характера социальной системы, её способности к саморегулированию).

Крушение идеала оказывается возмездием за нарушение общечеловеческой морали - за весь махровый букет оскорблений, безответственности, клеветы, вероломства, заложенничества, грабежей, пыток, убийств и т.п. Практически оно выражается в крушении носителя обанкротившегося идеала, которое может принимать разные формы от духовной катастрофы до физической гибели. Коротко говоря, апологет идеала сам становится жертвой тех аморальных действий, источником которых он был. Причем ирония истории состоит в том, что в роли мстителя (восстановителя справедливости и защитника морали), как это ни парадоксально, может выступать нередко апологет столь же или даже более аморальных действий.

Трагическая судьба Троцкого является ярким тому примером. Как мы помним, в 1938 г., обобщая свой богатый репрессивный опыт во время гражданской войны в России 1918-20 гг., он с особым энтузиазмом доказывал, что даже "в самом остром вопросе - убийстве человека человеком - моральные абсолюты совершенно непригодны". А два года спустя, 20 августа 1940 г. направляемый Сталиным испанский коммунист Рамон Меркадор, руководствуясь именно этим принципом, раскроил ему череп:

Урок кровавый падает обратно  
На голову учителя, Возмездье  
Рукой бесстрастной чашу с нашим ядом  
Подносит нам же... (Шекспир. Избранные произведения. Л., 1975. С.445)

Существующий в истории механизм возмездия за аморальные преступления, ведущий к крушению идеалов, получил аллегорическое наименование "зависти, или ревности богов". Любопытно, что древние авторы настолько его ощущали и так боялись, что иногда даже требовали отказаться от точного воплощения идеала. Так, японский сёгун Токугава велел одну из колонн известного синтоистского храма к Никко поставить в дисгармонии с остальными, рассматривая это как символический жест, который может предохранить от "зависти богов". Так как полная реализация идеала считалась доступной только богам, то естественно, что в случае полного воплощения идеала человеком, божественный гнев был неизбежен ввиду незаконного присвоения человеком божественных прерогатив. Однако, как было показано в гл.IV п. 2, история отнюдь не ограничивается крушением идеалов. Последнее является лишь вспомогательным механизмом для формирования новых идеалов. Решающую роль здесь играет, как уже отмечалось, процесс интеграции идеалов. Остановимся на этом процессе несколько подробнее.

Мы уже видели, что последовательная дифференциация либерального идеала, синтезирующего нормативы свободы и порядка, неизбежно ведет к образованию экстремистских идеалов, абсолютизирующих то или другое (анархистский и тоталитарный идеалы). Естественно, что интеграция идеалов означает формирование идеала, преодолевающего экстремизм и осуществляющего новую форму синтеза свободы и порядка (новый либеральный идеал). Так как конфликт между идеалом и моралью всегда связан либо с удушением свободы (тоталитарная абсолютизация порядка), либо с разрушением порядка (анархистская абсолютизация свободы и, следовательно, хаоса), то та или иная форма синтеза свободы и порядка (установление гармонии между ними) временно примиряет противоположности и поэтому устраняет указанный конфликт. Новорожденный либеральный идеал подвергается новой дифференциации, в результате чего на новом уровне возникают новые экстремистские идеалы. Последние вновь разводят в разные стороны нормативы свободы и порядка, противопоставляя их друг другу. Но поскольку они имеют дело с иной формой синтеза этих нормативов, то теперь абсолютизируется иная свобода и иной порядок (Тем не менее, и на этом уровне остается справедливой та истина, что односторонний культ свободы не менее опасен, чем односторонний культ порядка). Поэтому для постороннего наблюдателя дело выглядит так, что, с одной стороны, происходит возвращение к анархизму и

тоталитаризму, но, с другой стороны, анархистский и тоталитарный идеалы появляются в модифицированном виде, т.е. речь идет об иной форме анархизма и тоталитаризма, нежели это было до интеграции их предыдущих разновидностей. Итак, из закона дифференциации и интеграции идеалов вытекает важное следствие. Дифференциация идеалов порождает конфликт между идеалом и моралью, а интеграция гасит его. Так что в итоге получается чередование антагонизма идеала с моралью и их относительной гармонии. Нетрудно, однако, догадаться, что формирование абсолютного идеала с его системой абсолютной морали неизбежно должно породить тенденцию к глобальному затуханию описанного конфликта. Это очевидно, ибо между абсолютным идеалом и абсолютной моралью (как ясно из предыдущего) существует полная гармония.

Укрощение конфликта между идеалом и моралью приводит к кристальной моральной чистоте абсолютного художественного произведения и к расторжению того брака между красотой и преступлением, о котором говорилось выше. Абсолютное произведение в моральном отношении напоминает тот ослепительной белизны цветок лотоса, которым на некоторых восточных фресках любуется Будда.

- ***Трагизм и комизм человеческой деятельности***

Замечательной особенностью закона дифференциации и интеграции идеалов оказывается то, что он делает понятной судьбу всякого идеала, которая в аллегорической форме изображалась в древних мифах, легендах и притчах. Как ясно из природы идеала (гл. III п. 1), предварительным условием идеализации реальности является познание этой реальности, т.е. установление истины ("искушение"). Почему познание истины таит в себе сплошь и рядом для человека известную опасность? Потому что, выявив, каков мир, он обнаруживает несоответствие этого мира своим желаниям и испытывает намерение изменить его, чтобы устранить указанное несоответствие. Но это означает встать на путь Прометея и этим проявить присущую человеку "свободу воли" ("грехопадение"). "Свобода воли" обнаруживает себя прежде всего именно в создании идеализированного представления о желаемом мире. Поэтому само конструирование идеала есть вызов мирозданию, бунт против существующего порядка вещей ("Грехопадение есть вечный миф



человека, именно благодаря ему он становится человеком" /Гегель. Соч. Т. VIII. М.-Л., 1935. С.304/) (прометеизм). После того как идеал построен, начинается его распространение ("вероучение"), в результате чего он приобретает общезначимый характер. Далее следует переход к его реализации, для чего требуется соответствующая жертва ("жертвоприношение"). После первоначального успеха он вступает в конфликт с диктуемой им моралью и, в конце концов, терпит крушение ("искупление"). Крушение идеала оказывается возмездием за допущенный им грех.

Таким образом, идеал, подобно античному Икару, переживает взлет и падение. Эмоциональное отношение к такому выражению судьбы, который следовало бы назвать эффектом Икара, было прекрасно передано во многих произведениях мировой живописи, но особой выразительности в этом сюжете достигли художники-символисты (рис. ). Кентавр как символ

иррациональной демонической силы, уносящий на фоне солнечного заката музу поэта - традиционный символ идеала - в никуда - вот предельно лаконичный образ для передачи переживаний, связанных с крушением того идеала, на служение которому, быть может, ушли лучшие годы.

Как было показано в п. 2 данной главы, эффект Икара в судьбе идеала обусловлен двумя процессами: формированием нового идеала в результате интеграции множества старых и последующей дифференциацией вновь возникшего идеала на множество его разновидностей, всё дальше и дальше отдаляющихся друг от друга (деградация и распад). Причем первый процесс сопровождается ростом общезначимости идеала, а второй, напротив, - падением его популярности.

Описанная эволюция получает весьма сложное эмоциональное отражение в общественном сознании. Радужные надежды при зарождении идеала и первых признаках его растущей популярности сменяются бурной эйфорией, когда начинаются успехи в его реализации. Наступает эпоха фанатизма. Пока "работает" прагматический аспект идеала, дела идут в "гору". Но на каком-то этапе, исчерпав свой прагматический потенциал, идеал поворачивается к миру утопической стороной. Старые противоречия, для разрешения которых он был сконструирован, преодолены; но на их месте возникли новые противоречия, которые он разрешить не в состоянии. Поэтому теперь прежний двуликий идеал превращается в чистую утопию, в некий социальный миф, уводящий своих поклонников от реальности в царство грёз. С этого момента начинается крутой поворот в бездну.

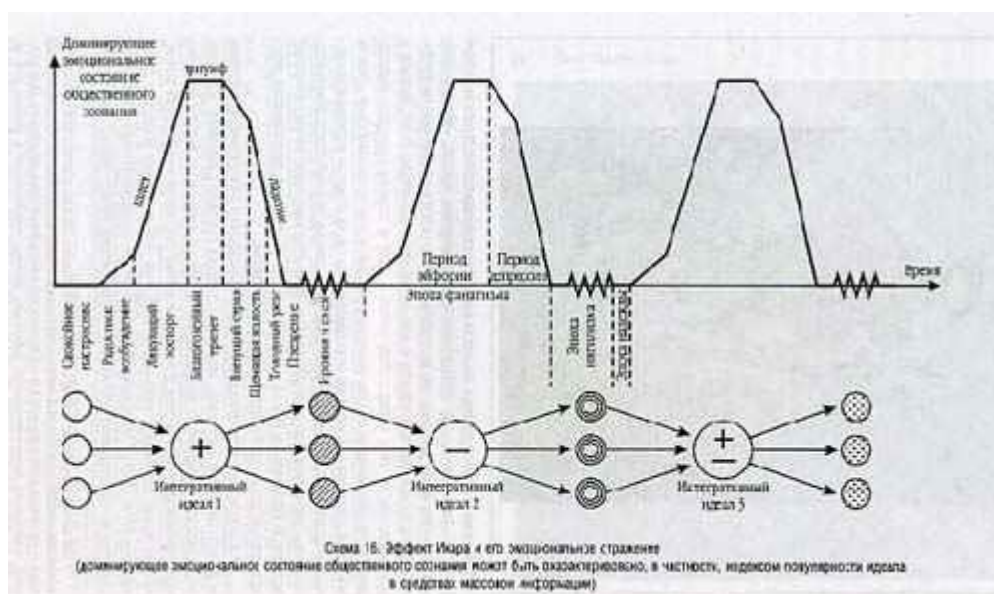
Люди продолжают верить в него, но вместо положительных эмоций он теперь вызывает отрицательные. Однако это такие отрицательные эмоции, которые никоим образом не означают отказа от веры в идеал. Напротив, они выражают



сохраняющуюся глубокую веру и страдание из-за угрозы, созданной неудачами в реализации идеала для прочности этой веры. Люди внушают себе, что трудности, с которыми сталкивается идеал, "временные" и что "всё образуется". Однако наступает такой момент, когда у многих из даже самых стойких поклонников идеала вера рушится. Тогда в общественном сознании происходит поворот от фанатизма к нигилизму. Прежние адепты идеала бросаются от одной крайности - неумеренных восторгов и благоговейного трепета - в другую: переходят к высокомерному презрению к обанкротившемуся идеалу, возмущению тем, что он обманул их надежды, а затем к открытому глумлению - от язвительной иронии до саркастического смеха, заканчивающегося в конце концов гомерическим хохотом. "Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!" - спокойно и бесстрастно реагирует на это Клио - respectable муза истории, и она права. Ибо хохот по прошествии некоторого времени вновь сменяется серьезным настроением; опять появляется желание мысленно избавиться от новых противоречий; вновь конструируется идеализированное представление о желанном непротиворечивом мире - и всё начинается сначала. Для лучшего уяснения описанная картина эмоциональной эволюции очень условно и приближенно может быть представлена так, как это сделано на схеме 16.

Если внимательно присмотреться к характеру переживаний, связанных с крутым поворотом в судьбе идеала, то нетрудно заметить следующее. Подъем идеала, уверенно идущего к вершине своей славы, порождает чувство величия перед мощью новой социальной силы; крушение идеала - трагическое чувство, возбуждаемое неминуемым крахом титана, в которого так верили, и утратой всего того, "за что боролись"; завершившийся крах идеала - чувство ничтожности псевдокумира, связанное с глубоким разочарованием в нем, с ощущением низменности его действительных устремлений и подлинных результатов его деятельности; наконец, попытки реанимации обанкротившегося идеала в условиях его полной дискредитации - комическое чувство, обусловленное беспомощностью реаниматоров и полным непониманием последними своей беспомощности. А затем приходит новый идеал и опять начинается прежняя мелодия - величественное, трагическое, низменное, комическое... Эта картина прекрасно резюмируется известными словами Наполеона, сказанными после поражения Великой армии в России: "От великого до смешного - один шаг". Но если окинуть взглядом описанную закономерность, то становится ясно, что, вообще говоря, справедлива и обратная формула: "От смешного до великого иногда только шаг". То, чего не договорил в своё время Наполеон, сказал за него, правда не словом, а делом, 150 лет спустя другой человек. Навсегда особое место заняла в истории та сессия ООН, на которой осенью 1960 г., как писала мировая пресса, "Хрущев снял башмак". Это было, казалось бы, до смешного ничтожное событие, ибо не требуется никаких физических усилий и еще менее того ума, чтобы снять башмак и поставить его на стол перед собой, почти в упор к затылку сидящего впереди дипломата. Но прошло совсем немного времени и тем представителям средств массовой информации, которые покатывались со смеху от столь непарламентского поведения лидера сверхдержавы, стало не до смеха: тусклый блеск банального башмака отразился на международном политическом небосклоне зловещей вспышкой берлинского (1961) и карибского (1962) кризисов, поставивших человечество на грань глобальной ядерной катастрофы.

И в самом деле нередко то, что кажется совершенно ничтожным, низменным и просто смешным настолько, что ему не хочется придавать никакого значения, вырастает со временем до таких размеров, что отодвигает на задний план все общепризнанные приоритеты. Достаточно вспомнить положение русских коммунистов после поражения революции 1905 года или немецких нацистов после провала путча 1923 г. (Не менее характерна в этом отношении ситуация в физике в конце XIX в., когда на ясном небосклоне классической теории оставались только два маленьких "облачка" (Кельвин) - проблема эфирного ветра и т.н. ультрафиолетовая катастрофа. Они казались совершенно незначительными дефектами, вполне устранимыми в рамках той же классической теории. Но прошло несколько лет, как из этих "облачков" разразилась такая научная революция, о которой даже не помышлял ученый мир) Итак, каждый идеал рано или поздно приходит в упадок, но сам упадок подготавливает почву для возникновения нового идеала. Поэтому во всякой победе как бы скрыт зародыш поражения, а в поражении - зародыш победы. Отсюда старая и вечно юная мораль: не впадать в эйфорию, какой бы блестящей ни казалась победа, и не падать духом, каким бы горьким ни было поражение. Анализ эмоциональной эволюции общественного сознания, связанной с эффектом Икара (схема 16)



показывает, что в огромном потоке человеческих переживаний чувства, возбуждаемые крутыми поворотами в судьбе идеала, являются доминирующими. Это ключевые пики эмоциональной активности, крайние полюсы эмоционального напряжения. Все другие чувства со всеми их тончайшими нюансами составляют, так сказать, аранжировку этой центральной мелодии, этого ведущего лейтмотива. Привилегированное положение указанных чувств объясняется тем, что идеал определяет смысл жизни (п. 2 данной главы) и, следовательно, его судьба затрагивает самые фундаментальные проблемы жизни. Так как эволюция чувства величия завершается трагическим чувством, а чувства низменности - комическим, то крайними полюсами эмоциональной активности, в конечном счете, оказываются трагические и комические переживания. В сильнейших приступах ужаса и смеха проявляется наиболее полный диапазон возможных колебаний эмоционального состояния общественного сознания. Все другие чувства находятся как бы посередине этих полярных точек эмоционального накала. Отсюда ясно, что без понимания общих закономерностей возникновения трагизма и комизма человеческой деятельности нельзя понять смысл духовной эволюции человечества. Поэтому необходимо вначале проанализировать трагизм и комизм в отдельности, а затем рассмотреть связь между ними.

Наивное представление о трагедии связано с загромождением сцены множеством погибших персонажей. В крайнем случае автор трагедии должен угодить хотя бы одного. Такое представление не является удовлетворительным по той причине, что возможна трагедия без гибели и гибель без трагедии (например, многие детективные истории). Понятие трагедии, вырастающее из реальной истории, гораздо тоньше и глубже. Действительный трагизм появляется там и тогда, где и когда складывается ситуация трагического выбора. Суть последней заключается в выборе не между добром и злом (как это нередко считается) (В этом случае мы не выходим за рамки простого драматизма, между тем как трагизм есть высшая форма драматизма), а между злом и злом. Выбор между добром и злом, в известном смысле, тривиален: всякому ясно, что если вы следуете моральному закону, то надо предпочесть добрый (т.е. соблюдающий этот закон) поступок. Действительная проблема возникает тогда, когда вы, независимо от вашей воли, поставлены в такие условия, когда вы должны (Поэтому трагизм деятельности имеет необходимый характер. Трагедия несчастного случая сюда не относится) выбирать из двух нарушений морали одно. Здесь возможны три случая:

- 1) соблюдение одного морального закона по отношению к некоторому лицу (или группе лиц) требует нарушения другого морального закона по отношению к той же личности (тем же лицам);
- 2) соблюдение морального закона по отношению к одному лицу (группе лиц) требует нарушения этого же закона по отношению к другой личности (другой группе);
- 3) соблюдение одного закона относительно данного лица (данной группы) требует нарушения другого закона относительно другой личности (другой группы).

Классическим примером противоречия между двумя моральными законами является прославленный в мировой живописи и поэзии эпизод из английской истории XI в. Один британский граф жестоко притеснял подданных своего графства непомерными налогами. Его благочестивая супруга, вошедшая в историю под именем "леди Годива", умоляла супруга облегчить налоговое бремя. Но он был непреклонен. Однако после многих её просьб он, в конце концов, согласился при одном условии: что его супруга, воспитанная в суровых пуританских традициях средневековой Англии, для которой сама мысль о нарушении каких-то приличий была невыносима, проедет

публично днем по городу в абсолютно обнаженном виде. Таким образом, леди Годива оказалась перед выбором: или соблюсти закон приличия ("сохраняя стыд") и нарушить закон милосердия



("помоги ближнему") или соблюсти закон милосердия и нарушить закон приличия, т.е. или обречь бедных на страдания или покрыть себя позором. С точки зрения того христианского идеала, ревностной поклонницей которого она была, здесь мы имеем типичную ситуацию не простого, а трагического выбора: два моральных закона, диктуемых одним и тем же идеалом, оказываются несовместимыми. Трагедия состоит в том, что строгое следование идеалу приводит в противоречие с ним самим. Для последовательного сторонника идеала это совершенно невыносимо. Тем не менее, требуется выбор. И она преодолела всю тяжесть такого выбора и решилась на второе.

Анализ мировой истории показывает, что описанный эпизод столкновения между двумя моральными законами является лишь частным случаем огромного множества аналогичных противоречий. Это может быть конфронтация заповедей "помоги ближнему" и "не укради", с чем сталкивается глубоко религиозный монах, когда он вынужден красть пищу, чтобы накормить голодающих, или кожу, чтобы сшить обувь для бедных; или заповедей "спаси художественную ценность" и "не обмани", с чем имеет дело тот антиквар, который для возвращения в Лувр украденной "Джоконды" усыпляет бдительность похитителя, мнимо соглашаясь уплатить баснословную

сумму и приглашая на свидание с похитителем под видом художественного эксперта агента полиции. Совершенно аналогично обстоит дело в случае заповедей "исполни свой долг" и "не шантажируй". С подобной ситуацией сталкивается врач, которому предстоит лечить террориста, раненного при операции освобождения захваченных им заложников. С одной стороны, профессиональный долг требует лечить человека и притом самым тщательным образом, а с другой -, вылечив такого человека, врач объективно поможет захвату новых заложников и, следовательно, будет содействовать новому шантажу. Ещё более драматический оборот приобретает положение врача, когда ему приходится выбирать между "облегчи страдания больного" и "не убий", потому что неизлечимо больной, испытывая невероятные мучения, требует освободить его от жизни (проблема эвтаназии). Наконец, в аналогичную ситуацию попадает и тот глубоко верующий христианин, который для предотвращения убийства должен дать убийце ложную информацию о местонахождении жертвы или попросту украсть у него пистолет.

Как бы ни были разнообразны подобные ситуации, они далеко не равноценны. Среди них существуют коллизии менее и более острые. Очевидно, что наибольшей остроты достигают те, в которых фигурирует заповедь "не убий". А среди последних та, когда надо выбирать между соблюдением данного закона по отношению к одним людям и его нарушением по отношению к другим. Другими словами, когда для спасения одних, надо погубить других. Это и есть высшая форма трагизма, страшнее которой в мировой истории ничего нет.

Ситуация трагического выбора характеризуется следующими особенностями. Во-первых, трагизм состоит не только в том, что надо выбирать между злом и злом, но и в том, что нельзя уклониться от нарушения морального закона первым, т.е. формула благородства (о которой говорилось выше) в ситуациях трагического выбора в принципе неприменима. Во-вторых, природа трагической ситуации такова, что в ней нельзя уклониться от выбора вообще, т.е. нельзя не воспользоваться своей свободой. Свобода в такой ситуации приобретает необходимый характер, становится, так сказать, принудительной. Именно эту сторону дела имеют в виду, когда говорят, что "трагизм рождается из свободы..., свободы зла, свободы тьмы" (Бердяев Н.А. Смысл истории. Париж, 1969. С.44-45).

С первого взгляда, может показаться, что можно выйти из трагической ситуации, так сказать, "сухим", отказавшись от выбора. Но задумаемся над тем, чем определяется трагический выбор? Мы уже видели, что ответ один - идеалом трагической личности. Значит, отказ от выбора равносителен отказу от идеала. Предательство же идеала эквивалентно духовному самоубийству. Остается, однако, как-будто ещё одна лазейка: добровольная отставка (передача выбора другому) или даже добровольный уход из жизни (физическое самоубийство). Хотя эти способы неоднократно практиковались в истории, но они никогда не решали проблему. Ведь в этом случае выбор всё равно придется делать кому-то другому. Но если отказ от идеала есть предательство,

то отставка и самоубийство являются откровенным проявлением нерешительности и, следовательно, самой заурядной трусости. Между тем, над входом в ситуацию трагического выбора виднеется та же надпись, что и над входом в дантовский ад: "Здесь надо оставить всякое сомнение, здесь да умрет всякая трусость".

Хорошо известно, что склонность к предательству и трусости присуща слабым личностям. Поэтому уклонение такой личности от моральной ответственности свидетельствует просто о её профессиональной непригодности для развязки трагедии: "Воля, которая ничего не решает (т.е. не делает выбор - В.Б.) не есть действительная воля; бесхарактерный никогда не доходит до решения. Кто хочет совершить великое, говорит Гёте, должен уметь ограничивать себя (т.е. выбирать - В.Б.). Лишь благодаря решению человек вступает в действительность, как бы тяжело это ему ни приходилось" (Гегель. Соч. Т.VII. М.-Л., 1934. С.43)

Таким образом, специфика трагической личности состоит в том, что она есть сильная, т.е. решительная (Решительность предполагает также способность быстро рассмотреть и оценить весь тезаурус возможностей, т.е. она связана и с интеллектуальной мощью) личность, а такая личность всегда принимает страшное бремя моральной ответственности за трагический выбор целиком на себя. Поэтому трагическая личность не может не воспользоваться своей свободой.

До сих пор мы говорили о рождении трагедии. Теперь же пришла пора посмотреть, как осуществляется её развязка. Рассмотрим это на примере "самого острого вопроса - убийства человека человеком", причем в его высшем и наиболее "крутом" варианте - "чтобы спасти одних, надо погубить других". Мы подходим к самому опасному пункту мировой истории. Это как раз та ситуация, когда наступает "час роковых решений" и когда для принятия таковых сквозь будничную суету и повседневный шум и гам в коридоре истории четко слышатся приближающиеся шаги Великого инквизитора:

Тускнеет свет, и ворон в лес туманный

Летит. Благие силы дня уснули.

Выходят слуги ночи на добычу.

Что? Непонятно? Так поймешь потом.

Кто начал злом, тот и погрязнет в нем (Шекспир У. Избранные произведения. Л., 1975. С.470).

Чтобы понять, как Великий инквизитор осуществляет развязку трагедии, надо, прежде всего, правильно оценить суть той трагической ситуации, с которой он имеет дело. Вопрос здесь стоит не так, надо ли кого-то спасти или нет или надо ли кого-то губить или нет; вопрос ставится совсем в иной плоскости: чтобы спасти одних, надо погубить других и при этом третьего не дано. Очевидно, что при такой постановке проблемы, её решение не может не быть жестоким. Однако констатация жестокости Великого инквизитора при осуществлении трагического выбора мало что дает для понимания его поведения. Ведь в равной мере можно сделать акцент на том мужестве, которое он проявляет при решении проблемы, взваливая себе на плечи огромную моральную ответственность перед историей с её современными и будущими поколениями. Именно по этой причине Христос у Достоевского в знаменитой сцене прощания с Великим инквизитором, вопреки, казалось бы логике и здравому смыслу, целует последнего.

Можно, конечно, пойти дальше Достоевского и перевести дискуссию в сторону обсуждения того, есть ли у Великого инквизитора совесть или нет. Но этот вопрос будет открытым до тех пор, пока посторонний наблюдатель не свяжет подход Великого инквизитора к трагической ситуации с решающим мотивом, побуждающим его принять роковое решение, - его идеалом. Тогда мы сразу приходим к положительному ответу на вопрос о наличии у Великого инквизитора совести, но при этом оказывается, что последняя определяется его идеалом. Он, несомненно, критически оценивает свои поступки, однако, исключительно с точки зрения их соответствия этому идеалу:

Оглянешься, а вокруг враги;

Руку протянешь - и нет друзей;

Но если он скажет: "Солги!" - солги!

Но если он скажет: "Убей!" - убей! (Стихи Э.Багрицкого)

Так как "роковое решение" принимается на основании моральной установки, диктуемой идеалом, а идеал, как мы видели, двулик, обладая прагматическим и утопическим аспектом, то и поведение Великого инквизитора может быть существенно различным в зависимости от того, какой аспект в идеале является преобладающим. Если в рассматриваемой трагической ситуации доминирует прагматический аспект, выбор может быть сделан на основе принципа наименьшего зла (принцип Одиссея). Последним, как известно, воспользовался Одиссей, когда он, проплывая между Сциллой и Харибдой, выбрал Сциллу.

Поразительные по своей ясности примеры применения указанного принципа дает история

второй мировой войны. Рассмотрим три случая трагического выбора заимствованные из этой истории:

1) решение Гитлера пожертвовать сталинградской группировкой Паулюса (220 тыс. чел.) ради спасения кавказской группировки немецких войск (700 тыс.); 2) решение Сталина пожертвовать старшим сыном, вместо того чтобы вернуть вермахту в лице Паулюса одного из его лучших военачальников; 3) решение Трумэна принести в жертву 200 тыс. японцев, чтобы предотвратить гибель более миллиона американцев и раздел Японии Сталиным.

Как бы историки сейчас и в будущем ни оценивали эти действия, ясно одно - с точки зрения тех идеалов, которыми руководствовались указанные политические деятели (нацистского, коммунистического и либерального) выбор во всех случаях производился по принципу наименьшего зла. Если бы Гитлер разрешил армии Паулюса, которая сковала значительную часть перешедших в наступление в ноябре 1942 г. советских войск, начать отход из-под Сталинграда, советские войска отрезали бы путь к отступлению гораздо более многочисленной кавказской группировке немцев. А это бы неминуемо закончилось крахом всего южного крыла германского фронта и могло поставить Германию на грань поражения уже в 1942 г. Ясно, что тот нацистский идеал, которым руководствовался Гитлер, не позволял допустить такое развитие событий. Если бы Сталин выменял сына на Паулюса, как ему было предложено немецкой стороной в 1943 г., он спас бы сыну жизнь, но в то же время укрепил бы германскую армию, что, с точки зрения его коммунистического идеала было бы беспринципно и аморально ("Я не меняю фельдмаршала на лейтенанта"). Ибо в этом случае он предал бы интересы государства и народа во имя личных интересов. Ведь любое укрепление вооруженных сил противника сопряжено с новыми жертвами среди своих.

Наконец, если бы Трумэн не отважился применить ядерное оружие против Японии, американцам пришлось бы организовать ещё более грандиозное вторжение на Японские острова с моря, чем это было при открытии второго фронта в Европе. При японском фанатизме и готовности японского командования сражаться "до последнего солдата", по оценкам военных экспертов, американские потери были бы огромны, чего американский народ никогда бы не простил демократически избранному президенту. Война могла продлиться ещё несколько месяцев, а за это время Сталин успел бы оккупировать, по крайней мере, о.Хоккайдо с тем, чтобы создать там в дальнейшем, по аналогии с ГДР, ЯДР (Японскую демократическую республику). Это, в свою очередь, создало бы огромную угрозу для интересов Запада в глобальном масштабе. Очевидно, что тот либеральный идеал, которым руководствовался Трумэн, не позволял ему в этой трагической ситуации сделать иной выбор. Не случайно, он просил написать на своем надгробном памятнике: "Он сделал всё, что мог".

Таким образом, любая оценка подобных "роковых решений", связанных с человеческими жертвами, не может быть удовлетворительной, если не принимаются во внимание те идеалы, на основе которых были приняты такие решения. Абстрактный гуманист выражает возмущение тем, что в подобных ситуациях допускаются человеческие жертвы. Он требует, несмотря ни на что, вопреки суровой реальности, спасти всех, не жертвуя никем. Как бы ни была привлекательна такая позиция с чисто эмоциональной точки зрения, в ней всегда упускается из виду одна "маленькая" деталь: если бы можно было сделать то, что он предлагает, дела бы обстояли, конечно, прекрасно, но при этом не было бы трагедии(!).

Итак, абстрактный гуманизм фактически настаивает на освобождении истории от трагизма (Поэтому абстрактный гуманизм следовало бы назвать "антитрагедийным" (и поэтому антиреалистическим) гуманизмом). Но освободиться от трагизма, как ясно из вышеизложенного, можно, только освободившись от идеалов. Это, в свою очередь, может быть осуществлено лишь при условии возврата человечества в животное состояние. И здесь позиция самого возвышенного абстрактного гуманиста смыкается с позицией самого дремучего обывателя. Последний негодует по поводу того, что идеалы мешают ему "спокойно жить", т.е. спокойно отправлять свои естественные потребности. Однако смысл человеческой жизни (ср. п. 2 данной главы) не может заключаться в том, чтобы, как метко заметил один грубоватый философ, "виртуозно спать, есть, пить и кое-куда ходить". А великий драматург прокомментировал это так:

Что человек, когда он занят только

Сном и едой? Животное, не больше (Шекспир У. Трагедии. М., 1981. С.79)

И нельзя спастись от этой суровой оценки, ссылаясь на то, что всё это делается "ради детей". Ведь если дети придерживаются той же животной "идеологии", то это ничего не меняет. Между прочим, животные тоже живут, вообще говоря, "ради детей".

Итак, конкретный духовный гуманизм отличается от абстрактного тем, что он вместо нереалистического требования отказа от человеческих жертв вообще, настаивает на поиске такого выхода из трагической ситуации, при котором эти жертвы сводятся к минимуму. В связи с этим следует отметить, что позиция абстрактного гуманиста в данном вопросе не только теоретически

несостоятельна, но и практически опасна. Когда перед лицом трагической ситуации оказывается не кто-то другой, а он сам и ему самому надо принимать "роковое решение", то его колебания и нерешительность приводят к тому, что упускается момент, когда можно выйти из трагической ситуации с минимальными жертвами. В результате позднее приходится принимать решение гораздо "большой кровью".

Здесь мы подходим к другой стороне в развязке трагедии. Оказывается, что проблема минимизации жертв в ситуации трагического выбора существенно зависит от того, сохраняет ли идеал, которому следует Великий инквизитор, свой прагматический потенциал или в нем утопизм берет верх над прагматизмом. По мере того как происходит отмеченный опасный сдвиг в сторону всё большей и большей утопичности нормативов идеала, Великий инквизитор вынужден искать выход из трагической ситуации путем наращивания жертв, в том числе и человеческих. В конце концов, возникает такое положение, при котором он должен принимать "роковое решение" на основе уже не наименьшего, а наибольшего зла.

Таким было решение Гитлера в августе 1944 г. о продолжении войны Германии против стран антигитлеровской коалиции "до последнего солдата" после открытия второго фронта в Западной Европе и разгрома на советско-германском фронте группы немецких армий "Центр". В этот момент стало ясно, что положение Германии безнадежно и война фактически ею уже проиграна. Характерно, что решение Гитлера противоречило его собственной стратегической установке, принятой ещё в 1939 г. в канун второй мировой войны, согласно которой надо любой ценой избегать войны на два фронта, ибо в этом случае Германия будет обречена на неминуемое поражение. Вместо того, чтобы пожертвовать нацистской верхушкой и уйти с политической сцены во имя спасения немецкого народа, тоталитарный диктатор решил пожертвовать этим народом ради продления политической жизни этой верхушки. Разумеется, такое решение было продиктовано нацистским идеалом, который к этому времени потерял всякий контакт с реальностью. Насколько чудовищной может быть попытка выхода из трагической ситуации на основе принципа наибольшего зла (принципа Мефистофеля) видно из одного из заключительных эпизодов битвы за Германию. Чтобы отсрочить конец своей штаб-квартиры в Берлине - рейхсканцелярии - и затруднить прорыв к ней советских штурмовых групп по туннелям берлинского метро, где в это время нашли укрытие от снарядов и бомб многие тысячи жителей Берлина и беженцев из других районов Германии, Гитлер отдал приказ о затоплении метро... (Сохранилась поразительная по своей трагической выразительности фотография, изображающая критический момент решающих советско-германских переговоров в Берлинской рейхсканцелярии в ноябре 1940 г. на фоне подлинного бёклиновского "Острова мертвых". Ирония истории состоит в том, что этот шедевр немецкого символизма был приобретен Гитлером вскоре после прихода к власти в 1933 г. и он с ним не расставался вплоть до 1945 г. /Zelger F. Arnold Bocklin. Die Toteninsel. Frankfurt am Main, 1991. S.9-10/



Не удалось избежать заката и коммунистическому идеалу. Его утопический характер как во внутренней, так и во внешней политике чётко обозначился с начала 60-х годов. Однако стоявшая у власти в СССР тоталитарная элита во главе с генсеком КПСС продолжала с упорством, достойным лучшего применения, слепо следовать этому идеалу как относительно его утопического требования о всё большем "обобществлении" социальной жизни внутри страны, так и относительно его не менее утопического требования "мировой революции" вне её. Поскольку реализация подобных нормативов наталкивалась на всё более серьезные препятствия, руководство СССР было вынуждено искать выход из возникавших периодически трагических ситуаций на основе упоминавшегося уже принципа наибольшего зла, получившего на Западе условное название "доктрины Брежнева". Популярный в 20-х годах термин "мировая революция" теперь был заменен более спокойным и респектабельным - "интернациональная помощь". Причем этому нормативу была придана следующая "задушевная" форма: "Социалистические силы, братские силы мы в беде не оставим и в обиду никому не дадим" (Установка, данная Брежневым на одном из партийных съездов). Таким образом, по мере прогрессирующей утопизации коммунистического идеала наметился опасный сдвиг в сторону перехода от ненасильственных аморальных средств для реализации идеала к откровенному насилию:

По мне, все средства хороши отныне:

Я так уже увяз в кровавой тине,  
Что легче будет мне вперед шагать,  
Чем по трясине возвращаться вспять (Шекспир У. Избранные произведения. Л., 1975.  
С.478).

Следствием такой идеологической установки явились те политические решения, которые принимались руководством КПСС во время следовавших друг за другом международных кризисов - берлинского (1961), карибского (1962), чехословацкого (1968), суэцкого (1973), афганского (1980), польского (1981) и др. Что бы ни думали по этому поводу ответственные работники МИД и МО СССР, поглощенные своими ведомственными интересами, их деятельность во всех подобных ситуациях направлялась, в конечном счете, Идеологическим отделом ЦК КПСС и, следовательно, коммунистическим идеалом с его утопическим нормативом мировой революции. Немийский жрец и здесь был неумолим. Надо ясно отдавать себе отчет в том, что коммунистический идеал, по крайней мере, трижды (в 1961, 1962 и 1973 гг.) подводил человечество вплотную к тому рубежу, с которого четко просматривалась огненная бездна всемирного ядерного светопреставления. Однако способность социальной системы к саморегулированию и, следовательно, к самосохранению выразилась здесь в том, что само понятие наибольшего зла подверглось существенной модификации: под ним теперь стали подразумевать уже не ядерное насилие, а ядерный шантаж (т.н. мир с помощью ядерного террора) (Классическим примером такого шантажа может служить испытание, по указанию Хрущёва, 30 октября 1961 г. на Новой Земле гигантской термоядерной бомбы, намного превзошедшей все западные образцы, с целью запугать западные державы и заставить их убрать свои войска из Берлина).

Экономическая жертва, принесённая для оплаты такого шантажа, показала всю ограниченность представлений о наибольшем зле как о чём-то таком, что обязательно связано с прямым уничтожением человеческой жизни. Оказалось, что последнюю можно подавлять не прямо, а косвенно, зато в ещё более грандиозных масштабах, чем это можно сделать прямо.

Для экономического обеспечения ядерного шантажа коммунистический идеал создал советское "экономическое чудо" - более 260 городов-призраков, покрывших СССР трудно различимой даже из космоса виртуозно-хитроумной сетью. Жизнь в этих городах отдалённо напоминала тот идеал социальной жизни, который советское руководство настойчиво обещало жителям своих открытых населённых пунктов и реализации которого они тщетно ожидали на протяжении 70 лет. Ирония истории проявилась в том, что "призрак коммунизма", о котором Маркс и Энгельс писали в "Манифесте коммунистической партии" в 1848 г., почти через 100 лет действительно пришел на Землю во вполне осязаемом виде и притом во множественном числе. Но что особенно любопытно, так это то, что для большинства советских граждан, не имевших спецпропусков, он по прежнему остался таким же призраком, каким был во времена основоположников современного коммунизма.

Итак, принцип наибольшего зла в эпоху заката идеала может означать лишение миллионов людей на протяжении лучших лет их жизни цивилизованного жизненного уровня и, тем самым, деградацию миллионов как в физическом, так и в духовном смысле.

Мы видим, как тоталитарные идеалы, превращаясь в чистую утопию, требуют развязки трагедии с помощью принципа наибольшего зла. Читатель, однако, совершил бы серьёзную ошибку, если бы заключил отсюда, что за такое злое развитие событий могут быть ответственны только тоталитарные идеалы. В действительности отмеченная тенденция характерна для любого идеала, теряющего контакт с реальностью, т.е. перестающего адекватно отражать реальные возможности развития социальной системы. Своеобразным курьёзом в этом отношении может служить упоминавшийся уже идеал абстрактного гуманизма. Как известно, для него характерны, в частности, такие нормативы как требование отмены смертной казни и запрещения аборт. В борьбе за реализацию этих нормативов некоторые фанатические приверженцы указанного идеала доходят до того, что настаивают на применении насилия против законодателей и исполнителей смертной казни и врачей, делающих аборт. По мере того как они встречают на своём пути дальнейшие препятствия, их ожесточение усиливается настолько, что они начинают требовать смертной казни как для законодателей и исполнителей последней, так и для врачей, делающих аборт.

Это замечательный пример того, как утопический идеал на каком-то этапе развития попыток его реализации, обнаруживает тенденцию к отрицанию самого себя.

Итак, выясняется, что существуют два совершенно разных типа Великого инквизитора (Обратим внимание, что в роли Великого инквизитора в общем случае может выступать как индивидуальный человек, так и целый коллектив, причем в разное время они могут исполнять роль Великого инквизитора любого типа). Первый ищет выход из трагической ситуации с помощью принципа наименьшего зла, а второй - наибольшего. Поэтому первого можно было бы назвать неспасаемым, а второго - злоевающим. Неспаемый Великий инквизитор имеет дело с трагическими ситуациями, связанными с реализацией прагматического аспекта идеала, с восхождением

последнего на вершину успеха. Человеческие жертвы, приносимые для развязки таких трагедий, оказываются исторически оправданными. Поэтому действия негибкого Великого инквизитора не требуют возмездия, а трагедии такого типа имеют оптимистический (Трагические переживания, возбуждаемые такой трагедией, являются компонентой чувства величия) характер (как бы тяжко это не было для тех, кем пожертвовали ради выхода из трагической ситуации).

Напротив, поскольку все усилия зловещего Великого инквизитора направлены на реализацию утопического аспекта идеала, которая бесперспективна, жертвы, приносимые им на алтарь Утопии, совершенно бессмысленны и исторически не имеют никакого оправдания. Его действия в исторической перспективе неумолимо влекут за собой возмездие и подобные трагедии глубоко пессимистичны. Развязка трагедии здесь осуществляется путём духовной или физической гибели либо самого Великого инквизитора, либо тех, кто продолжает его дело. Крушение идеала потому и является законченной трагедией, что оно увлекает за собой в пропасть и того, кто посвятил идеалу жизнь:

Забыв про мудрость, честь и стыд,  
Он страх, судьбу и смерть презрит.  
И гибель ждёт его как всех,  
Кто слишком верит в свой успех (Шекспир У. Избранные произведения. Л. 1975. С.480).

Это "слишком", которое изрекает у Шекспира богиня ночного мрака Геката, в XX в. приобретает очень глубокий смысл. Трагический опыт этого века в области реализации различных идеалов преподносит следующий урок: глубокая вера в идеал и преданность ему должна сочетаться с критической самооценкой последствий его реализации; это нужно для того, чтобы своевременно осознать, когда будет пройден роковой Рубикон, отделяющий прагматизм от утопизма.

До сих пор мы следовали мысленным взглядом вдоль первого "горба" нашей эмоциональной кривой (схема 16). Но как видно из её конфигурации, после состояния шока, вызванного крушением идеала и связанными с этим мрачными эмоциями, настает период своеобразной эмоциональной разрядки - этакое весёлое зубоскальство по поводу обанкротившегося идеала (ср. зазубрины на кривой). Мы переходим от мрака к свету и вроде бы на душе, после всего того, с чем мы встречались при изучении ситуаций трагического выбора, становится теплее. Впервые у людей открываются глаза на то, что старый идеал в действительности оказался вовсе не тем, за что его принимали ("А король-то голый!"), и им становится уже не страшно и горько, а смешно. Появление же смеха свидетельствует о формировании комической ситуации, которая принципиально отличается от ситуаций, связанных с трагизмом.

С житейской точки зрения чувство смеха кажется самым "легкомысленным" из всех переживаний и поэтому оно вроде бы должно быть самым простым для философского анализа. Между тем, история эстетических учений свидетельствует как раз об обратном. Это чувство подобно мифическому Протею, всякий раз после очередной попытки найти его рациональные основания (универсальные закономерности, которым оно должно подчиняться), поворачивается к исследователю такой стороной, что вся теоретическая конструкция рушится и всё снова погружается в сплошной туман. Поэтому философия (и эстетика) смеха оказывается во много раз более трудным предметом, чем философия (и эстетика) ужаса.

Между тем, из всех разновидностей смеха, а их существует необозримое множество - от еле уловимой улыбки женских образов Леонардо до гомерического хохота многих персонажей Гальса - самым "серьезным", глубоким и в некотором отношении "страшным" является смех над идеалом. Дело в том, что стагнация общества на определенном идеале связана, как правило, с потерей чувства юмора. Святость идеала имеет своим следствием то, что с идеалом не шутят. Это особенно наглядно проявляется в тоталитарных системах, которые являются воплощением принципа "Как важно быть серьезным" (Уайльд). Шутки с тоталитарным идеалом оборачиваются трагедией (Известно, как много советских граждан пострадало в свое время за распространение политических анекдотов). Напротив, динамичность либерального общества (многообразие и изменчивость идеалов) дает полный простор для юмора. Но здесь легко впасть в другую крайность: общество, которое всегда смеется, - "несерьезное" общество, ибо в таком обществе нет устойчивых идеалов, а, следовательно, не существует и никаких святынь. "Человек, который всегда смеется" (Гюго), так же опасен, как и тот, кто полностью лишён чувства юмора.

Сказанное позволяет предположить, что именно смех над идеалом является ключом к раскрытию рациональных оснований всех разновидностей смеха и комизма вообще.

Подобно тому как рождение трагедии связано с формированием трагической ситуации, рождение комедии - с формированием ситуации комической. Обобщение ситуаций последнего типа в разных сферах человеческой деятельности показывает, что комизм деятельности предполагает создание безобразного, т.е. чего-то такого, что соответствует антиидеалу творца. Таким образом, как справедливо отмечал ещё Платон, комическое есть всегда нечто безобразное.

Но не всякое безобразие является комическим. Специфика того безобразного, которое комично, состоит в том, что оно связано с ситуацией неосознанного абсурда. Это значит, что субъект комической деятельности, желая получить в ходе своих действий некоторую ценность, вместо этого стихийно, т.е. совершенно бессознательно, непреднамеренно получает антиценность. Поэтому безобразное, являющееся комическим, отрицает самое себя ("самоуничтожение безобразного", по выражению Розенкранца). Следовательно, смех возбуждает лишь абсурдное безобразное; неабсурдное ("разумное") безобразное вызывает не смех, в отвращение.

Простейшим примером ситуации неосознанного абсурда может служить т.н. медвежья услуга. Как известно, отзывчивый человек руководствуется принципом "падающего поддержки", а зловредный - альтернативной установкой "падающего подтолкни" (Ницше). Действия первого вызывают сочувствие; действия второго - гнев и возмущение. Но когда появляется отзывчивый, но неуклюжий человек и, руководствуясь первым принципом, непреднамеренно реализует второй, такое поведение всегда вызывает смех. Здесь мы сталкиваемся с типичной комической ситуацией, потому что в результате таких действий вместо ценности (поддержка), вопреки логике и здравому смыслу, получается антиценность (подталкивание).

Из приведенного примера очевидно, что рациональным основанием комизма является своеобразное двуличие идеала, т.е. способность идеала при определенных обстоятельствах выступать в роли антиидеала (Двуличие идеала может проявляться двояко: либо идеал выступает в роли антиидеала (карикатура), либо антиидеал в роли идеала /ирония/). Человек, стремясь реализовать идеал, помимо своей воли реализует антиидеал. На практике это проявляется в том, что человек, предназначенный для исполнения одной роли, начинает играть другую, несвойственную ему и притом обычно альтернативную роль. Так, отзывчивый человек может выступать в роли зловредного, старик - в роли юнца, мужчина - в роли женщины, слабый - в роли сильного, глупец в роли умника, бюрократ - демократа, развратник - пуританина побежденный - победителя и т.д. и т.п.

Таким образом, двуличие идеала создает атмосферу маскарада. Хотя все комедии как в жизни, так и в искусстве содержат в качестве сюжетного стержня такой маскарад, но особой



выразительности и изящества последний достигает в знаменитой шекспировской феерии "Сон в летнюю ночь". Читатель помнит, как один из лесных эльфов, порхая в летнюю ночь над спящими обитателями леса, смазывает им веки соком волшебного цветка любви. В результате, просыпаясь, каждый влюбляется в первое попавшееся ему существо, причем последнее может соответствовать не его идеалу, а антиидеалу. Так, сама царица эльфов и фей Титания вместо своего божественного супруга Оберона загорается страстью к человекообразному существу с ослиной головой. Поскольку новые любовные привязанности вступают в противоречие с прежними, то естественно, что на почве подобного маскарада возникает сложная цепь комических ситуаций, допускающих развитие во всевозможных направлениях.

Значение маскарада для формирования комической ситуации в общем случае Шекспир прекрасно выразил в собирательном образе Фальстафа. Стремясь играть роль изобретательного и хитроумного любовника, беспардонно соблазняющего чужих жён, он вместо этого сплошь и рядом оказывается в положении незадачливого простофили,

которого эти жены превращают в жалкое посмеище. На этом примере особенно наглядно просматривается суть маскарада, составляющего основу простого комизма. Последний вызывает незатейливый, бесхитростный смех. Существуют, однако, гораздо более тонкие и сложные формы комизма, связанные с эффектом остроумия. Они требуют совершенно специфического словесного маскарада, который называется каламбуром. Как известно, последний заключается в том, что словам внезапно придаёт совершенно новое, неожиданное значение. Приведём простейший пример подобного каламбура. Известный бельгийский художник Ф.Ролс (друг Мопассана) подарил французскому поэту Жарри (другу Аполлинера) большой нефритовый фаллос японской работы. Поэт поставил его в качестве декоративной статуэтки у себя в кабинете. Одна дама, увидев его, спросила: "Это что, копия?" На что последовал ответ: "Да, но уменьшенная". Остроумие ответа в данном случае обусловлено внезапной переменой смысла слова, связанной с заменой ценности

на антиценность: подлинного художественного произведения на непристойное природное, которого и в мыслях не было у высоко интеллигентной женщины (На этом примере особенно наглядно видно, почему каламбур есть словесный маскарад. Слову "копия" как дубликату подлинного художественного произведения придается значение дубликата естественного биологического образования. Благодаря этому слово "копия" изменяет свою роль в языке совершенно аналогично тому, как Фальстаф меняет свою роль в быту (с любовника на простофилю). Роль дубликата подлинного художественного произведения для слова "копия" оказывается такой же маской, какой рольлюбовника является для Фальстафа).

Таким образом, сущность остроумия и его связь с комизмом такова: остроумие есть сознательная замена ценности на антиценность, условия для которой бессознательно

подготов  
лены  
другим;  
иначе



говоря, это умение быстро реализовать потенциальную комическую ситуацию, произвольно созданную другим. Следовательно, остроумен только такой комизм, который, фигурально говоря, "похищен" у другого человека, не сумевшего им во-время воспользоваться. В отличие от простого комизма, которому соответствует непритязательный бесхитростный смех, остроумный комизм ассоциируется с тонким изысканным юмором.

Для понимания природы комизма в целом очень важно понять отличие остроумия от ума. В связи с этим надо вспомнить о таком оригинальном виде политического остроумия как отождествление инакомыслящих с сумасшедшими. Обсуждая причину высылки "безумного" Гамлета за границу, один из шекспировских персонажей так комментирует известное решение датского короля: "Его послали в Англию, потому что он сошел с ума. Там он придёт в рассудок; а если и не придёт, так там это не важно. Там в нём этого не заметят, потому что там все такие же сумасшедшие..." (Шекспир У. Трагедии. М., 1981. С. 96).

Нетрудно заметить, что столь же неумный, но остроумный метод был использован для борьбы с инакомыслящими (в отличие от сталинского НКВД с его тюрьмами и лагерями) брежневским КГБ. Высшей формой комизма является, однако, совсем не остроумный комизм (как это могло бы показаться с первого взгляда), а тот, который вызывает гомерический хохот и который следовало бы назвать ослоумным (поскольку он напоминает ситуацию, когда два осла борются друг с другом из-за охапки мнимого сена).

Когда один идеал борется с другим, являющимся по отношению к первому антиидеалом, то смысл борьбы очевиден: ваш идеал должен одержать победу. Но когда конфронтация происходит между идеалами, которые по отношению к вашему идеалу одинаково альтернативны (по тем или иным нормативам), тогда речь идет не о борьбе идеала с антиидеалом, а о борьбе двух антиидеалов. Такая борьба с точки зрения вашего идеала является бессмысленной, вследствие чего возникает комизм как неосознаваемый кретинизм. Вы оказываетесь в положении мудрого царя обезьян Ханумана, злорадно потирающего от удовольствия руки, наблюдая смехотворную грызню двух бумажных тигров. Кретинизм участников схватки состоит в том, что они не осознают всей бессмысленности своего противоборства, принимая за осмысленное нечто совершенно бессмысленное. Действительно, когда люди с пеной у рта спорят по поводу того, допустимо или недопустимо употребление в пищу некоторых фантастических (!) животных; конечное или бесконечное число чертей(!) может поместиться на конце иглы; сжимаем механический эфир или нет и т.п., невольно вспоминается мышиная возня из-за скорлупы пустого ореха.

Не следует, однако, думать, что такого рода дискуссии свойственны только далекому прошлому и касаются сугубо "заоблачных" вопросов. История тоталитарных режимов XX в. дает удивительно выразительные примеры совершенно аналогичного типа, причем последние могут быть взяты из самой что ни на есть грубой житейской практики. Вот некоторые из таких дискуссий. Стоит или не стоит: 1) стоять в очереди за товаром, который не достанется, два или четыре часа; 2) писать отчет, который никто не будет читать, в сдержанном или патетическом тоне; 3) ехать в однодневную псевдокомандировку из Москвы во Владивосток или в двухдневную в Иркутск, чтобы оприходовать лишние ведомственные деньги; 4) строить здание, которое после постройки будет снесено, с одно- или двускатной крышей и с колоннами или без таковых; 5) создать систему витражей из двух или трехцветного стекла в туннеле, где никто не ходит; 6) снимать фильм,

который будет идти при пустом зале, на рабоче-крестьянскую или интеллигентскую тему; 7) сеять кукурузу квадратно-гнездовым или обычным способом на каменистой почве, на которой она не растет; и т.д. и т.п.

Гомерический хохот, сопровождающий такие ситуации, является удачным завершением обсуждения закономерностей рождения комедии. Что касается её развязки, то здесь дело обстоит гораздо проще, чем в случае трагедии. Поскольку сущность комедии состоит в ситуации неосознаваемого её участниками абсурда, то ясно, что развязка может заключаться в осознании ими этого абсурда. Смешно только созидание



неосознанного абсурда; созидание же осознанного не смешно, а глупо. Это мы и видим на примере того же Фальстафа. После того как корзина с грязным бельём, в которую его заманили не лишённые юмора чужие жены, летит в реку и незадачливый Дон Жуан вместо блаженства в чужой постели испытывает на собственной шкуре всю прелесть незапланированного холодного купания, он осознаёт двуличие своего идеала и абсурдность спровоцированных последним опрометчивых действий. Зрительский же смех, достигая в этом пункте апогея, внезапно обрывается. И это естественно: после того как абсурд осознан его участниками, всякая почва для смеха исчезает.

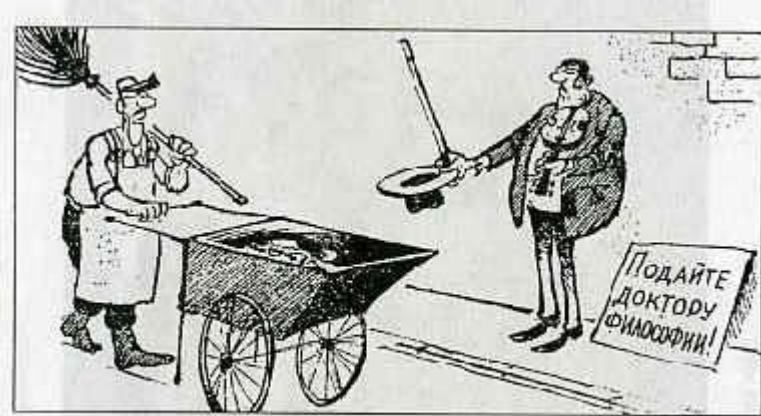
Анализ комизма человеческой деятельности даёт возможность рассмотреть закономерности формирования и восприятия комического произведения. При этом оказывается, что комическое произведение в этом отношении очень существенно отличается от других художественных произведений, являясь своего рода "белой вороной" в искусстве. При этом особой сложности достигает проблема комизма и

анализ комического произведения в живописи. С первого взгляда, это может показаться странным. Разве не существует огромное множество картин, изображающих смеющиеся лица и юмористические сцены? Однако в изобразительном искусстве надо четко различать копирование комических сцен (включая смеющиеся лица) и кодирование комических чувств. Изображение смеха обычно вообще не смешно. В то же время печальные и даже злобные (в сюжетном смысле) сцены могут возбуждать у зрителя юмористическое отношение к изображаемому (Юмористическое чувство может быть передано даже с помощью совершенно "абстрактного" /беспредметного/ произведения. Достаточно упомянуть "Веселые звуки" (1929) Кандинского).

Достаточно сопоставить "Портрет мулата" Гальса со "Смертью с папиросой" Гога. Энергично смеющийся подвыпивший весельчак вызывает не смех, а совсем другие чувства (симпатию, любопытство и т.п.). Напротив, скелет, раскуривающий папиросу, несмотря на мрачный сюжет, производит, тем не менее, комическое впечатление. Казалось бы, страдания и смерть не должны производить такое впечатление. Между тем, хорошо известно, что вопли мнимого больного или похороны мнимого покойника вызывают подчас гомерический хохот. Более того, даже сцена каннибализма может вызвать, вопреки логике и здравому смыслу, юмористическую реакцию. Летурно в своей известной книге "Нравственность" описывает, как гварайосы (одно из племен южно-американских индейцев) откармливали пленных и даже давали им женщин, чтобы сделать их особо "вкусными". А потом "деликатно" душили, дабы не испортить качество приготавливаемых из них яств: "Жертвы, столь же кровожадные, как и их жертвоприносители, умирали..., затягивая песнь смерти, в которой издевались над... палачами, напоминая им, сколько их друзей и даже родных они сами раньше съели" (Летурно Ш. Нравственность. 3-е изд. СПб., 1914. С.84-85).



Секрет комического отношения к изображаемому (как ясно из гл. I и II) заключается в



— Сожалею, но я сам с высшим образованием.

следующем. Комический образ, т.е. выразительная умозрительная модель, кодирующая комическое чувство, выбирается художником из множества возможных не с помощью идеала (как это происходит в случае "серьезных" произведений), а с помощью антиидеала. Мы помним, что необходимым условием сопереживания при восприятии художественного произведения является совпадение идеалов зрителя и художника. Здесь же мы встречаемся с ситуацией, так сказать, наоборот: чтобы зрителю стало смешно, надо, чтобы его антиидеал совпал с

антиидеалом художника. Вся трудность в расшифровке сущности художественного комизма состоит как раз в осознании указанного совпадения.

Для того же, чтобы это последнее имело место, необходимы две вещи. Во-первых, совпадение антиидеала художника с антиидеалом комического персонажа в жизни. Только при этом условии этот персонаж заставит художника смеяться. Во-вторых, требуется аналогичное совпадение антиидеала зрителя с антиидеалом комического персонажа на картине. Ввиду очевидного совпадения антиидеалов комического персонажа в жизни и соответствующего ему персонажа на картине, антиидеалы художника и зрителя обязательно должны совпасть.

Проиллюстрируем эту довольно тонкую и сложную закономерность на примере знаменитой картины XVI в. "Свадебный танец" П.Брейгеля и одной карикатуры XX в., посвященной проблеме безработицы среди интеллигенции.

"Свадебный танец" известен как классическое комическое произведение, хотя на этой картине никто не смеется. Комизм сцены подчеркивается несколькими крупными фигурами подвыпивших крестьян, танцующих с крестьянками на переднем плане. У этих мужиков в подлиннике (но не на всех репродукциях) четко просматриваются зрегированные фаллические элементы, которые прекрасно уравновешены друг с другом по всем правилам художественной композиции. Юмористическое чувство, возбуждаемое этой сценой (при условии её восприятия через антиидеал, совпадающий с антиидеалом художника) обусловлено следующим. Идеалом такого танцора должен быть "галантный кавалер", а антиидеалом - "непристойный кавалер". И вот такой подвыпивший субъект, воображая себя в роли галантного кавалера, в действительности ведет себя так, что для постороннего наблюдателя оказывается в роли непристойного кавалера. При этом смешно как раз то, что участники сцены этого не замечают. Таким образом, мы сталкиваемся с типичной ситуацией неосознанного абсурда: двуличие идеала ведет к бессознательной "переоценке ценностей" - замене ценности (галантное поведение) на антиценность (непристойное поведение) (Любопытно, что одна фирма, выпустившая художественную открытку с изображением "Свадебного танца", отретушировала брейгелевский шедевр таким образом, что непристойные детали исчезли. Однако с их исчезновением оказалось совершенно приглушенным то юмористическое чувство, которое П.Брейгель "вдохнул" в картину. Последняя утратила значительную долю своего юмора. Но почему чувство юмора возбуждает осуществленная издателями цензура? Потому что издатели бессознательно допустили такую же переоценку ценностей, с которой был связан комизм картины: искренне желая сделать картину лучше, они невольно сделали её хуже, оказав, тем самым, художнику медвежью услугу).

Нечто подобное можно заметить и в рассматриваемой карикатуре. Мы видим доктора философии в роль нищего. Его идеалом является успешный сбор милостыни в расчете на имидж профессора, а антиидеалом - неудачный сбор при игнорировании такого имиджа. Из-за массовой безработицы в среде интеллигенции он терпит полное фиаско: аналогичный безработный интеллектual отказывает ему в милостыне. Характерно, что ни попрошайничающему философу, ни высокообразованному мусорщику совсем не смешно. А зритель смеется. Но сразу возникает вопрос: всякому ли зрителю это смешно? Оказывается, далеко не всякому, а, как правило, тоже достаточно образованному, высокоинтеллектуальному, который легко может представить себя в аналогичном положении. Таким образом, и здесь складывается всё та же ситуация неосознанного абсурда: двуличие идеала ведет к замене ценности (успешный сбор милостыни благодаря имиджу профессора) антиценностью (неудача в сборе милостыни из-за утраты профессорского имиджа) (Любопытно, что данная карикатура, вообще говоря, обратима. Для этого надо представить себе аудиторию, в которой нищий выступает в роли профессора, т.е. читает лекцию, причем таким же нищим. После окончания лекции аудитория хранит полное молчание. Тогда он обращается к ней с вопросом: "Вопросы есть?" И получает ответ: "Извините, но мы тоже нищие". Этот альтернативный маскарад доказывает еще раз, что сущность любого комизма в создании ситуации неосознанного абсурда).

Итак, закономерность формирования и восприятия комического произведения может быть наглядно представлена следующим образом:



Схема 17.

Как уже отмечалось, все разновидности комизма как в жизни, так и в искусстве могут быть удовлетворительно поняты только при условии, что показано значение смеха над идеалом. Теперь мы можем подытожить это заключение.

Если для развязки трагедии нужен Великий инквизитор, то для превращения обанкротившегося идеала в посмешище требуется, по-своему не менее значительная фигура в истории - Великий иронизатор, или Великий насмешник. Он первым осознает двуличие старого идеала и возможность его интерпретации как антиидеала ("А король-то голый!"). От простых насмешников его отличает то, что он высмеивает не индивидуальные идеалы, а общезначимый идеал, положенный в основание переживающей кризис социальной системы.

Смех над идеалом потому становится ключом для раскрытия природы других разновидностей смеха, что он показывает связь социального идеала как такового с соответствующим ему антиидеалом, демонстрирует наглядно относительность различия между тем и другим.

Итак, смех над идеалом решает две задачи. Прежде всего он очищает почву от осколков старого идеала и подготавливает её к выращиванию нового. Здесь, конечно, сразу возникает вопрос, почему для дискредитации старого идеала его надо именно осмеивать, а нельзя ограничиться возбуждением к нему отвращения (т.е. представлением его как чего-то просто безобразного). Как ясно из предыдущего, смех потому является наиболее сильным оружием в борьбе со старым идеалом, что он связан с абсурдным безобразным, т.е. таким, которое отрицает само себя. Между тем, подобным свойством обладает не всякое безобразно. Поэтому глумление над обанкротившимся идеалом (каким бы аморальным оно ни казалось с точки зрения морали, диктуемой этим идеалом) есть нечто исторически закономерное и неизбежное. Падший идеал добивают смехом так же, как охотник добивает смертельно раненную дичь, или турист, покидая стоянку, заливая водой остатки костра...

Очистительная сила смеха использовалась в истории, уже начиная с глубокой древности. Известно, что с помощью гимнастики и орхестрики греки превращали свои тела в подлинно художественные произведения, мало чем отличающиеся от великолепных античных

статуй. Греческие фаланги одерживали победу за победой над намного их превосходящими армиями персов. Когда же соотношение сил стало слишком неравным и тень сомнения пала на чело греческих воинов, греческий полководец Агесилай, вместо зажигательной воинственной речи, решил поднять моральный дух воинов иным способом. Он приказал раздеть пленных персов донага. Увидев их бледные, дряблые и неуклюжие тела на фоне своих словно отлитых из бронзы загорелых, сильных и стройных фигур, греки разразились презрительным смехом и уверенно пошли в бой, одержав очередную победу (Тэн И. Философия искусства. М., 1914. С.93).

Кроме очистительной функции смех над идеалом имеет и вторую - целительную функцию, будучи своего рода бальзамом на старые раны. Превращая трагедию в фарс (Когда идеал интерпретируется как антиидеал, тогда крушение идеала становится крушением антиидеала, а последнее выглядит не как печальное, а как желанное и радостное событие), Великий иронизатор как бы говорит: не надо слишком драматизировать прошлое; посмотрите лучше

на вещи не так серьезно, а с известной долей юмора и вам станет легче. Итак, смех над идеалом нужен так же для того, чтобы "человечество весело расставалось со своим прошлым" (Маркс), не испытывая ни чрезмерной ностальгии, ни слишком больших угрызений совести.

Из представленного на схеме 16 закона эмоциональной эволюции видно, что чистая трагедия и чистая комедия являются фактически фрагментами (абстрактными аспектами) более сложного процесса, который естественно назвать трагикомедией (ср. первый "горб"

кривой на схеме 16). Последняя представляет собой не что иное как отражение в общественном сознании эффекта Икара - своеобразный эмоциональный отпечаток этого эффекта,

так сказать, в зеркале общественного мнения. Можно так же определить трагикомедию как превращение трагедии в фарс, о котором так любили писать Гегель и Маркс. Классической иллюстрацией понятия трагикомедии является трагикомедия рыцарского идеала, с таким блеском представленная Сервантесом в образе Дон-Кихота. История полна трагикомических эпизодов, но тот сюрприз, какой преподнесла реальная, а не мнимая (изучавшаяся в советских учебных заведениях) история КПСС, совершенно затмил все фокусы подобного рода. На заключительном этапе этой истории тысячи старых партийцев столкнулись с типичной ситуацией трагического выбора. С одной стороны, было совершенно невозможно оставаться далее в окончательно обанкротившейся организации; но, с другой стороны, нельзя было покинуть в трудный час партию, которой посвятили всю жизнь. Однако муза истории Клио выкинула такую штуку, на которую нехватило бы воображения у самых дальновидных прорицателей.

Вместо того чтобы исключить из своих рядов всех колеблющихся, что она неоднократно делала в прошлом (Как писал в свое время Ленин, "партия укрепляется тем, что очищает свои ряды от оппортунистических элементов"), КПСС взяла да и сама ушла, бросив своих детей на произвол судьбы как заблудшая мать. Самая могучая партия, когда-либо существовавшая в истории, опиравшаяся на гигантскую ракетно-ядерную мощь и всепроникающий спрутоподобный аппарат электронных средств массовой информации, гордившаяся единством своих рядов и 70 лет заклиная беречь его "как зеницу ока", топившая в большой крови малейшие отклонения от самого незначительного из нормативов коммунистического идеала, не рискнула пролить даже малую кровь, когда на карту была поставлена её судьба в целом. Трудно придумать более яркий пример того, что Маркс называл "иронией истории", а Гегель - "хитростью мирового разума".

Так ситуация трагического выбора сомкнулась с ситуацией неосознанного абсурда, посрамив большинство серьезных аналитиков, уверявших, что ни один тоталитарный режим не сдавался без боя, что советский режим ещё силен и поэтому его падение возможно только в следующем веке. Перефразируя известные слова Маркса, которые он написал, когда был молод и ещё не подозревал, каким станет в зрелые годы, можно сказать, что история КПСС "закончилась тем, чем не должна кончаться хорошая трагедия - бесцветной развязкой" (Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С.27).

Как бы ни была значительна та или иная трагикомедия в жизни целого поколения или даже нескольких поколений, в контексте всемирной истории это всего лишь один эпизод. Возвращаясь вновь к схеме 1б, мы видим, какие могучие эмоциональные волны в море общественного сознания поднимает закон дифференциации и интеграции идеалов. Эти волны можно было бы назвать волнами трагикомизма, ибо они представляют собой вереницу следующих друг за другом трагикомедий. Каждая из них может не уступать по своему общественному резонансу коммунистической трагикомедии в истории России. Уже беглый взгляд на форму кривой наводит на страшную мысль: не свидетельствует ли такой маниакально-депрессивный характер колебаний эмоционального состояния человечества об его изначальном и притом глобальном безумии? Не есть ли это типичный психопатологический случай, относящийся к сфере психиатрии?

Если мы посмотрим на объективные основания таких колебаний, то обнаружим некий "заколдованный" круговорот одних и тех же социальных структур: "Свобода рождает анархию, анархия приводит к деспотизму, а деспотизм возвращает к свободе. Миллионы существ погибли, так и не добившись торжества ни одной из этих систем. Разве это не порочный круг, в котором вечно будет вращаться нравственный мир? Когда человек думает, что он что-либо усовершенствовал, на самом деле он сделал только перестановку" (Бальзак О. Соч. Т.10. М., 1987. С.48). Хотя ни волнообразное ни кругообразное изменение не исключает закономерности и рациональности, тем не менее, подобная закономерность и рациональность делает историю, а, следовательно, и индивидуальную жизнь, в конечном счете, бессмысленной (ср. п. 2 данной главы).

Но это отнюдь не всё. Ситуация в действительности выглядит ещё хуже. Если интерпретировать природу трагикомических волн в том смысле, что всякая трагедия, в конечном итоге, оказывается комедией, а всякая комедия - трагедией (Ибо имеет место не только превращение трагедии в фарс, но и фарса в трагедию /комитрагедия/), то мы попадаем в состояние трагикомического хаоса. Последний куда страшнее, чем простая бессмыслица круговорота ("суета сует") или даже "закономерное" безумие маниакально-депрессивных колебаний. Дело в том, что если любая комедия, в конечном счете, трагична, то не может быть ничего жизнерадостного; а если любая трагедия комична, тогда нет ничего святого. В этом случае стирается всякая грань между трагизмом и комизмом, исчезают последние следы закономерности и рациональности и мы попадаем в бездну не простой, а абсолютно иррациональной бессмыслицы ("Понятия добра и зла становятся зыбкими или полностью относительными. Смещаются и колеблются все жизненные критерии. Словом, размывается фундамент, на котором зиждется гуманистическое мировоззрение..." /Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира. "Театр", 1971. № 2. с.107/). Таким образом, состояние трагикомического хаоса, при котором трагедия и комедия просто сливаются друг с другом в нечто единое, где "все кошки

серы" (Гегель), превращает историю в театр трагикомического абсурда (Ионеско, Дюренматт и др.). Любопытно, что в основу философии такого абсурда обычно кладутся два тезиса: 1) мы не можем изменить мир, поэтому задача состоит не в том, чтобы спасти мир, а в том, чтобы выдержать кошмар нашего существования в этом мире

(Дюренматт); 2) комедия является единственным средством, позволяющим вынести трагедию этого существования (Ионеско) (Guthke K.S. Modern tragicomedy. N.Y., 1966. P.62). Однако основоположники философии трагикомического абсурда оказываются непоследовательными. Дело в том, что если всякая комедия

трагична, то она не может помочь выдержать трагедию существования; а если всякая трагедия комична, то опять-таки нельзя преодолеть и комедию существования.

Как это ни парадоксально, но выход из такой, казалось бы, безнадёжной ситуации даёт самое неприятное, что есть в человеческой жизни - "зловредная", с первого взгляда, тенденция детей выходить постепенно из-под контроля отцов и возникающий на этой

почве конфликт поколений. Практически это означает постепенный отказ от родительских идеалов и переход не просто к другим, а к альтернативным идеалам. Подчеркнём, что речь идёт именно о тенденции, т.е. о стохастическом, а не жестко детерминированном

процессе. Такая тенденция предполагает, что указанные процессы могут протекать не сразу, а через поколение и даже спустя несколько поколений. Бывают дети послушные, невоспитанные, скептические и даже бунтующие.

Следует особо отметить, что критика родительских идеалов имеет объективный источник: в результате реализации отцовских идеалов преодолеваются старые противоречия, но сам этот процесс, как уже отмечалось, порождает новые противоречия, которые отцовские идеалы не в состоянии разрешить. На этой почве и произрастает юношеский протест. На бытовом уровне он проявляется в обоснованном отказе от применения старых рецептов в новых условиях ("не учите нас жить - мы сами с усами!").

Итак, процесс интеграции идеалов ведёт к формированию интегративного идеала, альтернативного по отношению к предшествующему ему интегративному идеалу (схема 16, где альтернативный идеал обозначен знаком минус). Нетрудно понять, что после возникновения

альтернативного идеала возникает вновь тенденция к созданию интегративного идеала, альтернативного по отношению к указанному альтернативному идеалу. Но повторное отрицание неизбежно предполагает "возврат к истокам" ("корням"), т.е. первичному

интегративному идеалу. Это значит, что отказ от идеала отцов возвращает, вообще говоря, к идеалу дедов. В то же время этот возврат не может быть абсолютно точным ввиду изменившихся обстоятельств. "Воскресение" идеала дедов должно сопровождаться его модификацией с учетом новых условий ("преображение"), причем эта модификация приобретает характер синтеза (какие-то нормативы дедовского идеала заменяются какими-то нормативами отцовского). На схеме 16 этот синтез условно изображен комбинацией плюса и минуса. (Не надо смешивать этот синтез с интеграцией идеалов. Как показано на схеме 16, интеграция связана с одним эффектом Икара, тогда как синтез - с серией таких эффектов. Синтез возникает на основе интеграции. Последняя готовит материал для синтеза)

А затем, как нетрудно понять, весь процесс повторяется. Новое поколение подвергает критике уже непосредственно ему предшествующий синтетический идеал и конструирует идеал, альтернативный этому синтетическому идеалу и т.д.

Итак, в результате идущего через века и тысячелетия конфликта поколений в процессе формирования и развития идеалов возникает, к великой радости Гегеля и Маркса, своеобразная диалектическая спираль. Она рождается в ходе смены поколений чисто эмпирическим путем как некая внутренняя пружина этого процесса, совершенно независимая от сознательных устремлений его участников. Последние могут ничего не подозревать ни о её существовании, ни о её последствиях.

Указанная диалектическая закономерность делает понятной конечную судьбу всякого идеала. Напомним, что ранее было показано, как идеал проходит следующие этапы в своей биографии: формирование идеала, связанное с познанием истины ("искушение") и её модификацией, т.е. деформацией с намерением изменить мир ("грехопадение"), распространение идеала ("вероучение"), его реализация ("жертвоприношение") и крушение ("искупление"). Из изложенного ясно, что "возврат к истокам" вследствие новой альтернативы ведёт к возрождению старого и, казалось бы, навеки ушедшего в прошлое идеала ("воскресение"). Это возрождение ввиду новых условий требует и определенных корректив с учетом ряда черт отрицаемого идеала ("преображение"). Принимая во внимание закон дифференциации и интеграции идеалов и заключенную в нем идею формирования абсолютного идеала, напрашивается тенденция к выделению общечеловеческого начала, содержащегося в идеале, и вхождению этого начала в абсолютный идеал ("вознесение") (Очевидно, что указанные этапы в биографии идеала могут получить наглядное воплощение в соответствующих этапах биографии символизирующего идеал идеологического образа (гл.III п. 1) или даже нескольких подобных образов).

Таким образом, обычный процесс дифференциации и интеграции идеалов скрывает в своих недрах некий дополнительный процесс поляризации и нейтрализации интегративных идеалов. Возникает вопрос: как такой процесс, получающий свое наглядное представление в образе постепенно раскручивающейся спирали, отражается в эмоциональном зеркале общественного сознания? Какую модификацию вносит он в поток трагикомических волн?

Отметим, что это очень тонкий и сложный вопрос, для понимания ответа на который от читателя требуется значительное умственное напряжение и богатое абстрактное воображение.

Как видно из схемы 16, эффекту Икара, который претерпевает каждый интегративный идеал, соответствует вереница трагических и комических переживаний в виде соответствующего "горба" с впадиной и зазубриной (трагикомедия). Здесь трагические и комические чувства следуют друг за другом во времени. Между тем, синтез интегративных идеалов предполагает синтез соответствующих им эффектов Икара. Эффект Икара, соответствующий синтетическому идеалу, будет сам обладать синтетическим характером, т.е. будет сочетать в себе какие-то черты эффектов Икара, соответствующих "положительному" и "отрицательному" идеалам (схема 16). Но тогда трагикомедия, отражающая синтетический эффект Икара, в свою очередь, приобретет синтетическую природу. Это значит, что в ней будут сочетаться какие-то особенности трагикомедий, отражающих историю "положительного" и "отрицательного" идеалов. Другими словами, синтетическая трагикомедия возникает на основе соединения и переплетения трагических и комических переживаний, порожденный историей "положительного" и "отрицательного" идеалов.

Подобное соединение и переплетение предполагает не только следование трагических и комических переживаний друг за другом во времени, но и их одновременное контрастное сосуществование в пространстве (поле) общественного сознания. В подобном сопоставлении, само собой разумеется, нет и не может быть никакой логики. В результате возникает самый настоящий трагикомический хаос, однако, существенно отличающийся от уже упоминавшегося хаоса в театре абсурда. Здесь речь идет о сосуществовании и переплетении трагизма и комизма, но не об их растворении и слиянии друг с другом. Тем не менее, этот хаос, как и предыдущий, напоминает кипящий котёл ведьмы - подлинно трагикомического образа Средневековья:

Вслед за жабой в чан живеи  
Сыпьте жир болотных змей,  
Зев ехидны, клюв совиный  
Глаз медянки, хвост ужиный...  
Пламя прядай, клокочи!

Зелье прей, котёл урчи! (Шекспир У. Избранные произведения. Л., 1975. С.482-483)

Но та же диалектическая спираль, которая порождает указанный хаос, подвергает его и определенному структурированию, формируя своеобразный порядок. Зародышем последнего становится трагикомический контраст - резкое противопоставление друг другу трагизма и комизма, при котором различие между ними не только не исчезает, но значительно усиливается. Это может быть противопоставление аккомпанементу веселых куплетов могильщика, извлекающего друг за другом человеческие черепа, серии печальных комментариев Гамлета по поводу бывшего обаяния их обладателей; безумно-возвышенных действий Рыцаря печального образа издевательски-прозаическим репликам его анекдотического оруженосца; ухода из жизни в момент наивысшего счастья Фауста комическому фиаско оставляемому при этом в дураках дьявола; и т.п. Такой контраст создает эпоха Ренессанса в образе князей церкви, предписывающих целомудрие простым священникам, покоясь при этом в объятиях куртизанок; или эпоха Великой Французской революции, когда палачи роняют скупые слезы на белокурые девичьи головы перед тем, как отсечь их по приказу, данному Революцией; и т.п.

Все подобные контрасты являются лишь частным случаем общечеловеческого трагикомического контраста, который с такой силой выразил Бальзак в философском кредо "Человеческой комедии" (Этот цикл литературных произведений фактически является "Человеческой трагикомедией") - романе "Шагреневая кожа". Противопоставив идею бренности бытия, выражающую трагедию человеческого существования, идее вожделенности того же бытия, представляющей соответственно комедию этого существования, он писал: "Как бы погребенные под обломками стольких вселенных, мы вопрошаем себя: к чему наша слава, наша ненависть, наша любовь? Если нам суждено стать в будущем неосознанной точкой, стоит ли принимать на себя бремя бытия? И вот, вырванные из почвы нашего времени, мы перестаем жить, пока не войдет лакей и не скажет: "Графиня приказала передать, что она ждёт вас" (Бальзак О. Соч. Т.10. М., 1987. С.25).

Таким образом, структурирование трагикомического хаоса состоит, прежде всего, в образовании совокупности трагикомических контрастов. Следующим этапом является сбалансирование, или уравнивание этих контрастов. Это означает взятие их качественно противоположных компонент в определенной количественной пропорции, при которой количественные различия "уравнивают" качественные (с точки зрения их эмоционального

воздействия; ср. гл.I п. 2). Наконец, третий, заключительный этап состоит в переходе от более простых сбалансированных контрастов к более сложным, включающим в себя простые как составляющие компоненты. Дело в том, что любой контраст предполагает существование собственной противоположности, т.е. контраста по отношению к нему как таковому (а не по отношению к его компонентам) (Смысл такой иерархии был наглядно проиллюстрирован при анализе живописи Кандинского /гл.I п. 2 и гл.II п. 3/). Такой контраст более высокого порядка, в свою очередь, допускает контраст ещё более высокого порядка и т.д. В результате должна возникнуть многоступенчатая разветвленная иерархия трагикомических контрастов и равновесий.

В той же "Шагреневой коже" Бальзак дает нам образец подобной иерархии в виде серии последовательно усложняющихся кричащих контрастов: сочетание развращенности и невинности при описании образов парижских куртизанок ("Быть может чувство, никогда целиком не обнаруживаемое женщиной, повелевало им кутаться в плащ добродетели, чтобы придать больше очарования и остроты разгулу порока" /Бальзак О. Соч. Т.10. М., 1987. С.57-58/); великолепия и убожества в картине общества финансовых воротил, составными элементами которого являются дамы полусвета; наконец, рационализм и мистицизм французского буржуазного общества XIX в. в целом, когда подчинение всех явлений естественным силам контрастирует часто совершенно смехотворным образом с неконтролируемым вмешательством сверхъестественных сил.

Из изложенного ясно, что диалектическая спираль в развитии идеалов формирует в недрах трагикомического хаоса особую трагикомическую гармонию, которая удовлетворяет общим признакам гармонии как иерархической системы контрастов и равновесий (гл.III п. 2). Упомянутая спираль напоминает ту раковину, в которую сын бога морей Посейдона Тритон победоносно трубит, возвещая не приближение очередной бури, как это было принято в античной мифологии, а преодоление трагикомического хаоса, как это было бы естественно в данном контексте (О роли спирали в происхождении гармонии ср. также рассуждения Дали (гл.I п. 2). Таким образом, очевидно, что вся ответственность за возникновение любых форм социальной гармонии ложится на описанную выше диалектическую спираль, возникающую спонтанно в ходе смены поколений: превращение идеала в свою противоположность приводит к возникновению контраста, а синтез противоположных идеалов "уравновешивает" этот контраст; серия же витков спирали формирует иерархию контрастов и равновесий).



Эмоциональное отношение к торжеству демонического хаоса, стирающего все грани между противоположностями, включая противоположность между эротизмом и мистицизмом, превосходно передано Бёклиным в картине "Тритон и Нереида". Демонические силы хаоса овладевают космосом и в сладострастии дикого разгула грозят поглотить всё. Однако, в свете сказанного, картина допускает и более широкую интерпретацию. Изображенная в символической манере мифологическая сцена может быть истолкована как эмоциональное отношение к преодолению торжества хаоса над космосом и к рождению вселенской гармонии, вопреки зловещему разгулу хаотических сил, олицетворяемых разнузданной нереидой со змеей. Спиралевидная раковина, в которую трубит тритон, неосознанно для самого художника приобретает характер утонченной аллегории, имеющей, как ясно из изложенного, глубокий философский смысл (Это интересный пример сверхпереживания, о котором шла речь в гл.II. Такой же смысл может быть приписан и раковине, фигурирующей обычно в натюрмортах типа "Vanitas" /"суета сует"/). Эмоциональное отношение к рождению гармонии из хаоса вдохновляло многих художников, но наиболее яркое воплощение получило в прославленной картине Боттичелли "Рождение Венеры" (1485). При создании этой картины художник использовал в качестве гештальта (гл.I п. 2) гомеровский миф о рождении богини красоты Афродиты, олицетворяющей мировую Гармонию, из воздушной пены над морем:

...Туда по волнам многозвучным  
В пене воздушной пригнало её дуновенье Зефира  
Влажною силой своей. И Оры в златых диадемах  
Радостно встретив богиню, нетленной одели одеждой ("Гимн Афродите" Гомера /Боттичелли. М., 1993. С.110/).

Несмотря на сложность композиции, в картине четко различимы три аллегорических образа: 1) аллегория Хаоса в виде странного переплетения человеческих тел, когда не ясно, где кончается один человек и где начинается другой; причем это переплетение, в свою очередь, окутано

россыпью цветков розы; 2) аллегория Гармонии в образе идеально сложенной обнаженной красавицы, излучающей красоту в виде золотого потока волос и плывущей на лучистой раковине на фоне ритмически повторяющихся стилизованных волн; при этом следует обратить внимание, что аллегория Гармонии не сводится только к образу Афродиты, но и включает в себя радиальную симметрию раковины и линейную - морских волн; 3) аллегория двойственности и таинственности Гармонии в виде хищных очертаний морского берега, приобретающих (особенно в центральной части) явно фаллическую форму, и женщины в платье, стремящейся укрыть от постороннего взора фигуру Афродиты цветистым покрывалом. Эта сложная конструкция намекает на противоречивое слияние в образе боттичеллиевской Афродиты языческой чувственности античной гетеры с мистическим целомудрием христианской мадонны (эта двойственность заметна в трактовке как лица, так и фигуры центрального персонажа). Слияние же этих двух ипостасей, в свою очередь, содержит намек (Это тоже пример сверхпереживания: аллегория, использованная в свое время художником, со временем, может приобрести более глубокий смысл, чем тот, который первоначально имел в виду художник) (опять-таки независимо от того, осознавал это художник или нет) на двойственную природу гармонии как единства контрастов и равновесий. Что касается цветистого покрывала, то оно символизирует тот феноменологический покров, который в обычном хаосе событий скрывает Гармонию от постороннего поверхностного взгляда.

Трагикомическая гармония является источником совершенно новых чувств, качественно отличающихся как от трагических, так и от комических переживаний. Уже в простейшем случае, на



примере картины Ван Гога "Смерть с папиросой" проницательный зритель замечает, что эта картина производит комическое впечатление, так сказать, только в первом приближении. При более же внимательном разглядывании становится ясно, что это не совсем так, поскольку она вызывает, строго говоря, не чисто комическое, а трагикомическое чувство. Последнее создаёт совершенно особое настроение, разновидности которого могут быть не менее, а даже более разнообразными, чем вариации комических и трагических чувств. Таким образом, развитие трагикомической гармонии таит в себе массу потрясающих эмоциональных новшеств, погружая человечество в мир таких

переживаний, которых ныне живущие поколения не могут себе даже вообразить. Именно в расширении мира человеческих переживаний и возникновении переживаний качественно нового типа, которых человечество ранее никогда не испытывало, и состоит подлинное развитие духовности. В связи с анализом трагикомической гармонии естественно поставить вопрос: какой рациональный смысл может иметь гармония, возникающая в недрах трагикомических волн, трагикомического круговорота и трагикомического хаоса? Существуют ли у неё какие-то объективные основания? На этот вопрос можно ответить только при учёте движения человечества к суператтрактору (гл. IV п. 2 и 3). Как мы видели, это движение предполагает прогрессирующий синтез (в ходе эволюции социальных структур) хаоса и порядка. Такой синтез должен получить какое-то эмоциональное отражение в общественном сознании. Между тем, синтез хаоса и порядка, как уже отмечалось, предполагает все более сложные формы структурирования хаоса, а трагикомическая гармония возникает в результате структурирования трагикомического хаоса. Отсюда ясно, что развитие трагикомической гармонии представляет собой эмоциональное отношение к прогрессирующему синтезу хаоса и порядка в развитии социальной системы и, следовательно, есть не что иное как эмоциональное проявление движения к суператтрактору.

Итак, мировая история оказывается театром не трагикомического абсурда, а, вообще говоря, трагикомической гармонии. Последняя представляет собой тончайшее "кружево" чрезвычайно разнообразных и своенравных переживаний. Оно постоянно "флуктуирует" и обладает конечной и неустойчивой иерархией. Последнее означает, что в реальной жизни (в отличие от обычного художественного произведения) оно легко разрушается и возникает вновь и вновь.

- **Специфика содержания абсолютного произведения**

Нетрудно понять, что вереница поколений, уходящих в никуда, шаг за шагом "раскручивает" описанную выше диалектическую спираль. Это "раскручивание" приводит к

развитию трагикомической гармонии (усложнению иерархической системы контрастов и равновесий). При этом возникает вопрос: в каком направлении идет это развитие и каков может быть его конечный результат? Ответ зависит от конечного итога "раскручивания" спирали. Казалось бы, здесь возможны три ответа: 1) оно продолжается неограниченно (беспредельная эволюция); 2) на какой-то ступени обрывается (Имеется в виду имманентный, т.е. обусловленный внутренними причинами обрыв, а не трансцендентный /вызванный внешними факторами, напр., космической катастрофой/) (прерванная эволюция); 3) на каком-то этапе поворачивает вспять, образуя "нисходящую" ветвь развития возвращающую систему, в конце концов, к исходному состоянию (инволюция). Причем с первого взгляда кажется, что выбор среди них является предметом веры, а не знания, ввиду сугубо спекулятивного характера самой проблемы.

Такое впечатление сохраняется, однако, только до тех пор, пока мы не принимаем во внимание закон дифференциации и интеграции идеалов. При учете же последнего выясняется, что указанный выбор является псевдопроблемой - не потому, что нет надежных теоретических оснований для выбора, а потому, что ни один из перечисленных вариантов не соответствует действительности.

Ещё в конце XIX в. великий математик Пуанкаре показал, что возможно существование т.н. предельного цикла - конечной замкнутой кривой, к которой асимптотически приближается некоторая бесконечная кривая. В случае спирали роль такого цикла может играть окружность, к которой спираль бесконечно приближается, например, изнутри (схема 18).



В свете сказанного в п. 3 данной главы, нетрудно догадаться, что аналогом предельного цикла в математике является сверхжизнь в рамках абсолютного художественного произведения. Именно к ней "сходится" жизнь бесконечной последовательности возможных поколений ввиду глобальной тенденции к "затуханию" социальных противоречий. Это неизбежно должно иметь место при условии формирования и реализации в ходе борьбы относительных идеалов абсолютного идеала.

Но если диалектическая спираль, притаившаяся за цепью эффектов Икара, имеет предел, тогда и трагикомическая гармония, рождающаяся в недрах трагикомического хаоса, тоже должна иметь некоторое предельное состояние. Это и есть ответ на главный вопрос, поставленный современной теорией трагикомедии: "Куда она нас ведет и почему?" ("Достижение современного искусства состоит в том, что оно перестало признавать категории трагического и комического... и рассматривает жизнь как трагикомедию" /Т.Манн/ /Guthke K.S. Modern tragicomedy. N.Y., 1966. P.96/). С одной стороны, трагикомическая гармония является высшей формой гармонии. Это обусловлено тем, что она связана с гармонизацией крайних полюсов эмоционального спектра и благодаря этому автоматически предполагает гармонизацию и всех других переживаний. С другой стороны, переход к трагикомическому пределу означает переход от конечной и неустойчивой иерархии эмоциональных контрастов и равновесий к бесконечной и абсолютно устойчивой иерархии. Между тем, одним из главных нормативов абсолютного идеала является требование абсолютной гармонии, т.е. уравнивания (сбалансирования) всех возможных контрастов. Но это равносильно требованию бесконечной и абсолютно устойчивой иерархии контрастов и

равновесий.

Таким образом, предельная трагикомическая гармония совпадает с абсолютной гармонией и в этом отношении напоминает гармонию упоминавшегося ранее множества Мандельброта. Отсюда следует, что соответствие художественного произведения абсолютному идеалу,



возбуждающее абсолютное эстетическое чувство, может быть достигнуто только при переходе к трагикомическому пределу. Поэтому тайна абсолютной красоты, которая так волновала Дюрера, как это ни парадоксально с первого взгляда, заключается именно в таком переходе. В результате перехода к трагикомическому пределу человек выходит за рамки обычных человеческих чувств - трагических, комических, всей гаммы промежуточных между ними и даже трагикомических. Поднимаясь к указанному пределу, он как бы возвышается над миром обычных человеческих переживаний и попадает в сферу переживаний сверхчеловеческих.

Последние представляют собой состояние высшего духовного экстаза, находящееся, так сказать, "по ту сторону страха и смеха". Подобное состояние возникает при взгляде на историю человечества, фигурально говоря, с некоторой надисторической высоты. Но такой взгляд, строго говоря, доступен только сверхчеловеку.

Если сравнить смену поколений с их идеалами с восхождением на горную вершину, то сверхчеловек напоминает того, кто после невероятных трудов и лишений достиг желанной вершины и вознагражден тем потрясающим видом, который открывается с нее: "Он нашел выход из реальной жизни, поднялся по ступенькам в мир идеальный, достиг волшебных дворцов экстаза, где вселенная явилась ему в осколках и отблесках, как некогда перед очами апостола Иоанна на Патмосе пронеслось, пылая, Грядущее" (Бальзак О. Соч. Т.10. М., 1987. С.19).

Прорыв в надгорные выси, от которого захватывает дух, представляет собой особое состояние духовного опьянения. Смысл последнего состоит в том, что в нем достигается ощущение полной гармонии мира вследствие освобождения его от каких бы то ни было противоречий. Именно по этой причине хорошо знакомое обычному человеку физическое

опьянение, каким бы химическим препаратом оно ни вызывалось, является имитацией (моделированием) подобного состояния, давая кратковременное освобождение от противоречий и, тем самым, мимолетное постижение гармонии хотя бы в виде слабого намёка. В этом подлинный смысл дионисических мистерий и античных вакханалий, с таким блеском воспетых Тицианом. Крупнейший испанский философ XX в. Ортега-и-Гассет, подвергая иконологическому анализу тициановскую "Вакханалию", отмечал, что сущность опьянения её героев - в восприятии чистой гармонии мира без его противоречий - "мгновенном интуитивном постижении великой тайны" (Ортега-и-Гассет. Три картины о вине в кн. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С.88). И далее он писал: "Персонажи из плоти и крови посредством... концентрации своей природной, т.е. бестиальной энергии возвышаются до сущностного единения с космосом, до не знающей предела способности постигать мир, до абсолютного оптимизма" (Ортега-и-Гассет. Там же. С.89).



Однако физическое опьянение является лишь суррогатом духовного. Только последнее делает доступным постижение не только относительной, но и абсолютной гармонии и притом не мимолетным, а стабильным образом. Именно подобное духовное состояние стремился передать Н.Рерих в своих многочисленных изображениях восточных мудрецов, одиноко созерцающих на

недосягаемой высоте величественный горный ландшафт. Так и сверхлюди с высоты своего Олимпа, подобно небожителям, обводят величавым взором всю гамму переживаний, испытываемых человечеством в ходе всемирной истории - приступы ужаса и раскаты смеха, радость побед и горечь поражений, благоговейный трепет и язвительная ирония, гнетущий страх и ликующий восторг сменяют друг друга как разные темы одной и той же "Поэмы экстаза". Здесь сверхчеловек уподобляется любителю древностей, оказавшемуся в лавке богатого антикара (Ср. Бальзак О. Соч. Т.10. М., 1987. С.19-20). У него захватывает дух от обилия раритетов и он впервые ощущает в полной мере, что "ничто человеческое ему не чуждо" (Екатерина II). Действительно только он может утверждать нечто подобное, ибо только он может сопереживать всем человеческим поколениям. Из всего сказанного следует важный вывод: специфическое содержание абсолютного художественного произведения заключается в выражении эмоционального отношения сверхчеловека к человеческой истории в целом. Это значит, что в абсолютном произведении закодировано состояние высшего духовного экстаза (или, что то же, предельное трагикомическое чувство).

Переход к трагикомическому пределу, ставя сверхчеловека "по ту сторону страха и смеха", возвращает нас вновь к проблеме абсолютного сопереживания (гл.IV п. 3). Поскольку абсолютное



произведение кодирует эмоциональное отношение сверхчеловека к всемирной истории, то оно должно быть средством сопереживания этого отношения между сверхлюдьми.

Абсолютное сопереживание оказывается, таким образом, переживанием предельного трагикомического чувства (высшего духовного экстаза), передаваемого от одного сверхчеловека к другому. Нетрудно, однако, понять, что любое сопереживание одного сверхчеловека другому эквивалентно сопереживанию абсолютному человеку (гл.IV п. 3). Поскольку абсолютное сопереживание

можно интерпретировать и как духовное "слияние" сверхчеловека с абсолютным человеком. Это делает оправданным употребление термина "абсолютное" для обозначения такого сопереживания.

Отсюда напрашиваются три вывода. Во-первых, как было показано в гл.I, нельзя передать эмоциональное отношение к каким-то эмоциям, не переживая при этом самих указанных эмоций. Это значит, что нельзя пережить состояние высшего духовного экстаза, не сопереживая тем трагическим, комическим и иным чувствам, на которых базируется предельная трагикомическая гармония. Следовательно, сверхчеловек должен сопереживать как положительным (сонаслаждение), так и отрицательным (сострадание) чувствам прошлых поколений. Тем самым, благодаря абсолютному сопереживанию его орудие - абсолютное произведение - становится гигантским мемориалом, обеспечивающим духовное бессмертие ушедшим поколениям (Из сказанного ясно, что в абсолютном произведении осуществляется массовое духовное "воскрешение предков" в реалистическом смысле этого слова, ибо духовное воскрешение означает не что иное как воспроизведение не только мыслей, но и самых сокровенных чувств людей прошлого). С одной стороны, сверхчеловек должен сопереживать тем эстетическим чувствам, которые люди испытывали во всех формах творческой деятельности (включая этическую деятельность, т.е. бескорыстные "добрые" поступки). Творческие личности, деятельность которых не была оценена должным образом при их жизни, обретают, тем не менее, духовное бессмертие. При этом следует иметь в виду, что оценка сверхчеловека в несопоставимое число раз значительнее оценки любого, даже самого выдающегося человека.

С другой стороны, сверхчеловек должен сопереживать тем страданиям, которые были связаны прямо или косвенно с человеческой деятельностью. Из изложенного ясно, что человек может обрести духовное бессмертие исключительно через страдание и притом не в каком-нибудь виде экономической, политической, художественной, научной, технической или мировоззренческой деятельности, а в чисто этическом творчестве, давая образцы самоотверженного служения высокой морали. Следует обратить внимание на то, что страшно не всякое, а только бессмысленное страдание. Страдание же ради великой цели эквивалентно наслаждению. Поэтому для того, кто знал в своей жизни только страдание, сострадание со стороны сверхчеловека (Здесь особенно бросается в глаза упоминавшаяся уже принципиальная ошибка Ницше, неправомерно отождествившего сверхчеловека с Великим инквизитором. Из изложенного ясно, что эти персонажи очень далеки друг от друга и связаны с существенно разными сторонами исторического процесса) не может не быть утешением, вознаграждением и избавлением от страдания как чисто негативного фактора благодаря обретению им осмысленности.

Рассмотрим теперь второй важный вывод, к которому приводит анализ абсолютного



сопереживания. Поскольку в абсолютном сопереживании обобщаются переживания, имевшее место на протяжении всей мировой истории, то и все исходные (базисные) чувства приобретают обобщенный характер. Но это значит, что они становятся художественными и сопровождаются эстетическим чувством (гл. II п. 1). Тем самым, происходит глобальная эстетизация отрицательных эмоций прошлого; эти чувства утрачивают своё чисто отрицательное воздействие и начинают тоже доставлять эстетическое наслаждение. Так осуществляется то, что Аристотель назвал в своё время катарсисом (утрата отрицательными эмоциями чисто натуралистического характера благодаря приобретению ими эстетической окраски). Это значит, что абсолютное сопереживание обязательно включает в себя в качестве компонент эстетически окрашенные отрицательные эмоции.

Что касается третьего вывода из анализа абсолютного сопереживания, то он таков. Естественно возникает ещё один, пожалуй самый деликатный вопрос: а как обстоит дело у сверхчеловеков с чувством юмора? Не приводит ли достижение высшего духовного экстаза к полной утрате этого чувства? Как мы видели, хотя реальный исторический человек смеётся довольно часто (схема 16), но его смех уязвим в том отношении, что, высмеивая других, он рано или поздно сам становится объектом насмешек. В отличие от этого сверхчеловек должен сопереживать тончайшим нюансам юмора прошлых поколений, проявляя в этом вопросе необычайную чуткость. Но его смех при этом остаётся неуязвимым. Тем самым, лишь он один смеётся действительно "хорошо", ибо только он "смеётся последним".

Итак, предельная трагикомическая гармония ясно показывает эсхатологическое значение не только ужаса, но и смеха. Вершины духовного экстаза нельзя достичь, не поднимаясь по каскадам как трагических, так и комических переживаний.

Нетрудно заметить, что абсолютное сопереживание соответствует тому, к чему стремятся все религии мира (античное блаженство, христианская благодать, суфический экстаз, буддийская нирвана, индуистская мокша и т.п.). Поскольку абсолютное сопереживание является итогом предельного обобщения всех человеческих чувств, то оно оказывается вершиной развития эмоциональных способностей человека, выше которой подняться невозможно. Даже самая пламенная любовь, когда-либо пережитая человеком и воспетая с такой силой наиболее выдающимися трубадурами романтизма, так относится к этому переживанию как маленькая искорка к гигантскому пламени. Но для реального исторического человека такое пламя опасно: он может сгореть в нем без остатка. Сила воздействия абсолютного сопереживания на психику обычного человека может оказаться столь же разрушительной как действие наркотика, в миллионы раз превосходящего все известные и будущие средства подобного рода. К счастью, как мы видели, это переживание является результатом предельной идеализации эмоциональных способностей человека. Другими словами, это есть некий эмоциональный предел, к которому можно бесконечно приближаться, не достигая его полностью никогда. В то же время последовательно приближаясь к нему, человек все более приближается к состоянию сверхчеловека. Для последнего же такое сопереживание столь же естественно, как обычная радость или смех для обыкновенного человека. Для завершения анализа пути, ведущего к абсолютному произведению, остается обсудить ещё одну - последнюю по счету, но не по важности проблему.

- ***Клиодия, или оправдание истории***

Проблема неустранимости мирового зла и смысла вечной борьбы добра со злом занимала лучшие умы человечества на протяжении многих веков. Изложенное выше суператтракторное понимание истории позволяет подойти к этой проблеме с существенно новой точки зрения. Эта концепция во всяком процессе, связанном с человеческой деятельностью, требует различать оправдание: 1) цели; 2) пути, ведущего к цели; 3) средства, используемого на этом пути для достижения указанной цели.

Очевидно, что "цель" истории вполне может быть оправдана её движением к абсолютному произведению. Однако путь, ведущий к этой "цели", с первого взгляда заслуживает самого сурового осуждения. С одной стороны, он выглядит как нескончаемый "страшный суд" над человечеством, цепь бесконечных страданий и кар, масштабы которых, их причины и следствия во

многих случаях лишены какой бы то ни было логики и здравого смысла (ср. высказывания по этому поводу Гегеля и др.; гл. IV п. 3). В дополнение к этим бедствиям периодически наступают кризисы такого масштаба, что история в глазах широких масс теряет всякий смысл, а вместе с ней естественно, теряет смысл и индивидуальная жизнь.

В то же время мы видели, что история - не только "страшный суд", но и "страшный шут". Эмоциональное отношение к этим аспектам исторического процесса обнаруживается при сопоставлении известных картин Блейка и Пабста. С одной стороны, история ввергает человека в соответствующие "круги ада". Но, с другой стороны, её можно сравнить с поведением придворного шута, смело высмеивающего те или иные события и действия и неловко обнажающего их подлинный смысл (аллегорический образ истины с зеркалом). В то же время своим смехом шут смягчает и даже отчасти нейтрализует те отрицательные эмоции, которые в изобилии поставляют "страшный суд". Что касается периодической утраты смысла истории, то с той же



закономерностью с которой она его теряет, она же его всякий раз и восстанавливает (рождая новые идеалы и увлекая ими новые поколения). Проходящий красной нитью через всю мировую историю закон дифференциации и интеграции идеалов постоянно напоминает могучий девиз, гордо возвышающийся над белым безмолвием шестого континента - там, где похоронен один из самых мужественных полярных исследователей капитан Р. Скотт: "Бороться и искать, найти - и не сдаваться!".

Таким образом, дорога, ведущая в обитель абсолютной красоты, не только окаймлена физическими страданиями и духовными кризисами, но и пролегает по аллее здорового юмора и стоического мужества.

Тем не менее, все эти соображения несколько не продвигают нас в понимании того, почему история должна быть вечной борьбой добра со злом. Как мы увидим далее, ответ на этот вопрос дает только анализ средства, с помощью которого история прокладывает себе дорогу к абсолютному произведению. Мы уже рассматривали онтологические основания зла (гл. IV п. 2). Было показано, что зло неустранимо потому, что преодоление (разрешение) старых противоречий неизбежно ведет к возникновению новых. Новые же противоречия требуют для их разрешения новых жертв.

Если для реализации любого идеала требуется какая-то жертва, то очевидно, что для реализации абсолютного идеала необходима жертва гораздо больших масштабов, так сказать, абсолютная жертва. Известно, что возникающая в результате реализации относительного идеала ценность тем значительнее, чем большего труда (большей жертвенности) она стоила. Даже маленькие дети начинают ценить вещи по тем усилиям, которых эти вещи стоят; то, что достается легко, не представляет для них никакой ценности. Скромный подарок, который, однако, стоит большого труда, оказывается гораздо ценнее роскошного подарка, доставшегося без труда.

Поэтому естественно ожидать, что абсолютная ценность (абсолютное произведение) потребует совершенно фантастической жертвы. Тем не менее, её масштабы должны быть ограничены не только снизу, но и сверху (гл. III п. 1). В противном случае нас ждет эсхатологический парадокс и крах всех усилий. Это значит, что абсолютная жертва должна быть оптимальной, т.е. должна иметь как нижний, так и верхний предел. Если воспользоваться известной метафорой Бергсона, можно сказать, что человечеству в процессе формирования абсолютного произведения следует уподобиться желтокрылому сфексу - осе с удивительным инстинктом. Благодаря последнему, сфекс безошибочно определяет ту дозу яда, которую надо ввести в гусеницу, чтобы она оставалась живой, гарантируя запас свежей пищи для осиней личинки, и в то же время была бы настолько парализована, чтобы не могла причинить личинке вреда. Очевидно, что как слишком большая, так и слишком малая доза яда одинаково недопустима.

Как уже отмечалось ранее, оптимальность жертвы предполагает минимум человеческих

жертв (в идеале - полный отказ от последних). Минимизация же человеческих жертв в ходе развития общества возможна лишь при условии глобальной тенденции к "затуханию" социальных противоречий (вследствие роста интегративных тенденций на почве развития обратных связей; гл.IV п. 3). И вот здесь мы подходим к решающему пункту. Абсолютный идеал предъявляет жесткие требования к абсолютному произведению, но он ничего не говорит по поводу того, какой должна быть оптимальная абсолютная жертва. Следовательно, в отличие от сфекса, человечество не имеет никаких априорных установок (принципов), которые бы определяли



конкретный характер такой жертвы. Это значит, что подобная жертва может быть найдена только эмпирическим путем, т.е. методом проб и ошибок. Своеобразие этого метода в данном случае состоит в том, что он обладает обратной связью, т.е. результаты его применения вносят коррективы в сам метод. К тому же эта связь имеет иерархический (многоярусный) характер: ошибки, допускаемые в самой обратной связи, в свою очередь, учитываются при её новом применении. Другими словами, оплошности, совершенные на одном этаже, исправляются на более высоком этаже.

Итак, всемирная история со всеми её бедствиями и катаклизмами требуется для

поиска оптимальной абсолютной жертвы, без которой невозможно реализовать абсолютный идеал и создать абсолютное произведение; только такая жертва исключает эсхатологический парадокс и поэтому делает всю задачу в принципе разрешимой. Указанная жертва может быть найдена путем огромного множества ошибок (неоптимальных жертв) и нейтрализации этих ошибок контрдействиями (контржертвами). Только так может быть достигнута всемирно-историческая справедливость. Вот почему в процессе поиска оптимальной абсолютной жертвы неизбежны преступление и возмездие. Абсолютная жертва не может стать оптимальной без развитой системы возмездий. Поэтому проблема возмездия требует особого рассмотрения.

Ранее было показано, что относительная красота может оказаться даже преступной. Другими словами, обычное ("локальное") художественное произведение может быть, вообще говоря, аморальным. Пусть читатель представит себе картину под названием "Покаяние", изображающую распростертого ниц перед божественным образом великого грешника, испытывающего искреннее раскаяние во всём содеянном. Допустим, что картина выполнена в лучших традициях Высокого Возрождения и обладает громадной силой художественного воздействия. И вдруг выясняется, что такая выдающаяся художественная ценность была создана специально для уплаты киллеру за заказное убийство (Может возникнуть вопрос: как возможно совместить этический идеал благородного человека, на основе которого написана картина, с идеалом сатанинского человека, руководствуясь которым художник участвует в преступлении? Ведь в силу селективного детерминизма (гл.III п. 1 ) существует тесная связь между духовными и утилитарными идеалами. Между тем, в данном случае между ними возникает противоречие: художник может обратиться к киллеру для реализации своего политического идеала вопреки своему же этическому идеалу. Но такое противоречие несовместимо с селективным детерминизмом. Нетрудно, однако, догадаться, что это не так. Дело в том, что противоречие возникает не между старым политическим и старым же этическим идеалом, а между новым политическим и старым этическим идеалом. Когда на смену старому этическому идеалу /благородный человек/ приходит новый этический /сатанинский человек/ противоречие исчезает. Противоречия между духовными и утилитарными идеалами возникают только тогда, когда изменения одних отстают от изменения других).

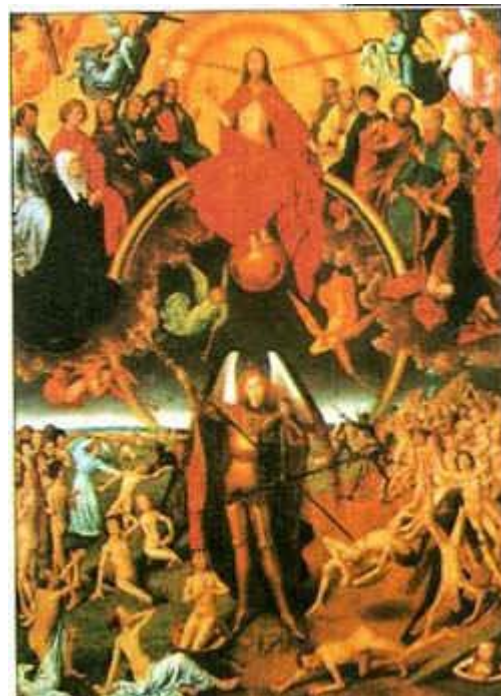
В отличие от обычного художественного произведения абсолютное произведение должно быть в моральном отношении, как уже отмечалось, абсолютно чистым. А для этого все преступные действия на пути к его созданию следует нейтрализовать соответствующими контрдействиями (возмездие), ибо возмездие ликвидирует след, оставленный преступным действием. С первого

взгляда, кажется, что это невозможно и как-будто бы реальная историческая практика убедительно свидетельствует в пользу того, что многие преступления остаются безнаказанными. Такое представление, однако, игнорирует два обстоятельства: 1) наличие наряду с непосредственным возмездием опосредованного (косвенного), когда возмездие падает на голову не первоисточника преступления, а оставляемых им "следов" (в широком социальном смысле, включая его последователей); 2) потенциально бесконечный характер движения к абсолютному произведению, когда отсутствие возмездия связано просто с недостаточным временем для его осуществления (ограниченным временем наблюдения). Бесконечность движения к абсолютному произведению и наличие наряду с прямыми так же и косвенных форм возмездия делает возмездие, в конечном счете, неотвратимым, а конечный результат, с точки зрения общечеловеческой морали, абсолютно чистым. Но наряду с системой возмездия моральная чистота абсолютного произведения обеспечивается также массовым развитием совести. Обучение более последовательному применению общечеловеческих моральных норм к собственному поведению уменьшает вероятность умышленных преступлений (и вообще любых нарушений общечеловеческой морали).

Эмоциональное отношение к поиску участниками исторического процесса оптимальной абсолютной жертвы получило очень эффективное воплощение в средневековой легенде о св.Граале - "чаше благодати". Эта чаша явилась символом именно абсолютной жертвы, которую следует принести во имя спасения человечества от всех бед и осуществления высшей "цели" мировой истории. С точки зрения этого образа все мы - участники исторического процесса - являемся, так сказать, "рыцарями круглого стола", всю жизнь ищущими эту чашу. Более того, поскольку движение к абсолютному произведению будет продолжаться вечно, постольку и поиск оптимальной абсолютной жертвы тоже бесконечен. Это находит романтическое отражение в форме вечности поиска св.Грааля, который всегда окутан некоторой тайной и потому всегда остается в тени...

История потому и должна быть "страшным судом", что поиск оптимальной абсолютной жертвы будет продолжаться вечно. Люди постоянно будут приближаться к этой жертве, но никогда не найдется рыцарей вроде героев соответствующих вагнеровских опер Персефаля или Лознгринга, которым в их мимолетной жизни хотя бы раз удалось увидеть св.Грааль. Очевидно, что только при этом условии история всегда будет сохранять глубокий смысл. В противном случае последний через конечное время был бы утрачен.

Эмоциональное отношение к идее бесконечности "страшного суда" прекрасно выражено в "Страшном суде" (1541) Микеланджело: круговая композиция, представляющая зловещий водоворот обнаженных могучих тел, беспомощных перед лицом грозной стихии и скованных пространством земного бытия. Такая композиция существенно отличает "Страшный суд" Микеланджело от канонических форм "Страшного суда" с их двухъярусной композицией. Зритель, хорошо знакомый с церковной традицией в изображении указанного сюжета, сразу чувствует, что здесь что-то не то, какое-то странное отступление от устоявшихся правил. И он прав, поскольку символизм "Страшного суда" Микеланджело существенно иной, чем символизм традиционной трактовки данного сюжета. "Страшный суд" Микеланджело оказывается аллегорией не конца истории, а ее самой. Мужественность нагих тел символизирует потенциальные сверхчеловеческие способности, а их скованность - ограниченность реализации этих способностей объективными историческими условиями (Мутер метко охарактеризовал эту ситуацию как "трепет скованного Прометея". /Мутер Р. История живописи от средних веков до наших дней. Т.1. М., 1914. С.259/).



Тем самым, композиция фрески отражает парадоксальное сочетание в мировой истории силы и бессилия (Сила состоит в способности преодолевать любые противоречия, а бессилие - в



неспособности предотвратить появление при этом новых противоречий), обрекающее людей на бесконечные страдания. Круг как традиционный символ вечности становится прекрасной аллегорией для выражения вечности "страшного суда": "...рождается ощущение, будто перед тобой огромное вращающееся колесо фортуны, вовлекающее в свой стремительный бег всё новые и новые человеческие жизни, ни одна из которых не может избежать фатума" (Лазарев В.Н. Микеланджело в кн.: Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. М., 1983. С.25). Этот исторический круговорот как бы сдирает с человечества кожу. И чтобы у зрителя не оставалось на этот счет никаких сомнений, автор изобразил на коже содранной со св.Варфоломея, свой портрет (Характерно, что вокруг Христа "в ужасающей давке толпятся мученики, требующие мщения" /Вёльфлин Г. Классическое искусство. Брокгауз и Ефрон, 1912. С.137/).

Нетрудно заметить, что с точки зрения суператтракторного понимания истории бесконечность "страшного суда" истории получает совершенно неожиданную (например, в свете "Божественной комедии" Данте) интерпретацию: путь в земной рай лежит через бесконечное "чистилище" земного ада. Только таким способом может быть найдена и реализована оптимальная абсолютная жертва, т.е.

только так можно "узреть св.Грааль".

## • **Заключение**

Наш анализ художественного процесса подходит к концу. Важнейший урок, который из него можно извлечь, заключается в следующем. Художественный процесс есть своего рода "магический кристалл", позволяющий заглянуть в сущность мирового исторического процесса и рассмотреть эту сущность во всех подробностях. Такое рассмотрение невозможно осуществить только с помощью традиционного научного исследования, отвлекающегося от художественного подхода к социальным явлениям. Чтобы понять сущность всемирной истории, надо учесть, что последняя представляет собой не что иное как глобальное художественное творчество, подчиняющееся в общем и целом тем же закономерностям, что и обычное (локальное) творчество (гл.1).

Поскольку абсолютное художественное произведение, будучи суператтрактором, представляет собой завершённый синтез порядка и хаоса, постольку оно никоим образом не является исключительно "сферой разума" (рациональности, порядка, предсказуемости), но в равной степени должно быть и "сферой чувства" (иррациональности, беспорядка, непредсказуемости). По этой причине смысл истории не может быть раскрыт путем обобщения данных только науки - как естественных наук, так и технических; как общественных, так и гуманитарных. Ни "точка Омега" Тейяра де Шардена, ни "глобальное равновесие" Г.Спенсера и исследовательской группы Д.Медоуза, ни "ноосфера" Вернадского и Леруа и другие аналогичные подходы не могут раскрыть смысл истории с достаточной полнотой по той причине, что они опираются исключительно на истину, отвлекаясь от проблемы идеала и связанной с ним "сферы чувств" (артосферы) (Как уже отмечалось, понятие "ноосферы" ограничивается принципом всеобщей полезности /социальной эффективности/, тогда как понятие "артосферы" приводит к принципу единства всеобщей полезности и всеобщей выразительности).

Таким образом, искусство оказывает могущественное влияние на философию истории, благодаря чему эта философия предстаёт в существенно новом свете. Поэтому о союзе философии и искусства лучше всего сказать словами поэта:

При помощи подвластных им начал  
Совершены великие открытия.

Они провидят, глядя сквозь кристалл,  
Земли неотвратимые события (Гёте В. Фауст. Пермь, 1981.С.401).

Как мы видели (гл.IV п. 2), конечный результат, а, следовательно, и смысл истории заключается в превращении человеческого общества в целом в шедевр искусства для человека вообще (Эта замечательно точная формула в виде туманного намека проходит красной нитью через всю историю философии от Платона, через Плотина, Августина и особенно Шеллинга вплоть до Вл. Соловьева. Однако её конкретный смысл (как ясно из содержания этой книги) невозможно раскрыть без последовательного применения научной методологии. Поскольку никто из указанных авторов такой методологией не пользовался, то её обсуждение в рамках традиционного философского эстетизма осталось на уровне философской публицистики. Только научная методология при её последовательном применении приводит к понятию суператтрактора, без которого всякий анализ этого вопроса превращается в спекулятивные рассуждения эмоционального характера, демонстрирующие не решение проблемы, а эмоциональное отношение к ней). Отсюда сразу следует, что абсолютная красота выше абсолютной истины, абсолютной свободы и абсолютного добра, ибо она предполагает уже развитыми все эти аспекты человеческой деятельности и возвышается над ними, опираясь на них. Отсюда же получаются важные выводы по поводу соотношения утилитарного и духовного прогресса (Из изложенного ясно, что любые разговоры о "бессмысленности" истории, "окончательном" крушении идеи прогресса и "репрессивности" человеческого разума (см., например, Губман Б.Л. Смысл истории: Очерки современных западных концепций. М., 1991) свидетельствует лишь о бессилии разума



тех, кто эти разговоры ведет, найти выход из очередного социального кризиса. Разум не может не быть "репрессивным" в отношении тех, кто не верит в его силу. Тем, не менее, критика исторического разума имеет тот смысл, что позволяет обнаружить недостатки существующих теорий прогресса и благодаря этому способствует их совершенствованию). Вряд ли можно сомневаться в той истине, что человеку, прежде чем заниматься решением духовных (этических, эстетических и мировоззренческих) проблем, надо вначале решить утилитарные (экономические и политические) проблемы. Действительно, тому, кто задыхается от нищеты или от отсутствия свободы в тюремной камере, всякая духовная

деятельность кажется уделом жиру бесящихся пресыщенных снобов. Поэтому с первого взгляда представляется очень убедительным тот подход к проблеме соотношения утилитарного и духовного прогресса, согласно которому смысл истории определяется именно утилитарным прогрессом, тогда как духовный является лишь вспомогательным средством для первого. В популярной форме эта точка зрения очень ясно сформулирована таким прагматичным американцем как великий изобретатель Эдисон: "Высшая житейская философия состоит в том, чтобы работать, отгадывать тайны природы, применяя их для счастья людей, и бодро смотреть на жизнь".

Утилитарный подход к проблеме смысла жизни выражен в этих словах с предельной ясностью и прямоотой. Здесь предполагается, что счастье состоит в росте материального благосостояния всё большей части человечества, в создании, тем самым, процветающего общества "всеобщего потребления". Отсюда культ технических изобретений, улучшающих повседневную жизнь, а этот культ, в свою очередь, создает культ таких изобретений, которые улучшают первые, и т.д. Философия утилитаризма (приоритета утилитарного перед духовным в понимании смысла истории) получила наибольшее развитие в XIX в. На основе принципа индивидуализма её развивали Бентам и Г.Спенсер, а принципа коллективизма - Сен-Симон и Маркс (В марксизме это проявилось в форме представления о том, что духовный прогресс является лишь некой "надстройкой" (Маркс), пусть даже весьма "активной" (Энгельс), над утилитарным "базисом", развитие которого и определяет смысл истории).

Между тем, изложенное в этой книге суператтракторное понимание истории утверждает нечто прямо противоположное. Как ясно из сказанного ранее, односторонний утилитарный прогресс, не направляемый и нерегулируемый духовным, рано или поздно должен привести или к животному оцепенению, столь характерному для филистера (Отсюда отвращение международного обывателя ко всякой утопии, великолепно переданное Сервантесом в образе стада свиней, топчущих Дон-Кихота), или к саморазрушительному гедонизму, не менее типичному для представителей антисоциальной богемы (Более того, как показала исследовательская группа

Д.Медоуза в известном докладе Римскому клубу "Пределы роста" (1972), односторонний утилитарный прогресс, выражающийся в неограниченном росте материального благосостояния всего человечества, должен привести в относительно короткий исторический срок к глобальной катастрофе (перенаселение, истощение ресурсов, загрязнение среды). Хотя интенсивное развитие космической и биологической (генной) инженерии (которое только начинается) может периодически сдвигать указанные "пределы роста", однако чисто утилитарный /т.е. руководствующийся исключительно принципом полезности, а не выразительности/ космобиологический технический прогресс неизбежно создаст угрозу ещё более опасных социальных катастроф. Между тем, такая угроза снимается автоматически, как только мы принимаем во внимание действие закона дифференциации и интеграции идеалов. Поскольку из этого закона следует, что в ходе всемирной истории должно происходить постепенное сближение утилитарных и духовных идеалов вплоть до полного их слияния в абсолютном идеале, то отсюда вытекает невозможность одностороннего утилитарного прогресса без вмешательства в этот процесс мощного духовного прогресса). Поэтому в действительности не духовный прогресс является вспомогательным средством для утилитарного, а напротив, утилитарный - для духовного (ср. роль всеобщей технизации для осуществления всеобщей эстетизации - гл.IV п. 3). Чтобы лучше уяснить тот великий урок, который был преподан в решении данной проблемы трагическим развитием событий в XX в., полезно воспользоваться еще раз упоминавшейся аналогией Шопенгауэра: крепконогий слепец несет на своих плечах острозоркого хромца, в результате чего оба чувствуют себя прекрасно. В контексте суператтракторного эстетизма первый символизирует утилитарный взгляд на вещи (связанный с утилитарными идеалами), а второй - духовный (определяемый духовными идеалами) (Не следует смешивать утилитарный взгляд с прагматизмом, а духовный - с утопизмом. Так как прагматическая и утопическая компонента присутствует как в утилитарных, так и в духовных идеалах, то прагматизм и утопизм могут быть присущи как утилитарному, так и духовному подходу к истории).

Животной скуке "всеобщего потребления" суператтракторный эстетизм противопоставляет вечное, стихийное и всепоглощающее движение к абсолютной красоте (Отсюда ясно, что философский утилитаризм и философский эстетизм являются естественными антиподами). Поскольку, однако, последнее невозможно без виртуозного технического прогресса, то очевидна полная несостоятельность противопоставления духовного прогресса утилитарному. Эту мысль хорошо поясняет указанная аналогия. Утилитарный прогресс без направляющего и контролирующего его духовного столь же "слеп", как крепконогий слепец, не ведомый острозорким хромцом. Духовный же прогресс без оказывающего ему экономическую и политическую поддержку утилитарного так же беспомощен, как острозоркий хромой, оставшийся без поддержки со стороны крепконового слепого. Духовная слепота утилитарного прогресса и физическая беспомощность духовного могут быть преодолены лишь в результате их взаимодействия.

Если смысл истории заключается, в конечном счете, в превращении человеческого общества как такового в шедевр искусства для человека вообще, то, вопреки известному тезису традиционного философского эстетизма "красота спасёт мир", обнаруживается следующее: красоте незачем спасать мир, ибо нет спасения от красоты. Это значит, что красота не привносится в мир извне; она является продуктом развития, или самоорганизации этого мира.

Как известно, принципу исторического оптимизма "всё к лучшему в этом лучшем из миров" (Лейбниц), ибо "человек человеку - бог" (Фейербах), противостоит принцип исторического пессимизма "все к худшему в этом худшем из миров" (Шопенгауэр), ибо "человек человеку - волк" (Гоббс). Принимая во внимание

сделанный выше вывод, надо отдать предпочтение первому принципу, но с существенной поправкой: "всё к лучшему в этом лучшем из миров, кроме пути к наилучшему". Страшные катаклизмы XX в. показали особенно ясно важность этой поправки (Вот почему утопии не может не сопутствовать антиутопия). Тем не менее, мрачное пророчество Шпенглера, сделанное в начале нашего столетия и предвещавшее современной цивилизации кровавый закат, оказалось безоговорочно опровергнутым: на "кладбище идеалов" брезжит вечный пурпурный рассвет (Насколько беспомощными при отсутствии суператтракторного понимания истории оказываются даже выдающиеся умы видно из следующих слов Н.Винера: "Прекрасное, подобно порядку, встречается во многих областях нашего мира, однако только как местная и временная битва с Ниагарой возрастающей энтропии" /Винер Н. Кибернетика и общество. М., 1958. С.140/). Хотя на мажорном алом фоне звучит трагическая



"фиолетовая" нота, но в этом трагизме есть нечто царственное: без примеси трагизма и смягчающего его комизма история потеряла бы значительную долю своей выразительности и свелась бы, в конечном счете, к заурядной и довольно скучной мелодраме. Между тем, согласно закону дифференциации и интеграции идеалов, в истории могут быть периоды, когда 20 лет уподобляются одному дню, но зато рано или поздно наступают и такие дни, в которых концентрируется 20 лет (Карл Маркс, которому принадлежат эти слова, не подозревал, что именно общество, основанное на пропагандируемом им идеале, даст яркий образец подобной ситуации. Годы застоя (1964-1984), пролетевшие для тех, кто их пережил, как один день, сменились, в конце концов, днями перелома (19-21.VIII.1991), когда за три дня история вернула потерянные 20 лет).

Принцип исторического оптимизма, основанный на глубокой осмысленности истории, не случайно проходит красной нитью через всю историю - от знаменитого античного девиза *"Per aspera ad astra"* ("Через тернии - к звездам") до романтического кредо сервантевского "Человека из Ламанчи":

Мечтать - пусть обманет мечта!  
Бороться, когда побежден.  
Искать непосильной задачи  
И жить до скончания времен.  
Любить - пусть обманет любовь!  
Остаться неведомо где,  
Когда опускаются руки,

Тянуться к далекой звезде... (Ария Дон Кихота из популярного в XX в. мюзикла "Человек из Ламанчи". Либретто Д.Вассермана и Д.Дориона)

Летом 1888 г. Ван Гог писал брату: "Вечером гулял по безлюдному берегу моря. Это было не весело и не грустно - это было прекрасно... На синем фоне - яркие звезды: зеленоватые, желтые, белые, розовые, более светлые, более похожие на драгоценные камни, чем у нас на родине и даже в Париже; их можно сравнить с опалами, изумрудами, ляпис-лазурью, рубинами, сапфирами... Кончается ли всё со смертью, нет ли после нее ещё чего-то? Быть может, для художника расстаться с жизнью вовсе не самое трудное? Мне, разумеется, об этом ничего не известно, но всякий раз, когда я вижу звезды, я начинаю мечтать так же произвольно, как я мечтаю, глядя на черные точки, которыми на географической карте обозначены города и деревни. Почему, спрашиваю я себя, светлые точки на небосклоне должны быть менее доступны для нас, чем черные точки на карте Франции? Подобно тому как нас везет поезд, когда мы едем в Руан или Тараскон, смерть уносит нас к звездам" (Ван Гог В. Письма. Л.-М., 1966. С.361, 368).

И вот охваченный этим настроением Ван Гог пишет "как в лихорадке" один из своих главных шедевров - знаменитую "Звездную ночь" (1889). В ней он ставит задачей передать эмоциональное отношение к идее творческого бессмертия талантливого художника, который всю жизнь



безуспешно пытался добиться общественного признания и только после смерти, наконец, обрел его. Проникнутые мощной экспрессией образы в контексте описанного замысла и других высказываний художника приобретают глубокий и ясный символический смысл (Чтобы зрителю легче было уяснить этот смысл, надо сравнить "Звездную ночь", выполненную Ван Гогом в экспрессионистическом стиле со "Звездной ночью", написанной им несколько раньше в импрессионистическом стиле). Так, кипарис, напоминающий язык пламени, символизирует творческую страсть, пожирающую художника; спиралевидное облако - ту же страсть, терзающую его душу; полумесяц, зарождающийся в недрах лунного диска - новую жизнь, которая ждет творца после земной жизни, ставшей для него "хождением по

мукам"; наконец, противоестественно крупные и яркие звезды - убежища для душ талантливых художников, не жалевших ни сил ни здоровья, отверженных в этой земной жизни и добившихся признания только на "небе". У каждого такого художника должен быть, по мысли Гога, свой звездный час, дающий ему бессмертие. Так Ван Гог, потрясенный бриллиантовой россыпью небесных огней над морем и в окне своего ателье в больнице французского городка Сен-Реми, пророчески предвидел собственный звездный час (82 млн. долларов за портрет лечившего его доктора Гаше на Международном аукционе в 1990 г.!).

Таким образом, в ходе анализа взаимоотношения философии и искусства мы получили научно обоснованный ответ на три самых жгучих вопроса, с незапамятных времен волнующих человечество: "Куда мы идем?", "Кто виноват?" и "Что делать?". Ответ на эти вопросы, которые дает суператтракторное понимание истории, с одной стороны, подтверждает ту истину, что "искусство должно быть не на периферии жизни, а в центре ее" (Слова, начертанные в Линкольнском центре искусств в Нью-Йорке), что искусство - не роскошь, а хлеб наш насущный. С другой стороны, он позволяет уточнить то место, которое должно быть отведено в социальной жизни философии. Невольно вспоминаются слова героини одного нашумевшего в свое время романа, которые в несколько модифицированном виде звучат так: "Философия - острая приправа к искусству и жизни; жить и творить без философии - всё равно, что всю жизнь питаться пресной пищей; но посвятить жизнь одной философии, не рассматривая её приложений к науке или искусству, - так же странно, как питаться одной приправой" (Справедливости ради следует отметить, что сказанное относится не только к философии, но и к т.н. чистой математике и "чистому" языкознанию).